

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

## **LÁNCOLATOK**

**Barkácsolt asszociációs hidak episztémék között**

*DLA-disszertáció*

**Pacsika Rudolf**

2016

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

Ezúttal is köszönöm a segítséget a disszertációm megírásában nyújtott segítségért:

Tropen Museum, Amszterdam munkatársai

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

1. Bevezetés	1.1.....	5
	1.1.2. Kunstkammer és Bricolage .....	7
	1.1.3. Korai emóciók .....	8
	1.1.4. A jelenségről .....	10
	1.1.5. Célok.....	12
1.2.	Néhány példa asszociációs láncokra.....	16
1.3.	Az antropológiai – múzeumi kontextus.....	18
	1.3.1. A múzeumok .....	18
	1.3.2. Néhány egykori afrikai diáktársam a kortárs szcénában.....	21
	1.3.3. Múzeum a múzeumban, mint asszociációs modell: Kunstkammer...22	
1.4	Gondolkodásmódok az antropológia szerint.....	23
	1.4.1. Benjamin Lee Whorf.....	24
	1.4.2. Szimbólikus eszközök Lévi-Strauss szerint.....	26
	1.4.3. A potlech.....	28
2.	Az asszociativitás a vizualításban és a jelentésképzésben.....	31
	2.1. Az analogikus gondolkodástól az abdukcióig.....	31
	2.1.1. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai.....	31
	2.1.2. A barkácsolt logika: Lévi-Strauss .....	34
	2.1.3. Vajon a szimbólikus gondolkodás valóban megelőzte-e a logikait?...35	
	2.1.4. Az analógia mechanizmusa .....	36
	2.1.5. Az analóg – non verbális szerepe a verbálissal szemben.....	39
	2.1.6. Az abdukció.....	41
	2.2. A kreativitás.....	42

2.2.1. Kreativitás.....	42
2.2.2. Laterális gondolkodás.....	46
2.2.3. A humor.....	47
2.3. A montázs.....	51
2.3.1. A véletlen, az allegória és a montázs a klasszikus avantgarde-ban...53	
2.3.2. A montázs az avantgarde-ban.....	55
2.3.3. A leginkább montázsjellegű műfaj a film.....	56
2.3.4. A jelentés mozgásban .....	62
2.3.5. A montázs befogadása.....	64
3. Olvasásgyakorlatok - Bevezető szempontok.....	71
3.1. A szimbólumok elemzésének technikái a 3.2. fejezetben.....	72
3.1.1. Megfigyelési szempontok.....	76
3.1.2. Az idő lineáris vonala.....	78
3.1.3. Survival-revival.....	80
3.1.4. A tárgyak szimbolikája.....	81
3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés .....	86
3.2. olvasási gyakorlat 1.- Az alapélményként említett Kunstkammerben lévő szimbólumsor olvasásgyakorlata - spektrálanalízis .....	87
3.3. olvasási gyakorlat 2. - Koolhaas CCTV - (intenzio operis).....	99
3.3.1. Koolhaasról és építészetéről.....	99
3.3.2. Rotterdam.....	100
3.3.3. A Content.....	102
3.3.4. Ötletgyár.....	103
3.3.5. Fenntarthatóság – pilótajáték.....	104
3.3.6. Kína.....	105

3.4. olvasási gyakorlat 3. - Konspiráció-Teória Generátor - (*intenzio auctoris*)....107

4. Irodalomjegyzék.....111

5. Képjegyzék.....119

6. Képek.....125

## 1.1. Bevezetés

### Láncolatok - Barkácsolt asszociációs hidak episztémék<sup>1</sup> között

*"Mindig is csak az analógia szintjén éreztem intellektuális örömet."*<sup>2</sup>

- André Breton

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

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

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

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

A kutatásom ismertetéséhez szükséges leírnom az alapinspirációm, amit egy antropológiai kiállítás élménye jelentett ('From Siberia to Cyberspace' - 1997-1998; Tropenmuseum, Amszterdam)<sup>3</sup>. Ez az időszaki kiállítás rendkívül alaposan és komplexen mutatta be a sámánok

---

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

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

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

3 [www.tropenmuseum.nl](http://www.tropenmuseum.nl)

világát és kapcsolódásukat a mai korhoz. (1-4. ábra)

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

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

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

### **1.1.2. Kunstkammer és Bricolage**

Ezt a tárlósort későbbi olvasmányaim során, mint egy a korábbi *Kunstkammer* néven megismert szemléltetési eszköz kései példajaként azonosítottam,<sup>4</sup> mert messze többet vállalt magára, mint csupán a szemléltetés, mivel a múzeum munkatársai ennek a Kunstkammernek a keretében egyben azt a kulturális jelenséget is rekonstruálták, amit Claude Lévi-Strauss '*bricolage*'<sup>5</sup> néven nevezett

---

4 Egyéb elterjedt elnevezései: Wunderkammer, Kunstkammer, Kunstschränk, Kuriositätenkabinet, curiositycabinet, studiolo, stb.  
FRAZON Zsófia: Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei; Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011; 203. o.

5 LÉVI-STRAUSS, Claude: La pensée sauvage, 1962

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

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

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

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

### **1.1.3. Korai emóciók**

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

Ezek az átöröklődések, szimbólumvándorlások és kisajátítások, mint például az óegyiptomi

---

6 Mint gondolkodásforma 'Kunstkammer'-szerű modellezése a képzőművészetben is ismert, kiváló példa erre Joseph Beuys, Matt Mullican vagy Marc Dion.

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



“élet”-et jelentő betűforma<sup>8</sup>, amit a kopt keresztények saját jelükként használtak tovább, a római sárkányölő-ábrázolások középkori megfelelői, a Szent László harca a kun vitézzel, vagy a 'pogány' szokásokra rátelepített kápolnák. Az, hogy kora serdülő koromban nagyon nyitott voltam a csillagászatra és a néprajzra a fantáziámat e két tudomány egymást erősítve kölcsönösen képes volt megmozgatni. Fogékony voltam e két – vagy más tudományok – határterületeit összemosni, ahogy Fred Hoyle könyvének a Stonhenge a civilizáció gondolkodására való hatásáról szóló záróhipotézise nagyon megragadott.<sup>9</sup>

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

Képzőművészeti szakközépiskolásként, a hetvenes évek második felében olvastam Semlyén István '*Modern mítoszok*'<sup>12</sup> című könyvét. Ez a kis kötet úgy nyújtott bőséges információt akkoriban szinte elérhetetlen dolgokról, - például az ellenkultúráról, a hippimozgalmakról, Marshall McLuhan, Theodore Roszak, Charles Reich elméleteiről, - hogy marxista szempontból időnként “szükségseűen” ostromozta azokat. Ez a kötet azt sugallta, hogy a modern technológiai eszközök és

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

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

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

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

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

életforma nem hozta el ezzel a fajta fejlődéssel azt a tudatosságot az elmékben, ami várható lett volna. Ehelyett egyfajta elidegenedés alakult ki a fogyasztói társadalom és a szcientista fejlődés eredményeivel szemben és ebben a helyzetben a racionalitás helyett a mitológia és babona-képzés legkülönfélébb fajtái termelődtek újjá. A rengeteg téma mellett az író jó történelmi materialista módjára meglehetősen nyeglén írt az ellenkultúráról, de nagyon kinyitotta a fantáziámat, többek között éppen a múltból átöröklődő gondolatformák felé.

#### 1.2.4. A jelenségről

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

Az említett múzeumi élmény tanulságai azonban tovább vetíthetők a mai kultúránkra. Tekinthetünk hasonló archeológiai módszertannal a ma képi és tárgyi világára, vagy úgy, mint a jelen antropológusai.

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

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

A képi kutatásban a *Visual Studies* foglalkozik a tömegkultúra tudományos igényű elemzésével. Megközelítési módja, módszere, szemlélete tovább fejlesztette azt a kritikai megközelítést, amiben a képtermelek különböző és gyakran populáris formáit tanulmányozza. Ez a tudományág úgy egyenlősítette a tömegkultúrát a művészeti narratívában, hogy egy középkori oltárképet megillető figyelembe részesítik a legkommerszebb kulturális termékeket, akár egy sajtó-

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

produktumot, tv-sorozatot, manga- vagy porno-képregényt. Michel Foucault<sup>14</sup> szemlélete a *Visual Studies* módszertanára is iránymutató, amennyiben a világ apró problémáiból vezeti le filozófiáját. Foucault és Wittgenstein<sup>15</sup> a képek hatalmáról tett kijelentései, valamint Charles Sanders Peirce<sup>16</sup> szemiotikája is újra aktuális lett. A *képi fordulat* tudósai példaértékűnek tartják Erwin Panofsky-nak<sup>17</sup> azt az írását, amiben a saját szigorú ikonológiai módszerével elemzi egy Rolls-Royce hűtőrácsát.<sup>18</sup>

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

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

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

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

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

---

14 [Hu.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Foucault](http://hu.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault)

15 Ludwig Wittgenstein (1889-1951) osztrák filozófus; [hu.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_Wittgenstein](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein)

16 [hu.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Sanders\\_Peirce](http://hu.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce)

17 [hu.wikipedia.org/wiki/Erwin\\_Panofsky](http://hu.wikipedia.org/wiki/Erwin_Panofsky)

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

19 MOXEY, Keith: Nostalgia a valódi után, A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya, a Fordítás alapja: Nostalgia for the Real. The troubled relation of Art History to Visual Studies, Cornell University Press, Ithaca and London, 2003, <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231>  
What Does Visual Studies Do? <http://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html>

közük a képzőművészetéhez.

### 1.1.5. Célok

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

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

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

A sor különböző kronológiai szintjei közel megfeleltethetők a civilizáció kulturális szintjeinek. Noha a kognitív mintázatok hasonlóak, de a szimbólumokhoz való viszonyuk és értelmezése már eltér.

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

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

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

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

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

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

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

Marcell Duchamp 1957-es írásában<sup>22</sup>a teremtő aktust többé már nem a művész tevékenységének a kizárólagosságában látja. A tárgyak létrehozása helyett a hangsúly egyre inkább a tárgyak befogadására, interpretációjára, az értelmezésre helyeződik át. A befogadó segíti a művet elhelyezni a külvilág kontextusában azáltal, hogy megfejti és értelmezi a mű mélyebb tartalmát. E nélkül az alkotó közreműködés nélkül más az alkotás sorsa, az elfelejtett művek rehabilitálásával az utókor hozza meg a végleges ítéletét.

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

Azt remélem, hogy a kutatási folyamat során tovább tudatosodik a témához kapcsolódó alkotói módszerem. Noha már sokan kísérleteztek ötletek, alkotói módszerek, inspiratív helyzetek

---

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

21 ERDÉLY Miklós, Montázs-éhség, Valóság, 1966/4

22 DUCHAMP, Marcel: A teremtő aktus; [intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm](http://intermedia.c3.hu/mszovgy1/duchamp.htm); Ford.: Beke László és Sebők Zoltán

DUCHAMP, Marcel: The Creative Act: Marcel Duchamp's 1957 Classic, Read by the Artist Himself; <https://www.brainpickings.org/2012/08/23/the-creative-act-marcel-duchamp-1957/>

generálásával, bizonyára sok értékes, a művészet filozófiájával kapcsolatos kérdés merül fel e munka során. Szeretném elérni az analógiával való ismereteknek azt a meta-szintjét, ami segít az alkotásban, a képkritikában.

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

A témám kreativitás-módszertani kutatásain túl társadalmi-kritikai hozadéka is lehetséges. Ahogy a montázs az eszköze a hatalmi vagy az üzleti manipulációnak, úgy a kiismerésének is ez adja meg az esélyét. Úgy vélem, e szemiotikai láncoknak meg van az a lehetősége arra a dekonstrukcióra, hogy öntudatlanul áttörjék a külső és belső hazugságok és manipulációk rendszerét és reményem szerint alkalmas a nyelv, a verbális világ uralma elleni küzdelemre<sup>23</sup>. Nem csak a látványosabb hatalmi alárendeltségek esetében rejlik benne a kultúrkritikai potenciál, hanem olyan esetekben, amik a társadalom minden szintjén, a hétköznapiakban jelentkeznek, mint például az antropológia által is kutatott orvos-páciens kapcsolatában.

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

Noha kutatás közben alapvetően az alkotás megvalósulásának a mozzanata érdekel, ebben az esszében óvakodnék a művészi aktusról általában szóló kijelentéseket tenni abban a tudatban, hogy a művészet definíciója folyamatosan változik. A kreativitás leválaszthatatlan az itt tárgyalt asszociációkon alapú gondolkodásmódról, de a művészeti döntés aktusa sokkal komplexebb

---

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

24 Geert Lovink kifejezése – Buldózer, Médiaelméleti antológia, Média Research Alapítvány, Budapest, 1994

probléma. Nyilván, ebben az esetben a művészet definíciója nélkül nem lehetne tovább lépni. Ha belegondolunk abba, hogy Joseph Kossuth meghatározása, miszerint „a művészet funkciója megváltoztatni a művészet funkcióját” már több, mint negyven éves, akkor ezzel a meghatározással nem csak egy folyamatosan mozgó célpontot kellene eltalálni, de maga a célzó pozíciója is mozgásban van<sup>25</sup>.

Fejtegetéseim közben végig kétséges lehet, hogy a téma mennyiben művészeti, általánosabban vizuális vagy antropológiai probléma. Sokak abban ragadják meg a képzőművészet definícióját, hogy nincs funkciója, hanem autonom. Ezt a tételt többen vitatják, ahogy már Baudrillard szerint sincs meg a művészetnek ez az státusa és értékjelölő szerepe. Amennyiben bármi, ami értéket jelöl művészetnek tekinthető, ez a szerep egy döntés, illetőleg kiemelés kérdése, továbbá az, hogy megkapja-e azt a fajta értelmezést, ami a művészetet megilleti<sup>26</sup>.

Céлом nem valami „felhívás az egykori, valódi értékekhez való visszatérésre”<sup>27</sup> nem az egykori eredet-mítoszok visszasíratása, nosztalgia egy olyan időszak iránt, amire a mai kor embere vetíti rá saját hiányzó szükségleteit, amit ideálisnak, egységesnek, harmonikusnak képzel.

A progresszív művészetben már régen az utópia sorsára jutott az a törekvés, hogy a művészet elérje az ősi kultúrák azon állapotát, autenticitását, amit Pernecky Géza egy írásában „archaikus nullpont”-ként említ<sup>28</sup>.

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

Legszívesebben az olvasóra bízom, milyen sorrendben olvassa vagy illessze egymáshoz az íveket, ami egyébként is diszciplínák, sőt inkább interdiszciplínák montázs. Feltételezem és remélem, hogy az esszém olvasói is bekerülnek valamilyen szinten az ötlet-láncba és lesz elképzelésük, mit lehetett volna még mást, jobbat felhozni példának vagy megvizsgálni, kutatni, még jobban fókuszálni. A magam részéről jó érzéssel tölt el, hogy a kutatásaim közben többször is eljutottam bizonyos referenciapontokra – akár több úton is, vagyis igazolva éreztem az orientáció

---

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

26 LOTRINGER, Sylvère: A harmadik hullám – az elmélet mint árucikk a művészetben; Gondolat-jel 1995.5, 70.o.

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

28 Pernecky Géza A próféta mint művészi jelkép: Joseph Beuys a nyolcvanas évek művészetének küszöbén; Vigilia, 1987/3

helyességét.

## 1.2. Néhány példa asszociációs láncokra

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

Umberto Eco *A Foucault-inga*<sup>29</sup> című könyvében nem minden irónia nélkül említ meg egy játékot, amiben analógiák útján kapcsolódnak egymáshoz a dolgok:

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

Ha megnézzük Eco játékát, feltűnő, hogy mennyire lazán kezeli a tárgyak közötti kapcsolat-formákat ebben a rendszerben. A kapcsolatok részben azonosságokon, részben ellentéteken alapulnak. A megfelelés lehet formai, morfológikus, lehet fogalmi és lehet konvencionális.<sup>30</sup>

29 ECO, Umberto: *A Foucault-inga*, ford.: Barna Imre, Európa, Budapest, 2008. 748. o.

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



Az Eco-féle harmadik szabályra egy kiváló példa az utóbbi években méltán népszerű társasjáték, a *Dixit*<sup>31</sup>. Ebben a kártyajátékban ugyanis az ellenfeleknek az általuk kitalált szavakkal képeket kell megfeleltetniük. A játékban az jut előnyhöz, aki olyan a kifejezést alkot meg, ami minél több játékos számára kitalálható, de nem annyira egyértelmű, hogy az azonosságot mindenki megfejtse.

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

Ehhez hasonló archetipus-kutatások bőven van példa a kortárs művészetben is. Karin Ferrari *Decoding Lady Gaga's Bad Romance* című videója<sup>32</sup> szemiotikai és spirituális szempontból elemzi végig az egyébként rendkívül kommersz videoklip minden egyes részletét. (9-10. ábra)

A *Gruppo Tökmag*<sup>33</sup> két művésze hosszú évek óta intenzív graffitti kutatásokat folytat a városok közterein. Egy vázlatrajzokból vált ismertté számomra, hogy e motívumok között ők is valami, az enyémmre emlékeztető módon próbálnak rendszert felépíteni. Létrehozta egy jel-térképet, ami eredetileg azt igyekezett felderíteni, hogy a „RAP” -felirat milyen más logókhöz kapcsolódik, illetve azok milyen vizuális vagy tartalmi kapcsolatban vannak továbbiakkal. A hálózatukban az utca szinte minden szimbóluma előfordul a pop-kultúra emblémáitól kezdve a cégek logóin keresztül a politikai, vallási jelképekig. Ezt a hálót mind szitanyomatban, mind egy múzeum-homlokzati freskójaként megjelenítették.<sup>34</sup> (11. ábra)

Graffitti-kutatásaik során jó néhány egyéb, érdekes tapasztalatot gyűjtöttek, például a falakon megjelenő reklám-logókkal kapcsolatban. Ezek közül például van egy világ-cég emblémája, amit egy rap-zenekar rajongói hordanak a nyakukban. Ezáltal a cég és a zenekar kölcsönösen profitál egymás hírnevéből, egyik az alternatív kultúrában, a másik az üzlet világában. Külön történeteket

---

Az értelmezés határai, ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013

Amikor Eco azt írja, hogy bármi bármivel hasonlítható, azzal kicsit súlytalanná és jelentéktelenné nyilvánítja e játékot keresztül e kapcsolatsorokat. Ezen az említett iróniájára még a későbbiekben visszatérek abban a fejezetben, amiben az analogikus gondolkodást próbálom elhelyezni a logika területén.

31 <http://jatekdij.hu/tartalom/tarsasjatek/Dixit.pdf>

32 <http://www.youtube.com/watch?v=20x93d0Ghdg>

33 A Gruppo Tökmag tagjai: Tábori András és Budha Tamás; <http://www.tokmag.org/>

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

meséltek arról, hogy például a a Volkswagen emblémáját hogyan sajátította ki egy rap-együttes vagy hogy egy amerikai cég – pusztán az esztétikai gyönyör miatt – a nálunk tiltott magyar nyilaskeresztet használja logónak. A művészpáros egy antropológiai programot hajt végre. Tulajdonképpen hasonló logikával építenek asszociációs sorokat kortárs szimbólumokból, ahogy az amszterdami múzeum tette ezt a sámánizmust idéző fogalmakkal.

A neokonceptualisták nagyon tudatosan használják azt a stratégiát, amivel demisztifikálják a médiát, - ami Amerika egyetlen mitológiája - és a fogyasztói társadalmat, aminek újra kisajátítják az ikonjait, a logóit, a hirdetéseket. Ezzel a szemiotikai módszerrel tovább nyílik a társadalmi jelek birodalma.<sup>35</sup> Ezáltal a kisajátítás programjával élő *appropriation art* maga is létrehozza az általam kutatott analógiai sorokat. A fogyasztói képkultúra már eleve kész vizuális archetipusokkal dolgozik, sokszor a műalkotások képi világát átvéve. A manipulációt a reklámok eszközeit felhasználva gyakorló neo-conceptuális alkotásokban a művészek gyakorlatilag visszalopják azt, amit az üzleti élet a képzőművészetből átvett.

Például Richard Prince<sup>36</sup> nagyméretű cowboy-fotóin a Marlboro poszterei idéződnek meg a Sziklás-hegységben vágató férfi-manökenek látványában. (13. ábra) A cigaretta-reklám gondosan elkészített kommerciális célú fényképei nyilván az amerikai filmek látványvilágát jelenítik meg, amik a vadnyugati élet – és ezen keresztül – a kapitalista társadalom mítoszait idézik azok szabadságeszméjével, a hősiességgel, a férfiassággal. Az említett képsor minden egyes fázisa formailag akár megegyező is lehetne, mégis mindegyik más funkciót és tartalmat képvisel. Ennek értelmében a jelzethez képest a jelző az, ami folyamatosan változik.

## 1.3. Az antropológiai - múzeumi kontextus

### 1.3.1. A múzeumok

Az *'From Siberia to Cyberspace'*<sup>37</sup> című időszaki kiállítás az amszterdami *Tropenmuseum*-ban<sup>38</sup> volt látható és a sámánizmus témáját járta körül. Már maga a cím is sugallja azt, hogy a sámánizmus jelenségét nem csak önmagában, hanem máig érvényes hatásában vizsgálja. A téma jó alkalom nem csak a tárgy saját korában és helyszínén történő bemutatása, hanem hogy miként jelenik meg korunk fogyasztói és tömegkultúrájában, mennyiben él a jelenség a mai mindennapjainkban.

---

35 LOTRINGER, Sylvère: A harmadik hullám – az elmélet mint árucikk a művészetben; Gondolat-jel 1995.5; 67-69. o.

36 [www.richardprince.com/photographs/cowboys/](http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/)

37 'From Siberia to Cyberspace' in the Tropenmuseum, Amsterdam, 1997-1998

38 [Tropenmuseum.nl/en](http://Tropenmuseum.nl/en)

A néző az időszakosan felépített kiállítóterbe egy olyan hídszerű, emeleteket összekötő installáción keresztül jutott be, ami a világfának a világ szintjeit összekötő funkcióját idézte. A kiállítás tartalmi részére nem tért ki, maga a sámánizmus nem témája disszertációnak. Viszont a tárlat befejező szekciójában több kortárs téma is megjelent, például Joseph Beuys-nak az a new york-i happening-je, amiben össze volt zárva egy coyottal<sup>39</sup>, továbbá Timothy Leary, valamint egy neo-sámánizmushoz kapcsolódó installáció egy interaktív dobbal, jurtával és kézi tekercekkel<sup>40</sup>, szubkulturák és már akkor megjelenő internetes mozgalmak.

A Trópusi Múzeum tevékenységében az akkori holland liberális, multikulturális szellemnek és politikának a stratégiája érvényesült<sup>41</sup>. Ugyan az egykori holland gyarmatok hangsúlyosan jelen voltak a múzeum tematikájában, de érezhető volt a gyarmati múlt kritikája is. A 90-es évek közepén számomra üdítő volt látni egy olyan látogatóbarát múzeumot, ami nem csak az állandó gyűjteményt mutatta be, hanem mindig valami alaposan átgondolt, szakmailag hiteles, de nagyon élményszerű időszak kiállításokkal jelentkezett. Nagy hangsúlyt fektetett az oktatásra, a gyerekprogramokra, a kiállítások megjelenítésére, az interdiszciplináris szemléletre, a kommunikációra, bemutatta a kutatott világrészek tereit, mindemellett kiadványokat is megjelentettek.<sup>42</sup> Nemcsak tudományos szakmailag volt rendkívül igényes, de nagyon komplex élményt nyújtott a gyerekek és a családok számára is. Félemeletnyi tereket töltöttek be olyan installációkkal, melyekben indiai, indonéz vagy dél-amerikai utcákban sétálhatott a látogató, átélve az utca zaját, hangulatát és a modern élet tárgyi világát. Ez az átélés az antropológia Franz Boas-tól<sup>43</sup> eredeztetett szellemét idézte, azt a *kulturális relativizmust*, ami megpróbálta minél inkább a megfigyelt közösségek vagy kultúrák szemszögéből is láttatni a dolgokat. Ez az önreflexió azzal a szociális érzéssel párosult, ahogy nagy figyelmet szenteltek a kolonizmus új formáinak és a harmadik világ problémáinak megértésére is.

---

39 [www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk](http://www.youtube.com/watch?v=e5UXAqpSJDk)

40 Itt meg kell említenem az installációt építő (Fred Gales and Rolf Pixley-vel közösen) Tjebbe van Tijen nevét, aki a világ sok országa mellett nagyon jól ismeri hazánkat rendkívül szerteágazó kutatói és alkotói tevékenységén keresztül. Többek között a *Buldózer* című kiadványban is fontos írással szerepel. *Buldózer – Médiaművészeti antológia; Média Research Alapítvány, Budapest 1997*

41 Értesüléseim szerint az intézmény azóta nagyon komoly állami támogatásoktól esett el az utóbbi években, a megszűnése is szóba került – a változó politika nem csak ezt, hanem az ország minden kulturális intézményét érintette, legfőképpen olyan szintű támogatás-megvonásokkal, ami sokuknak a bezárását jelentette.

42 Több írásom is megjelent múzeum témában egy épülő múzeum körüli koncepció ügyében: egy egészen színvonalas szentendrei kulturális folyóiratban, ami egy nem folytatott múzeumi tervezés koncepciójához és építészeti megoldásaihoz szólt hozzá. *Városképek 2006/3*.

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

43 Franz Uri Boas német antropológus, aki nagy hatással volt az amerikai tudományra. Nevét mind a *hermeneutika* módszerével, mind a *kulturális relativizmussal* összekötik (1858-1942); [en.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Boas](http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Boas)

A múzeum karakterét talán a Brüsszel melletti Tervuren-ben található Közép-Afrika Múzeummal összehasonlítva lehetne a legplasztikusabban jellemezni. Annak idején a múzeumok a hódításokkal nyerték el mai formájukat. Ez a belga intézmény karakteres példája a múzeum eredeti funkciójának, miszerint azért hozták létre, hogy az ország vezetői „bemutassák a zsákmányt” a népnek. A gyarmatosító demokráciákban a nép rácsodálkozik a múzeumra és ezzel részt vesz a hatalom legitimációjában. A szisztémának része a világról való tudás megszerzése is, a köznevelés, a közkultúra, stb.<sup>44</sup>

A 19. századi koncepció ugyanis lenyűgöző tárlókban, tárgyi gyűjteményben, kitömött állatokban, képekben mutatja be Afrika természeti és néprajzi világát. Ez az egzotikum azonban végig a gyarmati gazdagság csodálata.<sup>45</sup> Már a látogatókat fogadó előcsarnok szegleteiben látható arany színű szoborcsoportok is megdöbbennek a mai látogatót. Mindegyikük egy-egy férfi vagy szép nőalakból és előttük hajlongó afrikai figurából áll. Alattuk réztáblán: „Belgium elhozza a civilizációt Congo-nak”; „Belgium elhozza a jólétet Congo-nak”; „Belgium elhozza a biztonságot Congo-nak”<sup>46</sup>. (14. ábra) A belga értelmiség körében nagy vita alakult ki e szobrokkal kapcsolatban: sokan úgy gondolták, hogy ki kellene söpörni ezeket a kolonialista maradványokat és szembenézni a kegyetlen múlttal. Mások viszont épp amellet érveltek, hogy maradjanak, mint az avított korszak reliktumai. Az éppen újraépülő múzeum 2017-ben nyílik meg újra, kíváncsian várom, mi lett a szobrok sorsa<sup>47</sup>.

Noha az amszterdami Tropenmuseum is folyamatos kritika tárgya a gyarmati múlt miatt, de nekem ebben az időben igenis szimpatikus volt az a széles horizont, ahogy a világot a szemléltetés, a láttatás, a kommunikáció módszereivel ábrázolja. Viszont a Brüsszel melletti intézményben az említett négy Belgium-szobor nagyon hatásosan takarja el a hatalom gyarmati mindennapok történéseit. Aki ezt a múzeumot látja, nem sejtetheti, Belgium milyen hihetetlen borzalmat jelentett Afrika számára. II. Lipót belga király 10 millió kongóit írtott ki – egyesek a 30 millió áldozatot is el tudják képzelni.<sup>48</sup> Az egykori misszionárius és dokumentarista Alice Harris fotói nem illenek a

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

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

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

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

47 Az újjáépítésről a múzeum igazgatója a hivatalos videón 3:10-nél megemlíti az új épületet, ahol állandó kiállításon szerepelnek majd a gyarmatosítás dokumentumai:  
[www.africamuseum.be/renovation/renovate/index\\_htm](http://www.africamuseum.be/renovation/renovate/index_htm)

48 [hu.wikipedia.org/wiki/II.\\_Lipót\\_belga\\_király](http://hu.wikipedia.org/wiki/II._Lipót_belga_király)

parádés látványba.<sup>49</sup> (15-16-17. ábra)

### 1.3.2. Néhány afrikai diáktársam és a kortárs szcéna<sup>50</sup>

A Rijksakademie-n Hama Goro Maliból<sup>51</sup> érkezett, a dogon törzsből.<sup>52</sup> Hagyományos afrikai természeti anyagokkal dolgozott, vászonra, afrikai – néha szociális, gyarmati - témákat. Nagyon szimpatikus volt az emberek szemében, de néha az volt az érzésem, hogy senki nem a munkáira figyel, még akkor sem, amikor szinte mindenki tapsolt a bemutatóján. Kizárólag franciául értett. Amikor kettesben voltam vele, kérdeztem, mi az amit éppen fest? A nagyon széles vásznat középen egy csik felezte, két oldalán egymás felé forduló emberek. (18. ábra) „*Ez a világ alapproblémája: az egyik szeretné megkapni a másik mellét, de ott van közöttük a fal, nem érheti el.*” Nos, ez az a kép és tartalom, amit ebben a környezetben senki nem vett észre.

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

A hatás irányáról: egy Londonban élő indiai diáktársam, Shibu Natesan<sup>53</sup> csodálatos képeket festett. Valahogy szóba hoztam, hogy egyes indiai festők, például Bhupen Khakar, mintha a Francesco Clemente-t idéznék. Erre ő azzal vágott vissza, hogy a dolog fordított: Clemente járt Indiában és használja fel az ottani képi világot.

---

49 Alice Seeley Harris misszionáriusként volt szemtanuja a gyarmati borzalomnak és dokumentarista fényképeivel sikerült lerántani a leplet az igazságról.; en.wikipedia.org/wiki/Alice\_Seeley\_Harris; [www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal\\_exposure/alice-seeley-harris.aspx](http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal_exposure/alice-seeley-harris.aspx)

50 1995-96-ban két évig az amszterdami Rijksakademie van Beeldende Kunsten posztgraduális képzésén vettem részt. Élményanyagom részben ebből az időből származik.

<http://www.rijksakademie.nl/NL/kunstenaars/alumni?list=P>

51 <http://www.africaserver.nl/virtual/exhibitions/hama/>

52 A dogonokkal kapcsolatban megemlíteném, hogy a kultúrájuk számtalan helyen tűnik fel példaként. Például Budapesten 2015-ben a Tranzitban 'A közösségi pedagógia erőterei – Kreativitás-gyakorlatok című' kiállítás keretében újra fel lett építve Robert Filliou először 1976-ban (akkor is Budapesten) felállított „Poipoidrom”-ja. Az elnevezés a Filliou-t inspiráló dogonok nyelvéből kölcsönzött „köszönöm jól” és az építmény sátoztetős szerkezetére utal.

