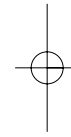
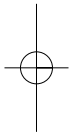


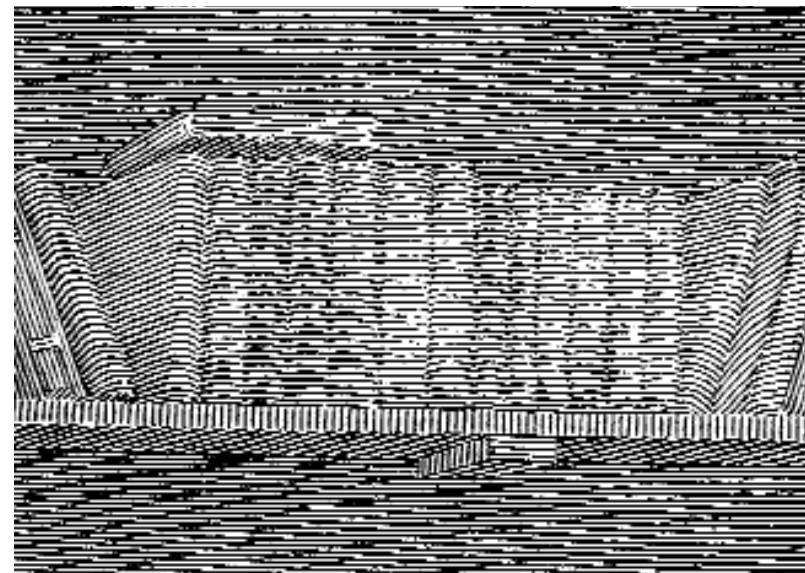
PETERNÁK MIKLÓS

*Képháromszög*



PETERNÁK MIKLÓS

*Képháromszög*



Ráció Kiadó  
Budapest, 2007

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Peternák Miklós, 2007  
 © Ráció Kiadó, 2007

## Tartalom

### Monoszkóp / Fotótriptichon (képnézés)

Fotótriptichon .....	9
André Kertész egyik fényképéről (Meudon, 1928) .....	20
Előtér és háttér a fotográfiában .....	26
Camera obscura .....	36
Látás – kép és percepció .....	49

### Periszkóp / Három nemzedék (képtörténet)

Látás mozgásban („Vision in Motion”) .....	69
Kísérlet és kutatás a 20. századi magyar művészetben.	
Az intermediális technikáktól a komputerképig .....	81
Az államosított látás. Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére ...	114
A „vizuális valami”. Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971 .....	127
Mi jön a tévzés után? .....	143
Ki (volt) az áldozat, ki (volt) a tettes és mi történt?	
A nyolcvanas évek magyar művészetéről .....	148
Három nemzedék. A magyar radikális művészet konszolidálódása (az 1980-as évek második felétől az 1990-es évek végéig) .....	158
A festő és a fecskék. Archetipologia Hungarica N° 6 – mai magyar festészet ....	168
Interdiszciplinaritás, új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem? .....	181
Itt az idő (most? vagy soha?). Magyar médiumok .....	204
Média Modell .....	212
Aktív kép .....	226

Kaleidoszkóp / Jelenháromszög  
(képzavar)

A perspektíváról .....	235
Jelenháromszög .....	244
Képzavar .....	247
A vetített pék .....	253
Mi a kép? A kép a képen túl (vagy: hol a határ?) .....	256
A következő száz év (filmutópia) .....	263

Függelék

A kötetben szereplő írások eredeti megjelenése .....	273
Illusztrációjegyzék .....	275
Névmutató .....	280

Monoszkóp / Fotótriptichon  
(képnézés)





## Fotótriptichon

### 1. A kamera nélküli fényképezésről (Christian Schad)<sup>1</sup>

Az ember, míg él, közvetlenül reagál a fényre, mégpedig testének teljes felületével, hiszen a fotonok, a Nap fényének kis hírnökei a bőrt elszínezik, kirajzolva a fényintenzitás, idő és az ennek kitett egyén chromagráfiáját, mint a barna szín árnyalatait (miért is voltak barnák az első fotográfiák?).

Kultúrának nevezzük, mikor a napfény bőrünket egyenletesen már nem barníthatja le, hanem testünket sajátos alakú foltokra tagolja aszerint, hogy milyen mértékben, hol és meddig takartuk előle el, mely ábra ritkán, de – a gőzfürdőben vagy a szeretőnk előtt – láthatóvá válik, a privát fotográfia nagyobb dicsőségére. A fény elől eltakart bőrfelület metafizikai pótlására – a kultúra jegyében – az ember létrehozta a szellemi epidermiszt, vagyis megjelent az üres lap, a tabula rasa, a tiszta felület írás vagy kép számára, a horror vacui kezelési útmutatójával impregnálva.