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

A Rijksakademie nagyon jó kapcsolatot tartott fenn a szomszédos *Tropenmuseum*-mal. Egy másik diáktársam, a benini Gaba Meshac lehetőséget kapott, hogy csináljon egy kamara-kiállítást az intézményben. Kérdeztem Gaba-t, nem érzi-e a veszélyét, hogy egy gettóba záródik ezzel a lehetőséggel? Igen – válaszolta - , de ő *tudatosan játszik* ezzel a szituációval. A válasza annyira komoly volt, hogy azóta Afrikai Kortárs Művészeti Múzeum című environment-jével<sup>54</sup> járja a világot. (19. ábra) Egy alkalommal a Velencei Biennálén is képviselte Hollandiát később, sőt a documenta 12-n is részt vett.<sup>55</sup>

### 1.3.3. Múzeum a múzeumban, mint asszociációs modell: a *Kunstkammer*<sup>56</sup>

A már említett tárlósort a későbbi olvasmányaim során a „*Kunstkammer*” jelenségével azonosítottam be. Az említett tárló-sor egyrészt a tudomány ismeretstruktúráit idézi, másrészt azt a szimbólum-illesztési technikát alkalmazza, ami az asszociatív gondolkodás modellezéséhez szükséges. A *Kunstkammer* a múzeumok megjelenését megelőző prezentációs forma, ami a reneszánsz késői korszakában tűnt fel. A *Kunstkammer*<sup>57</sup> (20. ábra) – rendszerint valami nemesi vagy nagypolgári környezetben jelent meg, valami erre a célra elkülönített falon, tárlóban, szekrényekben. Különbféle tárgyak, képek, szobrok gyűjteménye, amik valami fajta elképzelés, rendszerezés, szenvedély folytán kerülnek egymás mellé. A korlátozott nyilvánosság – főként művészek, tudósok lehettek nézők - ellenére is lényeges volt a láttatás, a prezentáció. Mindez egyfajta élvezete a gyűjtésnek, a birtoklásnak, kifejezése valamiféle intellektuális elhivatottságnak, a szélesebb horizontnak, annak az elitizmusnak, ami reprezentálja a gazdagságot és a tudást.<sup>58</sup>

Az, hogy a *Kunstkammer*ek legelterjedtebb időszaka a 16. és a 18. század között volt, talán a megfigyelésen, a rendszerezésen, a hasonlóságokon alapuló világlátás és szemléleten alapul. A kísérletezés, az empiria, a következtetés, az indukció térnyerése a középkori skolasztikus gondolkodással szemben. A valamilyen szempontból érdekes tárgyak valami formai hasonlóság,

---

54 <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art>  
55 „Authenticity is a racist concept,” says Durham, „which functions to keep us enclosed in 'our world' (in our place) for the comfort of a dominant society”.... Yet „none of the words you call us by are words we call ourselves.” Brandon TAYLOR: *The Art Of Today* 164. p.  
56 FRAZON Zsófia: *Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei* Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011 203. old.  
57 más elnevezésekben, mint Wunderkammer, Kunstkammer, Kunstschränk, Kuriositätenkabinet, curiositycabinet, studiolo, stb. ismert  
58 [Eón.wikipedia.org/wiki/Cabinet\\_of\\_curiosities](http://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities)

morfológiai megfelelés, szín vagy funkció szerint rendeződtek egymás mellé.

Elgondolásom szerint a gyarmatosítással az európaiak látóterébe került különleges tárgyak megjelenése nagyon fontos ismeretközlő szerepe volt, aminek része volt az osztályozás, az interpretáció. A kiállított tárgyakban megjelent a történeti tudatosság, amennyiben áttekinthetőek voltak az asszociációs struktúrák, a tárgyakat rendező elv koncepciója, de ennek még nem volt köze a későbbi felvilágosodott enciklopédizmushoz.<sup>59</sup>

A Kunstkammerek manapság inkább, mint kiállítási, prezentációs módszerként jelennek meg. Nem csak mint a modern múzeumok ősfarmája, az intézményesülés korai szakasza, hanem mint az *asszociációs* műfaj is érdekessé vált – a gyűjtés, az összefüggések keresése, a megfigyelésen alapuló egyéni elképzelések tárházaként. A Kunstkammer metaforává válása valószínűleg a tárgyak és a prezentáció erős vizualitásával, a gyűjtemény múltra és emlékezésre utalásával, az illesztés módszerében rejlő lehetőség széles értelmezési hálójával magyarázható.”<sup>60</sup>

## 1.4. Gondolkodásmódok az antropológia szerint

A gondolat-rendszerek és a közöttük lévő eltérések azért érdekesek, mert a benne tevékenykedők intellektusának olyan kontextust biztosítanak, amiben a logikai tételek érvényessége megvalósul. A Foucault által használt '*episztemé*' kifejezés próbálja megragadni azt a lehetőségmezőt, amiben a tudás alakzatai és a tudományok ismeretstruktúrái létrejönnek, amiben az adott kor problémái és nézetei egyáltalán felvetődhetnek. Egy zárt horizontból kitekintve egy másik kor vagy kultúra gondolatvilága olyannyira irracionálisnak tűnhet, hogy a saját pozíciója is megkérdőjeleződik. Tudatában lenni az érthetlenség kétirányú jellegére viszont lehetőséget ad az önreflexivitásra. Enélkül a szembesülés nélkül nem létezhetnek a másokra vonatkozó érvényes kijelentéseim. Mik azok a befolyásoló tényezők, ami által átalakulnak a tudatstruktúrák? A nyelv, az írás, az idő használata, a társadalom szerveződése, a hatalom, gazdasági szisztémák mindegyike hatással van a világról való észlelésünkre. Hogyan függ mindez össze a szimbólumok kialakulásával és miként kapcsolódik a szóban forgó asszociációs gondolkodáshoz? Az esszém egyik alapkonfliktusa az, ahogy a logikát magának kisajátító, a tényeket, okokat, összefüggéseket a lényegtelenről

59 [de.wikipedia.org/wiki/Harrys\\_Hamburger\\_Hafenbasar](https://de.wikipedia.org/wiki/Harrys_Hamburger_Hafenbasar)

60 FRAZON Zsófia: Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011 207. old.

megszabadító, a magát racionálisnak vélő világ mennyire kiszolgáltatott olyan folyamatoknak, amiről nem vesz tudomást.

A Brüsszel melletti Közép-Afrika Múzeumban<sup>61</sup> tett látogatás más élménnyel is szolgált. A múzeum földalatti, de világos látványtár-raktárában egy múzeológus-hölgy mutatta be nekünk kellő részletességgel a tárgyi gyűjteményt. A méretes üvegszekrényekben dobok, dárdák, pajzsok, maszkok, fétisek, totem-oszlopok, rontás ellen teleszögelt tárgyak százai voltak elrendezve. Az első pillanatban talán még neveltünk is, amikor a három afrikai társunk egyike feltett egy kérdést a hátsó sorból: „Hölgyem, amikor itt tartózkodik, nem fél az itt összegyűlt pokoli energiáktól?!” Rápillantva az afrikaiakra láttuk a kérdés drámaiságát. A fiatal emberek arca megváltozott, szinte sápadtak voltak a félelemtől. A hölgy válaszként udvariasan részletezte, hogy az itt eltöltött munkaidejében milyen dokumentációs, rendszerező, katalogizáló, karbantartó tevékenységet folytat nap mint nap. Megnyugtatót mindenkit, hogy idáig még semmi kellemetlenség nem érte.

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

**1.4.1. Benjamin Lee Whorf<sup>62</sup>** mint biztosítási ügynök találkozott azzal a problémával, hogy az amerikába viszonylag frissen bevándorolt ügyfelei (1920-as évek) mennyire másként értelmeztek szavakat egy-egy kártérítési ügy kapcsán. Később kidolgozta a nyelvi és nem nyelvi világ közti viszonyról szóló feltevését, ami nagy hatással volt az antropológiára és úgy híresült el, mint Sapir-Whorf-hipotézis.

Whorf számára példaként lebegett a hopi indiánok nyelve, amiben nem léteznek se a mi kategóriánk szerinti főnevek, se az igeragozás. Whorf szerint a különböző nyelven beszélők a világot is másként érzik, másként konstruálják a valóságot. „Szoros összefüggés van egy nyelv

---

61 Musée royal de l'Afrique centrale, Tervuren; <http://www.africamuseum.be/>

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



kategóriái, struktúrája és a között, ahogy az emberek miként képesek észlelni a világot.” Azok, aki az európai nyelvek nyelvtanát és logikáját használják, nyelvük inkább a dolgokra és általában a főnevekre nyitottabb, míg a hopik nyelve a folyamatokra és a mozgásra orientálódik. Az illető népeket a nyelvi eszközöket fejleszti ki, amelyek az általa fontosnak érzett tevékenységéhez szüksége van. Ezért a nyelv megismerése alapvetően fontos, ha egy másik gondolkodásmódot szeretnénk megismerni.

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

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

A beszámíthatatlanság helyett inkább az osztályozás, a rendszerezés tevékenységével magyarázható a bororóknak a vörös arapapagájokkal való azonosulása. Émile Durkheim<sup>63</sup> és Marcel Mauss<sup>64</sup> szinte az elsők között foglalkozott a társadalmi szerveződés és a gondolkodási formák kapcsolatával. Hipotézisük szerint a gondolkodás társadalmi termék, így az eltérő társadalmak eltérő módon klasszifikálják a tudásukat. Erre nagyon jó példa a lenti Luis Borges által kitalált kínai enciklopédia abszurd állat-tipológiája. Egy tőlünk eltérő társadalomban meghökkentően más az állatvilág osztályozási módszere.

„Az állatok felosztása: a) a Császár birtokát képezők; b) a bebalzsmozottak; c) a megszelídítettek; d) szopós malacok; e) szirének; f) mesebeliek; g) a szabadban futkározó kutyák; h) az ezen az osztályozásban foglalt állatok; i) amelyek rohagnak, mintha csak megvesztek volna; j) a megszámlálhatatlanok; k) amelyeket roppant finom teveszőr ecsettel festettek; l) stb.; m) amelyek az imént törték e la korszót; n) amelyek távolról legyenek látszanak.”<sup>65</sup>

63 Émile Durkheim (1858-1917); hu.wikipedia.org/wiki/%C3%89mile\_Durkheim

64 Marcel Mauss (1872-1950); en.wikipedia.org/wiki/Marcel\_Mauss

65 *A Jóravaló istenek mennyei gyűjteménye* című kínai enciklopédia állatlistája, amelyet Luis Borges ötlött ki, majd Michel Foucault idézi 'A szavak és dolgok' mottójaként. Foucault, 2000: 9. Romhányi Török Gábor

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

**1.4.2. Szimbolikus eszközök Lévi-Strauss szerint.**<sup>66</sup> Az említett bororók és vörös arapapagájok kapcsolatát az antropológusok később mint „totemikus”-at határozták meg. Bizonyos népcsoportok tudásrendszerében egyes klánok sajátos viszonyban vannak bizonyos állatokkal, növényekkel vagy természeti jelenségekkel. A totemizmus kialakulásával kapcsolatos elképzeléseket követően Claude Lévi-Strauss mutatta ki később, hogy a totemizmus szerepe nem egy lény gyakorlati haszna és nem is a társadalmi munkamegosztás szimbolikus kifejezése. A társadalmi összetartás, a rend kialakítása a feladata, amiben a totemállatok egymáshoz való viszonyában a klánok egymás közötti kapcsolata fejeződik ki.

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

Lévi-Strauss strukturalizmusa a gondolkodás és a szimbolizálás univerzális principiumait kísérelte meg feltárni, amiben nagy hatással volt rá Ferdinand de Saussure strukturalista nyelvtudománya,<sup>67</sup> mely szerint a természeti és a modern népekben lejátszódó megismerő folyamatok mindenütt azonosak. Jellemző, hogy az emberek a tárgyakat nem önmagukban, hanem relációjukban, kontrasztokat képező bináris oppozíció keretében értelmezik<sup>68</sup>, metaforák és metonímiák segítségével gondolkodnak.

---

fordítása: [www.alamut.com/subj/artiface/language/johnWilkins.html](http://www.alamut.com/subj/artiface/language/johnWilkins.html)

Jorge Louis Borges (1899-1986); [hu.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Luis\\_Borges](http://hu.wikipedia.org/wiki/Jorge_Luis_Borges)

66 ERIKSEN, Thomas Hylland Kis helyek – nagy témák Bevezetés a szociálandropológiába Gondolat Kiadó 2006 Totemikus osztályozás, A meg nem szelídített gondolkodás, 296. o.

67 Ferdinand de Saussure (1853-1913); [hu.wikipedia.org/wiki/Ferdinand\\_de\\_Saussure](http://hu.wikipedia.org/wiki/Ferdinand_de_Saussure)

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

Ugyanakkor „azok a népek, amelyek nem ismerik az írást és a számokat, másként fejezik ki a gondolataikat, mint azok, akik használják ezen ismereteket. Az írástudatlanok kénytelenek a fogalmaikhoz konkrét, látható tárgyakat kapcsolni. A szellemek például elvontak, ez magyarázza, miért hitte annyi korai felfedező és misszionárus azt, hogy a törzsi népek köveket imádnak. Az eredetiség az ilyesfajta társadalmakban ismerős dolgokra utaló fogalmak újfajta egymás mellé helyezésével lehetséges. Lévi-Strauss ezt a műveletet *bricolage*-nak nevezi. Ezt a kreatív, asszociatív és játékos gondolkodásmódot a mérnöki gondolkodással állítja szembe; a nyugati társadalmakban uralkodó absztrakt tudomány gondolkodásával, amely az írás és a számok börtönébe van zárva, annak fegyelme van rákényszerítve.”<sup>69</sup>

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

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

Az idő mérése előtti és utáni társadalmak szintén eltérő élet és társadalomszervezési gyakorlatot, ezen keresztül eltérő gondolkozási formákat alakítanak ki, ahogy a pénz is átstrukturál mindent az emberek életében.<sup>70</sup>

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

---

69 ERIKSEN, Thomas Hylland: Kis helyek – nagy témák Bevezetés a szociálintropológiába Gondolat Kiadó; 2006, Totemikus osztályozás, A meg nem szelídített gondolkodás, 298. o.

70 ERIKSEN, Thomas Hylland Kis helyek – nagy témák Bevezetés a szociálintropológiába Gondolat Kiadó 2006

racionalisnak, ésszerűnek tartani, noha mindez nem hogy a korábbi társadalmak, de még a brókerek világában sem egyértelmű. A kapitalista viszonyok – kereslet-kínálat szabályai – azonban a korábbi társadalmak idején nem léteztek, nem az értékmaximalizálás logikája vezette tevékenységüket. Gyakorlatilag az üzleti tevékenység sem volt leválasztható az élet egyéb részeitől.<sup>71</sup> Az említett ésszerűség erőteljesen megkérdőjeleződik abban az esetben is, ha megnézzük a modern kor fogyasztási szokásait. A szükségleten túl számtalan dolgot mesterségesen gerjesztett vágy miatt vásárolunk meg, a fogyasztási igény messze meghaladja a természeteset.

Helyette az ajándékozásnak és a cserének a legváltozatosabb formái éltek, sőt élnek ma is az autentikus társadalmakban. John Davis<sup>72</sup> szerint nyolcvan olyan csereforma létezik, amit az európaiak „kereskedelemnek” neveznének<sup>73</sup>. A *potlach* kifejezés nehezen lefordítható. Az ajándékozás – ami sok esetben csak a csere első, viszonyosságra ösztökélő mozzanata – magát a gazdasági tevékenységet helyettesíti, de sokkal több is annál. Strukturálja a közösségi kapcsolatokat, kifejezi és aláhúzza az egyén hierarchiában elfoglalt helyét, aláhúzza a biztonságérzetét.

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

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

Az, hogy mennyire értékhatározott volt például a nigériai *tivek* törzsének lakossága, az kiderült cserekereskedelmi gyakorlatukból. A *tivek* nagyon ragaszkodtak a földjükhöz, ami nagyon erős identitástudatot adott nekik. Általában a környék lakosaival cserélték ki áruikat, de soha nem keveredtek össze az értékszintek. Az alapszükségleti cikkekért mindig is csak alapszükségleti árut cseréltek, vagyis gabonát, gyümölcsöt, szerszámot, fűszert. A presztizsjavak, vagyis a mágikus ékszerek, szarvasmarha, drágább ruhaneműk, rézrudacsák egy következő szféra volt, amik szintén csak egymással voltak csereszabatosak. Véletlenül se történt volna meg, hogy a legfelső szint

---

71 FÜRST, Maria: Bevezetés a filozófiába, Ikon, Budapest, 1996

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

73 Hozzátenném, hogy Davis egy hosszú listát is összeállított a mai Angliában létező cserefajtákról, úgymint a korrupció, a jelzalog, a potyázás, a szocitáció vagy a borralaló. Eriksen 243.o.

„áruival”, a nőkkel és gyerekekkel cserélték volna. Amikor aztán úgy alakult, hogy a gyarmatosítás következtében a tivek jó része távolra exportáló kiskapitalista vállalkozó lett, egyre inkább belépett a rendszerbe a *pénz*, ami az eltérő szférákat közös értékmérő alá rendezte. Sokan a nők a hozományának a pénzben fizetését értékvesztésének érezték, mert hogy ezzel a zöltség vagy a kecske szintjére inflálódtak.

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

Említettem, hogy az esszém egyik alapkonfliktusa az, ahogy a logikát magának kisajátító, a tényeket, okokat, összefüggéseket a lényegtelenről megszabadító, a magát racionálisnak vélő világ mennyire nem az. Dan Ariely 'viselkedés-gazdasátana'<sup>74</sup> pontosan az irracionálisunkat és annak törvényszerűségeit vizsgálja, milyen rejtett erők alakítják irracionális döntéseinket? Ha valamit újra és újra eltévesztünk, hamar rájöhethetünk, hogy tévedéseink szisztematikusak. Márpedig az ismétlődő dolgok egyfajta rejtett ok-okozati mintázatot hoznak létre, aminek szintén valószínűsíthetőek a szimbolizációs következményei.

Ahogy szokásainkban befolyásolnak olyan dolgok, mint az *imprinting* – fixáció a már meghozott döntéseinkhez, a nyájszellem, a bevéssődésekhez és a referenciapontokhoz való ragaszkodás, ugyanúgy párhuzamba állíthatjuk ezeket a megmagyarázhatatlan gesztusokat a *potlach*-ek jelenségével, amiről Marcel Mauss<sup>75</sup> és a többiek beszéltek. Miközben saját kulturánk a gazdasági folyamatokat, mint érdekek törvényszerű működését írja le, látjuk, hogy sokkal több az irracionális és a kiszámíthatatlan elem, mint gondolnánk. Noha a közgazdaság alapvetően a kereslet – kínálat dinamikájából származtat, kiderült, hogy számtalan illogikusnak tűnő elem van a gazdasági döntéseinkben.<sup>76</sup> A monetáris ésszerűség mítosza a legutóbbi nagy gazdasági válságot okozó mechanizmusok idején csúnyán megcáfolódott.<sup>77</sup> Engem érdekel, milyen *potlach*-ek vannak a mi életünkben? Tényleg a racionalizmus határozza meg a gondolkodásunkat? Mennyi a *potlach* a

74 ARIELY, Dan: Kiszámíthatóan irracionális, GABO, Budapest, 2011

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

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

77 Ezzel kapcsolatban felhívnom a figyelmet az általam szerkesztett válsággal kapcsolatos Index-mellékletben no. 35. 2010 március megjelent interjúimra, amit egy blogon is elérhető: <http://crisisover.blogspot.hu/>

saját életében, mennyi a pazarló, irracionális mozzanat azon túl, hogy azt teszem, amit valóban szeretek?

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

A művészeti progresszivitás gyakorlata az alkotó részéről általában valami olyan lemondással<sup>78</sup> jár együtt, ami jó esetben tudatos döntés. Ez az, amit a társadalmi logika nem mindig ért, illetve ha pragmatikus, akkor is csak mint valami olyan pozitív externitásra tekint, mint például a galériák szerepére a gentifikáció folyamatában. A művészet termékeny feladata lehet – talán épp a művészek prekariátusba<sup>79,80</sup> csúszó helyzete folytán is – végiggondolni a kultúra civilizációban elfoglalt helyzetét akár a potlach jelenségén keresztül is.<sup>81</sup>

---

78 SEBŐK Zoltán: A művészet, mint ajándék; [www.zetna.org/zek/folyoiratok/82/sebok5.html](http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/82/sebok5.html)

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

79 STANDING, Guy: Prekariátus – Lakosokból állampolgárok? Ford.: Latorre Ágnes; [http://epa.oszk.hu/02100/02121/00017/pdf/EPA02121\\_fordulat\\_19\\_028-051.pdf](http://epa.oszk.hu/02100/02121/00017/pdf/EPA02121_fordulat_19_028-051.pdf)

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

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

Pléh Csaba: Az ornamentika elemzése a kognitív művészet értelmezésben – előadás, Kassák múzeum, 2015. április 16.

## 2. Az asszociativitás a vizualitásban és a jelentésképzésben

### 2.1. Az analogikus gondolkodástól az abdukcióig

*"Csak akkor jön lázba az értelem, amikor valamilyen analógia beugrik;  
csakis ennek révén tudunk hatni a világ mozgatórugóira.  
A leglelkesítőbb szó, amely a rendelkezésümkre áll a MINT, akár kimindjük, akár elhalgatjuk."*<sup>82</sup>  
André Breton

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

#### 2.1.1. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai

Amikor Eco a korábbi szövegrészletben<sup>83</sup> ismerteti a játékszabályokat, - miszerint minden mindennel összefügg, - azzal kissé súlytalanná és jelentéktelenné nyilvánítja e kapcsolatsorok tartalmi értékét. Ebben az esetben ez a játék nem lehet több, mint jópofa időtöltés. Ez a bagatelizáció arról az összeesküvés-elméletről szól, ami a Foucault-inga című kötetének történetét dinamizálja. Ez a posztmodern irónia a logika olyan szintjét veszi célba, ami gyakran vezeti félre a következtetést egy probléma megoldása közben. Amikor a 17. századi Cocleniust idézi („a világon minden testet összekapcsol valami, ami a természeti kölcsönviszonyok összességét lehetővé teszi...bármely anyag...magához vonzza a hasonló formát: így a mágnes vonzza a vasat ... minden mindennel a kör nála bezárul, összefügg, szintén ..) - abban is van némi zavarba ejtő. Ugyanis ebben az esetben minden asszociáció, minden felismert kapcsolódás, minden hasonlóság vagy metafora nem lehet más, mint a pszichénk kivetítődése nélkülözve a kreatív vagy a kritikai elemet.<sup>84</sup>

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

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

83 Lásd: 1.2

84 ECO, Umberto: Az értelmezés határai, ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013, 95.o.

Huizinga például a középkori szimbolikus megközelítés dominanciáját hangsúlyozza a későbbi oksági vagy a fejlődésen alapuló világgéppel szemben.<sup>85</sup> A középkorban nem voltak kísérleti módszerek és nem éltek a megfigyelés lehetőségével.

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

Továbbá: *„...A szellemiség összes különböző területe között a megfelelések összefüggő rendszere uralkodik. Az Ótestamentum az Újszövetség előjátéka, és a világi történelem mindkettőt tükrözi. Végül is minden szimbólum az oltáriszentség központi misztériuma köré csoportosul, amely már nem is szimbolikus hasonlatosság, hanem azonosság. Az ostya már maga Krisztus, és a pap, aki magához veszi, igazából az Úr sírja.”<sup>86</sup>*

Michel Foucault<sup>87</sup> írásában<sup>88</sup> ugyancsak megemlíti, hogy a reneszánsz végéig a hasonlatosság volt szinte az egyedüli megismerési módszer a tudományban. A későbbi ismeretstruktúrák egyre inkább a racionalitás fejlettebb eszközeihez nyúlnak. Pusztán a hasonlóságok megállapításával, az ok-okozati viszony mellőzésével nincs lehetőség megérteni a változásokat.

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

A gondolkodás módszereinek jóval gazdagabb a tárháza, jó néhány megvalósulási formáját ismerjük: az analízis mellett a szintézis, az indukció és a dedukció, a hipotézisek és elméletek felállítása. Mindez kritikai reflexiót is kap a társadalmi-gyakorlatban.

A tudatos, módszeres, dialektikus gondolkodást és a Logika című kötetét megalkotó Hegel

85 HUIZINGA, Johan: A középkor alkonya, Európa, Budapest, 1996, 154.o.

86 Uo. 155.o.

87 Michel Foucault (1924-1984); Francia történész és filozófus; [https://hu.wikipedia.org/wiki/Michel\\_Foucault](https://hu.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault)

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



szintén nagyon keveselte az analógiás gondolkodás igazságfeltáró erejét.

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

A jelenség hatásosságáról a *kognitív disszonancia* jelenségét kutató Festinger is írt: „...az ember gondolatai között összhangot keres és – kő kövön nem marad, de – teremt. Ha ugyanis rá kell eszmélnie, hogy gondolatai, elvei és tapasztalatai, várakozásai és tudatos tettei között bármely okból nincs összhang, akkor ez rossz érzéssel tölti el, és arra ösztönzi, hogy a harmóniát létrehozza.”<sup>89</sup>

Foucault példaként Don Quijote-t említi, mint aki történetében jeleket keres és hamis hasonlóságokra bukkan. Ezért folyton „bolyong és beleőrül az analógiákba, mindenütt hasonlóságokat keres és mindenütt azt is talál.”<sup>90</sup> Az értelem-tulajdonítás kényszere, a szimbolizáció működése erőteljes: „hajlamosak vagyunk mintázatokat látni mindenütt, ott is, ahol valójában nincs. Talán ez az alapmechanizmus vezet a babonák kialakulásához is.”<sup>91</sup>

Úgy gondoltam, a disszertációm kapcsán megpróbálom utólag szembesíteni magamat, annak idején (nyocvanas évek) miért is nem érdekelték egy ponton túl Pap Gábor<sup>92</sup> gondolatai. Felütve a Csontváyról szóló kötetét<sup>93</sup>, látva a festményrészletek összevetését az állatövi jegyekkel magakadályoz abban, hogy tovább lapozzam. Még ha érdekelnének egy picit is a horoszkópok, a gondolatmenetem már ott megtorpan, hogy a csillagképek alakjai nyilván minden egyes népnél eltérő konszenzuson alapulnak. Ami a magyar népi világképben „Kaszás”, az másutt „Orion”, a Rák vagy a Kos tulajdonságaival. Ráadásul az egymásnak megfeleltetett csillagképek nem teljesen egybevágó területét foglalják el az égboltnak.

---

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

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

91 MÉRŐ László: Észjárások, A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia Typotex, Budapest, 1994, 196. o.

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

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

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

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

Pap Gábor - Káin reneszánsz maffiája című előadását<sup>94</sup> megtekintve kitetszik, hogy az azonosságnak ez a fetiszizálása itt is egyre súlyosabb összeesküvés-elméletekbe torkollik. Az egyébként szuggesztív, sőt nagy művészettörténeti ismereti háttérrel sugalló monológok inkább tűnnek egy Rorschach-teszt elemzéseinek. Az, hogy az illető mit lát bele az adott feltételbe, többet árul el az illető állapotáról, mint maga az adott képről. Az ószövegségi idézettel, a reneszánsz-kor kulturális és vallási vezetőinek és bankárjainak külsejéből – például a profilképeken kirajzolódó orrsziluettből - olyan máig ható következtetéseket fogalmaz meg, ami kimeríti az uszítás fogalmát. Nagyon sajátos az a művészettörténeti kijelentés, miszerint a reneszánsz egy adott időszakában azért hagyják el a nagyon „árulkodó” profil ábrázolást a fél-profil javára, hogy az ábrázolt bankárok származása ne legyen annyira szembeütő.<sup>95</sup>

Láthatjuk, hogy az összefüggések létrehozása elég a konspiráció felismeréséhez. A valóság két pontját bármelyik szimbólum-erezt mentén össze lehet kötni a hatás kedvéért. Ez a hatás kifejeződik valami fajta „ahá”-ban vagy röhögésben. Minimális dedukcióval könnyedén cáfolható.<sup>96</sup>

### 2.1.2. A barkácsolt logika: Lévi-Strauss<sup>97</sup>

Mint már megemlítettük korábban, az antropológus Lévi-Strauss is foglalkozott a logikai jelenségekkel. Nagy befolyással volt rá Ferdinand de Saussure nyelvészeti munkássága és strukturalizmusa. Szerinte a kognitív mintázatok minden embernél hasonlóak, függetlenül attól,

---

94 [www.youtube.com/watch?v=Wj8P-MTNMGs](http://www.youtube.com/watch?v=Wj8P-MTNMGs)

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

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

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

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

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

### **2.1.3. Vajon a szimbolikus gondolkodás valóban megelőzte-e a logikait?<sup>98</sup>**

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

Dan Sperber<sup>99</sup> francia tudós viszont mindezt megkérdőjelezi. Azt állítja, hogy egyrészt a

---

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

Kapitány Ágnes DSc – Kapitány Gábor DSc

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

99 Dan Sperber francia tudományos és társadalom kutató: [people.ceu.edu/dan\\_sperber](http://people.ceu.edu/dan_sperber); Magyarul is olvasható könyve: SPERBER, Dan: A kultúra magyarázata; Ford.: Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2001

„racionális feldolgozás nem kíván semmilyen előzetes feldolgozást”; másrészt pedig „mindenfajta szimbolikus feldolgozás szükségessé tesz valamilyen előzetes racionális feldolgozást; harmadrészt: a szimbolikus feldolgozás - akár a hosszú távú memória részvételével, - gondoljunk például a zsebkendőre kötött csomó működési elvére – hozzájárulhat a racionális feldolgozáshoz”. Ezek a hozzájárulások döntő szerephez jutnak a kreatív gondolkodásban.<sup>100</sup>

#### 2.1.4. Az analógia mechanizmusa

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

Tudósok bizonyos főemlős fajtákkal való kutatásuk során megállapítják, hogy például a *primáták* életmódja hatással volt az intelligenciájukra. Az a fejlődés során alakult ki, hogy a tárgyakat csoportosítsák bizonyos tulajdonságok alapján. A fajon belüli és kívüli egyedeket megkülönböztető osztályozás segítette kialakítani azt a fajta kategorizáló gyakorlatot, ami akár a nyelv kialakulásában is szerepet játszhatott.<sup>101</sup>

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

Hogy az észlelés mennyire nem elegendő, hanem szükséges a prepozíciókba rendezni a korábbi ismereteket, arra jellemző Eco által leírt történet is, miszerint amikor az aztékok meglátták az európai hódítókat, az indiánok vezetőjének nagy problémát jelentett a lovak beazonosítása. Mivel azelőtt ilyet korábban nem látott, szarvasokként határozták meg az állatokat, amiken a spanyolok a hátán ültek.<sup>102</sup>

---

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

101 Csányi 2000, 64. o. in: Sándor Zsuzsa: Vizuális alkotástípusok a kommunikációban – disszertáció, PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció Doktori Program 158. o.