Finoman kikészített bőrt (kutya, bárány, borjú) használt erre hosszú ideig a bőrét a Naptól állati és növényi anyagok transzmutációja segítségével elfedő ember, lejegyezve rá furcsa jelei révén mindazt, amit már képtelen volt befogadni, ám jegyzeteit időnként levakarta (hámlás *artificialis*) és a tisztított felületet újraírta (*palimpszeszt*), mivel több dolgok voltak földön és egen, mit inkább lejegyezni, mint felfogni lehetett. Az ily módon szükségessé vált felület-igény-növekedést új, más, fotoszintetizáló élőlények által termelt anyag (cellulóz), valamint saját szükségtelessé vált ruhái (újra)felhasználásával hozta létre megteremtve a türelmes papírt. Ezt az új, papír alapú szellemi epidermiszt végkifejletként aztán majd fényérzékeny anyaggal vonja be, de erről később.

Az emberi test a fényt két helyen ereszti át (transcendo), reakciója ekkor nem festékanyag-termelés, mivel itt bőr nem fedí, bár ritmikusan védi a kibírhatatlan sugárzást tagolva. A szemeken át az emberbe jutó fény teszi lehetővé, hogy a látható világot ne pusztán színe-változva érzékelje, hanem egészében tapasztalja. Ezt a paraepidermikus transz-szubsztanciációt (szubsztitúciót?) látásnak nevezzük.

<sup>1</sup> Christian Schad fotó-kompozícióinak kiállításán, a Mai Manó Házban elhangzott megnyitóbeszéd (Budapest, 2000. november 6.).



Szegedy-Maszák Zoltán: *Camera obscura* / *Fotogram* (1997)

A látásfolyamat expozíciója nyomán a képet az agy fotogramjai, a fogalmak hívják elő, teszik számunkra-valóvá, hogy az ítélőerő kritikájával fixálhassuk.

A fotográfia – a fotogram 1910–20-as évek fordulója táján történt megjelenéséig – lényegében ugyanúgy reagált a világra, mint a bőr: a látványfelület felszíni látletelei révén mintegy a látványvilág konstituálta önmagát. A lezárt szempillák dualizmusa – utókép, foszfén, imagináció egyfelől, a folyamatból kivont, bőrredőnnel lezárt optika másfelől – mögött működik a belső látás, a „harmadik szem” teodolitjának láthatatlan, pásztázó, felmérő mozgása a tudat rétegein. A fotogram készítése ehhez hasonló „sötétben tapogatódzás”, mellyel az anyag közvetlenül meg/felfogott ábrázolásához érünk. Tárgyakat helyezve a fény útjába érzékprotézisünk a formák árnydiagramját s átteresztőképességük hierarchiáját mutatja. Amit láthatóvá tesz, az megfogalmazhatatlan, s az ismeretlen tartományának szemünk előtt amúgy elfedett helyei – kapva az alkalmon – intim formáikkal kitárulkoznak.

Fotogram, rayogram, schadogram: a radiogram édesgyermekai, melyekkel az embert világitották át *kamera nélkül*, kivetítve egy fényérzékeny, transzparens síklapra. Tudják, *ahogy Hans Castorp Madame Chauchat testén...*

Fotogram, rayogram, schadogram: a tudomány és művészet e – megengedem, alkalmi – kapcsolatából származó kisedd formák születésénél nem más, a *dada* bábáskodott. Az időrendben első Christian Schad fotó-kompozícióként a dada-bálon bemutatott művei később Tristan Tzarától kapták a beszédes *schadographie*, egyfelől a szerző családnevéből képzett, másfelől, ha a hangzás angol fordítására (*shadow*) asszociálunk, árnyékrajznak is fordítható elnevezésüket. A sugárember (Man Ray) rayographnak, fénysugár-rajznak hívta munkáit – propagátor mások mellett ugyancsak Tzara –, míg Moholy-Nagy László és Lucia a photogram mellett döntött, ami talán fényiratnak fordítható, mintegy a telegram, távirat mintájára képzett név, s a fotográfia (fényírás, fényrajz) – fotogram, mint telegráfia (távírás) – telegram kapcsolat analogiájára működik. A névadáson, mely mellesleg a módszer három fontos elemére utal, még jól látszik a 19. századi hagyomány (lásd Niépce Szentpétervárott őrzött feljegyzéseit, vagy a dagerrotíp, talbotípa, kalotípa illetve photography szavakat, utóbbi Herscheltől), nem sorolva a már csak a médiaarcheológia művelői által nyilvántartott számtalan egyéb elnevezést. Egyébiránt ez alól Tristan Tzara lapja, a Dadaphone sem kivétel, mely 1920-ban Christian Schad műveit is közli.

Barátja, Walter Serner beszámolója szerint „A festő Schad a karzat általános derültsége mellett fogadta el azt a javaslatát [mármint Sernerét], hogy a

»képek« megjelölést a dadaista alkotások esetében ujjcsettintéssel helyettesítések, a »festő« megjelölést pedig az »ohó!« indulatszóval” (*Az első dadaista kongresszus Genfben*, 1919).<sup>2</sup> S mintha e forгатókönyv alapján haladva, néhány évvel később, régi mesterek művei előtt állva, magában azt mondaná: „ohó!”, talán csettint is ujjjaival, és elindul az ismert festői karrier. Itália múzeumaiban jól megfestett képekre talál, s mint 1927-es bécsi kiállításának katalógusában írja: „Itália nyitotta fel a szemeim [...] A régi művészet gyakran sokkal újabb az újnál.”