102 Egyetemi segédanyag, Andok Mónika: A jel a nyelvtudomány történetében

**Az analógia.** Az analógia egy hatékony kognitív mechanizmus, amellyel következtetések levonására és új, absztrakt fogalmak birtokába jutunk. Az analógia egy struktúra leképezéséből, a forrás megnevezéséből és egy másik struktúrához tartozó cél megnevezéséből áll, mások megfogalmazása szerint a tudás vagy a mentális struktúra leképezése az egyik tartományból a másikba.<sup>103</sup>

Az analógiáknak több szempontból osztályozhatóak, úgy mint:

1. Igaz-hamis analógiák vagy kényszerválasztásos analógiák.

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

3. Az absztrakció szintje is osztályozási lehetőség (bemutatói formátum, analógia tartalom): manipulatív, képi, verbális és formális analógiák, illetve ezek kombinációi. (Nagyné 280)

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

Az illesztési folyamata a szemantikus háló és a közöttük fennálló strukturális relációk figyelembe vételével történik. „A metafora az általa képviselt tárggyal való *asszociáció* révén kapja a jelentését, míg a metonímia a részt használja fel az egész reprezentálására”<sup>104</sup>

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

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

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

További problémát jelenthet a bizonytalanság, a gyakran homályos a válasz. A letisztított analógiák három típusát említhetjük: a. a hasonlóságnak világos értelme van, ha a kapcsolatokat ugyanazok a törvények szabályozzák. b. izomorfia, kölcsönösen egyértelmű leképezés c. homomorfia – a

---

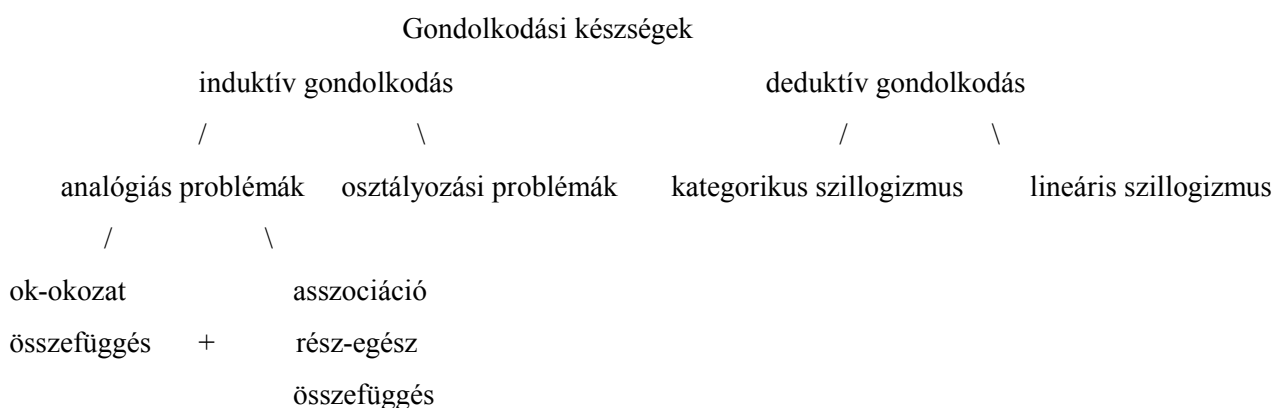
103 NAGY Lászlóné: Analógiák és az analógiás gondolkodás a kognitív tudományok eredményeinek tükrében Magyar Pedagógia 100. évf. 3. szám 275.302. 2000 Szegedi Tudományegyetem, Biológiai Szakmódszertani Csoport

104 ERIKSEN, Thomas Hylland Kis helyek – nagy témák Bevezetés a szociálintropológiába Gondolat Kiadó 2006 15. 15. o.

módszeresen megcsonkított transzformáció, amiben még valamennyire megőrződik a relációk. A kritikai érzék az említett veszélyek miatt elengedhetetlen az analógikus gondolkodásban.

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

Gary D. Phye <sup>105</sup> ábrája (1990) az induktív és a deduktív készségek nem teljes hierarchikus struktúráját mutatja. Eszerint az analógiás problémák az induktív gondolkodás egy speciális problémaosztályát képviselik.



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

Michel Foucault A szavak és a dolgok című írásában<sup>106</sup> végigkíséri a tudományok ismeretstruktúráinak történetét, így említi meg az az analogikus gondolkodást is. A reneszánsz végéig mindent a hasonlóság határoz meg, amikortól a gondolkodásnak bonyolultabb rendszerei jelennek meg.

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

- megegyezés (convenientia): szomszédos dolgok, amiket összekapcsolunk, összeillesztünk. A világ ezeknek a megfeleltetéseknek a láncolata.
- vetélkedés (aemulatio): távoli dolgok olyan jellegű megfeleltetései, amelyek azok hasonló megjelenésén alapszanak, mint egymás tükörképei
- analógia: az előző kettő, vagyis a megfelelés és a vetélkedés együttese. Megfordíthatóság és

105 Gary D. Phye: [www.researchgate.net/profile/Gary\\_Phye](http://www.researchgate.net/profile/Gary_Phye)

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

többértelműség jellemzi, univerzálisan alkalmazható

-- szimpátia: nem előre előírt kapcsolat. A dolgok asszimilására képes, az antipátia pedig az azonosság elidegenedésére.<sup>107</sup>

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

Roland Barthes *A kép retorikája*<sup>108</sup> című írásában szintén megemlíti a kérdést, hogy az analogikus ábrázolás a szimbólumokon túl képes-e igazi jelrendszereket létrehozni? Tényként említi, hogy a nyelvészek nem ismerik el az analogikus kommunikáció és a kép nyelvi jellegét. Sokak meggyőződése szerint a képi reprezentáció ellen áll az értelemnek. A kép és az analógia nagyon kezdetleges rendszerek a nyelvhez viszonyítva, a kép limitálja az értelem lehetőségeit. „Hogyan kerül az értelem a képbe? ” „Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van azon túl? Ezt a kérdést szeretnénk itt feltenni, oly módon, hogy spektrálanalízisnek vetjük alá a kép által hordozható üzeneteket.” - írja Barthes.<sup>109</sup>

Természetesen nagyon sok problémát vet fel a vizualitás. A képeknek olyan logikája és ereje van, ami saját, csak rájuk jellemző. Ami nem mondódik ki, az az érzékelésben valósul meg. Ez a tudás a múltból ered. Gotfried Boehm szerint a nyelvkritikus filozófia első szakaszában a nyelfüggőség bizonyítása a megismerésben épp arra szolgált, hogy féken tartsák a metafizikát és az objektivizmust.<sup>110</sup>

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

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

---

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

108 BARTHES, Roland: *A kép retorikája* *Vizuális Kommunikáció, Képfilozófiák*, Typotex, Budapest, 2010

109 Uo. 109.o

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

sémák működésének eredménye.<sup>111</sup>

Na most amit Johan Huizinga<sup>112</sup> kritikával ír a középkori gondolkodással szemben, az számunkra nagyon is érdekes. Az a bizonyos *rövidzárlat* nagyon is termékeny lehet egy alkotó számára vagy aki ötletet, megoldást keres. A korlátolt fogalomkészletünkől és sémarendszerünkől fölépülő ok-okozati összefüggések minden egyes kérdésben újra és újra belevisznek azokba az ördögi körökbe, amivel képtelenek vagyunk a megoldások felé lépni. A gondolat ugrása lehet, hogy nem a formális logikát követi, de a rejtett összefüggésekben a jelentés és a cél összerímzése igen hatékony lehet némi kreatív energia létrejöttében.

Az olyan kijelentés, mint Noam Chomsky<sup>113</sup> híres példamondata ezt az „értelmetlenséget” példázza: „a színtelen zöld eszmék dühödten alszanak.” Ez a mondat szintaktikailag korrekt, az egyeztetés is megfelelő nyelvtanilag, de ennek a mondatnak a „normális” életben pragmatikai értelemben nincs helye, mivel a Morris-féle szemiotika hármasszoros dimenziójából nem érvényes. Lehet viszont érvényessége művészi kontextusban, ahol a kódolhatósága – vagy a dekódolhatatlansága – megkapja azt a funkcióját, ami a magát racionálisnak vélő világon kívül létezik.

Mérő László 'Észjárások' című könyvében<sup>114</sup> maga is bebizonyítja egy, az olvasókat beavató kísérlet során, hogy az „okos”, logikus gondolkodású emberek nem a „formális logika” sémái mentén futtatják végig a megoldási folyamataikat, hanem sokkal több az asszociációs, szomatikus, emocionális elem, mint gondolnánk. Kísérletében a megoldandó feladatok egyik részének az elemei absztrakt számok, betűk, míg a másik feledatsor a mindennapi élet tárgyaival, valós, megélhető szituációkkal játszik. A formális logikát tekintve a két feladatsor izomorf, vagyis teljesen azonos. Az előbbieket azonban az emberek igen kis hányada tudja általában megoldani, amíg az életszerűbb „szöveges példák” szinte mindenki. Vagyis az intelligencia nem feltétlenül az Arisztotelész óta a legcélszerűbbnek vélt logikai módszereket követi.

A gondolkodásunknak nincs olyan logikailag zárt jellege, ahogy azt a szillogizmusok sugallják. Nem lehet a formális logika szerint modellezni a megoldásainkat és következtetéseinket. Még a legegyszerűbb megoldások is valami fajta hétköznapi mintákat követnek, amikor a szóban forgó dolog működésmódja, szerkezete számunkra már jól ismert. A fenti kísérletben érdekes módon azok a példák voltak kevésbé megoldhatóak, amelyek nem tartalmaztak szubjektív elemeket.<sup>115</sup>

---

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

112 [hu.wikipedia.org/wiki/Johan\\_Huizinga](http://hu.wikipedia.org/wiki/Johan_Huizinga)

113 Noam Chomsky amerikai nyelvész (1924), [hu.wikipedia.org/wiki/Noam\\_Chomsky](http://hu.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky)

114 MÉRŐ László: *Észjárások, A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia* Typotex, Budapest, 1994

115 MÉRŐ László: *Észjárások, A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia* Typotex, Budapest, 1994



Mindazonáltal a formális logika ha nem is kizárólagos eszköze gondolkodásunknak, de nélkülözhetetlen a megismerés bizonyos szintjein, mivel a kommunikációnak nagyon nélkülözhetetlen eleme.<sup>116</sup>

## 2.1.6. Az abdukció

Miközben Charles Sanders Peirce<sup>117</sup> szemiotikáját, mint *logikát* szokás definiálni, valójában módszerének a racionalitáshoz való viszonya sokkal árnyaltabb. Nagyon érdekes olvasmány Sebeok könyve<sup>118</sup>, aki végigkutatja és összehasonlítja Peirce és Sherlock Holmes munkamódszerét.<sup>119</sup> A pragmatikus filozófia nagy alakja és a 19. századi pozitivistá racionalizmus légkörében az angol mentalitás mintaképének tekinthető detektív módszereiben sok párhuzamosságot mutatott. Meglepő módon az ösztönösség sokkal nagyobb szerepet kap gondolkodásmódjukban, mint azt a korszellem alapján képzelnénk. A *hipotézis*, vagy feltételezés, más néven a vélekedés minden logikai művelet alapja.

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

„Az abdukció olyan ösztön, amely a világ aspektusai közötti kapcsolatok észlelésére támaszkodik, az észleletek tudatalatti összekapcsolására.” Az abdukció egy bizonyos fajta érzéssel asszociálódik. Amikor az idegrendszerünket úgy éri valamilyen izgalom, az eredmény egyetlen harmonikus zavarállapot, amelyet érzelemnek hívok.”<sup>120</sup>

---

179.o.

116 Uo. 30.o.

117 Charles Sanders Peirce (1839-1914) amerikai matematikus és filozófus, akihez a nevéhez kötik a pragmatizmust és a szemiotikát. [hu.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Sanders\\_Peirce](http://hu.wikipedia.org/wiki/Charles_Sanders_Peirce)

118 SEBEOK, Thomas A, UMIKER-SEBEOK, Jean: Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája, Gondolat, Budapest, 1990

119 ECO, Umberto: Az értelmezés határai, Európa, Budapest, 2013

Megjegyezném, hogy Sebeok és a fiatalon nagy Peirce-rajongó Eco közösen is foglalkoztak a Sherlock Holmes-féle logikával. Eco a Rózsa neve című középkori témájú regényében a felvilágosult szerzetest nem véletlenül nevezte el Baskerville-i Vilmos-nak.

120 SEBEOK, Thomas A-UMIKER-SEBEOK, Jean: Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája, Gondolat, Budapest, 1990

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

Az úgy nevezett abduktív jelelemzési folyamatban a jel utasítására képesek olyan aktív mentális tevékenységet kiváltani, ami a lineáris (akár induktív, akár deduktív) logikával kevésbé elérhető.<sup>121</sup> Az asszociáció folyamata az eddigi jelalkotás és kódolás dekonstrukciójával főlzabadíthat olyan folyamatokat, amik megoldására nincs esély addig, amíg az eddigi nyelvi impulzusokat alkalmazzuk megváltoztatlanul – körbe-körbe - ugyanabban a kódrendszerben.<sup>122</sup>

## **2.2. A kreativitás**

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

### **2.2.1. A kreativitás**

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

---

121 ECO, Umberto: Az értelmezés határai, Ford.: Nádor Zsófia, Európa, Budapest, 2013, 242. o.

122 MORIARTY, Sandra: Vizuális szemiotika, in: Vizuális Kommunikáció, Képfilozófiák, Typotex, Budapest, 2010, 96. o.

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

Azonban, ahogy a kreativitás-kutatásokat egykor generáló szabadságeszmék is szépen felodódtak valami fajta „konszolidált devianciába”, úgy a kötelező, elfogadott pimaszkodás, a botrány-menedzsment is az információ terjesztésének – manipulálásának - eszközévé vált, amivel hozzá lehet járulni a globalizált média-össztermékhez. A kreativitás már sokkal kevésbé eszme, sokkal inkább munkamódszer, ami kiszolgálja a vállalati logikát. Egyrészt remény, hogy csökkenti az elidegenedést a munkában. A 'munkapszichológia' -kifejezés talán sokat elárul abból, hogy milyen szempontok és érdekek érvényesülnek bizonyos kreativitás-kurzusokban. Az ideálisnak tekinthető flexibilis személyiség nem a kapitalista rendszert akarja megváltoztatni, hanem maga a diszkurzivitás az, ami mint *hozzáadott-érték* jelenik meg a globalizált piacon.<sup>123</sup> A kreativitás mint 'brand' vagy üzleti 'image' jelenik meg cégek üzleti stratégiájában. A „kreatív-iparban” és a társadalomban valami fajta boldogság-hormonként igyekszik betölteni szerepét.

*„A lázadás továbbra is csak arra jó, hogy erkölcsileg igazolja a gazdaság alkalmazkodó képességét a mind gyorsabban változó divatáramlatokhoz.” ; „...a lázadás továbbra is csak arra jó, hogy kidobjuk az eddigi holmijainkat, és bármit megvegyünk, amit az idén akarnak a nyakunkba sózni.”<sup>124</sup>*

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

A kreativitás-tanfolyamokra, segéd-könyvek tanácsaira, hatékony módszerekre már csak azért is lehetséges igény, mivel a társadalmi folyamatok és az oktatás, az egyén valahogy mindig az

---

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

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

átlagos közép felé húzza az emberek gondolkodását. A kérdés inkább talán az, hogy a társadalmi folyamatok mennyiben büntetik a flexibilis, provokatív társadalmi magatartást, vagy mennyivel hatékonyabb egy alkotó stratégia például az üzleti életben?<sup>125</sup> Ugyanakkor szakemberek a fogyasztási szokásokban is hangsúlyozzák, sőt emancipálják a kreativitás szerepének a fontosságát.<sup>126</sup>

A spontaneitás, a kreativitás, az együttműködés, a mobilitás, az egyenrangúságra épülő viszonyok, a különbözőség értéke, a közvetlen tapasztalatra való nyitottság remélhetőleg egyre inkább érvényesül. A kreatív szellemre jellemző a divergens, vagyis a több irányú gondolkodás, szemben az egyirányúnak tekinthető konvergenssel. A kreatív ember személyiségére jellemző a könnyedség, rugamasság, eredetiség<sup>127</sup>. Guilford megkülönböztet szóbeli, asszociációs, ötletszülési és kifejezési könnyedséget és a külvilággal szembeni nyitottságot.

Bizonyos pszichológusok megpróbálták leválasztani a kreativitást az intelligenciától. Szerintük az intelligencia az információk ismert minták alapján való összekapcsolásának és raktározásának képessége - jobbra konvergens - , amíg a kreativitás inkább a távolinak vélt információkat is képesek divergens módon összekapcsolni, így innovatív megoldásokat találnak.

A kreativitás mérhető is, szokatlan tárgyhasználat-próbák segítségével történik. Ennek során föl kell sorolni minél több lehetőséget egy-egy tárgy használhatóságával kapcsolatban. Minél több a kitalált funkció, minél eredetibb, minél szokatlanabb a javaslat, annál magasabb a kreativitás-szintje az illetőnek.<sup>128</sup>

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

A kreativitáson belül megkülönböztetnek organizált és inspirált folyamatokat. Az inspirált

- 
- 125 Ezzel kapcsolatban egy megjegyzés: Mérő László mesélte, hogy kidolgoztak valami egészen zseniális játékprogramot, amit készek lettek volna bevezetni a világpiacon. Bizonyos menedzserek azt az üzleti stratégiát javasolták nekik, hogy várják meg, amíg más is feltalál hasonlót, bevezeti a világpiacon és annak oldalán, másodikként fog megtérülni a befektetésük. Vagyis nem az innovatív, hanem a „másoló” stratégia a kifizetődöbb.
- 126 DÜLL Andrea: A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés, L'Harmattan, Budapest, 2009,
- 127 KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGÓ, Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975-1986, összeállította Hornyik Sándor és SZŐKE Annamária, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány, Budapest, 2008; 14. o
- 128 DÜLL Andrea: A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés, L'Harmattan, Budapest, 2009 140. o.

esetén nem ismerni a megoldás eredetét, ezért a tudatalatti asszociációs kapcsolásaival telített lappangási fázis különösen érdekes lehet.

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

Elemi része a kreatív gondolkodásnak az interdiszciplinalitás, mivel a felvetett problémához más diszciplínákból idéz asszociációkat alkotáskor. Ez egy különösen fontos elv, mivel a művészetben és a tudományban a műfajok és a tudományágak működésére is kihatással van, gyakorlatilag ezen ágak montázsja. A különböző területek vonatkoztatási felületei között létrejövő kapcsolatok nagyon inspirálóak a kreativitás szempontjából.<sup>129</sup>

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

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

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

A pszichológus Jádi Ferenc szerint az újabb kreativitás kutatások az „öneszményűség” irányába való rávezetés lehetőségeit kutatják.<sup>130</sup>

---

129 Uo.

130 MONORY M. András-TILLMANN J. A.: Ezredvégi beszélgetések, Kijárat, Budapest, 1998

Én ezt a fogalmat az Erdély Miklós Optimista előadásának<sup>131</sup> bevezetőjében hangoztatott 'illetékesség' kifejezéshez kapcsolnám. Ebben a szövegben olyan kitételek vannak, amik az egyén szerepének, döntésének ad nagyobb szerepet. Vagyis a kreativitás jövőjét a személyes érintettséghez köti, a probléma érzékenység attitűdjéhez, a merészséghez, a fellelősséghez, a képzelethez. A kiáltványként is olvasható szövegben a kreativitás módszertana erkölcsi proklamációvá hangsúlyozódik: „A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztül vihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.” - Továbbá: „Bátorkodnia kell, akár a legirreálisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolnia.”

### 2.2.2. A laterális gondolkodás

A laterális gondolkodás olyan problémamegoldó módszer, amelyben úgy generálunk ötleteket, hogy a meglévő dolgokra egy szokatlan szemszögből, újszerűen tekintünk. Amíg a logikus (vertikális) gondolkodás a kiválasztott ötletet lineárisan előre viszi, addig az oldalirányú (laterális) gondolkodás új, friss ötleteket hoz létre provokációval vagy a vonatkoztatási keret megváltoztatásával. A gondolkodás megpróbálja legyőzni a problémát, a laterális gondolkodás viszont egy radikálisan más megközelítés segítségével megpróbálja kikerülni. A laterális gondolkodás legfőképpen Edward de Bono nevéhez kapcsolódik.<sup>132</sup>

Bono Kreatív elme<sup>133</sup> című könyve nem tesz különbséget a művészi kreativitás és az ötlet szintű gyakorlati kreativitás között. A laterális gondolkodás kifejezés kifejezetten az ötletszintű kreativitással van összefüggésben, ami nem azonos a művészi alkotófolyamattal.

Mivel az oktatásunkban jórészt a görög érvelésalapú gondolkodás dominált, az ítélkezés, az igaz-hamis bináris logika határozza meg tudatunkat. Ez az, ami sokszor akadályt jelent az alkotásban. A laterális gondolkodás fogalomtársításokkal, asszociációkkal dolgozik. Az emberi viszonylatokban sokkal fontosabb az észlelés, a percepció, mint a logika. Nem a sémák mentén halad a gondolatmenet, hanem – a megszokottal ellentétben – a sémák közötti kapcsolati ugrásokkal

---

131 Erdély Miklós Optimista előadásás, In: Tartóshullám, szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985

132 BONO, Edward de: Simplicity, Manager Kiadó, Budapest, 2007  
BONO, Edward de: : A hat gondolkodó kalap, Manager Kiadó, Budapest, 2007  
BONO, Edward de: Gondolkozz!... mielőtt túl késő, HVG Kiadó, Budapest, 2009

133 BONO, Edward de: A kreatív elme, HVG Kiadó, Budapest, 2010

mozog. A józan ész a hasznos ötleteket igyekszik megragadni, a legtöbb ötletet mint ostobaságot hamar elhajtja. A laterális nem fél a tévedéstől és nyitottan közelít a leghetetlenebb elképzelésekhez is.

Az elménk, - mint általában az önszerveződő rendszerek - hajlamos arra, hogy valami stabil egyensúlyi állapotba rendeződjön. Ahhoz, hogy ebből a terméketlen állapotból kimozduljon, provokációra van szüksége. Az ötlet előidézhető, de ez a provokáció önmagában nem elég. A provokáció formái, amikor valami létező helyzethez kapcsolódás – kidobás – tagadás – átfordítás – torzítás – túlzás – vágyalom – brainstorming.

### **2.2.3. A humor**

Azt hiszem, másokat is lenyűgöz az, ahogy bizonyos emberek rendszerességgel tudják mozgósítani a kreatív energiáikat olyan minőségben, amit sokan megírgyelnek. Például bizonyos televízió-sorozat komédia-írói vagy a karikatúristák miként tudnak olyan nagy mennyiségben és egyenletes színvonalon poénokat szállítani akár hétről-hétre, ráadásul sokszor egy-egy szerződés követelményeinek megfelelően? Hogyan történik meg az a bizonyos ugrás vagy bizsziáció, ami nélkül nem jön létre a hatás?

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

A kognitív tudományok egyes kutatói az össze nem illőséggel, az inkongruitás elméletével jellemzik a jelenséget. Szerintük egy bizonyos információ az ember sémakészletéből valami olyat aktivál, ami nem egyezik ezzel a sémával. Ezért egy másik séma keresésére késztet, ami az előzőnek az ellentéte, így kerül a helyére a poén. A humor az észlelést, érvelést és emlékezést felölelő kognícióra van hatással azzal, hogy perspektíva-váltásra késztet, miközben a memóriára is hatással van.<sup>134</sup>

A humor szétválaszthatatlan az alkotókészség és a laterális gondolkodás jelenségétől, ezek is minden bizonnyal kapcsolatban vannak. A működési elvét és titkát sokan próbálták megragadni,

---

134 [www.onlinepszichologia.hu/hirek/a-humor-pszichologiaja-i-resz#sthash.5oyt7EHM.dpuf](http://www.onlinepszichologia.hu/hirek/a-humor-pszichologiaja-i-resz#sthash.5oyt7EHM.dpuf)

leírni, generálni az azt kialakító folyamatot. Annak ellenére, hogy a humor az emberi elme legjelentősebb megnyilvánulása, ebben az esetben is ellentmond a racionalitásnak a logika.

Freud hosszan tárgyalja<sup>135</sup> a vicc technikáit, - sok olyan eszközt bemutat, ami alkalmas a gondolatmenet kisiklására. Ilyen például két szó összetolása, a kétértelműség, a szójáték, a nonszensz, a ravaszul hamis gondolkodás, az automatikus gondolati hibák, az illúzió, az elhagyás stb.<sup>136</sup>

Arthur Schopenhauer azt állítja, hogy amikor a viccben előforduló össze nem illéseken nevetünk, akkor a spekulatív ésszerűség megzavarodását élvezzük. A racionalitás hibákat követ el, képtelen megragadni azt a konkrét valószerűséget, amelyre csak az érzékszervi tanulás és végső fokon a szemlélődés képes.<sup>137</sup>

Theodore Spencer<sup>138</sup> a „leszálló inkongruitás”-t említi, ami mindig és elengedhetetlenül jelen van a viccekben. Ez olyan össze nem illés, amely az emberi pszichét a tekintély, a nagyság, a magasztosság, az ünnepélyesség szintjéről egy alsóbb szintre rántja le. Az így egymásnak megfeleltetett dolgokból kapunk új értéket.<sup>139</sup>

Arthur Koestler használja a *biszociatív struktúra* kifejezést.<sup>140</sup> A durva vicctől a finom iróniáig kategorizálja a vicceket. A viccek kialakulásában az intenzitásukat befolyásoló alapelveket az eredetiség és az újdonság, a poén elhelyezésének a hangsúlyozottsága és a gazdaságosság – ne legyen se túl terjengős, se érthetetlenül rövid - jelentik. Egy vicc megértésekor ugyanaz a ráció érvényesül, mint egy intellektuális probléma megoldásában.

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

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

Edward de Bono egy ösvény-hasonlaltal szemlélteti a séma asszimetriáját<sup>141</sup>. Az A pontból

---

135 Forrás: A vicc és viszonya a tudattalanhoz 1905, magyar megjelenés: FREUD, Sigmund: A humor; <http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2013/2013-oktober/1767-freud-sigmund-a-humor-tanulmany>

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

137 Uo. 179. o.; [hu.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Schopenhauer](http://hu.wikipedia.org/wiki/Arthur_Schopenhauer)

138 Theodore Spencer (1902-1947); költő és akadémikus; [en.wikipedia.org/wiki/Theodore\\_Spencer](http://en.wikipedia.org/wiki/Theodore_Spencer)

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

140 KOESTLER, Arthur: A teremtés, Európa, Budapest, 1998

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



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

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

Nem lehet túlmagyarázni – éppen a Koestler által említett gazdaságossága folytán. A formális logika útja az, hogy a vers referenciasíkján látszólag egy állat nem különösebben kellemes tulajdonságáról van szó. A fölgyült adrenalin akkor csattan ki, amikor e hitünk megcáfolódik a sugárzott kép által. Ugyanez egyenes irányban valahogy így hangzana: 'az ellenőrnek olyan bűdös a pofája, mint a vízilónak'. Ez is egy hasonlat, de érezzük a különbséget.

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

Körülbelül ez a helyzet bármilyen ötlet megalkotásakor is. A levélhez felérve, visszatekintve teljesen logikusnak, egyenesnek tűnik az út. A humor is ezt az evidenciát sugallja, noha az egy aránylik az ágak számához ahhoz, hogy valóban oda jussunk. Az asszimmetrikus rendszerben megközelítve, ami visszatekintve logikusnak tűnik, előretekintve nehezen elérhető.

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

A kiváló karikaturista *Kaján Tibor* egy ötletgyártásban segítő szerkezetet készített.<sup>142</sup> Ez három, koncentrikusan egymáshoz képest elforduló tárcsalap. Egyike eseményeket, a másik személyeket, a harmadik helyszíneket sorol. A mindig más variációban egymás mellé kerülő

---

142 Kaján Tibor: Kibernetikus karikatura kompjuter, 1960 körül, a Petőfi irodalmi Múzeum tulajdona. reprint, Karton Galéria, 2011

fogalmak szolgálják az ötletek inspirálását.

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

Egy alkalommal szemtanúja lehettem vagy húsz francia karikaturista munkastílusának Korzikán, egy csodálatos fesztivál résztvevőjeként<sup>143</sup>. A grafikusok az eseménynek helyet adó szálloda egyik alagsori, félig nyitott termében agyaltak éjszakánként az asztalaiknál. Koncentráció közben volt, hogy zenészeket hívtak, volt hogy nőket a „freudi kisiklatás” érdekében. Igazi figyelem és hajtépés volt. (21. ábra) A grafikusok produktivására jellemző, hogy a fesztivál tíz napjának minden reggelére kiadtak egy helyben nyomtatott, 10 oldalas újságot - kizárólag erre az alkalomra készített munkáikból.<sup>144</sup>

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

Koestler felosztásában a humoros poénokat az 'önérvényesítő' típusba sorolja, amíg inkább a művészet kategóriájába kerülnek az 'öntranszcendentáló' mechanizmusok, amik megnyívánulása néha a sírás – vagy talán inkább olyan valami, amit katharizisznak nevezhetünk.

Az inspiráció-csiholásnak ez utóbbi példáját szintén Franciaországban, egy bretagne-i művészeti központ (Centre d'Art Contemporain, Domain de Kerguéhenec)<sup>145</sup> rezidenseként tapasztaltam meg Marina Abramovic performance kurzusának műterem- és szállásszomszédjaként. A huszonegy braunschweig-i diák öt napon keresztül böjtölve, étlenül és teljes szótlanságban

---

143 Festival du Vent, Korzika-Calvi 2002

144 Köztük volt Tignou is, a *Charlie Hebdo* elleni merénylet egyik áldozata.

145 Centre d'Art Contemporain - Domain de Kerguéhenec; [www.kerguehenec.fr](http://www.kerguehenec.fr)

dolgozott, csak meghatározott minőségű vizet vehetett magához. Több más dolog mellett az alvási pozíciót is meghatározta számukra Abramovic. Az első éjszaka álmukból felvert diákok első riadt szava adta a kurzuson megvalósítandó alkotásuk témáját. A kurzus rengeteg egyéb különös tapasztalatot hozott felszínre. Mindenesre érdekes, hogy a „poén-sablonok”<sup>146</sup> helyett itt épp a belevettség, az öneszményűség irányába próbálták meg szélesíteni lehetőségeiket az alkotásban.

(22. ábra)

## 2.3. A montázs

*„A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával. Ne a fogalmi, hanem az asszociatív gondolkodásra appelláljon, amely a tudat legmélyebb rétegeit is képes megmozgatni.”<sup>147</sup>*  
Erdély Miklós

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

A digitalizációnak köszönhető grafikai programokkal technikailag is könnyebbé vált a montázs-készítés és a non-lineáris filmvágás<sup>148</sup>. Sokkal kézenfekvőbbé vált a montázsok használata és nem csak a technikában történtek változások. Bárki – akár egyénileg is - elsajátíthat és alkalmazhat olyan megoldásokat, ami korábban nem volt olyan könnyedén elérhető. A képek vágása, illesztése, sebességének megváltoztatása, tükrözése, cropp-olása, tónus vagy szín-változtatása, effektek használata szinte csak apró mozdulat. Ráadásul a közösségi megosztó felületeken azonnal reflektálódik és terjed az effajta kreativitás, motiválva és inspirálva a további alkotásra. Éppen ezért is elkerülhetetlen a téma újragondolása.

A montázkutatásban közelállónak tekintem az *iconic turn* kutatóinak a szemléletét, ami a képek és metaforák tudományának a tudatosabb kutatását veszi célba. A képre úgy tekintenek, mint amik „csak rá jellemző logikával bírnak”<sup>149</sup>, olyan művészi képre, ami autonóm, önálló státusa, súlya van. Hipotézisem szerint ahogy a kép sem, úgy a montázs sem csak „az érzékelés eredménye

---

146 Erdély Miklós kifejezése

147 Erdély Miklós, Montázs-éhség, Valóság, 1966/4

148 DALY, Steven-WICE, Nathaniel: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes, ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995 131. oldal

149 BREDEKAMP, Horst : Fordulópontok, In: A kép a médiaművészet korában, L'Harmattan 2006

vagy az adott médium terméke, hanem a szimbolizálás folyamatához tartozik, amelynek segítségével elsajátítjuk a világot.”<sup>150</sup>

Noha ennek hatalmas irodalma van, mégis újra fontossá válik az az elmélet és tapasztalat, amit Magyarországon Erdély Miklós *Montázséhség*<sup>151</sup> című írásában a filmkészítéssel kapcsolatban manifestált: „A szétdarabolt valóság legyen ráilleszhető az asszociáció rekeszes futószalagjára, illeszthetősége folytán alapos, közvetlenül ható, és nemcsak foltokban tapadó hasonlatosság”.

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

Erdély ebben a témában különösen megkerülhetetlen, mivel magával a montázs fogalmával talán ő foglalkozott a leglényegretörőbben. Írásai négy évtized után is nagyon inspirálóak. Ugyan érződik a kor strukturalista szemléletének és nyelvezetének a paradigmája, a korszellemnek megfelelően nagyon tájékozott volt az akkor rendkívül népszerű antropológiai és szemiotikai kutatások tekintetében, de messze túlmutat problémaérzékenységével az akkoriban népszerű diszciplínákon. A paradox jelenségekhez való vonzódása például egyértelműen meghaladja a modernizmus egzakt, utópisztikus szemléletét. Ehhez adott volt az érzékenysége a tudományban és az életben a paradoxonokra és arra az üres jelre, amiről a montázsok kapcsán beszél. Az általa hirdetett társadalmi dekonstrukciót szintén a különböző dolgok megfeleltetésével képzei el.

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

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

Az esszémnek ezt a fejezetét a montázst előkészítő véletlen és az allegória fogalmaival vezetem be. Mivel a leginkább montázs jellegű műfaj, ezért látszólag a filmről van a legtöbb szó, de sokkal komplexebbek azok az általános tanulságok, amiket ennek kapcsán nyerünk. A montázs témája éppen azért szerepel az esszében, mert az asszociatívításra és az analógiára alapuló kapcsolatokon alapszik működése. Erdély 'Mozgó jelentés' című írása alapján az izomorf

---

150 BELTING, Hans: Valódi képek, hamis testek, In: A kép a médiaművészet korában, L'Harmattan 2006

151 ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség, Valóság*, 1966/4

összefüggések meghaladásának lehetőségét vizsgálom: mind a film, mind az ő hologramm-struktúrája és a montázs zenei szerkezetének segítségével.

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

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

Két egymástól eltérő tárgy vagy esemény azáltal kerül összefüggésbe egymással, hogy egy vagy több részletet látunk közöttük összhangban<sup>152</sup>. Ilyenkor valami intelligenciát vélhetünk a történet hátterében.

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

A szürrealisták a véletlen provokálásának módszerére törekedtek, valamint a véletlen fölötti uralomra és a szokatlannak az ismételhetővé tételére. Megkülönböztettek 'közvetlen' véletlenalkotást, ami keretében például a tachizmus vagy az akció festők alakították vásznaikat. A véletlen létrehozásának 'közvetett' módja viszont az eszközt illetően nagyon is megtervezett. Maga a folyamat egyfajta *automatizmus*, amiben csak az odavezető út kiszámított, a végeredmény nem látható előre.<sup>153</sup>

**Az allegória.** A montázsról való értekezés Walter Benjamin *allegória* fogalmával folytatható, az

---

152 BÜRGER, Peter: Az avantgárd elmélete, ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 78. o

153 Lásd: az esszé utolsó fejezetének -3.04 - műleírását!

allegória- hatás és produkcióesztétikai mechanizmusával. Benjamin ugyan a barokk irodalomra fejlesztette ki a fogalmat, de az avantgarde művekben találta meg megfelelő tárgyát (e kapcsolatra Lukács György hívta föl először a figyelmet, akinek a modern művészettel kapcsolatban nagy vitái voltak Adorno-val<sup>154</sup>).

Az allegória folyamatát a következő sémák szerint lehetne elemeire bontani.

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

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

Benjamin allegória-fogalmának e két első tétele gyakorlatilag fedi azt, amit *montázs*nak tekintünk, de további két tétele is figyelemre méltó: a harmadik tételben az allegorizáló tevékenységét a melankóliával hozza kapcsolatba: „a kiüresített embléma csalódott elhajítása..” A negyedik tételben előtérbe kerül a befogadói attitűd szerepe.<sup>155</sup>

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

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

Éppen ezért a montázs nem egyszerű alkotói szisztéma, hanem a progresszív, újító szemléletű vagy avantgarde művészet vezérlőelve. „A montázs feltételezi a valóság fragmentálását

---

154 BÜRGER, Peter: Az avantgárd elmélete, ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 83. oldalának lábjegyzetében említi e felismerést Bürger. Lukács „Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus”, Wider den Missverständnis Realismus, Hamburg, 1958, 41., továbbá: „Az avantgardizmus világnézeti alapjai”. LUKÁCS György: Művészet és társadalom, Gondolat, Budapest, 1969, 450. o.”

155 Uo.84-85. o

és leírja a műalkotás létrehozásának fázisait.”

### 2.3.2. A montázs az avantgarde-ban

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

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

Viszont a kortársak ha lehet, még tovább léptek. Egyre több művész kísérletezett a fotótechnikával, mint például a dada vagy a szürrealizmus alkotói. A freud-i álom képei különös hatással keveredtek a valóság képeivel. Max Ernst Lautréamont meghatározása alapján szintén hozzájárult a montázs létrejöttéhez: „szép, mint egy varrógép és egy esernyő találkozása a boncasztalon.” A dada volt talán a montázs legelvhűbb képviselője, a szürrealisták hozzá tették a tudatalatti abszurditását. Az irodalomban verbális elemek töredékeiből szintén készülnek montázköltemények, amíg Allan Kaprow szerint a happening tulajdonképpen „események kollázsa”. Megemlíteném, hogy maga Kaprow is megjegyezte, hogy a happening-jeikben egy idő után feladták, hogy színészeket alkalmazzanak, mivel azok akció közben képtelenek voltak kiiktatni szerepjátszási reflexeiket.

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

a design termelésében terjedt tovább e montázs-technika.<sup>156</sup>

Ugyan a szürrealisták irodalmi tevékenységével kapcsolatban említi meg Bürger, de természetesen képzőművészeti értelmezése is adódik a következő felosztásnak: szerves – bármilyen hosszú is egy mondat, lezáródik, van vége – ezt nevezzük *szintagmatikus* struktúramintának<sup>157</sup>. A szerves műveknél *paradigmatikus* struktúraminta -, mint például Aragon vagy Breton vagy más szürrealisták automatikus szövegeihez hasonlóan - elvileg nyitott, nincs lezárva.

Adorno üdvözölte a montázs forradalmiságát. A szerves művészet imitálja a természet látszatát és egységét, a szerves alkotás lemond az összebékülés illúziójáról. „A művészet olyan látszatának, mintha a heterogén empiria megformálása által össze is békült volna vele, szét kell törnie, mert a mű magába fogadja az empiria betű szerinti, a látszatot tagadó romjait, mert beismeri a törést, és esztétikai hatássá funkcionálja át.”<sup>158</sup>

Adorno egyébként az új eljárást kimondottan az antikapitalizmus, a baloldaliság ideológiájához társította, noha az olasz futuristák köztudottan radikális jobboldaliak voltak. Bloch, - aki szerint eltérő történelmi kontextusokban teljesen más hatásai lehetnek ugyanannak az eljárásnak - , meg is különböztette a '*közvetlen*' montázst a '*közvetettől*'. (megjegyezném, pontosan ezekkel a kifejezésekkel történt a *véletlenek* tipológiája). Az előbbi a késői kapitalizmus, az utóbbi a szocializmusban létezik szerinte. Adorno és kortársai ugyan nagyon következetesen elismerték a kollázs és montázstechnikában a konstrukciós elvet, de azt nem, hogy mindez valami a jelentés egységének értelmében valami szintézissé – főleg nem – esztétikai entitássá álljon össze.<sup>159</sup>

### 2.3.3. A leginkább montázsjellegű műfaj a film

A film az a műfaj, amiben a montázs jelensége a legadottabbnak tűnik, mivel az egymást követő fényképek gyorsasága valami új minőséget hoz létre. Montázsjellege nem egyszerűen a médium által adott technikai adottságából következik. Más a film alkotása, ha egy természetes mozgásfolyamot rögzítünk vagy ha vágással alakítjuk a filmet, ahol művivé válik a mozgássor. A montázs kialakulását a huszadik század elején a filmkészítés technikai fejlődése nagyban segítette. Az addig óriási méretű kamerák, a gyakori leállásokat kényszerítő filmkazetták hossza, az, hogy csak erős napfénynél lehetett felvételt készíteni nagyban behatárolták a szakmai és a művészi kreativitást.

---

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

157 BÜRGER, Peter: Az avantgárd elmélete, ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 94. o.

158 u. o. 232. o.

159 u. o. 93. o



A még mindig súlyos, de már mozdítható felvevőgépek, a külső terek és az egyre erősebb villanylámpák egyre inkább felszabadították az alkotók fantáziáját az addigi színpadias beállításoktól a kísérletek irányába.

Amerikában David W. Griffith<sup>160</sup> teremtette meg<sup>161</sup> a paralell, elbeszélőmontázst, a klasszikus avantgarde idején Vszevolod Pudovkin<sup>162</sup> alkotta meg a teóriáját. Ebben az elméletben egy vagy több cselekményszál bonyolódik – párhuzamosan, akár több helyszínen -, de a kronológiát többnyire lineárisan vezetve.

Szergej Eisenstein<sup>163</sup> dolgozta ki az expresszív, ellentétes montázs elméletét, amiben egymás hatását fokozó vagy éppen csökkentő képsorokat ütköztet. Híres mondata, miszerint „1+1=3” az ellentétes képek, képsorok egymás hatását erősítő szerepét jelentette. Másik számtani hasonlattal: két elem összekapcsolásából nem összegük, hanem egy más fokozatú, más dimenziójú dolog jön létre. A megvalósuló jelentést a kép tárgyilag nem tartalmazza, azt a képek egymáshoz való viszonyából valósul meg.

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

Ahogy a baloldali avantgarde irányzatok – vagy a jobboldali olasz futurizmus – úgy az attrakció montázsa is a polgári élet és kultúra intézményeinek és szemléletének a bombázását tűzte ki célul. A montázs konfliktus és ütközés, - ahogy minden művészet az.<sup>164</sup>

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

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

---

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

161 BAZIN, André: *Mi a film?*- Osiris, Budapest, 2002

162 Vszevolod Illarionovics Pudovkin (1893-1953); [hu.wikipedia.org/wiki/Vszevolod\\_Illarionovics\\_Pudovkin](https://hu.wikipedia.org/wiki/Vszevolod_Illarionovics_Pudovkin)

163 Szergej Mihajlovics Eisenstein (1898-1948); [hu.wikipedia.org/wiki/Szergej\\_Mihajlovics\\_Eisenstein](https://hu.wikipedia.org/wiki/Szergej_Mihajlovics_Eisenstein)

164 A szituacionisták gondolata, a 'détournement', a kizökkentés módszere is a megfagyott kapcsolatok kifordítását célozta, ahogy lényegében a dekonstrukció is hasonló fegyverrel dolgozik. A rögzült kapcsolatokra való rákérdéssel történő kritika gyakorlatilag minden provokáció alapeleme.  
DEBORD, Guy: *A spektakulum társadalma*. Ford.: Erhardt Miklós; Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 2006

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

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

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

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

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

A hangosfilm megjelenésével az újabb alkalmazható eszközzel „vertikális montázs”-zsá gazdagodott a film.<sup>165</sup> A hang viszonya a képhez szintén lehet paralel vagy ellenpontoszerű. A belső,

---

165

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

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

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

André Bazin könyvében egy külön fejezetcím ('Tilos a montázs', Bazin 18-60. o.) foglalkozik azokkal a filmes megoldásokkal, amelyekben kimondottan hátrányos montázst alkalmazni. Amikor a jelenet két vagy több szereplőjének vagy tényezőjének együttes jelenléte a film tartalmi részét képezi, akkor tilos a montázs. Ugyanígy fontos lehet a montázs absztrakt idejűsége helyett a valósidejűséget használni. Buster Keaton gegjei általában az ember és a tér

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

A húszas-harmincas évek Szovjetuniójában hatalmas viták zajlottak a filmelméletben a montázshasználat körül. A moszkvai Kinopravda (Cinema Verité - Moziigazság) című folyóiratukban a montázs nem egyszerűen esztétikai vagy technikai probléma volt, hanem a hagyományos filmi megoldások a hagyomány, a kommercializmus, sőt a burzsoá parazitizmus csökevényének számítottak<sup>166</sup>. Tagadták a film narratív szerkezetét, hittek a montázs társadalomformáló szerepében.<sup>167</sup> Lev Kulesov<sup>168</sup> szerint a film lényege nem egyszerűen a látvány, hanem az a képek összeállítása, vágása során alakul ki. Elutasította magának a színészi játéknak az addigi jelentőségét is. Szerinte az emberi érzelmeket is a vágóollóval lehet kifejezni. Egyik kísérlete során egy színész változatlan tekintetében aszerint látott a néző gyászt, szerelmi vágyat vagy éhséget, hogy éppen egy koporsó, egy nő vagy egy étel képkockái váltották az emberi arcot. A kapcsolódás, a kontextus a lényeg. A rendező a pontosan megtervezett forgatókönyvvel kizárja a véletlent és az improvizációt.<sup>169</sup>

Kulesov elutasította a valóság képeinek dominanciáját a filmben, ellentétben a montázst szintén fontosnak tartó Dziga Vertovval,<sup>170</sup> aki számára a kamera és a filmre közvetlenül felvett valóság volt a lényeg. "Én vagyok a filmszem. Én vagyok a gép-szem. Én vagyok a gép..." – vallotta. A bármilyen helyszínen, bármilyen időpontban, folyamatos mozgásban megörökített képeket, tényeket, eseményeket később már csak montírozni kellett. Szükségtelennek ítélte a filmi kapcsolatának valós idejű és -terű komikumára alapszik. Burleszkjének hatásosságát egyetlen vágással tönkre lehetne tenni.

Érdekes, hogy Erdély Miklós idejében, az általa kritizált „művészfilmek” egy részében divatba jöttek a „hosszú snittek”, vagyis Antonioni, Jancsó szinte vágásmentes, hosszú beállításai. Úgy fűztek össze térbeliséget hangsúlyozó jeleneteket, hogy a kamera elment az egyik helyről a másikra, követve végig a kiválasztott szereplőt. (HORÁNYI Özséb: Jel, jelentés, informáió. Gyorsuló idő sorozat, Magvető Kiadó, Budapest 1975)

A 'hosszú snitt'-re kiváló példa Michelangelo Antonioni Foglalkozása riporter című filmjének egy kb. 8 perces vágatlan eseménygazdag jelenete:

[http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a\\_michelangelo-antonioni-profession-r\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a_michelangelo-antonioni-profession-r_shortfilms)

BAZIN, André: Mi a film?- Osiris, Budapest, 2002

BÁRDOS Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig

<http://www.e3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm>

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

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

168 Lev Vlagyimirovics Kulesov (1899-1970); [hu.wikipedia.org/wiki/Lev\\_Vlagyimirovics\\_Kulesov](http://hu.wikipedia.org/wiki/Lev_Vlagyimirovics_Kulesov)

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

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

cselekményt, a forgatókönyvet, egyáltalán a játékfilmet, mint a régi, „polgári” világ ósdi maradványát említette. Eisenstein szerint a filmben a hatás az oppozíciók és a befogadó pszichikumában felgyülemlett asszociációk útján jön létre. „A montázs folyamán nem az egyes jelenségek, hanem az adott néző asszociációs láncainak a szembeállítására megy végbe.”<sup>171</sup> Megkülönbözteti saját „cselekvő” stílusát Dziga Vertov „szemlélődő dinamikájától”, amiben társa a szembeállítás, összeütközés helyett „a statikus darabokat a montázzsal maszkírozza”. Kulesov túl egyszerű, egyjelentésű és passzív „montázsbetűjét” is kritizálja. Ehelyett az önállóbb és komplexebb „montázs-sejtet” tekinti a montázs alapegységének. Az önmagán belül is ellentétesen szerkesztett beállítások más snittekkel is kontrasztot alkotnak, ahogy ütközve kapcsolódnak a film más alkotó elemeivel is.

Az esszém szempontjából külön figyelemre méltó az a következetesség, ahogy Eisenstein a számára rendelkezésre álló nyelvelméleti<sup>172</sup> és antropológiai eredményeket kutatta teóriájához. Európában tett utazásai során több nyelven is képes volt tanulmányozni korának tudományos gondolatait. Ismerte és hasonlóságot érzett saját és James Joyce pszichológiai-alkotói motivációi között, akit nem csak megkeresett 1929-ben Párizsban, de kölcsönösen inspirálták is egymás munkáját.<sup>173</sup>

Montázselmélete már korai időszakában sokat merített a pavlovi reflexelméletből, hogy aztán a húszas évek végére a pszichológia *asszociacionista* formája érdekelje jobban. A primitívnek nevezett népek prelogikus gondolkodása, Lucien Lévy-Bruhl<sup>174</sup> gondolatai vagy James Fraser *Aranyág*<sup>175</sup> című műve nyilván közvetlen hatással volt a montázs működési mechanizmusának modellezésére.

Az Eisensteint példaként idéző Erdély Miklós<sup>176</sup> erősen bírálta korának „művészfilm”-készítőit, akik messze nem használták ki a technika adta lehetőségeket, a néptömegek képzeletének a felszabadítása helyett annak „elbódításában” vesznek részt. Cirkuszigazgatóhoz hasonlított olyan „művészfilm”-rendezőket is, mint például Fellini. Magukat a műveikben az idő szalagját és a

---

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

172 Fontos olvasmánya volt például Mihail Mihajlovics Bahtyin (1895-1975) szovjet irodalomtudós munkássága; [hu.wikipedia.org/wiki/Mihail\\_Mihajlovics\\_Bahtyin](http://hu.wikipedia.org/wiki/Mihail_Mihajlovics_Bahtyin)

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

174 Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) francia filozófus, szociológus és kulturális antropológus; [hu.wikipedia.org/wiki/Lucien\\_Lévy-Bruhl](http://hu.wikipedia.org/wiki/Lucien_Lévy-Bruhl)

175 James George Frazer (1854-1941) kót származású szociálandropológus; [en.wikipedia.org/wiki/James\\_George\\_Frazer](http://en.wikipedia.org/wiki/James_George_Frazer)  
[http://www.ng.hu/Civilizacio/2007/01/Sir\\_James\\_Frazer\\_szuletese](http://www.ng.hu/Civilizacio/2007/01/Sir_James_Frazer_szuletese)

176 Erdély Miklós (1928-1986); [hu.wikipedia.org/wiki/Erdély\\_Miklós](http://hu.wikipedia.org/wiki/Erdély_Miklós)

képeket bátran szeletelő írókat, sőt a költők egy részét is inkább tekintette a film műfajához közelebb álló alkotóknak, mint a legtöbb rendezőt.

Kritikája abból a szemléletéből adódott, ami a filmnek a „gesamtkunstwerk”-jellege helyett az *interdiszciplinaritását* kérte számon. Egy nem lineáris, nem irodalmi szerkezetű, nem illusztratív, hanem valami több jelentést generáló film-készítési módot vizionált.

„A montázs rendelkezzen a rémület gyorsaságával. Ne a fogalmi, hanem az asszociatív gondolkodásra apelláljon, amely a tudat legmélyebb rétegeit is képes megmozgatni”<sup>177</sup>. Az igazi alkotás ugyanis a gondolatébresztést nem a formális logika szerint végzi. A tartalmat nem valami közlés útján adja, hanem valami olyan állapotot hoz létre a nézőben, amit Erdély *jelentéskioltásnak* nevez.

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

Erdély írásában a nyelvészek által újonnan felfedezett, nem lineáris nyelvi összefüggéseket említi példának, amelyek a „nyelvet áthatják és a szinkronstruktúrák létét felfedik. „Oszcilláló dialektikájukkal kutatják a kollektív tudatalatti termékét, a nyelvet.” Az új film szerinte álomszerűen szervezheti a valóság fragmentumait valami „közös tapasztalat” szellemében (Hérakleitosz). A film felszínre hozhatja azokat az emberi kompetenciákat, amiket a megszokás, a hagyomány, kialakult nyelvi kliséikben fogva tartanak. „A már meglévő tehetetlenségi nyomatékát nevezi Marcuse 'ösztönökbe horgonyozott ellenforradalomnak' ”. „...ne engedje a már ismert jelévé zülleni a minden esetben egyszerű, hanem a totális jelentésszint, létintenzitás és létöröm felé terelje, melynek nincs és nem is lehet jele...Ez a nyelv nem tűrheti a megfagyott jelentést.”

Erdély a montázs ügyével kapcsolatban – ahogy Eisenstein is annak idején – az antropológia kutatási eredményeivel érvelt. A kultúrtörténeti összefüggés-láncolatokat kereső<sup>178</sup> Lévi-Strauss tapasztalatait hívta segítségül. Az az ellentét, hogy az ember értelme által különbözik a többi állattól – szerinte – valami fajta rettegéssel, elátkozottság-érzettel és büntudattal járt együtt. Ez a szorongás vetítődött ki a megteremtett démonokra és istenekre és az első piramisok már úgy tekinthetőek, mint az ember tudatának geometrikus mintázatának egyik első montázsa.

A Saussure által történő oppozíciókban való gondolkodás adottsága alapozza meg az

177 Erdély Miklós, *Montázs-éhség, Valóság*, 1966/4

178 ERDÉLY Miklós: *Montázsgesztus és effektus*;

[http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekeA/Forrasok/Erdely\\_Montazsgesztus.pdf](http://arthist.elte.hu/Tanarok/SzoekeA/Forrasok/Erdely_Montazsgesztus.pdf)

embernek azt az átrendezési képességét, ami a montázsgeisztus lényege. A tudat, a gondolkodás és a montázs analógiája érvényesül az ember fogalmainak kialakulásában, ahogy a valóság és tudati képe közötti különbség tekintetében valami fajta autonómia valósult meg.

#### 2.3.4. A jelentés mozgásban

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

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

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

A mű inkább közvetítő stimulátor, mint valami, ami szemiológiai értelemben jelöli a művész üzenetét. A cél valamilyen szinten elkerülni a jelölt és a jelölő közötti izomorfiát. Egy olyan közvetítő használatára van szükség, aminek minden részlete az egészre is képes utalni, ahogy a hologram esetében van. A hologram interferencia-csíkok halmaza, semmi hasonlatossága nincs

ahhoz, amit közvetít. Minden fragmentum tartalmazza az egészre vonatkozó információt is. A mű „gondolat-ébresztő”-funkciója működik a közlés helyett.

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

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

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

„A film mint zenei álom fölfejtheti azokat a vágystruktúrákat, azokat a rejtett emberi képességeket, melyeket a tradíció a megvalósultban, nyelvi formában, fogalmi készletében fogva tart. A már meglévő tehetetlenségi nyomotékát nevezi Marcuse "ösztönökbe behorgonyzott ellenforradalom"-nak.”<sup>179</sup>

Noha Erdély a filmmel kapcsolatban írta gondolatait, az említett szerkezetet minden diszciplínára alkalmazni vélte. Az egyik kiváló példa 'Ásványgyapot'<sup>180</sup> című akciója, ami keretében felolvas egy olyan szöveget, amiben mind az idő (*tegnap, először életemben; ...de erről majd később*), mind a tér (*kerületi tanács; tenger; papírfehéren világító szálloda a párnafestékszínű atlanti égen; pecsételő szoba*) a fragmentumaira szakadozik, hogy aztán az egyes szám egyes

179 Mozdó jelentés 178. o.; F.I.L.M., A Magyar avant-garde film története és dokumentumai., szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991

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

180 Az akció leírása: Tartóshullám, szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985, 151. oldal. Ebben a kiadványban ez egyben a felfeztetője is FÖLDÉNYI F. Lászlónak a műről szóló kiváló elemzésének, aminek 'Tanulj meg felejteni!' a címe.

személyben mesélő *asszociációi* kössék össze őket. Közben a rokon és átvitt értelmű szavak (*a fürdőzés örömeinek adóztam; adóztam*) által is támogatott ironia többször újrakeretezi a történetet, átminősítve bizonyos jelentéseket és az elhangzó irritáló kis történetet. Az ismétlések (például Proust neve) és a keresztbe utalások egy nagyon feszített ritmust adnak a személyes hangulatú szövegnek. A szinte minden mindennel összekapcsolható motívumok úgy egyesülnek egy újabb szituációban, hogy a felolvasás végeztével Erdély több palack bélyegzőfestéket önt egy ásványgyapottömbre, amibe belenyomja egy Proust-kötet fedőoldalait és gerincét, majd lepecsételi vele a gépírási lapot. A szerkezet valóban nagyon filmszerű, még a Bódy Gábor-féle „flipper-struktúra”<sup>181</sup> is belép, ahogy egy-egy pillanatban számtalan más jelentés-fragmentum villan fel egyszerre a szétáramló asszociációk impulzusára.

Erdély a montázs technika interdiszciplinaritását az élet minden területére érvényesnek hirdette. A montázst azonosította magával a gondolkodással, ami szintén távoli dolgokat illeszt össze, hogy majd levonja a következtetéseket.

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

### 2.3.5. A montázs befogadása

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

Marcel Duchamp 1957-es írása óta vált a művészetelméletben igazán tudatossá az, hogy a kreatív aktusban a tárgyak létrehozása helyett a hangsúly egyre inkább a tárgyak befogadására, interpretációjára helyeződik át. Az alkotás folyamatában a művet megalkotó művész döntései sokszor tisztán intuíción alapulnak. Ezek az ítéletek általában nélkülözik az önreflektív analízis

---

181 ERDÉLY Miklós: *Mozgó jelentés* 178. o.; F.I.L.M., *A Magyar avant-garde film története és dokumentumai*., szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991; 166. o.



olyan objektivitását, ami a mű további életét lényegileg befolyásolja. A befogadó az, aki a művet segíti elhelyezni a külvilág kontextusában azáltal, hogy megfejti és értelmezi a mű mélyebb tartalmát. E nélkül az alkotó közreműködés nélkül más az alkotás sorsa, - akár az elfelejtett művek rehabilitálásával - az utókor hozza meg a végleges ítéletét.<sup>182</sup>

A befogadás problémája jóval fontosabb és nagyobb annál, mint hogy méltó módon részletezni lehetne egy esszé keretében. Az egymásnak ellentmondó interpretációs megközelítések és logikai paradoxonok is bonyolítják a képet<sup>183</sup>. Amiben a legtöbb gondolkodó egyetért, az az egzakt értelmezés lehetetlensége vagy korlátoltsága.

Már az a dilemma se könnyen oldható fel, hogy egy interpretálandó tárgyat hatásaitól függetlenül vizsgálhatunk, vagy azokkal együtt értelmezzük.<sup>184</sup>

Umberto Eco egy olyan trichotómiát is megemlíti, ami interpretációval foglalkozó hermeneutikai tanulmányokban fordul elő. Ez a felosztás azt szemlélteti, vajon az értelmező személy a szerző szándékát (*intenzio auctoris*), a befogadó-olvasó motivációit (*intenzio lectoris*) vagy közvetlenül, magában a tárgyban vagy a szövegben benne lévő (*intenzio operis*) üzenetre figyel.<sup>185186</sup>

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

Bizonyos tudósok – mint például Hans Sedlmayr<sup>187</sup> – megpróbálnak olyan értelmezési teóriákat föllátni, amik minden szempontot kielégítenek. Oscar Bäetschmann szerint azonban

---

182 Ezt kiegészíteném két apró Danto-idézetel: „Mostanra már minden bizonnyal világos, hogy az egymástól megkülönböztethetetlen tárgykból különböző műalkotások keletkeznek a különböző érzékelések nyomán, így hát az értelmezést olyasminnek tekintem, ami az anyagi tárgyat műalkotássá alakítja...Az anyagi tárgy csak egy értelmezés függvényében válik műalkotássá.” „Az értelmezés az átváltoztatás eszköze, amelynek révén teljesen közönséges tárgyak is művészetté emelődhetnek.” DANTO, Arthur C.: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? - Atlantisz, Budapest, 1997; 53. illetve 91. o.

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

184 Eco az előbbi *generatív*, az utóbbi *interpretatív* megközelítésnek nevezi, (Patrizia Violi-ra utalva, 1982) ECO, Umberto: Az értelmezés határai, Ford.: Nádor Zsófia, Európa, Budapest, 2013; 32. o.

185 Uo.

186 A 3.2, 3.3 és 3.4-es fejezetekben a fenti szándékokat próbálom modellezni.

187 Hans Sedlmayer (1918-1984) osztrák művészettörténész

Sedlmayer struktúra analízise, - amiben az írás 'négyzetes értelme' technikáját alkalmazza - ugyan komplexen igyekszik megragadni az értelmezés aktusát, de az interpretáció logikai paradoxonjait nem bírja feloldani. Ráadásul tudjuk, hogy az újabb műalkotások ellenállnak az értelem-tételezésnek, a befogadót mindig egy eredetibb interpretációs stratégiára kényszerítik.

Bizonyos szerzők az alkotó eredeti intencióját tartják meghatározónak, mint például Susan Sontag<sup>188</sup>, akivel Arthur C. Danto maga is vitatkozik könyvében.<sup>189</sup> Sontag tiltakozik az ellen, hogy a műalkotás egyfajta explanandum vagy valami tünet lenne. Ellenére van az, hogy egyes értelmezők az alkotásban kódokat, szemiotikai elemeket, freudi vagy kultúrantropológiai jegyeket látnak bele. Sontag szerint magára a műre kell fókuszálni, amitől a néző mindent megkap a befogadáshoz.

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

Danto a közlés rejtett formájaként megemlíti egy görög kifejezést is, a *kledon-t*,<sup>190</sup> ami azt jelenti, hogy valaki „a”-t mond vagy tesz, de ezzel egyúttal vagy inkább „b”-t mond, - noha esetleg ennek se ő, se más nincs tudatában. A „b” egyfajta rejtett üzenet, amit a mély értelmezés hozhat felszínre. Az „a” az, amivel egyes emberek magyarázatot adnak egyes viselkedésükre. Ez a jelenség fedheti az önérdek és a racionalizáció mögötti maradványt is. A nem-logikus viselkedések sokszor valamiféle érzelmekből, pszichés, tudatalatti érzésekből következnek. Természetesen Freud tovább pontosítja e jelenségeket, Danto bizonyos szójátékokat is például hoz, amivel a történet hőse cselekedetének mély motívumát elrejt.

Lévi-Strauss mondata, miszerint 'Megérteni annyi, mint egy valóságtípust a másakra vissza

---

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

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

190 DANTO, Arthur C.: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet? - Atlantisz, Budapest, 1997; 68. o.

vezetni<sup>191</sup> – a befogadói attitűd strukturalista megközelítése. A mondatban mégis benne van a különböző gondolkodásformák eltérő tudatosságának az a mozzanata, amire a megfigyelőnek tekintettel kell lennie. Vagyis Lévi-Strauss a strukturális antropológia meghatározó alakjaként is tisztában volt a kulturális relativisták eszméinek indokoltságával, még ha vitatkozott is velük.<sup>192</sup> A Sapir-Whorf-hipotézis (1.4.1. fejezet) éppen arról szól, hogy egy másik kultúra nem vizsgálható a saját ismeret-rendszerünkkel. A vizsgált közösség nyelvének ismerete nélkül nem ismerhetjük meg igazán annak a gondolkodását sem.<sup>193</sup> Az evolucionista, a „kolonialista” vagy az „utazó” kutató attitűdjével szemben a saját gondolati és nyelvi sémáink határozzák meg, mit vagyunk képesek észlelni a környezetünkben.<sup>194</sup>

Ez az a hermeneutikai<sup>195</sup> szemlélet, ami az antropológiában Boas-tól<sup>196</sup> korunkig<sup>197</sup> végigkíséri a gondolkodást. A résztvevő megfigyelés részben éppen a modernista-strukturalista megközelítéssel szemben határozza meg magát, gyakran a nyelvelemző és a dialektikus gondolkodásmóddal szemben.

A hermeneutika a helyes értelmezésre való törekvés. Az egyik ember akkor érti meg a másikat, ha sikerül neki utánozni, megélni a másik gondolatait. Az érzelmi azonosuláson túl a másik világába, nyelvi keretébe, társadalmi helyzetébe való behelyezkedésre is szükség van.

Az értelmi összefüggést magában az adottban kell megtalálni és nem kívülről bele vinni.

Ez a nyitottság, kommunikációs képesség fontos ahhoz, hogy dialógust tudjanak folytatni velük ellentétes véleményekkel is. „Engednem kell, hogy érvényesüljön a hagyomány igénye, s nem csupán abban az értelemben, hogy elismerem a múlt másságát, hanem úgy is, hogy valami mondanivalója van a számomra.”<sup>198</sup>

---

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

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

LÉVI-STRAUSS, Claude: Strukturális antropológia I- II., Osiris, Budapest, 2001; I. kötet, 9-37. o.

193 ERIKSEN, Thomas Hylland: Kis helyek - nagy témák - Bevezetés a szociálandropológiába TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KÖNYVTÁR sorozat - Gondolat Kiadó, 2006; 15. fejezet

194 MÉRŐ László: Észjárások, A gondolkozás korlátai és a mesterséges intelligencia Typotex, Budapest, 1994; 203. o.

195 A megértés tudományának nevét Hermészről kapta, aki mint hírvivő, tolmács, közvetítő az égi üzeneteket fordította az emberek nyelvére. Valójában e névvel tisztázatlan etimológiai kapcsolatú *'hermeneúein'* ige olyan folyamatokat jelöl, amiben valaki kimond valamit, egy másik megérti és továbbadja, közvetíti egy olyan harmadiknak, aki valamiért ezt nem érti. Arisztotelész szerint az interpretáció annyit tesz, hogy valamiről valamit kimondani. BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998; 13. o.

196 Franz Boas (1858-1942); en.wikipedia.org/wiki/Franz\_Boas

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

198 Gadamer, Hans-Georg 1984. Igazság és módszer. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat, 253.o.

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

A befogadás kérdéskörén belül a hermeneutika a *szerves* és a *szervetlen* műalkotást létrehozó művész oppozíciójában válik még érdekesebbé (a 2.3.1. fejezetben már szó volt erről a felosztásról az allegóriával kapcsolatban). A szerves – vagy az avantgarde-hoz képest klasszikus - alkotásban a részek és a mű egésze komplexitásában, összhangjában, egységében él. Éppen ezért a szerves alkotás hermeneutikai kör segítségével válik értelmezhetővé.<sup>199</sup> A részek csak a mű egészéből, a mű egésze pedig a részekből válik érthetővé.<sup>200</sup>

Noha a hermeneutikai megközelítések egészen közel igyekeznek menni a megfigyelthez, ezt a módszert is sok kritika éri. Egyesek szerint ez a párbeszéd az uralmi technikák újratermelésének eszközévé torzul, a társadalmi körülmények kényszere meghatározza magát a kommunikációt is.

Danto tanácsa a hermeneutikai kör elkerülésére az, hogy „könnyű elkerülni a rettegett

---

199 BÜRGER, Peter: Az avantgárd elmélete, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010; 94. o.

200 Oscar Bätschmann művészettörténeti hermeneutikáról szóló könyvében különös alaposággal veszi végig a művészettörténeti hermeneutika fejlődését és lehetőségeit.

BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998

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

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

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

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

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

Panofsky egy három lépcsős interpretációs sémát dolgozott ki, ami Bätschmann szerint a megértés és magyarázat komplementer aktusainak modellje. A mátrixban az értelmezés első aktusa a *preikonografikus elemzés*, ahol a primér tárgy jelenik meg. Ehhez elegendő lehet a hétköznapi tárgyak, események szintje és a stílusok története. Az *ikonográfiai elemzés*ben a másodlagos vagy konvencionális, a képek, történetek és allegóriák világát alkotó képtárgyat próbáljuk értelmezni. Ebben az esetben szükséges az irodalmi források, témák és fogalmak, valamint a típusok történetének az ismerete. A legmagasabb szint az *ikonológiai értelmezés*, ahol a tulajdonképpeni jelentés vagy a szimbolikus értékek világát alkotó tartalom rajzolódik ki. Ehhez már szükség van valami szintetikus intuícióra, amelyet eleve meghatároz a személyiség pszichológiája és világnézete, továbbá a kultúra jelenségeinek vagy „szimbólumainak” története.

*hermeneutikai kört, elegendő, ha nem vagyunk hajlandók belelépni, s általában elkerüljük a hermeneutikát.*”<sup>201</sup>

Maga Bächtmann is a kritikai, tehát érvelő diskurzus irányában tudja elképzelni a hermeneutika módszerének a helyességét: egy „... a művészettörténeti hermeneutika csak kritikai diskurzus révén jöhet létre, és csakis ennek során határozhatja meg tartalmait és irányát. Arra készlet, hogy párbeszédbe fogjunk másokkal, a történelemben visszamenőleg is. Az alapról való lemondás így nem vezet az űrben történő lebegéshez, hanem a tudatok közösségéhez- modernebb kifejezéssel: egy tudományág argumentációs közösségéhez – kapcsol bennünket”<sup>202</sup>

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

E gyakran sokkoló jelenségre nagyon hasonlít az, amit '*kulturális asszimiláció*'-ként emlegetnek. Oscar Bächtmann<sup>203</sup> Panofskyt, illetve rajta keresztül a hamburgi Kunsthalle múzeumigazgatóját, Gustav Paulit említi, aki Franz Marc<sup>204</sup> *A mandrill* című expresszionista festményét 1919-ben állította ki intézményében. (51. ábra) A mű realizmust nélkülöző expresszív vadsága hihetetlen botrányt kavart a nézők körében. A hasonlításaként felfogott megértés kudarcát indulatot váltott ki a közönségben. Pauli szerint a mű éppen ezzel az érthetlenségével töltötte be a szerepét. A megértés, az interpretáció munkája ebben az esetben is a hagyományösszefüggésbe való

---

201 Danto, 74. o.

202 Bächtmann, 79. o.

203 BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998; 23.o.

204 Franz Marc (1880-1916) expresszionista festő; [https://hu.wikipedia.org/wiki/Franz\\_Marc](https://hu.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc)

bekerülés folyamataként fogható fel. Ez jelenti azt a szellemi aktivitást, aminek eredményeképpen a még oly különböző kulturális differenciák is kiegyenlítődnek. Amennyiben az alkotás provokatív izgalmá megszűnik, beintegrálódik a többi, már kevésbé kihívást jelentő festmény közé, amik már meg kapták a kanonizáció által kijelölt helyüket.

---

### 3. Olvasás-gyakorlatok

Az esszém utolsó nagy egységében a következőkben leírt módokon igyekszem egy olyan 'olvasási gyakorlatot' megvalósítani, amiben 'újraolvasok' bizonyos jelenségeket. A három rész mindegyikében egy-egy értelmezési attitűdöt próbálok megragadni. A befogadásmódok részben a befogadás szemléletbeli különbségekből, másrészt a logikai paradoxonokból adódó korlátolt lehetőségeit is szeretném némileg modellezni ezekben a fejezetekben.<sup>205</sup>

Az első fejezet - *intenzio lectoris* (olvasás-gyakorlat 1. - 3.2.) az említett Tropenmuseum-ban látott 'Kunstkammer' szimbólumsorát<sup>206</sup> „olvassa újra”. Az „újra-olvasás” ötletét és szempontjait a 3.1. fejezetben részletezem. Mi sem lenne adottabb, mint hogy felütni valamelyik, a sok egyszerű jelkép- vagy szimbólumszótár valamelyikét és kibetűzni belőle a szimbólumok jelentését<sup>207</sup>.

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

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

Barthes *kódokat* adott meg az említett Balzac-kötet újraolvasásához, én ebben a fejezetben *szempontoknak* nevezem ezeket a konnotációs stratégiákat. A 3.1.1.; a 3.1.2.; 3.1.3.; a 3.1.4. és a 3.1.5. fejezetek vázolják a 3.2. rész tartalmi megközelítéseit.

Ebben az esetben nem feszélyezem magam a '*sűrű-leírás*'<sup>208</sup> során létrejövő '*hermeneutikai*

---

205

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

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

207 HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: Jelképtár, Helikon, 1990

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

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

208 Clifford Geertz kifejezése

*sodródás'*-tól,<sup>209</sup> már csak azért sem, mert mindez talán nem is olyan idegen az annak idején a posztstrukturalizmussal párhuzamosan megjelenő pszichoanalízisre emlékeztető írásmódtól. Egy permanens lábjegyzet-emancipáció. A tömondatok gyakran nem tűnnek minden esetben teljesnek, szakadozottak, közel sem kerekednek ki annyira úgy, mint más fejezetekben – a tartalom miatt. Maga a szöveg sem törekszik mennyiségi teljességre, inkább egy módszer bármeddig fejleszthető próbája.

A **második** olvasás-gyakorlat - *intenzio operis* - (olvasás-gyakorlat 2. - **3.03**) Rem Koolhaas sajátosan interdiszciplináris alkotói gyakorlatát veszi célba. A kortárs építészet nagy alakja a tevékenységét körülölelő média és szemiotikai háló alakítójaként igazán jó példa arra, hogyan válnak a jelenségek, így az építészet lényegi részévé a vizualitás és a szimbolizáció. Koolhaas eredetileg hihetetlen inspirativitásával ragadott meg, amiben az ötlet, a humor és a kritikai attitűd montázshatása érvényesül. Az épület már nem csak építészeti vagy urbanisztikai szempontok alapján tölti be szerepét, hanem maga a látvány és a média szférájában való megjelenése is alakítja az életet. Az általa használt globalizált kontextus természetesen rendezzi egymás mellé azokat a kulturális és hatalmi metaforákat és opozíciókat, amikkel az élet mikro- és makro- szintjén megvalósítja montázsait.

A **harmadik** olvasás-gyakorlat (olvasás-gyakorlat 3. - **3.04**) az értelmezésnek azt az irányát próbálja megragadni, amely az *alkotó szándékát* (*intenzio auctoris*) tartja elsődlegesnek. Vagyis ez esetben a művész maga ír a mestermunka-kiállításán megjelenő alkotásáról. Szándékom szerint e művemben is fontos szerepe van a montázs-hatásnak<sup>210</sup> és a *kulturális* asszimilációnak<sup>211</sup>. A Konspiráció-teória Generátor egy olyan interaktív szerkezet, amiben az alkotó a mű automatizmusának megszerkesztéséig kontrollálja a folyamatot, de magát a kiszámíthatatlan végeredményt a befogadó aktivitásához köti.<sup>212</sup>

### 3.1. A szimbólumok elemzésének technikái a 3.2. fejezetben

---

LETENYEI László: Kulturális antropológia – Elmélet-történet, Typotex, Budapest, 2012; 176.o.

209 Eco kifejezése; ECO, Umberto: Az értelmezés határai, Ford.: Nádor Zsófia, Európa, Budapest, 2013

210 2.3.5. A montázs befogadása fejezet

211 Bächtmann említi a mandrillt ábrázoló festmény befogadás-történetét könyvében.: BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998, 23. o.

212 2.3.1. 49. oldal



Erdély a *Montázsgeisztus és effektus* című írása végén Julia Kristeva<sup>213</sup>-t és Tzvetan Todorovot<sup>214</sup> említi, akik az új művészi alkotás létrehozására elégtelennek tartják az arisztotelészi logikát. Az addigi 'monologikus' irodalmi nyelvet is abba a normatív vagyis azonosító, leíró, elbeszélő, igazságkutató szabály-paradigmán belülre sorolják, aminek a szabályai csak az általa megnevezett 'dialogikus' szöveg képes áthágni. Erdély az új alkotótevékenység lényegét a montázs gesztusában látja megvalósíthatónak, amit egy *koannal* szemléltet. A történetben a két mester a csésze alján tükröződő holdat firtató vitáját egy harmadik a teáscsészék felrugásával oldja meg. Vagyis a két lehetséges megoldás keretét egy harmadikba helyezte át.

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

Julia Kristeva a '*költői beszéd*' forradalmiságát hirdette, hogy a szimbolikustársas szint mögött a sokkal rejtettebb szemiotikust is megmutathassa. Roland Barthes szintén a konstrukció helyett a folyamatra, a kognitív helyett a cselekvésre helyezik a figyelmüket.<sup>215</sup> Barthes a strukturalizmus egyik alapítójaként az értelmezés és az interpretáció kapcsán eljutott annak meghaladásáig és kritikájáig. Egy harminc oldalas Balzac novella kétszázötven oldalas interpretálása során fejti ki gondolatait.<sup>216</sup> A történetben a Zambinelli család titokszövedékét fejti fel, egy olyan vonalat, ami nem csak az olvasónak nem nyilvánvaló, hanem – tragédiájaként - a főszereplőnek sem. Itt maga az olvasás, az interpretálás gyakorlata vezet el az elmélkedéshez, miközben a *lexiáknak* nevezett részekről rövid értelmezéseket ad.

A teljes leírást soha nem elérő strukturalista megközelítéshez képest Barthes későbbi időszakában a denotációnak az elsődlegességét a konnotáció javára megtörő szisztematikus olvasati módot dolgoz ki. Szerinte a denotáció „mi ez?” kérdésével kezdődő megismerési folyamatokat a „mire utal ez?” konnotatívitásával folytathatjuk, amíg az akció megint csak a denotatív megerősítéssel záródik.<sup>217</sup> A konnotáció többé nem egyszerű élőködő, hanem egy olyan irányító elvet is betelepít a nyelvbe, ami az interpretációt is meghatározza. Vagyis az olvasás, vagy még

---

213 [en.wikipedia.org/wiki/Julia\\_Kristeva](http://en.wikipedia.org/wiki/Julia_Kristeva)

214 [De.wikipedia.org/wiki/Tzvetan\\_Todorov](http://De.wikipedia.org/wiki/Tzvetan_Todorov)

215 Itt felhívnom a figyelmet arra, hogy a Sapir-Worf hipotézis kapcsán megemlíthető, hogy a világot másként észlelő hopi indiánok nyelve Whorf szerint folyamatorientált és a mozgásra koncentrált (ebből a nyelvből majdhogynem hiányoznak a mi fogalmaink szerinti főnevek), amíg a telepese európaiaké a főnevekre és a dolgokra. 1.4. fejezet, 20. oldal

216 BARTHES, Roland: S/Z; Osiris, Budapest, 2011

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

inkább az újraolvasás folyamata nem egy passzív, hanem egy nagyon is teremtő aktus.

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

A megközelítésnek a szabadasszociáción alapuló pszichoanalízis szemszögéből is jelentősége van, mint ahogy Kristeva, Lacan is hasonló „írhatóságot” szeretett volna elérni a kutatásaiban.

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

## A szimbolikus antropológia

*„Bármely szimbólumnak tekinthető, ami szimbólumként működhet, ami bármely korban, bármely társadalomban, bármely csoport (vagy akár egyén) számára kifejezi, megjeleníti valamely más dolog tartalmát, struktúráját, asszociációkörét.”<sup>218</sup>*

*„Egy dolog, mely közmegegyezés révén jön létre, mint természetes ábrázolása, bemutatása vagy felidézése valaminek hasonló minőségek birtoklása, avagy valódi vagy gondolatban létesített kapcsolatok alapján.”<sup>219</sup>*

A kutatásaim során talán a Victor Turner<sup>220</sup> és Mary Douglas<sup>221</sup> valamint a Clifford Geertz<sup>222</sup> képviselte *szimbolikus antropológia* művelőivel tudtam a leginkább azonosulni a Tropemuseum-ban felmerült kérdésekkel kapcsolatban. Ők azok, akik a nyelv kultúrahordozó szerepét már nem tartották olyan kizárólagosnak, mint például a kognitív embertan képviselői. A legösszetettebb szimbólumrendszernek, nyelvnek - még ha nem is tagadták le kitüntetett szerepét -, azonban minden más közös jelentést hordozó szimbólumot, mint a divatot, zenei hangokat, közlekedési táblákat, hajviseletet, lakásbelsőket érdemesnek tartottak a megfigyelésre. Turner, Douglas és Geertz szerint a szimbólumok nem csak jelhordozók, de a társadalmi mozgásokat is helyettesítő képződmények. A

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

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

220 Victor Turner (1920-1983): [hu.wikipedia.org/wiki/Victor\\_W.\\_Turner](http://hu.wikipedia.org/wiki/Victor_W._Turner)

221 Mary\_Douglas (1920-1983); [en.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Douglas](http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Douglas)

222 Clifford Geertz (1926-2006) [en.wikipedia.org/wiki/Clifford\\_Geertz](http://en.wikipedia.org/wiki/Clifford_Geertz)

kultúra nem valami elvontan zárt intellektuális képződmény, hanem a társadalom tagjainak kommunikációját segítő általánosan használt szimbólumokba ágyazódó dolog. Nem csak kifejezik és interpretálják, de együtt is mozognak a társadalmi folyamatokkal, sőt erőteljesen alakítják is azokat.<sup>223</sup>

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

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

Turner külön kitér a jel és a szimbólum közötti különbségre,<sup>224</sup> amiben a jelet inkább a Peirce által képviselt logikai szemlélettel azonosítjuk (Peirce-ről bővebben: 2.1.6.). Éppen ezért a racionális gondolkodás „idő- és energiatakarékossága” miatt a jelek hajlamosabbak az egyjelentésűsége és a jelölőt a jelölthöz jobbra konvencionális kapcsolatok kötik. A szimbólumok szerepe szintén a helyettesítés, de szemantikailag nyitottabbak, új fogalmak is bekerülhetnek a szemantikai hatókörükbe. A poliszémia, vagyis a többértelműség, a homályos jelentés olyan gyakorlati jellemzők, ami által szintén lehetősége van a rugalmasabb tartalmi képzésre. Az asszociációk komplexitása, a gondolkodáshoz képest az érzelem és az akarat hangsúlyossága mind eltér a jel tisztább szándékától. A szimbólum további tartalmi elemekkel is gazdagodhat, jelentésük bővül, átalakul vagy akár feledésbe is tud menni (lásd: 3.1.3 – Survival-revival!). Elég szemléletesen megvilágítja a különbséget az a hasonlat, mely szerint ugyanaz a vörös zászló jelfunkciót tölt be forgalomelterelésnél és szimbólum szerepe lehet egy tüntető tömeg élén. A szimbolizációban mindig lehetnek téves logikai tartalmak, de olyan racionális igazságok is, amik a tudományos gondolkodás számára addig még nem-fel-tártak.

A szimbólumok a kultúrában mintákat képeznek, amik a viselkedésük (habitusuk) miatt *kultúraszemélyiségnek* is szokták értelmezni. Nagymértékben hatnak a társadalomra, ahogy a hatalom is szereti megerősíteni magát a használatukkal, illetve manipulálásra használni. Ugyanakkor nagyon alkalmasak éppen a hatalmi és a manipulatív struktúrák feltárására is.

Turner írásainak asszociációfelhőiből könnyedén kirajzolódhat egy-egy szimbólumsor, például abból, amiben a zambiai *ndembuk* környezetében érő ragadós *vörös gumit* („mukula”) termelő fát említi.<sup>225</sup> Minden egyes összefüggésnél beazonosítható a kapcsolat *metafora* vagy

223 TURNER, Victor: A rituális folyamat, Osiris, Budapest, 2002

224 Turner az utóbbi kifejezést preferálja, mivel az 'ikon' kifejezésre már a félreértés határáig ráakódott a középkori szentképek hagyománya.

225 KORBAI Hajnal: Victor Turner: Szimbolikus kutatások. In: *Kultúra és Közösség*, MTA Szociológiai Kutatóintézet Kultúrakutató Műhely, 2011/01, 59-71.

*metonímikus* jellege. A mukula a hasonlatossága miatt kapcsolódik az alvadt vérhez. Maga a vér az éréshez kötődik. Nem csak a ndembuk nyelvén történő hasonlóság („mukula”= vörös gumi; „kukula”=átesni az érésen) segíti a nők menstruációjára való asszociációt, hanem a fiúk férfivá éréséhez is, már csak azért is, mert a ndembuknál az éppen körülmetélt fiúk ülőhelyének használják a mukula fa törzsét. Vagyis az átmenethez, az átváltozáshoz, a fertőzéshez (e kifejezés majd később Mary Douglasnál kap egyértelműbb értelmet) is fontos.

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

Én viszont kissé önkényesen bezárnám a képzettársítás körét, amennyiben visszatérnék a már említett (1.3.1. – 19.oldal) II. Lipót idején elkövetett gyarmati borzalomhoz, a Zambiával éppen szomszédos Kongóba. Alice Harris (17. ábra) fotóján egy apát látunk, amint épp lánygyermeke levágott végtagjait nézi. A jelenet magyarázata az, hogy a belgáknak nagy mennyiségben kellett a nyersgumit II. Fülöpnek és a kereskedelmi társaságnak szállítania. A bennszülötteket hihetetlen kínzásokkal kényszerítették munkára. Mivel a lószér drágának számított, a munkafelügyelőknek golyónként egy-egy levágott végtaggal kellett bizonyítani megbízóiknak azt, hogy nem használták feleslegesen a fegyverüket. Nem csak halottak, hanem élők – legtöbbször gyerekek - kezét-lábát is nagy tömegben csapták le „bizonyítékképpen”.

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

### 3.1.1. Megfigyelési szempontok

Mik azok a jellemzők, amik a szimbólumok megfigyelésénél szempontok lehetnek? Ebben nagyban támaszkodom megint csak a Kapitány-házaspár tapasztalatokban gazdag gondolataira.<sup>226</sup> Mindez korunk szimbólumvilágának tanulmányozásában is nagyon segíthet.<sup>227</sup>

a. A dolog azonossága önmagával. A világban mozgó emberek megpróbálják a környezetüket minél

---

226 KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Adalékok a tárgyszimbólum kutatásához  
[http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany\\_adalekok\\_a\\_targyszimbolika\\_kutatasahoz.pdf](http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany_adalekok_a_targyszimbolika_kutatasahoz.pdf)

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

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

Éppen ezért figyelniük kell azokat az ismétlődő jelenségeket a környezetünkben. A jelenség gyakorisága valami tendenciát is jelenthet, de természetesen a már korábban említett, az analógiával foglalkozó részben is meg van az általánosítás veszélye.

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

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

c. az ellentétek egysége a dologban. Saussure egyik szemiotikai alapelvét Lévi-Strauss is magáévá tette, miszerint az oppozíciókban való szisztéma is jellemzője a gondolkodásnak. A jelentés abból fakad, hogy valami '*nem az*<sup>228</sup>', ami a környezete. Ellentétek minden fogalomhoz társíthatóak, azt, hogy egy tárgy melyik jellemzőjét hozzuk kontrasztba vele, ezzel éppen hogy ki is emeljük ezt a bizonyos karaktert és a dichotómia által egy tartalmi párt is alkot. Ezek a komplementer kapcsolatok a világ dinamikáját okozó, egymással ellentétes dolgok egységéről is szólnak.

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

---

228 Sandra Moriarty idézi Muffoletto-t in: MORIARTY, Sandra: Vizuális szemiotika elmélet, Vizuális Kommunikáció, Typotex, Budapest, 2010

### 3.1.2. Az idő rejtett vonala

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

Rápillantva a múzeumi asszociációs sorra, egyértelmű a kronológiai jelleg – ellentétben például a Gruppo Tökmag gyűjtésével, ami jobbra a jelen kultúrszférájának a motívumvilágában végzi fejt ki tevékenységét.

Az antropológiai irányzatok a 19. században a technikai fejlődésbe vetett hitük szerint jobbra a „vadak” és a civilizáltak” felosztásban gondolkodtak. A kolonialista civilizáció – (lásd a Brüsszel melletti Közép-Afrikai Múzeum aulájában látható szobrokat 1.3.1 - Az antropológiai-múzeumi kontextus) – már csak ereje folytán se kételkedett a „pogányok” feletti felsőbbrendűségében, akiknek amúgy is „prehistorikus”-nak tekintették a gondolkodásukat. Maga a felvilágosodás, a rációba vetett hit is nyilvánvalóan a babonák világába sorolta a törzsi társadalmak gondolkodását, ahogy az egyéb technokrata-modernista irányzatok és a marxizmus is a termelőeszközök fejlettségéhez és a javak elosztásához kötötte a társadalmak megítélését.

A technokrata góg nyilván a nyugat-európai társadalom és az emberi fejlődés tetőpontjaként üdvözlőné azokat a gépi technológiákat, amik az asszociációs sor legvégén megjelenő *gadget*-eket készítették. Az ősi társadalmak természeti törvényeit nem ismerő, a hiedelmek, babonáktól a tisztultabb, technicizáltabb jövő felé tartó időívet látunk.

Az idő mérése teljesen átalakította a gondolkodást. Az elvont idő az, amivel ugyanúgy gazdálkodni kénytelen az ember, mint a pénzzel, - kialakul az idő érzete. Pontosabban azelőtt pusztán a cselekvések és a természet változásaihoz viszonyított tapasztalat létezett. Vannak népek, amiknek a nyelvében egyszerűen nem létezik a jövő idő.

Sokan az idő linearitását és a kultúra viszonyát másképp szemlélték. Johann Winckelmann írásában, - amit a klasszicizmus manifesztumának tekintenek<sup>229</sup> - korának dekadens romlottságát vádolja. Szerinte amikor az alkotóeszközök már nem töltik be céljukat, az emberi gyengeség és vágy miatt felborulnak az egyensúlyi állapotok. Az eszközök öncélúvá válnak a tetszetősség és a siker kedvéért, az imitáció, az öncélú virtuozitás és a feleslegesség szembemegy az erkölcsökkel.

Rousseau pellengérré állította az ízlést és korát hanyatlónak tekintette. Kortársaival egyetemben kialakult egy természetes vonzalom a korábbi korok romlatlan, vad, tiszta, egyszerű,

---

229 Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról

primitív világa iránt. Egy olyan művészeti diagrammot vízionáltak, amiben az ősi, vad, archaikus időszak után egy „klasszikus”, majd egy hanyatló dekadens kor következik.

Ebben a koncepcióban nem csak esztétikai, hanem erkölcsi kérdéssé is vált a tiszta és világos vonal. „Az emberek előbb a szükségést érzik, aztán törődnek a hasznossal; később veszik észre a kényelmet, majd élvezik a kellemest, s így elmerülnek a fényűzésben, és végre bolond módra eltékoznak mindent, amijük csak van. „...A népek természete eleinte kegyetlen; azután szigorú; később jóakaró, majd finom; és végül kicsapongó.”<sup>230</sup>

A primitív egyszerűség és tisztaság eszméje, egyáltalán a fejlett visszanyúlása korábbi korokhoz minden időszakban felmerül. Magában a népi kultúrában is megkülönböztetnek archaikusabb és olyan korszakokat, amik jelentősen eltérnek mindettől a civilizáció irányába. Bartók a magyar pentaton-alapú zenét egy olyan összeurázsiai kultúra részének tekintette, ami megőrizte azokat a jegyeit, amiket például a páros-ütemű zenei világra<sup>231</sup> áttért nyugat-Európaiak már nem ismerhettek. Amikor Bartók e zenei készletet ütköztette – szívesen használnám megint csak a *montázs* kifejezést – a kortárs klasszikus zenei törekvésekkel, ez máig hatóan meghatározó lett a világ zenei kultúrájára.

Azt megállapíthatjuk, hogy a történelem folyamán többször is volt olyan időszak, amit egy fajta *képi fordulat*-nak nevezhetnénk és ennek a jelenségnek az ívét is beeláthatjuk az idő linearitásába. Maguk az írás ismerete előtti népek természetesen hihetetlen gazdag vizualitással rendelkeztek. Már az el-Amarna-i korszakot is emlegethetnénk, amikor felszabadult egy időre a képiség az Ámon-kultusz rideg ábrázolásvilágától. „A képeknek azért kellett eltűnniük, hogy átadják a helyüket Isten szavának, a Tóranak....A nézés, a szemlélés helyébe a hallás, az olvasás a tanulás és a magyarázat lép.”<sup>232</sup> Ezután a nyugati kereszténység egy nagyon gazdag vizuális világot valósított meg, egy *képi fordulatot*, egészen a protestantizmusig<sup>233</sup>. A lemeszelt templomokban Luther és Kálvin tanai újra a szöveg-alapú világlátást erősítették, amire az ellenreformáció reakciója újra csak képözön volt. A modernitás és a posztmodern sok tekintetben szintén a szó- és a kép-kultúrájának küzdelméről szól.<sup>234</sup>

Korunk növekvő képözönének következtében az egyes képek egyre kevésbé mítizáltak.

---

230 Gian Battista Vicot idézi: GOMBRICH E. H.: Művészet és fejlődés, Corvina, 1987; 40. o. Ford.:Dienes Gedeon

231 Mint például a kétütemű „sramli”.

232 Assmann 2008. 183

233 Ennek a főképpen a szimbolizáción alapuló képi aktivitásnak nagyon szemléletes leírását adja Huizinga. HUIZINGA, Johan: A középkor alkonya, Európa, Budapest, 1996, Továbbá lásd: 2.01 02. Az analogikus gondolkodás szkeptikusai

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

Miközben egyre jobbak a technikai lehetőségek, egyre erősebb a képi addikció és a fetisizmus. Azt a nárcisztikus kéjt vagy voyerizmust, amit egykor drága pénzen, lassan egy festmény megrendelése által vagy akárcsak fotó elkészítése során kapott meg valaki, most szinte pillanatonként elérheti.

### 3.1.3. Survival-revival

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

Az első esetben *survival*-nak hívják a jelenséget. Kulturális csökevényként is említik, a funkcióból való kiesését jobbra valami szokás miatt marad fenn, esetleg már nem is emlékezve az eredeti létrehozó okra. Edward Burnett Tylor szerint<sup>235</sup> a survival-jellegű jelenségek mint láncszemek segíthetnek a kulturális evolúció rekonstrukciójában. Tipikusan 'túlélő' helyzet az, amikor a pásztor a használatban lévő botja mellett az ünnepnapokra is tartogat magának egy nagyon díszesen, reprezentatívan kialakított példányt, amit nem tesz ki a használatnak. Később esetleg már nem használja az eredetit, viszont az új megtartja reprezentatív szerepét. Az újabb felfogás szerint igazából nem funkció-megszűnésről, hanem változásról van szó. Ugyanis ez esetben a botnak az identitást jelölő funkciója az, ami túlélte az eredeti szerepet.

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

Nagyon érdekes az a funkcionális diagonilitás, amiről K. Csillédi Klára írt a magyar paraszti építészettel kapcsolatban.<sup>236</sup> A lakásbelső honfoglalás korából átöröklődött 'szakrális' és 'munka' terének szerkezete<sup>237</sup> láthatóan elfelejtődött, de mai tudósok<sup>238</sup> ma is fölfedezni vélik egyes lakásbelsőben azt a „szent-sarkot,” ahová például a csipketerítővel borított televíziót teszik.

Mindenesetre az esszém ürügyén említett tárlósorban lévő vörös alapon fehér pöttyös motívumok manapság jobbra szimplán esztétikai felhasználását látjuk, ahol rejtve van az eredeti

---

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

236 K. CSILLÉRY Klára: A magyar nép bútorai, Corvina, Budapest, 1972

237 Az előbbi korábban egy úgy nevezett *ülő-gödör* volt, amiből később a tékával és reprezentatív tárgyakkal körbevett asztal helye lett – mint spirituális tér -, míg az utóbbi, a korábban a mindennapoknak és a munka terének helyet adó *tűz-sarok*, amiből aztán a gyerekek és a dolgozó asszonyok által körbevett kemence lett.

238 KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Részt vevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája, In.: Jelbeszéd az életünk 2. Osiris, Budapest, 2002; 148. o.



szimbolika tartalmi vonzata.

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

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

### 3.1.4. A tárgyak szimbolikája

*„A jelentés a funkcióban előfeltételezett” - Erdély Miklós<sup>239</sup>*

A tárgyak szimbolikáját bizonyos kutatók a használatukból eredeztetik.<sup>240</sup> Az, hogy léteznek szakrális vagy reprezentációs, tudatosan szimbolikus tárgyak, ezek eredete szintén a funkciójukból vezethető le. Például a marok-szerszámként használt tigrisfog használója egyrészt átveszi a tárgy praktikus alkalmasságát és ettől fogva osztozik az állat erejében is. Ugyanakkor a fog egyúttal a szimbóluma is lesz e képességnek és ennek az emberi tevékenységnek.

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

239 BEKE László: Erdély-monográfia

240 Ebben a fejezetben nagyban támaszkodom KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor a *Tárgyak szimbolikája* című kötetére valamint KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: *Adalékok a tárgyszimbolika kutatásához* [http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany\\_adalekok\\_a\\_targyszimbolika\\_kutatasahoz.pdf](http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany_adalekok_a_targyszimbolika_kutatasahoz.pdf)

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

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

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

A paraszti világban az állatörzök szerszámaikat természetesen gyakorlati funkciójuk szerint használták. Ha díszítették, - például egy botot - akkor is csak olyan szinten, ahogy egy olyan tárgyat, ami egész nap igénybe volt vettek, ütötték vele az állatot, verekedtek vele, támasztéknak használták, stb. Olyan korszakban, amikor a falu lakosságának már egyre több feleslege volt, a díszítések is egyre zsúfoltabbak lettek. A kondászoknak egy idő után két botja volt: egy, amivel az állatokat őrizte a szabadban és egy díszített, amit ünnepnapokon vett elő. Ezzel elvált a funkciótól az esztétika<sup>241</sup>.

A nem-hagyományos funkció nem csak presztízsz-szemponthoz fejezhet ki, de strukturálhatja a közösséget, társadalmat, emberi, rokoni kapcsolatokat. Itt megemlíthető a 'potlach' jelensége<sup>242</sup>, ami több benszülött népnél is megfigyelhető, egyfajta ajándékozás és csere. A potlach kifejezés nehezen lefordítható. Az ajándékozás – ami sok esetben csak a csere első, viszonyosságra ösztökélő mozzanata – magát a gazdasági tevékenységet helyettesíti, de sokkal több is annál. A közösségi kapcsolatok építésén túl kifejezi és aláhúzza az egyén hierarchiában elfoglalt helyét, aláhúzza a biztonságérzetét. (Lásd: 1.4.3. fejezet)

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

---

241 HOFER Tamás, FÉL Edit: Magyar népművészet, Corvina, Budapest, 1977

242 A potlach-ról az 1.4.2-es fejezetben bővebben.

A különböző közösségek egymástól eltérő jelentéseket is vetíthetnek egy-egy tárgyra. Egy hűtőszekrény például lehet a gazdagság kifejezője, de bizonyos környezetben érdektelen, mivel a jólét más eszközökkel fejeződik ki, sőt egy konyhagép éppen hogy a civilizáció és a fogyasztói társadalom hátrányit idézheti. Ugyanakkor az igazgyöngy az óceáni kultúrákban a gyerekek játékának számít. Az egymást értük gyilkoló európaiak éppen ezért - mint infantilisak - lesajnáltak az őslakók szemében.<sup>243</sup>

Baudrillard *A tárgyak rendszere* című kötetében<sup>244</sup> lakás-belső kapcsán ír – némileg szarkasztikusabb hangvétellel. Az otthonok minden egyes eleme, a bútoroktól kezdve a beszélgetések, az erkölcs és a szokások mind üzenethordozók számára. Elemzéseiben mintha minden egyes tárgy saját eredetijét helyettesítené, vagyis valami fajta jelként üzenne valami kimondatlant, szinte tudatalattit. Ezeket a felszín alatti dolgokat, mint freud-i szabad asszociációkat leplezi le a fogyasztói társadalom tárgyi és vele együtt a rituális környezetét. Baudrillard megjegyzi, hogy a modern bútorok kevésbé családszimbólumok, mint a régebbiek.<sup>245</sup>

A tudatosan szimbolikus tárgyak teremtése egy későbbi fejlemény. E tárgyaknak külön szerepe lehet a jelzés, az információ átadása. Ezek a jelzőtárgyak gyakran meg is személyesülnek. Ez a *megszemélyesülés* vagy a tárgyakhoz kapcsolódó személyes viszony különös fontosságot is kölcsönözhet a tárgyaknak.

A tárgyak megszemélyesítése azért is fontos, mert így képes igazán az empátia útján megismerni a tárgyakat. Ezzel kapcsolatban a hermeneutikus megközelítés a legkézenfekvőbb.

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

A nem-önmaga-tárgy kategóriába tartoznak bele a műalkotások is. A giccs utánzási-helyettesítési ráutaló szerepét érdemes megemlíteni, azt hogy a giccs gyakran él a túlhalmozás, a kényelem, a középszerűség, a kevéssé eredeti, az inadekvátság, a szinesztézia eszközeivel. Mindez persze a nem-giccs alkotásaira is lehet jellemző, de a különbség minden bizonnyal abban ragadható meg, hogy a giccs egy pusztán önmagát jelentő kapcsolatot hoz létre, ami nem nyitott, nem indít el további szellemi folyamatokat, a giccs valóban passzivitásra motivál.<sup>246</sup>

243 A természetes környezetükbe anyagilag szinte értéktelen gyöngyök kereskedelmi árának manipulált kialakításáról érdemes elolvasni Dan Ariely *Kiszámítottan irracionális* című könyvének az adott fejezetét.

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

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

246 A fogyasztói társadalom szempontjából üdvös a fogyasztók szellemi passzivitása - ,de a konzum-társadalom nem a történelem vége. DÜLL Andrea: *A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés,*

A tárgyak számos érzelmet is felidézhetnek és kiválthatnak. Hankiss Elemér egy előadásaiban és írásaiban a tárgyak beszélt azok kapaszkodót, védelmet jelentő szerepéről, arra, hogy ellenállásra készítetnek, önazonosságunkat, társadalmi státusztudatunkat erősítik, kommunikációs funkciót töltenek be, az önkifejezés eszközei, mágikusan hatnak ránk, a halhatatlanságot közvetítik.<sup>247</sup>

Külön érdekes fejezet lehetne a „*vágy-tárgyak*” köre: a gazdasági, használati, a birtoklás vagy a szabadság érzésének és örömeinek a vágya. A piacgazdaságban, a fogyasztói társadalomban a vásárlói igények generálásának a tanúi vagyunk. Adorno szerint a kultúripar termékeinek előállítása és terjesztése a gazdasági érdekeknek megfelelően történik. „A piac bővítése érdekében korábban nem létező vágyakat kell generálni. Olyan szükségletek felé kell terelni az emberek akaratát, amire igazából nem is lenne szükségük. A cél a kapitalista és gazdasági uralmi modell stabilizálása”.<sup>248</sup>

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

Az emléktárgyak, az azokhoz való viszony az individuum előtérbe kerülését fejezik ki. A *gadget*-ek, olcsó – általában tömegtermelt. - holmikhoz való ragaszkodás az egyéni kötődések és az elidegenedés sajátos viszonyát fejezik ki. Általában csak fölhasználják bizonyos tárgyak érzelmi töltetét, ötletességét, de nem adják meg azok komplexitását<sup>249</sup>. A *gadget*-ek a varázslással védő amulettek, a kincs képző, értéket-tároló, nagy baj vagy rablás esetén váltságdíjként, emlékként, identitást meghatározó, gazdagságot és nemi szerepet is kifejező ékszerek egyfajta leszármazottai.

A játékok a való élet átélését segíthetik, a kreativitást<sup>250</sup>. A játék, mivel általában valaminek a szimulációja vagy modellje, ezért helyettesít, tehát jelölő, szimbolizáló szerepe van. A negatív érzelmeket kiváltó tárgyak, a gépek, műszaki termékek, a képzelte tárgyak szintén tovább árnyalják a szimbolizáció lehetőségeit.

---

L'Harmattan, Budapest, 2009,

247 HANKISS Elemér: Az emberi kaland, Helikon, Budapest 1998

HANKISS Elemér: Félelmek és szimbólumok, Osiris, Budapest, 2006

248 FÜRST, Maria: Bevezetés a filozófiába, Ikon, Budapest, 1996 10.o.

249 Baudrillard A tárgyak rendszere; A természetes környezetükbe anyagilag szinte értéktelen gyöngyök kereskedelmi árának manipulált kialakításáról érdemes elolvasni Dan Ariely Kiszámítottan irracionális című könyvének az adott fejezetét. ARIELY, Dan: Kiszámíthatóan irracionális, GABO, Budapest, 2011

250 Hankiss könyvének A játék világa című rész nagyon gazdagon foglalkozik ezzel a szimbolizációval.

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

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

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

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

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

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

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

Mivel a tárgyak használata kultúra-, egyén- és közösség-függő, a szimbolikája közös élmények és asszociációk nyomán alakul ki, mindez az idők folyamán képes fejlődni és változni. A szimbolika bővülésének a lehetősége benne van a tárgyak szokatlan használatában – ez egyébként a pszichológiában régóta a kreativitás mérésének egyik kedvenc tesztméthódja. A szokatlan megoldások nem csak pragmatikus-innovatív szempontból fontosak, hanem új fajta tartalmak is felszínre kerülnek. Egy jó példa talán a változtatható méretű és elrendezésű bútorok megjelenése, amik annak idején elsősorban nem praktikusságuk miatt terjedtek el, hanem mert a praktikusságuk egy olyan modernista életérzést sugallt, amit sokan át akartak élni.<sup>251</sup>

A modernizmus-korszerűség szintén egy szimbólum-jelző elem. A modernség egyik paradoxona, hogy a tömegtermeléssel növeli a másolatok jelentőségét, ezáltal a modernizmus által

---

251 BAUDRILLARD, Jean: A tárgyak rendszere, Ford.: Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987 21. o.

szintén hirdetett innováció és kreativitás esélyeit is korlátozza.

Maslow szükségpiramisa szerint is segíthet a szimbolikus értelmezésben, hiszen a gúla különböző szintjei egyben értékeket és az értékekhez való viszonyt is jelöli.

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

### **3.1.5. Az osztályozhatatlanság – a fertőzés**

Az ember ősi beidegződése, hogy a túlélés és a tájékozódás érdekében mindent kategorizál,<sup>252</sup> fontos a dolgok áttekinthetősége, rendszerezhetősége. Nem véletlen, hogy az emberek a rend és a rendetlenség, a tiszta és a tisztátalanság között folyamatosan különbséget tesznek. Az állatok közötti kategorizáció is éppen ezért nagyon fontos. Ami nem besorolható, az gyanús, annak húsát nem fogyasztják el vagy éppen hogy különleges tulajdonságokkal ruházzák fel<sup>253</sup>.

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

Az észlelési folyamatban az észlelő mintázatba szervezi az újonnan befogadottakat. Ezek a tudati sémarendszerek azok, amikre rátapadnak megint csak az újabb integrálni való benyomások. Minden új impulzus egyfajta kihívás a helyes megértésre. Amennyiben valami, az eddigi ismeretstruktúrába nem illeszkedővel találkozik az egyén, a „beillesztés” sokkal nehezebb feladat. Mindenesre ez a túlélés és a tanulás elengedhetetlen feltétele. Előfordulhat, hogy az egyén az újat öntudatlanul ignorálja vagy ellenáll. Esetleg a harmónia reményében valami módon „bepréseli” az eddigiekbe, de akkor egy olyan feszültség jön létre, ami zavart okoz: ezt hívják „kognitív disszonanciának”.<sup>254</sup> Ettől a jelenségtől az egyén természetesen idegenkedik.

A bizonytalanság nem csak egyénileg, de osztársadalmilag se könnyen tolerálható. Noha épp ez az, ami segíthet a fejlődéshez nélkülözhetetlen önreflexitás megtapasztalásában, de mivel

---

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

253 1.4.1; 23. oldal

254 FESTINGER, Leon: A kognitív disszonancia elmélete, Osiris, Budapest, 2000

mindez fel is kavarhatja a közösség életét, gyakori az intolerancia, az elkerülés vagy a konformitásra törekvés. A közösséghez tartozó deviáns egyének is próbára teszik ezt a fajta türelmet, ahogy kívülre helyezik magukat a számukra kiosztott hierarchiában.

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

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

### **3.2. Az alapélményként említett Kunstkammerben lévő szimbólumsor olvasás-gyakorlata 2. - (intenzio lectoris)**

#### **Sámán**

A sámán az ősi társadalomban olyan komplex szereppel rendelkezett, amit a mai fogalomkészletünkkel nehezen tudnánk megragadni. A személye és közösségében betöltött hivatása egyfajta 'prestation totale' – a dolgok egy csomagban, szétszalazhatatlanul érkeznek. A sámán kultikus szerepéről leválaszthatatlan az orvosé, a művészé, a falubolondjáé, a tanáré, a papé. Az adott közösség egy fajta vezetője, tekintélye, lelkivezető, mesélő, tudós, varázsló, művész, tanár, az élet nagy eseményeinél (születés, házasság, halál) jelen lévő egyén, a közösség élményvilágának archiválója, stb.<sup>255</sup>

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

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

A gyógyítás kapcsolódott a halálhoz. A sámán a világok összekötőjeként segített a másvilágra átkelés nehézségében azon a hídon, ami összekötötte az egyik kozmikus területet a

---

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

másikkal. Másokkal ellentétben a sámán utazni tudott e terekben, egyfajta összekötő volt. Az esszé elején említett amszterdami kiállításra ('From Siberia to Cyberspace') egy hídon keresztül lehetett bejutni. A látogató ettől fogva nem egyszerű néző, de mintegy az ügy beavatottává vált a bejutással.

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

A sámánok dobján az égi-földi- alvilág oszlop egyenesei és ívei láthatók, kapcsolódik a fönt és lent. Ugyanakkor a sámán egyedi, erős személyiségének az önuralom az alapja. Az öngyógyítás képessége adta azt a hatalmat, hogy a közösségét is szolgálja. A ritmusos zajnak egyértelmű a tisztító ereje. Jaan Toomik észt művész videóján egy régóta használatban lévő kompon utazik.<sup>256</sup> (27. ábra:) A hajó előregedett motorja olyan zajosan üzemel, hogy a művész önkéntelenül táncolni kezd a ritmusára. Mire a komp kiköt, Toomiknak elmúlik a depressziója.<sup>257</sup>

## Gnóm

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

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

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

Az ősi társadalmakban a testileg-lelkileg rendellenesnek tekintett embereknek különleges tulajdonságokkal és szerepekkel ruházták fel. Az antropológusok szerint az *anomáliák* mindig kihívást jelentenek egy közösség gondolatrendszerében. A testi vagy születési anomália is ehhez hasonlóan közösségi figyelmet kap: azokat az állatokat, amiket nem tudnak besorolni saját rendszerükbe, az emberi és a spirituális világ közötti közvetítőnek tartják. A sámánok hasonlóan nehezen integrálható egyének.<sup>258</sup>

---

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

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

258 ERIKSEN, Thomas Hylland Kis helyek – nagy témák Bevezetés a szociálintropológiába Gondolat Kiadó 2006 295. o.



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

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

Ahogy például a nemek közötti bizonytalanságnak is jelentőséget tulajdonítottak. Hamvas Béla részletezi *Az androgynos* című írásában<sup>259</sup> azt, hogy a világ eredetileg hím és női princípiumok szerint osztódik fel. Bizonyíték a világ legtöbb nyelvében létező hím- és nőnem. Szerinte az ősi princípium kettétört az aranymetszés pontjánál és a széttört darabok azóta egymást keresik. Fellini Petronius könyvéből készült *Satyricon* című filmjében megjelenik egy hermafrodita fiatal, akinek szintén varázserőt és gyógyító képességet feltételeztek.

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

### **Boszorkányság**

Talán a boszorkányság az a téma, ami számomra minden misztikus- és transzcendens íze ellenére a materializmus egy tipikus megnyilvánulási formája, talán mert olyan alantas emberi vágyak kielégítése a cél sokszor, mint például a bosszú. Akaratlan – akár alvás közben is ható erő, gonosz tett – amikor elfogy az érv, az ok-okozati összefüggéseket egy sajátos logika helyettesíti. (32. ábra)

A boszorkányság jelenségét a legkomolyabban talán Edward Evan Evans-Pritchard tanulmányozta az antropológiában. A dél-szudáni *patrilineáris*<sup>260</sup> fölművelő *azandék*<sup>261</sup> mindennapi életében és világnézetében fontos szerepet játszik a boszorkányság intézménye. Ez a valakire

259 HAMVAS Béla: *Az androgynos*, Szabad Gondolat-kör, Győr, 1987

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

261 Uo. 288. o.

spirituális úton bajt hozó képesség csak néhány azande törzsbeli sajátja. A varázsigéket és orvoslást is magába foglaló mágiától a tisztán spirituális jellegében és abban különbözik, hogy a tett általában nem szándékolt. Akár alvás közben is rontó hatást tud valaki kifejteni, ha rendelkezik ezzel a képességgel.

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

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

Mint ahogy a tiszta ész kudarcra adja az összeesküvéselméletek virágzását.

Ennek igen nagy irodalma van, mind az antropológia tudással és hatalommal foglalkozó kutatói, mind maga Eliade is a sámánizmus tematikájához kapcsolja a titkos társaságokat, a szabadkőműveseket. Megemlíti többek között a Nagy Orvos Páholyt<sup>262</sup> is, ami egy újabb nagy témát vetít előre, a gyógyítás folyamatát. Az orvos-beteg kapcsolatában benne lévő hatalmi viszonyt, az orvosi gyakorlatban jelen lévő rituálét, amiről Sebeok ír Peirce kapcsán.<sup>263</sup> A beteghez intézett kérdések a szakma placebo-rítus része, rituális hatalmi folyamat.

A boszorkányok - sokszor zöld kontúros - ötágú csillaga kézenfekvővé teszi a formai asszociációt a vörös csillagra. A képzettársítást megerősíti, hogy eredetileg Evans-Pritchard abban a reményben tanulmányozta az azandék boszorkányságát, hogy ez a tapasztalat majd hozzásegíti a szovjet kommunizmus megértéséhez. Egyfajta strukturális-funkcionalista remény volt az, hogy a tudásrendszerek erősítik a társadalom pilléreit, az összetartást, kordában tartja a deviáns magatartást és az ezáltal a tapasztalatok által megértünk más struktúrákat is.

## **Törpe**

A törpék megjelenése a mitológiákban, mesékben nagyon elterjedt: Hófehérke, Hupikék törpikék Hüvelyk Matyi, manók, koboldok, stb. Tulajdonképpen minden olyan történetben jelen van, ahol a gyenge legyőzi az erőset. Mesékben a legkisebb fiú az, aki hihetetlen hőstettek követően király lesz. Józsefet, akit eladnak testvérei válik a történet hőségévé. Persze láthatjuk Gulliver történetét, ahol épp

---

262 ELIADE, Mircea: Sámánizmus, Az ekstázis ősi technikái, Ford.: Saly Noémi, Osiris, Budapest, 2001; 287. o.

263 SEBEOK, Thomas A, UMIKER-SEBEOK, Jean: Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája, Gondolat, Budapest, 1990; Betegség, bűnözés és szemiotika című fejezet, 51. o.

a liliputiak a negatív szereplők - vagyis mégsem veszik át Dávid szerepét Góliáttal szemben.

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

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

Az alacsony emberekről sokan úgy gondolják: energiakonzentráltabbak, kompetitívebbek, hajtósabbak. Noha másra is jellemző, de az irigyek szemében kirívóbb, ha a náluk alacsonyabb ambíciója vált át hatalomvágyba. Sztálin sámlira állt, miközben a Vörös-téren a felvonulókat üdvözölte. Napóleon, Horn Gyula, Orbán Viktor. Ceausescu izmos ökölvívók gyűrűjében fényképeztette magát, de maga Picasso is imádott nagy termetű bokszoló társaságában megjelenni.

Törpék az udvari bolondok – lásd Diego Velázquez festményeit<sup>264</sup> - , a középkorban nevetség tárgya volt az, aki testileg eltért az átlagtól.

A szimbólum máig ható erejét mutatja, hogy a brókerek világában is szerepet kap. A 'Wall Street farkasa' című filmben is látható a „törpedobálás” nevű népszerű „szórakoztató játék”. A verseny során védőfelszerelésbe bújtatott, kis méretű embereket dobálnak matracra vagy tépőzárral borított falra. Ez minden infantilizmusa ellenére sem játék, hanem rituálé. Az állandóan reszkető, de aznap éppen sikeres bróker, akinek a tevékenysége túl van minden emberi léptéken - a nagy hal megeszi a kis halat - hülyülése. Mások szemében ezek az öltönybe bújtatott óriáscsecsemők titkos társaságként működnek – gondoljunk csak a „bennfentes információ” kifejezésre<sup>265</sup>. A felhőkarcolók égi világából röhögnek le a mindennapoktól szenvedő nyomorult világra. A törpedobálás megalázó jellege miatt be lett tiltva egyes amerikai államokban és Franciaországban.

## Manó

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

Ezek egyre inkább olyan multiplex személyiségek, akik szökdécselnek a kultúrák és az identitások között<sup>266</sup>

Hankiss Elemér meglepetésemre *manónak* nevezi a labdát egy szemiotikai elemzésében,

264 en.wikipedia.org/wiki/Portrait\_of\_Sebastián\_de\_Morra

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

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

amiről még ebben a részben szó esik.

## Gomba

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

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

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

A gyűjtögető életmódhoz kapcsolódik.

A gombák gyökérfonalaikkal ugyanúgy egy hálózat alkotórészei, ahogy a *rizómák* is. Gilles Deleuze és Felix Guattari a rizómák<sup>267</sup> metaforáján keresztül eredetileg az irodalmi művek, a könyvek legfőbb típusait igyekeztek megmutatni egy botanikai osztályozás keretében. Milyen rendszerben ülepedik le a tudás, a gondolkodás, a filozófia? (32. ábra)

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

A szerzők a modernizmust modellezik a *hajszálgyökér-rendszer* vagy *nyalábos gyökér* típusal. A modernizmus azt a felismerést hozta az embernek, hogy képtelenség a világot egy egységes rendszer alapján modellezni. A nyelv lineáris egységének a megtörésének az igénye merül fel és a szerzők példaként említik Joyce-t, aki szójátékaival a nagy európai tradíciót továbbépítő

---

267 DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix: Rizóma  
[www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm](http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm)  
DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix: Mille Plateaux, Éditions des Minuit, Paris, 1980

tudás „körkörös egységét” feltételezi. Ez esetben a főgyökér elhajlása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége, mint múltbeli, vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad.

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

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

A gombák a hálózatukkal a tér, információ és az identitás – növelésében vesznek részt. Az ókorban a görögök mnemotikus technikaként sétálva tanultak, a memoriájuk csápjait mindig a térben adott képhez kötötték. Felfedezték, hogy az emlékezés ereje, tartóssága, felidézésének képessége függ a tér- és a vizuális-élménytől. Az ismeretek és emlékek felhozatalának technikájában a kognitív tudás, a pszichikai energia és a tér asszociatív összekapcsolását alkalmazták. (29-30. ábra)

Bizonyos gombák aktív hatóanyaga, a pszilocibin, drámaian megváltoztathatja a szenzorális észlelést, az idő és a térérzékelést. Azokban a kultúrákban, ahol még nem mérték az időt, minden bizonytalannal kevésbé vált szét a megélt élmény mint élvezet, mint utazás, mint valóság, mint varázslat vagy gyógyítás. (31. ábra)

A bolondgombákban benne rejlő hallucinogenitás miben különbözteti meg a varázserőtől? Vannak elképzelések, hogy maguk a bódító gombák katalizálták azt az evolúciót az emberi tudat kialakításában. Terence McKenna szerint a gombát a Földre beszivárgó földönkívüliek terjesztették el és ennek a fogyasztásával tanult meg az ember beszélni.<sup>268</sup>

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

Leary-vel egy újabb tér nyílik ki a rendszerben. Leary nem csak az LSD terápiás eredményességében volt meggyőződve, hanem nagyon komolyan hirdette a filozófiai lehetőségeit.

Gondolatai, előadásai és olyan mondatai, mint hogy „turn on, tune in, drop out” ("kapcsolódj be, hangolódj rá, ess ki"), „set and setting” (beállítottság és beállítás), vagy „think for yourself and question authority” (gondolkozz a magad módjára, kérdőjelezz meg a tekintélyt) nagyon erőteljes hatást gyakorolt a 60-as-70-es évek ifjúságára és ellenkultúrájára. Exo-Psychology című könyvében nyolc áramkörös tudatmodelljében olyan transzhumanista elképzelésekről ír, amelyben komplex tudatfejlődési koncepciót fogalmaz meg, intelligencianövelést, úrvándorlást, élethosszbővítést, transzperszonális lélektani kapcsolatokat.

Learyt rendszeresen letartóztatták, a világ jó néhány országának ült a börtöneiben, de hatása a digitális kultúrában is jelentős. Leary-vel egy újabb tér nyílik ki a mentális horizonton és a rendszerben: nem csak ő igazolja az ősi múlt gyakorlatával elméletét, hanem a digitális kor felé is próféciákat fogalmaz meg.

A pöttyös jelleg valami fajta kiütésre, vörhenyre, sebre emlékeztet. Az élőlények külseje és egyéb tulajdonságuk között gyakran találunk megfelelést. Umberto Eco említi a hasonlóság problémájával kapcsolatban Paracelsus-t,<sup>269</sup> „aki szerint a nevet a forma (és a hasonlóság) miatt adják, és azoktól következik a hatóerő, míg ... más esetekben sem morfológiai hasonlóságról, sem oksági viszonyról nincs szó, hanem tüneti következtetésről”. Egy másik középkori tudóst is megemlít: „Bizonyos növények külsejéből következtetnek azok hatóerejére: a foltos növények,

---

268 DALY, Steven-WICE, Nathaniel: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes, ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995; 146. o.

269 ECO, Umberto: Az értelmezés határai, ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013; 94. o.

amelyek foltos állatok bőréhez hasonlítanak, azok erényeivel is rendelkeznek. .. a pikkelyleves növények, melyek a kígyóhoz hasonlítanak, jók a hullók ellen”<sup>270</sup>.

### **Kerti törpe**

Több okból is fontos a szimbólumsorban. Egyrészt egy igazi helyettesítő. Ez az a tárgy, ami jelentősen elválík a korábbiaktól, lévén sorozattermék, ráadásul sokszor műanyag. Egy minden bizonnyal a funkciójából kiesett, a feleslegből kinőtt tárgy. Nem tudjuk pontosan, mi az a szimbolikus funkció, amitől fölszabadult.

Azért is érdekes, mert ebben a sorban talán az első a szimbólumok közül, amiért pénzt adnak. Ha megkérdeznénk embereket, miért fontos, hogy egy ilyen a kertjükben legyen, nem valószínű, hogy meg tudnák indokolni. Talán a „szépség-ét és a „báj”-át emlegetnék, ami számomra nem túl hihető. Ez egy tipikus példa a *revival* jelenségre, ami sokszor éppen a kispolgár. Nagyon fontos ez a felejtés-mozzanat. Senki nem emlékszik arra, honnan jött a szokás, de van benne valami olyan, amiért ragaszkodnak hozzá.

Nyilván beszélünk kellene a giccsről, de a vizsgálódásunk pont arról szól, mi az a mechanizmus, ami létezésben tart olyan dolgokat, aminek nem látjuk indokát.

### **Műanyag**

Egy eltérő paradigmája minden korábbi anyagnak. A műanyag talán egyik legfontosabb értéke és bűne ugyanaz: tartóssága, elpusztíthatatlansága. Ezzel kizárja magát a szerves világgal való bármilyen közösséggel. Nem kerül be a tárgyak örök körforgásába, nem vesz részt, no recycling.<sup>271272</sup>

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

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

A műanyagotárgyak olcsó előállításának és olcsó megszerelhetősége a korábbi szisztémákat is érinti. A tömegtermelés kiszorít minden korábbi „műves” szisztémát. Aki idáig mester volt,

---

270 97.o.

271 Műanyag; Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007

272 BARTHES, Roland: Mitológiák, Európa, 1983

mostantól a futószalag mellett áll és fröccsönt. Nem csak a tárgy, hanem az előállítója is leértékelődik, ahogy a fogyasztó is kevesebb tiszteletet érdemel már csak az igénytelensége miatt is. A műanyagtárgyaknak nincs aurája, ahogy például egy fából készült tárgyon érezzük az esendőségét, a történetét, ezáltal az egyediségét.

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

Baudrillard<sup>273</sup> szerint a természetes – szintetikus felosztás az arisztokratikus mítosz fönntartásáról szól, amiben a művesség, a régi arisztokratikus kort hiányolja. Ezzel szemben a műviség jelenik meg. Kézművesség a nagyipari technológiával szemben. A tömeggyártás, design, formatervezés.

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

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

### **Törpe a Disney -filmből**

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

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

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

### **Pöttyös labda**

A labda nyilván a vörös szín és a fehér pöttyök által kapcsolódik a gombához.<sup>274</sup> Hankiss a labdát, mint fontos szabadsággenerátort említi, mint ami maga a 'szabadság démona'.

Megdöbbenésemre van egy tőmondata, amivel mintha e szimbólumsorhoz kapcsolná –

---

273 BAUDRILLARD, Jean: A tárgyak rendszere, Ford.: Albert Sándor, Gondolat, Budapest, 1987 54. o.

274 HANKISS Elemér: Az emberi kaland, Helikon, Budapest 1998; 164. oldal



pöttyök nélkül is - e tárgyat: „Kiszámíthatatlan manó”.

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

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

A tárgy megragadása megnehezíti azt az interperszonális gesztust, hogy a labdát továbblökje. A labda – mint nagyon sok játék – módja annak, hogy kapcsolatot alakítson ki mások felé. Odaadja és visszakapja. Csere.

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

Létezik egy Roy Liechtenstein-festmény, ami egy labdát a feje fölé tartó fürdőruhás nő fotója után készült. (33. ábra) A labdát és a nő arcát a Liechtenstein által használt raszter-pöttyök borítják.

A pop, ami tagadja a szemiotikai jelleget, a tárgyak „jelzett”-ségét, inkább a tárgyak „metafizikai otthontalansága”<sup>275</sup> fejeződik ki a művekben.

## Baseball sapka

Egy női ruhán megjelenő pöttyök - és ez a sapka minden bizonnyal inkább nők által hordott – nagyon intenzíven dekoratívak. Igazán *charme*-os megjelenést biztosít, ahogy a szeplő is lehet nagyon izgalmas. Ugyanakkor a szeplő is egyfajta apró rendellenesség, még ha nem is beteges kiütés, vörheny. Valami mindig átöröklődik a „szeplőtelenség”-kifejezésből, pontosabban az ellentétéből. A frissen megjelenő pöttyök mindig valami váratlan bosszúságok: mi ez? Kiütés? Himlő? Herpesz? Ragályos? Mit ehettem? Elmúlik? És ami talán a legrosszabb: látják mások is? Az ehhez kapcsolódó személyes diagnózis általában nem jut el a tudományos rituáléig (orvos), inkább csak az a bizonytalanság marad, ami tünetileg kezeli a szégyenlenni való foltokat.

A baseball sapka az alternatív kultúra egyik fontos szimbóluma. Az ellenzőjével hátra csapott verziója nagyon elterjedt a hip-hop szférában<sup>276</sup> A Beastie Boys-rajongó aranyláncot, adidas-

275 DANTO, Arthur C: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?, Atlantisz, Budapest, 1997

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

Továbbá: XXXXXX

t, sztereokészüléket hordó rap-őrült *B-boys* és *break flygirls*, valamint a más szubkulturák tagjai büszkén hordanak logók-kal ellátott sport-ruházatot. Ezzel manifesztálják, hogy ők is megtehetik: nem csak az árát képesek kifizetni, de sportolni is van szabadidejük.<sup>277</sup>

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

A babos-kendő magyar vonatkozását nem lehet kihagyni a sorból. A hetvenes-nyolcvanas évek egykori Beatrice-rajongóinak nyakában hordott ruhadarab igazán meghatározó identitásjelölőnek számított annak idején. Az énekes Nagy Feró gyakran nevezte magát a „nemzet csótányának”, amivel pont azt a besorolhatatlanságot, integrálhatatlanságot, elfogadhatatlanságot, haszontalanságot fejezte ki, ami sok fiatal életérzése volt. Ez a szimbólum a magukat kiteszítottnak vallók, a társadalmon-kívüliek csoportját segítette közösséggé. E szubkultúra tagja volt az a Waszlavik Gazember Ulmannmónika Werolex László nevű egykor Lvov-ban végzett vörösdiplomás atomfizikus-egyetemista zenész, aki mint *rock-sámánt* határozta meg magát. (35. ábra)

---

277 DALY, Steven-WICE, Nathaniel: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes, ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995 - „B-fiúk” címszó

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

Korunk kortárs építészetében az épületek látványa egyre inkább leválik az őt hordozó létesítményről, a kép nem csak önálló életet él, hanem néha fontos, elsődlegessé váló szerepe van. Nem csak leképezik a világunkat és az identitásunkat, de részt is vesznek azok konstruálásában és a valóság alakításában.<sup>278</sup>

Koolhaas komplex kreatív tevékenysége egy olyan permanens képtermelés, aminek során a szimbolizáció asszociatív kapcsolatokkal vezetődik át más gondolatrendszerekre. Figyelme van a magas kultúra szféráján kívüli jelenségeket is bevonni az alkotási mechanizmusába.

Az építészet nem csak betör a média szférájába, de befolyással van az emberek észlelési formáira is. A képi fordulatnak nevezett jelenség a rotterdami színtér után esszenciálíája manifesztálódik a pekingi CCTV épületében. A vizsgálódásom tárgya, hogyan alakul át a szimbolizáció és ugyanakkor hogyan vesz részt egy másik gondolat-rendszer kialakulásában, milyen a viszonya a hatalomhoz?

A bevezetőben említett múzeumi tárlóshoz hasonlóan Koolhaas minden egyes alkotói gesztusa sokrétegűségével képes működésbe hozni a kulturális emlékezetet, továbbá kiváló példája annak a kreativitásnak, ipari méretű ötletgyártásnak, amiben az asszociativitás segíti a szimbólumalkotást.

**3.3.1. Koolhaasról és építészetéről.** Maga Koolhaas valamikor újságíróként és kritikusként dolgozott, és ez ma is érvényesül érdes, szarkasztikus attitűdjében. Az építészetéhez kapcsolódó tevékenysége is nagyrészt kommunikáció, egyfajta médiaépítészet. Ez nem csak a kiadványaiban jelenik meg, nemcsak az épületek sajátosan kiterjesztett funkcióiban, de a közszerepléseiben, kiállításokban, interjúkban.

Koolhaas nem egyszerűen épületeket tervez, hanem az urbanizációs folyamatokba avatkozik bele. Szabó módjára alakítja, rehabilitálja a város szövetét, figyeli a haladó üzleti mozgásokat és használja a tömegkommunikációt. A produktumban egyre több az immateriális elem, egyre

---

278

Koolhaas a doktori szigorlatom témája volt, pontosabban az általa készített *Content* című kötet, ami nem csak könyv formájában létezett, hanem egyben mint a hasonló című kiállítás is megvalósult. A *Content* egyike azoknak a könyvneknek, amit életemben a legtöbbet lapoztam, mivel annyira inspirálónak találtam. Korszakos példája annak a jelenségnek, amit 'iconic turn'-nek neveznek, aranybányája egy 'visual studies'-kutatónak és ezeken felül a képanyagában is bőven segíthet a kutatásomban.

fontosabb a kép és a kommunikáció, az épületek hatása a környezetükre és az identitásképzés.

Noha a képzőművészettel szemben az építészet teljesen más feltételek között működik, Koolhaas tevékenységét nem szívesen nevezném alkalmazott művészetnek. Egyrészt tevékenységének figyelme és ítéletei messze túlmutatnak az építészet általános gyakorlatán, egy társadalmi szobrászat komplexitása felé. Másrészt a társadalmi-szakmai pozíciója is jóval agyobb autonómiát tesz lehetővé ennél. A documenta 10-en való megjelenése valami olyat sugallt, hogy a kor nagy kísérletei és kérdései a képzőművészet paradigmáján és intézményrendszerén kívül történnek.<sup>279</sup>

**3.3.2. Rotterdam** Még a pekingi WTCC esetén is fontosnak tartom megemlíteni Rotterdamt.<sup>280</sup> A város egyedi kontextusa sok tekintetben hozzájárult ahhoz, hogy a modern építészet laboratóriumává válhatott. Koolhaas szerint e város nélkül az irodája se létezne. (36-37. ábra)

A világháborúban tökéletesen lebombázott települést Koolhaas családja kénytelen volt egy időre elhagyni. Így Koolhaas Indonéziában töltötte gyerekkorát, ahol apja a holland politikával szemben kiállt a helyiek ügyéért. A rá jellemző globális méretben gondolkodás, otthonossága Ázsiában és a globális, így a kolonializmus problémájára való érzékenyége innen is eredeztethető.

Rotterdam a kortárs építészet kísérleti terepe lett. A város szimbóluma többé nem Zadkine háborús emlékműve, mivel a tudatos image-váltás eredményeképpen Rotterdam egy utópisztikus, optimista, jövőorientált várossá vált az ezredfordulóra. Paradox módon éppen az iszonyatos háborús pusztításnak köszönhető, hogy nem kötötte semmilyen építészeti hagyomány a várostervezők fantáziáját.

Az óriási volumenű építkezések nem nélkülözték a kritikai légkört, ugyanis a diskurzusba bevonták a rotterdamiakat is. Az építészek nem csak a pályázatokban fejtik ki nézeteiket, hanem a nagyközönség előtt is beszélnek az elveikről, a törekvéseikéről. Vitatkoznak, saját monográfiákat adnak ki, előadásokat tartanak, tanítanak. Ennek a dialógusnak része nem csak a szakma, hanem azok a nagy számban jelen lévő intézetek, amik interaktív módon járulnak hozzá a diszkurzushoz. A programokban nem csak az építészeti intézmények, hanem a média-művészetet kutató V2, a Photo Institute, a Film Intézet, a Witte-de Witt, stb. is aktívan együttműködik.<sup>281</sup> A művészeti alkotásokhoz hasonlóan átélhető kulturális produkciókat, élményeket akartak generálni.

279 documenta 10, Cantz 1997

280 A fejezet Rotterdammal kapcsolatos részében sokat segítettek a Kas Oosterhuis-szal, Ilona Lénárd-dal, Tóth Károllyal való beszélgetések, valamint Polyák Levente: Rotterdam második rekonstrukciója: a képekből épített város című írása: <http://epiteszforum.hu/polyak-levente-rotterdam-masodik-rekonstrukcioja-a-kepekbol-epített-varos>

281 A számos helyszínen megrendezett *Manifesta 1.* kiállítása annak idején egész könnyedén ráilleszthető volt a város kulturális intézményeire.

Ez a szemlélet érvényesült a képzőművészek által kezdeményezett project-ekben is. A galériák helyett egyre inkább a közösségi tereken valósítják meg project-jeiket. A szemléletük egyre interdiszciplinárisabb, közösségibb, nem csak használják, de alakítják is a tereket, bevonva az új média lehetőségeit is.

Rotterdam történetében nagy lökést jelentett, hogy 2001-ben Európa Kulturális Fővárosává vált. A város vezetői nem olyan programokban és épületekben gondolkoztak, amikben a produkciók lezajlása után azok majd üresen állnak. Ehelyett a város sokszínűségére figyeltek. A helyi szubkultúrákat szólították meg, a kikötői munkásokat, huligánokat a jellegzetes helyi techno-partyk, a 'gabberek'<sup>282</sup> világát, valamint a helyi lakosság már akkor közel felét adó bevándorlókat. Ezekre olyan organikus entitásként tekintettek, ami kellő táptalaja lehet egy olyan „humuszrétegnek”, amibe belegyökerezhet egy olyan kultúra, ami a programok elmúltával is része marad a város életének. Ezzel a város lakossága részt vehetett egy nagy közösségi narrativitás és identitás kialakításában.

Hogy a város reprezentációjának alakítása milyen mértékben tudatos, az látható sok filmes produkció meghívásában is. A filmek háttérben megjelenő építészeti látvány emblematikusan rögzül a nézők tudatában. Az egykor letarolt síkság, a mélyföld horizontjából égre törő magas épületek egymásra tükröződő, ikonikus képe, a holland mentalitásra és életmódra jellemző transzparencia, letisztultság.

A kísérletező helyi építész-szcéna terepet kapott a digitális építészet lehetőségeinek kiakázására. Ez nem csak az új technológiát, hanem egy a korábitól eltérő formavilágot és társadalmi szemléletet is eredményezett<sup>283</sup>.

Az építészet belép állandó része a sajtó és a közélet világának és komplex módon válik részévé az életnek.

Amíg azonban a Kulturális Főváros funkció idején az építészet a közélet része volt, az éppen a kulturális atmoszféra hatására a városba ömlő befektetések jelentős hatással voltak az építészeti produkciókra is.

A város képe, az üzenet, a vizuális reprezentációban manifesztálódó törekvések nem egyértelműen találkoznak a városlakók praktikus elvárásaival. Ezek az épületek ugyan attraktívak, de nem könnyű élni bennük. A hatás és a látvány érdekében alakuló arányok sokszor figyelmen

---

282 A 'gabberhouse' rotterdami végletekig gyors elektronikus techno- diszkóirányzat. A 'gabber' a lokális zsargonban a futball-huligánok elnevezése, amihez némi szexizmus és fasisztoid jelleg is párosul. DALY, Steven-WICE, Nathaniel: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes, ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995

283 A digitális építészet nagy alakja, a Rotterdamban élő Kas Oosterhuis Budapesten épített műve az eredetileg CET néven indult, de *Bálnaként* megvalósult épület.

kívül hagyják a helyi polgár mindennapi térhasználati gyakorlatát. A magát egyébként modernistának valló Koolhaas utópisztikus magyarázata, - miszerint ez a fajta építészet jó hatással van a lakók életkörülményeire és segíti a büszke polgári öntudatot - nem elégíti ki mindenkit.

Hogy az építész szakmában milyen vita alakult ki a látványvá váló építészet körül, arról a érdemes belelapozni a *Content* című kiadványba.

**3.3.3. A Content.** Rem Koolhaas 1975-ben alapította OMA (Office of Metropolitan Architecture) nevű irodáját Londonban, ami számos építészt, várostervezőt, tanácsadót és kritikust foglalkoztat. Koolhaas már ezt megelőzően is számtalan korszakos épülettel gazdagította a világot: Kunsthal Rotterdam, Dall' Ava Villa, Karlsruhe Center of Media for Art and Technology, Euralille, stb. (38-43. valamint 45. ábra)

A több. mint 1300 oldalas S, M, L, XL (1995)<sup>284</sup> című kötete az építészet regénye. Már a ruhaméreteket idéző cím is azokat az eltérő dimenziót és léptékeket jelzi, amiben Koolhaas hatását kifejti. Bruce Mau látványos typográfiája a tartalom eredetiségéhez méltó, újszerű külsőt kölcsönzött – ugyanúgy a digitális szerkesztés új lehetőségeit stimulálja, ahogy a kortárs építészetét is. Ebben a kiadványban egy, a megszokott építészeti szemléletnél sokkal komplexebb látásmódot manifesztált Koolhaas. Esszék, tanulmányok, fotók, vázlatok, manifesztumok, grafikonok töltik ki a súlyos kötetet.

A 2004-es *Content*<sup>285</sup> a hasonló című kiállításához kapcsolódott. A szándék az volt, hogy - a korábbi kiadványtól eltérően – ez a nagyközönség számára is elérhető áron jelenjen meg. Az általa tervezett rotterdami Kunsthal-ban megvalósult kiállításon a kép, a tér és a typográfia sajátos viszonya fejezi ki a globalizált világban történő urbanizációs folyamatokat. Ebben a világban az építész a város-bolygó szövetével dolgozó szabó, aki rengeteg, a szakmáján kívül eső dologra kell, hogy tekintettel legyen.

A kötetben tovább nyílik az intellektuális tér: politika, szociológia, demográfia, antropológia, szemiotika, média. Az építészet ezek kontextusában jelenik meg. Cinikus hang és fekete humor kíséri végig a kötet szinte minden egyes lapját: a fejlődő világ néhány nagyvárosának döbbenetes méretei nem követik azt az utópikus ideát, ami a modernitást jellemezte. 'Generic cities' – új társadalom identitás, szokások nélkül, felhőkarcolók közmű nélkül.

A képözönben megjelennek a még készülő project-ek, mint a seattle-i Közkönyvtár, a berlini holland-követség, a pekingi CCTV, a porto-i Casa da Musica, a New Whitney Museum, stb. Minden

---

284 Rem Koolhaas: S, M, L, XL, Monacelli Press, 1995

285 Rem Koolhaas: Content, Taschen, Köln 2004

egy-egy project-nek gazdagon illusztrálja a társadalmi, politikai, demográfiai kontextusát, a kulturális indokoltságát, a várható környezeti hatását: fotók, 3d-s és styropol-makettek, vázlatok.

Háborúk, globalizáció, statisztikák, városatlasz a világ jobb- és baloldali intellektuális erőiről. Cikk arról, ahogy a várostervezés a háborús konfliktus eszköze (pl. Ciszjordánia). Hosszú riport Venturival Las Vegas építészetéről. Robert Venturi Las Vegas épületeinek mediatizált megjelenését hozza fel példaképként.<sup>286</sup> A modernista felfogásával szemben a las vegas-i városképet nem az épületek funkciójával valamilyen harmóniában lévő forma, hanem az épületeket beborító egyéb képi elemek, mint a neonok, poszterek, feliratok alakítják. A város sokkal inkább információhordozó felületek komplexitása és kulisszája, mint az architektúra produktuma. Maga a kép megkapja azt az autonómiáját, ami a korábbi gyakorlat szerint betagolódott az „anyag-szerkezet-funkció-forma” modernista egységébe.

Koolhaas ugyanilyen alaposan és fantáziával ismerteti és indokolja az Európa Parlament által is megtárgyalt zászló-javaslatát: a tagállamok lobogóinak színét követő vonalkódot.

Külön hangsúlyos a kötetben a *múzeum-boom*-nak a jelensége, amit egy grafikonnal vezet fel: a kiadványt megelőző idők szédítő gazdasági növekedését a részvényindexeken keresztül hozza párhuzamba a világ néhány múzeum kiállítóterének négyzetkilométer-számának növekedésével.

Látszólag szó sincs dekadenciáról, de az iszonyú pörgés látványát végigkíséri valami szarkazmus és polémia az urbanizációs vagy inkább a globalizációs folyamatokkal szemben. Mindez a történelemben azelőtt soha nem látott gazdasági expanzió következtében létrejött építészeti fellendülés időszakában valósult meg. Az említett szkepszis pedig mintha azt a folyamatot jelezte volna, aminek végét sokan sejtettek, de senki nem beszélt róla.

287

**3.3.4. Ötletgyár.** A *Content* című kiállításon az egymás mellé helyezett grafikonok, ábrák, makettek az említett *Kunstammer*-t idézte számomra. Koolhaas minden egyes projekt leírását a témát kellő alaposan ismertető asszociációs láncokkal hálózott körbe. Ezek a kapcsolódások az élet szinte minden területéhez hozzákötik. A technológiai, kulturális, szociológiai, történelmi, antropológiai szempontok alapos kutatása során a tervezés alakulásának számtalan verziója válik láthatóvá.

A könnyedén összedobált styropol-makettek ilyen folyamatsorokat mutatnak be. Amennyiben minden egyes kis építmény az előző variáció folytatása, az alapötlet minden esetben valami újabb elemmel egészítődik ki, amíg a sor nem a legmegfelelőbbnél köt ki. A különféle

---

286 'Re-learning from Las Vegas' - Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi – Interview by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist; *Content* 150. p.

287 MONORY M. András-TILLMANN J. A.: *Ezredvégi beszélgetések*, Kijárat, Budapest, 1998; 8. o.  
ALMÁSI Miklós: *Hová tűnt az a rengeteg pénz?* - Válsággönyv, Atheneum, Budapest, 2009

épületterv verziók gyakorlatilag egymás asszociációi által jöttek létre. <sup>288</sup>

Ezek a makettek maguk is helyettesítenek, jelölnek valamit, tehát jelek, mert van egy megvalósulásra vágyott eredetijük. De itt a helyettesítő valósul meg hamarabb azért, hogy képzeletünkben megjelenhessen mindaz, ami majd egyszer megvalósulhat.<sup>289</sup>

A történelmi kontextus, a város konnotatív tartalmának tudatos kezelése fejeződik ki a berlini holland-követség építészeti megoldásában. Egy fémmel burkolt spirális közlekedő tekeredik az épület belsejében, ahol az épület nyílásainak szabásával gondosan ki van választva Berlinnek azok a panoráma-részletei, amik emblematikusan megjelenítik a város viharos történelmét. Ezzel az épület nem csak a térben, hanem az időben is kiterjed, több csatornán keresztül talál kapcsolatot a várossal.

Számomra fontos szemiotikai töltete van annak az üres jelnek is, ami Rotterdam háború romjain támadt. Az új magasépítményeken az üveg használata ugyanis azt a fajta transzparenciát sugallja, ami a holland protestáns hagyományból eredeztethető. A magánlakások függöny nélküliségének szokása átöröklődött az irodaházak, intézmények, iskolák belső tereit átláthatóvá tevő belső ablakokban és üvegfalakban: minden transzparens, világos és áttekinthető. Az igazgató ugyanúgy átlátja az egész szisztémát, mint bármely látogató. <sup>290</sup>

Koolhaas üveg használata nem egyszerűen gyakorlati vagy esztétikai érvekkel indokolódik, hanem hazájának hagyományából is, ami évszázadok óta pusztán egy üveglappal választja el az utca és a család terét. Hogy ez a szemlélet mennyire tudatos az ő esetében, ez az egyik Big Brother jelenségével foglalkozó *Content*-cikkből is látható. A televíziós „intimitás-biznisz” jeleneteit egy-egy Vermeer-festménnyel hozza párhuzamba. A helyi tradíció így válik egy olyan globalizált jelenség részévé, amiben az ipari-méretű exhibicionizmus Warhol mindenki lehet tizenöt percig

---

288 „My reading of the building as a collective, a word with complex associations” - *Content*, 489

289 Hogy ezek a műanyagtömbök kiváló eszközeik a laterális kísérletezésnek, arra szemléletes példa a Velencei Építészeti Biennálé svájci pavilonja, ahol maguk a nézők alkothattak maketteket a kiállítás ideje alatt az odakészített műanyagelemekből.

290 A transzparenciáról egy másik rotterdami építésszel:

„Kas Oosterhuis: A digitális technológiánkkal pontosan annyi anyagot használunk föl, amennyit kell. Nem termelünk hulladékot, nincs maradék.

P.R.: A zavaros gazdasági helyzettel szeretném szembeállítani a gondolatodat, hogy a non-standard építkezés folyamata teljesen átlátható. Az általad kidolgozott technológiának ugyanis van ígérete, hogy a tiszta formák mellett a kidolgozott, egy kézben tartott tervezés és kidolgozás folyamata átlátható helyzetet teremt az építkezés körül is.

Kas Oosterhuis: És majdnem teljesen open source, vagyis nyitott a forráskódja. Igen, minden részlet nyitott, mindent le tudsz írni - és a költségvetés is teljesen átlátható. Egy építkezésnél a megbízók nem érdekeltek a szerződés átláthatóságában. A külön- és mellék-szerződések, a többletköltségek, a tárgyalások az alvállalkozókkal – mind - ne legyenek átláthatóak, mert így csinálnak pénzt. Ez mindenhol így van, ez globális.”

Index – a művészet helyszínei, 2010. márciusi szám, no.35.

„link” melléklete Pacsika Rudolf szerkesztésében, interjú Kas Oosterhuis-szal, internetes változat: [http://crisisover.blogspot.hu/2010\\_02\\_01\\_archive.html](http://crisisover.blogspot.hu/2010_02_01_archive.html)



lehet híres utópiáját idézi.<sup>291</sup>

**3.3.5. Fenntarthatóság-pilótajáték.** A kötet megjelenése óta eltelt idő sok mindent felülírt: ha a gazdasági pörgés így hatott a kultúrára, hogyan hatott a válság? A kortárs építészet fantasztikus data-konstrukciói talán csak a térbeli megtestesülései voltak annak a pénzügyi lufinak, ami a válsággal pukkant ki? Mennyiben van hitele a globalizáció-kritikus sztárépítészeknek, akik Kínában, az Arab-öbölben vagy a Gazprom-székház terveinél pályáznak?

Miközben a kulturánk a gazdasági folyamatokat érdekek törvényszerű működéseként írja le, látjuk, hogy sokkal több bennük az irracionális és a kiszámíthatatlan elem, mint gondolnánk. Noha a közgazdaság alapvetően a kereslet – kínálat dinamikájából származtatja a vitalitását, kiderül, hogy a felpumpált és átláthatatlan folyamatok és a tényleges gazdasági értékképzéstől elidegenedett spekulatív tranzakciók csak annyira tűnnek ésszerűnek, mint a Malinowski-ék által is leírt „potlech”-ek jelensége.<sup>292</sup>

A pénz árut helyettesítő, értéket kifejező és információt közvetítő jel-funkciója is megváltozik a pénzügyi folyamatok digitalizációjával és a manipulációk következtében kialakult absztrakcióval.<sup>293</sup> A brókereket helyettesítő computer szoftverei egyre gyorsabban detektálják, értékelik és reagálják le tranzakcióikkal a tőzsdei mozgásokat.<sup>294</sup>

Bizonyos sztárépítészek korábban látványosnak, extravagánsnak számító tevékenysége egyre hiteltelenebb. Az emírségek, az azeri vagy orosz – stílusukban digitális – valójában egyre giccsesebb épületsodákat a megrendelők jacht-esztétikája határozza meg. A Gazprom székházánál például pályáztak olyan építészek, akik messze tisztában kellett hogy legyenek megbízóik természetével. Miközben a legújabb innovatív technológiák valósulnak meg olyan rendszerek legitimácójaként, amelyek a legkevésbé sem az intellektuális potenciálba fektetnek. A kreativitást olyan diktátorok finanszírozzák, akik soha nem fogják hazájukban megengedni az alkotáshoz és az innovációhoz elengedhetetlen szabad gondolkodást saját polgáraik számára.

**3.3.6. Kína** óriási kaleidoszkópként termeli az olyan víziókat, aminek tükörszilánkjait bárhogy fordítjuk, nagyon erős ellentéteket látunk: a tradicionális Kína, a kommunizmus, a globalizáció, a

291 *Content* 294. p.

292 1.4.3.

293 ERIKSEN, Thomas Hylland: *Kis helyek - nagy témák - Bevezetés a szociálintropológiába* TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KÖNYVTÁR sorozat - Gondolat Kiadó, 2006 egymásra nyíló értékek - tivec és FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok, VI. Csere – a társadalomtudományok archeológiája*, ford: Romhányi Török Gábor, Osiris Kiadó, 2000

294 ALMÁSI Miklós: *Hová tűnt az a rengeteg pénz? - Válságkönyv*, Atheneum, Budapest, 2009

fogyasztás, a technikai fejlődés elemei bárhogy kerülnek egymás mellé, a kontraszt egyre nagyobb. A nagyvárosok, ahol a vizet kannákkal cipelik föl a felhőkarcolók tövéből, milliárdosok párttagkönyvvel a zsebükben, stb. Ai Wei Wei, aki az egyik tervezője a pekingi olimpiai stadionnak, közben fotókat készít az ehhez kapcsolódó építkezések kegyetlen valóságáról. Az ambíciózus ország, amelyben mind a kommunizmus, mind a kapitalizmus rosszabbik oldala jut a lakosságnak.

Természetesen a pekingi CCTV-t igencsak vitatták az építészek. Sokak a helyi tradíciót féltették, másokat az a reprezentatív funkció bosszantott, ami éles ellentétben áll a kifosztott, szegény Nyugat-Kínával szemben.

Az elnyomó rezsimnek készülő mű miatt Koolhaas-nak is magyarázodnia kellett. Magazinjában megtorpan a rá jellemző cinikus hangvétel, amikor saját project-jét magyarázza hosszú cikkeken keresztül.

A CCTV-székházat azzal az ambícióval építették, hogy a világ központja a lerombolt WTC helyett Pekingbe kerül. A 2001-es katasztrófa friss élménye miatt fontos szempont volt az épület biztonságossága. A CCTV két tornyát a föld szintjén egy derékszögben megtört alaprajzú átjáró köti össze, míg a tornyok átlójának másik oldalán egy hasonlóan megtört forma hidalja át a legfelső emeleleteket.

Koolhaas szinte utópisztikus víziója, hogy az épület szerkezete a biztonságon túl jótékony hatással lehet a kínai sajtónyilvánosságra is, egy fajta antidiktatúra ígéret. Az épületben az irodák, az adminisztráció, hírszolgáltatók, szerkesztőségek, program produkció és szolgáltatás összekapcsolt tevékenységei, egy információ-gyár kapnak helyet. Koolhaas szerint az épület sok asszociációt sugall<sup>295</sup>, a látogató a baldahinként a környezete fölé emelkedő magaslati pontról kapcsolatot tart a Tiltott város látványán keresztül a történelemmel is.

Baudrillard szerint a civilizáció fokát azon keresztül mérik, hogy az mennyire mediatizált. Miközben a projekt az információs társadalom mítoszát sugallja, Kína a technicizáltságában, a műszaki innovációban, így az építészetben is az élre tör. A CCTV egy új gondolkodásparadigmát céloz meg, ahogy a hatalom az információs technikákkal a nyelvhasználaton keresztül is képes szervezni a társadalmat. Vajon a CCTV-ben nem egy új fajta hatalmi szemiotika manifesztálódik?

Ahogy az emberiség történetében az írás megjelenése a korábbihoz képest egy teljesen eltérő világszlelési formát alakított ki, úgy a Gutenberg-galaxis megingása is erőteljesen hatott az emberi logikára. Az információs technológiai újítások ígérete általában a nyilvánosság, a demokrácia

---

295 Nekem az egyik első benyomásom az volt, hogy Koolhaas egy Rubik-háló nevű műanyag tárgyat használta makettként a pekingi épületnél. Valóban, a kínai internetezők többek között a „TV Rubik-kockája” becenevet adták a WTCC-nek.

lehetőségeinek kiszélesítése, a hatalmi struktúra lebontása. A McLuhan-i világgép jóslata megvalósulhat, amennyiben a telekommunikációs eszközök által az emberiség egy nagy aggyá egyesül. Más kérdés, hogy ezt az agyat ki kontrollálja?

### 3.4. Olvasási gyakorlat 3. - Konspiráció-Teória Generátor

- (*intenzio auctoris*)

A befogadás-értelmezés körüli vitában gyakran felvetődik az alkotó intenciója, mint értelmezési szempont. Az olvasási gyakorlatok utolsó darabjaként erre tesztek kísérletet azzal, hogy egy saját alkotásomat mutatom be. Külön indokolja a figyelmet az, hogy ez a régebbi a művem is szerepel a mestermunka-kiállításomon.

A Konspiráció-Teória Generátor egy olyan interaktív alkotás, ami a kocsmai nyerőautomaták - népszerűbb nevén a *félkarú rabló* – technikai szisztémáját sajátítja ki. Vagyis az alkotói akarat a befogadó aktív részvétele és az alkotás automatizmusán keresztül érvényesül. Egy montázsgép, ami az asszociációt és a montázs befogadásának a reflexeit használja. Ebben az alkotásban sok, az esszémben leírt tapasztalat összegződik.

Nem tekinthetjük járatlan útnak egy szerencsejáték-gép alkalmazását, mivel már többen alkottak hasonló elven működő szerkezeteket a művészet története során. A művészetben mindig is kihívás volt az inspiratív helyzetek generálása és az alkotói módszerek modellezése.<sup>296</sup>A véletlenek provokálására törekvő szürrealisták például szintén törekedtek az esetlegesség fölötti uralomra, és ismételhetővé tételére. Az akció-festők vagy a tachiszták vászon-alkotásainak 'közvetlen' véletlenalkotásával szemben, ebben a 'közvetett' módban az eszközt illetően nagyon is megtervezett a véletlen létrehozásának az *automatikus* folyamata. Ebben csak az odavezető út kiszámított, a végeredmény nem látható előre.

**A mű két kreatív egységből tevődik össze:** egyrészt számítógépből és a monitorból álló elektronika, másrészt az azt védő burkolat.

A gép homlokzatán olyan képpárok jelennek meg, amik valami banális formai hasonlóság alapján kerültek egymással kapcsolatba. A készülte idején talán nem volt tudatos, de utólag úgy

296 Eddigi helyszínek, ahol be lett mutatva: Nomad - Budapest Galéria 2003; Low tech - Videospace galéria, Budapest, 2009; Kinetika Art Fair, London, 2010; Folt kávézó, 2012; 'Conceptual Art in Hungary from the begin of 90s' - Paksi Képtár, Dunaújváros 2013; OFF Biennálé, Budapest, 2015; Mester-munka, Labor Budapest 2016

vélem, hogy a Koolhaas 'Content' című kiadványában található tipográfia, design és képözön inspirálhatott. Tetszett az asszociációk könnyed alkalmazása, a szellemessége, az a laza képszerkesztés, amiben nem volt zavaró a gyűjtött vagy talált képek pixelesége sem.

A homlokzati montázs központi eleme egy korábbi kollázsom, amiben a jól ismert Brueghel festményen látható épülő Babel-tornyára úgy montíroztam rá Tatlin 3. Internacionálé Emlékművét, mintha az befejezetté egészítené ki a meg nem valósult építményt.

Amíg a nyelvnek megvan az a Babel-toronyhoz kötődő mitológiája, miszerint az Úr az emberi nyelv összezavarásával akadályozta meg az emberek azon törekvését, hogy fölérjenek hozzá, addig nem tudom, volt-e ehhez hasonló törés a vizuális nyelvezetben? A Sapir-Whorf-feltevés szerint szoros meghatározottság van a nyelv kategóriái, szerkezete és világ-észlelési módjai között. Ezek szerint a nyelvek összezavarodásával a velük összefüggésben lévő gondolkodásformák is eltávolodtak egymástól. Kérdés, hogy a képanyelvvél történt-e hasonló megosztása a globális kultúrának avagy az emberiség a szimbolizáció szintjén megőrizhette információs egységét?

A homlokzati rész alatt található az a gomb, amivel a mű befogadója a generátort működteti. A montázs-gépben három kis vízszintes ablakocskában pörögnek a randomszerűen egymás mellé kerülő információk. A baloldaliban események vagy más jól ismert hírek jelennek meg, míg a másik kettőben olyan személyek, intézmények, terrorcsoportok vagy egyéb szerveződések nevei, akik mindezt konspiratív módon elkövethették.

Évszázados eszköze az alkotásnak az az automatizmus, ami ezeket az összeesküvés-elméleteket is gerjeszti. A dada és a szürrealisták tudatosan kísérleteztek vele, szerintük a véletlen az egyedüli esélye az olyan tartalmi relációknak, amik megkíméltek a hamis tudattól és az ideológiáktól.

Még a szcientista gögöt, az utópiákat is maga mögött hagyó technikának is van valami olyan ígérete, hogy megold valami olyat, ami fárasztó vagy amire nem lennénk képesek. A szerszámok és így a gépek az emberi feladatokat átveszik helyettünk, vagyis a testünk olyan apparátusai, amiket egy fajta protézisnek tekinthetünk. Peirce meghatározása szerint jel az, ami valamit helyettesít. Ebben az esetben nyilván az agyunk bizonyos funkcióit pótolja az apparátus.

A gép személytelensége több szempontból is előnyös. Megspórolja például azt a munkát, amit a montázsselemek felidézése jelent az agyunk memóriaraktárának mélyéből. De ez a kényelem annak a polgárnak a konformizmusa, aki a gépekhez és a hírekhez, mint fogyasztó viszonyul. Olyan híreket fogyaszt, ami neki tetszik. Arról a világról és csak azt a hírt fogja meghallani, ami megerősíti a korábbi információkat.

Ellis stimulációs játékelmélete szerint a játék feladata az érdeklődésnek és az izgalmi állapotnak a fenntartása. További elméletek szerint a játékok az újdonság, a disszonancia élményét keltik, vagy éppen a környezet ellenőrzésének szükséglete dominál. A kompetencia, illetve a hatásosság érzése kellemes, az ember élvezi, ha ő lehet az ok.<sup>297</sup>

Ilyenkor az az ösztön elégül ki, amely szeret azonnali megoldásokat találni. Egyfajta biztonságérzetet jelent az, hogy tisztában vagyunk a tényekkel, kontrolláljuk a környezetünket. A bizonytalanság zavaró, terheli a mentális az energiát.

Mivel a kategorizációnak létezik egy jutalmazó-funkciója, ez a szerkezet segít hozzájutni ehhez a megkönnyebbüléshez.

Egy bolgár esszékötetben olvastam<sup>298</sup> a gondolatmenetet, miszerint a hírek fogyasztója csak azt az eseményt képes felfogni, amit az illető témában már korábban ismert. Azt a sémát például hogy „Balkán” a nyugati – vagy magyar – olvasó csak olyan hírrel együtt tudja befogadni, ami ehhez a fogalomhoz konnotálódik. Bármilyen ettől eltérő információ egyszerűen képtelen ráragadni a sémahálójára, ezért is olyan nehéz változtatni az előítéleteken.

Az, hogy az igazságnak számtalan magyarázata lehet, nem csak a magukat megdönthetetlennek vélt tételek önhittségét, de reményem szerint valahol talán a relativizmust is ironizálja.

A montázsalként megjelenő események valódiak: az emberek szenvedése vagy halála reálisan megvalósult tény. Mégis az az érzésünk gyakran, hogy nem a valóság részei, hanem egy kreált univerzum alkotóelemei. Az eseményeket, tragédiákat, híreket nem csak közvetíti a sajtó, hanem kreálja is. A reálisat a reális jele helyettesíti. „Ha az esemény reprodukciós formájában társadalmilag fontosabbá válik, mint eredeti állapotában, akkor az eredetinek a reprodukció után kell igazodnia, tehát az eredetinek a saját reprodukciója pusztán matricájává kell válnia.”<sup>299</sup> Egy konstruált valóság, amiben a hírekben szereplők egyénisége is konstruált. (Nyilván ebben az esetben a „konstruált” - terminus se mellőz minden paranoiát, a fent leírtaknak is van némi összeesküvés-íze.)

Alkotásom egy fajta „luddita” szerepet betöltő gép, ami a sajtó-manipulációk-szisztémáját dekonstruálja. A kis ablakokban megjelenő 'event'-ek vagy szereplők a degradálható zurnaliszta nyelv részei.

A személytelenség a „fogyasztó” pozíciója, mivel el tud bújni a véletlenszerűség mögött. Felmenti magát a kimondott szó visszavonhatatlan felelőssége alól.

---

297 HANKISS Elemér: Az emberi kaland, Helikon, Budapest 1998; 155. o.

298 A mutáns egzotikum – bolgár posztmodern esszék; Orpheus, Budapest, 1993

299 Anders; FÜRST, Maria: Bevezetés a filozófiába, Ikon, Budapest, 1996; 10. o.

A gép érzéketlen működésének kontrollálhatatlansága sorsszerűnek hat. A dolgok tőlem függetlenül megtörténnek, nincs hatásom rájuk. A felelősség elutasítható, nem vagyok elszenvedője mindannak a pszichikai érzelmnek, amit az illetékeség jelent. Ez a gép megspórolja az utat az igazság felé, egy hipotézis-kreátor. Felszínre hoz, kiderít dolgokat, de nem Sherlock Holmes logikai módszerességével, hanem a babona erejével és szuggesztivitásával.

Bármely felmerülő kép vagy szöveg beindít bennünk egy gondolati láncolatot. A fogalomhoz kapcsolódó konnotációinkat működésbe hozzák érzéseinket és előzetesen kialakult sémáinkat. Ez esetben szó szerint megvalósulhat az Erdély által említett Bódy-féle „flipper-struktúra”, amikor is egy impulzus hatására a gép minden lámpája – ez esetben az értelmezés – kigyullad.<sup>300</sup> Ha az előkép nem egyezik az újonnan tapasztalttal, az egy olyan pszichikai feszültséget jelent, amit a befogadónak le kell tudnia dolgoznia. Vagy elfogadja – de ebben az esetben elfojtja magában az előző ismereteket, vagyis egy döntéssel letiltja az újra és újra feltörő kételkedést. Más esetben az új impulzust utasítja el.

Mindazonáltal meggyőződésem, hogy a dolog valós élethelyzetet modellez. Számtalanszor fordul elő, hogy olyan új információ birtokába jutunk, amit nem tudunk beépíteni az eddigi ismereteinkbe. Tekinthejtük egyfajta montázs-elemeknek azokat a tudatunkban ellentmondásba kerülő tartalmakat, amelyek azt a kellemetlen, feszültséggel teli állapotot hozzák létre, amit a pszichológia *kognitív disszonanciaként*<sup>301</sup> ismer. A lélektan szerint ilyenkor indulatot érzünk – például öngazolást keresünk - vagyis az analógia-katharzis vagy feszültség sokkal több, mint esztétikai kérdés.

A jelenségre nagyon hasonlít az a munka, amit '*kulturális asszimiláció*'-nak neveznek. Oscar Bächtmann<sup>302</sup> Panofskyt, illetve a múzeumigazgató Paulit idézi a hamburgi Kunsthalle-ban 1919-ben kiállított Franz Marc *A mandrill* című expresszionista festményével kapcsolatban, miszerint a mű az érthetlenségével töltötte be szerepét. A megértés, az interpretáció munkája ebben az esetben is a hagyományösszefüggésbe való bekerülés folyamataként fogható fel, ez jelenti azt a szellemi aktivitást, aminek eredményeképpen a még oly különböző kulturális differenciák is kiegyenlítődnek.

---

300 ERDÉLY Miklós: Montázsgesztus és effektus;

[http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/Forrasok/Erdely\\_Montazsgesztus.pdf](http://arthist.elte.hu/Tanarok/Szoek/A/Forrasok/Erdely_Montazsgesztus.pdf)

301 FESTINGER, Leon: A kognitív disszonancia elmélete, Osiris, Budapest, 2000

302 BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998; 23.o.

#### **4. IRODALOMJEGYZÉK:**

A kép a médiaművészet korában, L'Harmattan 2006

A mutáns egzotikuma – bolgár posztmodern esszék; Orpheus, Budapest, 1993

DALY, Steven-WICE, Nathaniel: Alternatív kultúra – amit a '90-es évekről tudni érdemes, ford.: Kovács Kristóf, Biográf, 1995

Buldózer, Médiaelméleti antológia, Média Research Alapítvány, Budapest, 1994

Concrete and me / beton és én, szerkesztette BUDHA Tamás, Etentuk Inemesit, TÁBORI András, Tökmag publishing, 2009

documenta Magazin No2, 2007 LIFE! 2007, Taschen 34. o. Mladen StilinoVIC  
STILINOVIC, Mladen: Artist at Work, Galerija SKUC, Ljubljana, 2005

documenta 10, Cantz 1997

F.I.L.M., A Magyar avant-gard Kiadó - BAEe film története és dokumentumai.,  
szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991

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

Kóczy T. László-Tikk Domonkos. Fuzzy-rendszerek; Typotex, Budapest, 2012

HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: Jelképtár, Helikon,  
1990

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

RIDDERSTRALE, Jonas és NORDSTRÖM, Kjell: Funky Business – talent makes  
capital dance; ft.com, London, 2000

"Másolj le!" (Sebők Zoltán memetikus) – Hungler Tímea interjúja Sebők Zoltánnal;  
Magyar Narancs, 2003./45. (11.06.)

Dr. Németh Gábor-Sebők Zoltán: A mémek titokzatos élete; Kalligram, Budapest, 2004

Műanyag, Néprajzi Múzeum, Budapest, 2007

KOVÁCS Ákos-SZTRÉS Erzsébet: Az orosz tolvajvilág és művészete, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1994

Redactie Alexandra ROSENBOHN: Wat bezielt de sjamaan?, Genezing, Extase, Kunst, Koninklijk Instituut voor de Tropen, Amsterdam, 1998

PÁL József—ÚJVÁRI Edit: Szimbólumtár, Balassi, Budapest, 1997

---

Tartóshullám, szerkesztette: Beke László, Szőke Annamária, Csanádi Dániel, Budapest, 1985

Urban Interventions – personal projects in public places, Gestalten 2009

Vision Machine, Musée des Beaux-arts de Nantes, 2000, Somogy Éditions D'Art

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

ALMÁSI Miklós: Hová tűnt az a rengeteg pénz? - Válságkönyv, Atheneum, Budapest, 2009

ARIELY, Dan: Kiszámíthatóan irracionális, GABO, Budapest, 2011

---

BADIOU, Alain: A század, Typotex, Budapest 2010

BAHTYIN, Mihail: A szó az életben és a költészetben

BÁRDOS Judit: Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig  
<http://www.c3.hu/scripta/metropolis/9803/bardos.htm>

BARTHES, Roland: A kép retorikája in: Vizuális Kommunikáció, Typotex, Budapest, 2010

BARTHES, Roland: Mitológiák, Európa, 1983

BAZIN, André: Mi a film?- Osiris, Budapest, 2002



BOURDIEU, Pierre: A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése, Gondolat, Budapest 1978

BARTHES, Roland: S/Z; Osiris, Budapest, 2011

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

BÄTCHMANN, Oskar: Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába, Corvina Budapest, 1998

BEKE László: *Panofsky és az ikonológia*, in: Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*; Gondolat Kiadó, 1984

BERGER, John: Mindennapi képeink, Corina, 1990

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

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

BONO, Edward de: A kreatív elme, HVG Kiadó, Budapest, 2010

BONO, Edward de: Simplicity, Manager Kiadó, Budapest, 2007

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

BÜRGER, Peter: Az avantgárd elmélete, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010

CRARY, Jonathan: A megfigyelő módszerei. Budapest, 1999

CRARY, Jonathan: Multiplex személyiségek; Gondolat-Jel 1995 /5.

---

K. CSILLÉRY Klára: A magyar nép bútorai, Corvina, Budapest, 1974

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

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

IDELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix: Rizóma

[www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm](http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm)

DIDI-HUBERMANN, Georges: Hasonlóság és érintkezés – A lenyomat archeológiája, anakronizmus és modernsége; Ford.: Házas Nikoletta, Seregi Tamás és Z. Varga Zoltán; Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013

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

DÚLL Andrea: A környezetpszichológia alapkérdései, Helyek, tárgyak, viselkedés, L'Harmattan, Budapest, 2009

ÉBLI Gábor: Az antropologizált múzeum – Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón; Typotex, Budapest, 2005

ECO, Umberto: Az értelmezés határai, Ford.: Nádor Zsófia, Európa, Budapest, 2013

ECO, Umberto: A Foucault-inga, ford.: Barna Imre, Európa, Budapest, 2008

---

ECO, Umberto: Az értelmezés határai, ford.: Nádori Zsófia, Európa, Budapest, 2013

EISENSTEIN, Szergej. Montázstípusok, *Forma és tartalom I*, ford. Óváry-Óss József, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 111–123. o (1964)

ELIADE, Mircea: Sámánizmus, Az ekstázis ősi technikái, Ford.: Saly Noémi, Osiris, Budapest, 2001

ERIKSEN, Thomas Hylland: Kis helyek - nagy témák - Bevezetés a szociálintropológiába TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KÖNYVTÁR sorozat - Gondolat Kiadó, 2006

---

ERDÉLY Miklós: A filmről - Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák; szerkesztette: Peternák Miklós, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám - Intermédia, Budapest 1995

ERDÉLY Miklós: Montázsgesztus és effektus, 1995

ERDÉLY Miklós, Montázs-éhség, Valóság, 1966/4

ERDÉLY Miklós: Művészeti írások - Válogatott művészetelméleti tanulmányok szerkesztette: Peternák Miklós, Képzőművészeti Kiadó, Budapest 1991

FENK, August: A view on the iconic turn from a semiotic perspective, Klagenfurt 2008; <http://sammelpunkt.philo.at:8080/2009/>

FESTINGER, Leon: A kognitív diszonzancia elmélete, Osiris, Budapest, 2000

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

FOUCAULT, Michael: A szexualitás története, Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir, Fordította: Ádám PéterAtlantisz Könyvkiadó, Veszedelmes viszonyok, Budapest, 1996

FRAZON Zsófia: Múzeum és kiállítás - Az újrarajzolás terei Gondolat kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest-Pécs, 2011

FÜRST, Maria: Bevezetés a filozófiába, Ikon, Budapest, 1996

GADAMER, Hans-Georg 1984. Igazság és módszer. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Gondolat,

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

GOMBRICH, E. H. : A művészet története, Gondolat, Budapest, 1975

HANKISS Elemér: Az emberi kaland, Helikon, Budapest 1998

HANKISS Elemér: Félelmek és szimbólumok, Helikon, Budapest 2004

HAMVAS Béla: Az androgynos, Szabad Gondolat-kör, Győr, 1987

HOFER Tamás, FÉL Edit: Magyar népművészet, Corvina, Budapest, 1977

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

HOPPÁL Mihály-JANKOVICS Marcell-SZEMADÁM György: Jelképtár, Helikon, 1990

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

HORÁNYI Özséb - SZÉPE György: *A jel tudománya*. Gondolat, 1975  
Minerva Nagy Képes Enciklopédia – A művészetek. 35-80. o. Művészet –  
kommunikáció – nyelv (SZÉPE György – KELEMEN János)

---

HORNYIK Sándor : A képi fordulat és a kritikai ikonológia, Balkon, Budapest,  
2007/11-12

HORNYIK Sándor : A képi fordulatról, Exindex, 2007, <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417>

HORNYIK Sándor : A kép Odüsszeiája. A „vizuális kultúra” tudományelmélete és politikája, <http://apertura.hu/2010/tel/hornyik>

HOYLE, Fred: Stonehenge-t\_ő a modern kozmológiáig; Magvető, Budapest, 1978;  
ISBN: 9632707567

---

HUIZINGA, Johan: A középkor alkonya, Európa, Budapest, 1996

KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: dsc; A szimbólumok és a szimbolizáció kérdései a kulturális antropológiában I II. (Bachofentől Sperberig) 1-2-3.  
<http://www.antroport.hu/wp-content/uploads/2016/03/Kapitany-Szimbolizacio-II..pdf>

KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Adalékok a tárgyszimbolika kutatásához  
[http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany\\_adalekok\\_a\\_targyszimbolika\\_kutatasahoz.pdf](http://www.socio.mta.hu/dynamic/kapitany_adalekok_a_targyszimbolika_kutatasahoz.pdf)

KAPITÁNY Ágnes és KAPITÁNY Gábor: Részt vevő megfigyelés a saját társadalomban – korszakok szimbolikája, 148. o. In.: Jelbeszéd az életünk 2. Osiris, Budapest, 2002

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

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

KLEIN Sándor: Vezetés- és szervezetpszichológia; SHL Hungary Kft., 2001

KOESTLER, Arthur: A teremtés, Európa, Budapest, 1998

KÓHALMI Péter: Erdély Miklós filmesztétikája montázsának tört tükrében – avagy

---

dialektikus zárójelek, mint Erdély mosolyai. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2007. ősz, <http://apertura.hu/2007/osz/kohalmi>

KOOLHAAS, Rem: *Content*; Taschen, 2002

KORBAI Hajnal. (2011): Victor Turner: Szimbolikus kutatások. In: *Kultúra és Közösség*, MTA Szociológiai Kutatóintézet Kultúrakutató Műhely, 2011/01, 59-71.

---

LETENYEI László: *Kulturális antropológia – Elmélettörténet*, Typotex, Budapest, 2012

LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturális antropológia I- II.*, Osiris, Budapest, 2001

---

LOTRINGER, Sylvère: A harmadik hullám - az elmélet mint árucikk a művészetben. *Gondolat-Jel* 1995 / 5

---

MÉRŐ László: *Észjárások, A gondolkodás korlátai és a mesterséges intelligencia* Typotex, Budapest, 1994

MITCHELL, W. J. T.: The pictorial turn. In: U.ö.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representaion*. Chicago, 1994

---

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

MORIARTY, Sandra: *Vizuális szemiotika*, in: *Vizuális Kommunikáció, Képfilozófiák*, Typotex, Budapest, 2010

MOXEY, Keith: *Nosztalgia a valódi után, A művészettörténet és a visual studies problematikus viszonya, a Fordítás alapja: Nostalgia for the Real. The troubled relation of Art History to Visual Studies*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2003, <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=231>  
What Does Visual Studies Do? <http://www.visual-studies.com/interviews/moxey.html>

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

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

- PANOFSKY, Erwin: Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás, Corvina, 1986
- PAP Gábor: A napút festője – Csontváry Kosztka Tivadar; Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992
- PASSERON, René: A szürrealizmus enciklopédiája, Corvina, Budapest, 1983
- PAUL, Christiane: Digital Art, Thames and Hudson, London 2003
- PEIRCE, S. Peirce: The Essential Writings (Great Books in Philosophy) Edited by Edward C. Moore
- PERNECKY Géza: A korszak, mint műalkotás. Corvina, Budapest 1988
- PLÉH Csaba: A természet és a lélek, - A naturalista megközelítés a pszichológiában, Osiris, Budapest, 2003
- RORTY, Richard: Esetlegesség, irónia és szolidaritás. Jelenkor Kiadó, Pécs 1994
- ROSENSON, William L.: The Phenomenology Of Charles S. Peirce. Grüner, Amsterdam
- SÁNDOR Zsuzsa: Vizuális alkotástípusok a kommunikációban – disszertáció, PTE BTK Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció Doktori Program
- SEBEOK, Thomas A, UMIKER-SEBEOK, Jean: Ismeri a módszeremet? - avagy: a mesterdetektív logikája, Gondolat, Budapest, 1990
- SEBŐK Zoltán: Új misztika felé. Beszélgetés Erdély Miklóssal, Híd, 1982. március, Forum, Újvidék, 365-376. o.
- SEMLYÉN István: Modern mítoszok, Gyorsuló idő sorozat, Magvető, Budapest, 1979
- 
- SPERBER, Dan: A kultúra magyarázata; Ford.: Pléh Csaba, Osiris, Budapest, 2001
- SThttp://epa.oszk.hu/02100/02121/00017/pdf/EPA02121\_fordulat\_19\_028-051.pdf ANDING, Guy: Prekariátus – Lakosokból állampolgárok? Ford.: Latorre Ágnes;
- SZÉPE György: Szemiotikai alternatívák. Valóság 1972 / 7.

TAYLOR, Brandon: The Art Of Today. The Everyman Art Library, London 1995

TURNER, Victor: A rituális folyamat, Osiris, Budapest, 2002

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

---

## Képjegyzék

1-4. ábra:

Kiállítási enterieur-ök a 'From Siberia to Cyberspace' című időszakos kiállításról ; Tropenmuseum, Amszterdam - 1997-1998

Forrás: Ingeborg Eggink, az amszterdami Tropenmuseum és a Stichting Nationaal Museum van Wereldculturen dokumentációs részlege. Köszönet a számomra fölkeresett és rendelkezésemre bocsájtott reprodukciókért.

5. ábra:

Tlaloc, az aztékok esőistene, a spanyol hódítás előtti időkből.

Berlin, Museum für Völkerkunde

Forrás: GOMBRICH, E. H. : A művészet története, Gondolat, Budapest, 1975; 33. oldal

6. ábra:

Centrális templomarchitektúra a kirajzolódó, alapformákkal (Kiss Marianne rajza)

Forrás: PERNECKY Géza: A korszak, mint műalkotás. Corvina, Budapest 1988; 62-63. oldal, 65. oldal

7. ábra:

Malevics „Tárgynélküli világ” című könyvének címlapja a három alapformával

Forrás: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/bauhausbuecher>

8. ábra: Malevics kiállítás 1914-1915-ös tárlata Pétervárott

Forrás: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/0.10\\_Exhibition.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/0.10_Exhibition.jpg)

9-10. ábra:

Karin Ferrari 'Decoding Lady Gaga's Bad Romance' című videója; 2011, 24:55

Analysis and interpretation of the occult imagery used in Lady Gaga's Bad Romance

Forrás: <http://www.karinferrari.com/index.php/de/decoding-the-whole-truth>

11. ábra:

Gruppo Tökmag - szitanyomat, 2010

41 x 29 cm 10 példány

Forrás: [www.tokmag.org](http://www.tokmag.org)

12. ábra:

Forrás: David Weiss (1946 – 2012) Die Wandlungen, Edition Patrick Frey, Zürich, 2014

13. ábra:

Richard Prince 1991-1992, photographies Ektacolor 61

155.3 x 224.2 cm



Forrás: <http://www.labellerevue.org/fr/dossiers-thematiques/citation-replay/panzani-marlboro>  
Courtesy Gagorian Galerie © Robert McKeever

14. ábra:

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

Forrás: [www.sculpturepublique.be/3080/Matton-BelgiqueApportantLaCivilisation.htm](http://www.sculpturepublique.be/3080/Matton-BelgiqueApportantLaCivilisation.htm)

15-17. ábra:

Alice Seeley Harris misszionárius dokumentarista fényképei A 17. képen afrikai férfi leánya levágott végtagjait nézi. Kora 1900-as évek.

Források:

15. ábra: ülő és álló kisfő kéz nélkül: [http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris\\_1\\_600\\_728\\_80\\_s.jpg](http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris_1_600_728_80_s.jpg) – egy

[http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris\\_1\\_600\\_728\\_80\\_s.jpg](http://autograph-abp.co.uk/images/made/harris_1_600_728_80_s.jpg)

16. ábra: Alice Seeley Harris gyerekek között:

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/exhibitions/brutal-exposure/alice-seeley-harris.aspx>  
The Harris Lantern Slide Show © Anti-Slavery International/ Autograph ABP

17. ábra: afrikai apa a lánya levágott végtagjait nézi:

<https://iconicphotos.wordpress.com/tag/alice-and-john-harris/>

18. ábra:

Hama Goro: Összhang (Concordance) 1995

természetes anyagokból készült pigmentek vásznon, 2.30 x 1.30m;

Forrás: <http://www.africaserver.nl/virtual/exhibitions/hama/eng/hama4.htm>

19. ábra:

Meschac Gaba: Architecture Room From Museum of Contemporary African Art 1997–2002  
Installation at Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 29 August – 15 November 2009

Forrás: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/meschac-gaba-museum-contemporary-african-art> Photo: Nils Klinger © Meschac Gaba

20. ábra:

A *Wormianum* - Ole Worm dán fizikus és antikvárius (1588-1654) 'Kunstkammer'-e

"Musei Wormiani Historia", the frontispiece from the *Museum Wormianum* depicting Ole Worm's cabinet of curiosities.

Museum Wormianum

[en.wikipedia.org/wiki/Cabinet\\_of\\_curiosities](http://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities)

21. ábra:

A Charlie Hebdo karikatúristái munka közben. Festival du Vent 2000, Calvi-Korzika, Franciaország.

Forrás: photo: José Keravis

22. ábra:

Chiharu Shiota: Try and Go Home – Domaine de Kerguehenec, Franciaország - 1997

Akció Marina Abramovic performance-kurzusának keretében

Forrás: <http://www.chiharu-shiota.com/>

23. ábra:

A Kuleshov effect

Forrás: <http://www.elementsofcinema.com/editing/kuleshov-effect.html>

24. ábra:

Képkockák Eisenstein Patyomkin páncélos című filmjéből

Forrás: Battleship Potemkin: The Complete Odessa Steps Sequence

[https://www.youtube.com/watch?v=laJ\\_1P-Py2k](https://www.youtube.com/watch?v=laJ_1P-Py2k)

24. ábra:

Képkockák Michelangelo Antonioni: Foglalkozása riporter - Profession reporter című filmjéből

Forrás: [http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a\\_michelangelo-antonioni-profession-r\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x2ny6a_michelangelo-antonioni-profession-r_shortfilms)

25. ábra:

Erdély Miklós: Metafora I. 1972

2 db, 12 x 16,5 cm/db (ff) fotó fekete fotópapírra ragasztva, 26,2 x 18,8 cm

Miklós Erdély, Edited by Annamária Szóke; Georg Kargl Fine Arts, Wien- Kisterem, Budapest-tranzit.hu, Budapest-Miklós Erdély Foundation(EMA), Budapest 2008

26. ábra: A tárló sor szimbólumai

27. ábra:

Jaan Toomik videója, 1995

Forrás: Manifesta 1, Rotterdam - <https://vimeo.com/20020328>;

Jaan Toomik műve 32:33-tól

28. ábra:

Jake and Dinos Chapman: Übermensch - 1995

Műgyanta, üvegszál, festék, paróka

366 x 183 x 183cm

Forrás: <http://www.christies.com/>

29-30. ábra:

Részletek John Cage, Lois Long és Alexander H. Smith Gomba könyvéből

CAGE, John, LONG, Lois, SMITH, Alexander H.: Mushroom Book

Hollanders Workshop, Inc. New York 1972

31. ábra:

Psilocybe cubensis

Forrás: Phot by Scotsman, © 2002 Eurowid.org

32. ábra:

Gombatelep boszorkánygyűrűje Brisbane egyik parkjában

User:Mrs skippy

Forrás: [https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%A1jl:Fairy\\_ring\\_on\\_a\\_suburban\\_lawn\\_100\\_1851.jpg](https://hu.wikipedia.org/wiki/%C3%A1jl:Fairy_ring_on_a_suburban_lawn_100_1851.jpg)

33. ábra:

Roy Lichtenstein: Girl with Ball, 1961

olaj, vászon, 60 ? x 36 ? inch

Collection Philip Johnson New York

Forrás: Lucy R. Lippard: Pop Art, Thames and Hudson Ltd, London, 1966; 81. p.

34. ábra:

Roy Lichtenstein: Golf Ball, 1962

olaj, vászon, 32 x 32 inch

Ferus Gallery, Los Angeles

Forrás: Lucy R. Lippard: Pop Art, Thames and Hudson Ltd, London, 1966; 125. p

35. ábra:

Waszlavik Gazember László és Nagy Feró

Forrás: <http://hardrock.hu/?q=node/28385>

36-37. ábra:

Rotterdam az 1940 május 14-i bombázás után és 2015-ben

Forrás: [http://www.profit-over-](http://www.profit-over-life.org/teachers_guide/netherlands/attack/rotterdam_ruins_church.html)

[life.org/teachers\\_guide/netherlands/attack/rotterdam\\_ruins\\_church.html](http://www.profit-over-life.org/teachers_guide/netherlands/attack/rotterdam_ruins_church.html)

és <http://gizmodo.com/tag/rem-koolhaas>

38-43. valamint 45. ábra:

Részletek Rem Koolhaas Content című kötetéből

Forrás: KOOLHAAS, Rem: Content; Taschen, 2002

44. ábra:

A CCTV épülete

Forrás: <http://smg.photobucket.com/user/cityq/media/Urban/CCTVHeadquarters2small.jpg.html>

46 ábra:

Forrás: <https://medium.com/@sjors/rem-koolhaas-designing-the-design-process-7f1328821f70#.v5zddh119>

47. ábra:

A „CCTV torony a gyönyörű aratással” című festmény a “Gyönyörű jövő” projekt keretében valósult meg. Együtműködés Nick Bonner of Koryo Tours, Dominic Johnson-Hill of Plastered 8, és válogatott észak-Koreai művészek között.

Forrás: <http://koryogroup.com/blog/?p=2087> illetve: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/e8/7f/8f/e87f8f9f32490c5d18d156c949c730e6.jpg>

48.ábra:

A CCTV környéke

Forrás: [placesjournal.org/article/steve-jobs-architect/](http://placesjournal.org/article/steve-jobs-architect/)

Rem Koolhaas/OMA, China Central TV headquarters, Beijing, 2012. Photos by Jim Gourley

49-50. ábra: Konspiráció-Teória Generátor 2006

interaktív computer- environment, fa, fém, számítógép, 185 x 70 x 65 cm

Webes verzió:

<http://pacsika.com/generator.html>

51. ábra:

Franz Marc: Der Mandrill, 1913

olaj, vászon, 27.7 x 40 cm

Forrás: <http://www.wikiart.org/en/franz-marc/mandrill-1913>

---

---

---