A fényérzékeny papíron negatív árnyképet mutató alakfeltárás a csukott szem készülődése, a latens kép állapot, tárgya nincs, hiszen épp aktuális tárgyakra forma-potenciálját, anyagi jellemzőit fokozza látványá.

A tárgynélküli fotogramtól az új tárgyiasság festészetéig vezető úton kinyíló szem már e latens képek tudatosította képlehetőségek által kondicionálva tekint körül, új módon észlelt meglévő és virtuális látványok realizálásának igényével. Az új látás festészete a fentebb leírt „belső látás” megtapasztalása után kinyitott szem állapotleírása arról, ami elé tárulhatna úgy, ahogy látszania kellene. De ez már egy másik történet.

## 2. Art and Croft

„Most elbocsátja hölgye kis kezét  
A vőlegény és halkán visszalép”  
(Arany János: *Öldöklő angyal*)

Émile Zola, Cézanne gyerekkori barátja, s – ízlésünktől függetlenül – nem akármilyen jelentőségű intellektuális, élete végéig képtelen volt felismerni a festő Cézanne korszakos zsenialitását, viszont teljes természetességgel nyúlt a fényképezőgéphez s készített – mára kiállíthatóvá közömbösült – fényképeket.

A festészet (a kép-világ teremtése) és fényképezés (a látványvilág képpé változtatása) 150 évnyi kölcsönviszonyának kifejtéséhez mindez jó alap lehetne. Az a naturalizmus, amellyel a fotóműtermek festett hátterei elé állított alak a kész fotográfiákon megjelenik, szemléletesen mutatja a megváltozott

<sup>2</sup> Tatar György fordítása. Lásd *Dadaizmus antológia*, szerk. BEKE László, Balassi, Budapest, 1998, 62.

hierarchiát: az emberkéz által létrehozott korábbi képfajták a fényképezhető valóság részévé válna legfőbb tapétaként szolgálhatnak az „önmagától lerajzolódó”, természetes kép-más fény-képén. Melyik is illik az előtérbe? A való, vagy égi mása? A dokumentumértékű ottlét érdemel-e több figyelmet, vagy a keretként szolgáló, térlefedő artefaktum?

A 19. század a pozitivisták felhalmozása, a valóságkritika, de az érzékelés kutatása és a találmányok százada is. A 19. században megindul egy sajátos kommunikáció az előző két évszázad során igen határozottan divergáló területek, a tudomány, technika és a művészet képviselői között. W. H. Fox Talbot a Royal Society lapjában publikál, ugyanott, ahol Wheatstone, a sztereoszkóp első változatának feltalálója illusztrált cikkben bírálja a festőket, hogy nem képesek a tekintet, a szemek arcbeállításához koordinált nézésének helyes ábrázolására, akinek írására hivatkozik Barabás Miklós akadémiai előadásában, mely viszont a helyes perspektíva szempontjából mérlegeli a sztereopszist és leírja a körkép (panorámakép) szerkesztésének megfelelő módszerét (utóbbi Barker, a feltaláló még a 18. század legvégén technikai találmányoknál szokott módon szabadalmaztatta).

A technikai képek sorában a fotográfia az első, amit Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című esszéjében pontosan megmutat.<sup>3</sup> Hogyan is fogadták a fotográfiát létrejöttének idején? A festészet máttól halott – jelenti ki a legendárium szerint Delaroché francia festőművész, míg mások művészet és fotográfia különbségét hangsúlyozva ködösítik a lényegi mozzanatot, azt, hogy egy minden korábbitól eltérő tulajdonságot mutató képfajta jelent meg az emberi történetben.

Minden technikai kép találmány, kötődik egy eljárásorhoz, recepthez, módszerhez, egyszerűbben: valamely eszközhöz, melynek van egy használati utasítása, receptkönyve, programja, ami a köznapi használat érdekében készül: betartása esetén a kísérlet sikerülni fog, a kép „jó” lesz, a gyártó erre akár garanciát is vállal. Mindazok a lehetőségek, melyek miatt például a képzőművészt ezek az eszközök érdekelhetik, nincsenek beépítve e programba. Ez a speciális érdeklődés ugyanis azt célozza, ami itt új, korábban nem ismert, még pontosabban azt, ami csak ezzel az eszközzel és mással nem elérhető hatás. A művész magatartása így és ezért médiatudatos, kényszerűen vizsgálja az

<sup>3</sup> Vilém FLUSSER, *Für eine Philosophie der Fotografie (European Photography)*, Göttingen, 1983. Magyarul: *A fotográfia filozófiája*, ford. VERESS Panka – SEBESI István, Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest, 1990.

eszköz feltáratlan lehetőségeit s alkalmasint – mint Flusser írja – a „program ellen” dolgozik. A program, a helyes használat leírásának módja ugyanis egy optimalizált algoritmus, melybe nem fér bele semmilyen aberráció, a kifejezés céljából létrejött eltérés. Persze az ellenérv, hogy először a „helyes” használatot kell elsajátítani. De akkor mivel magyarázzuk, hogy ezen eszközök használata általában igen egyszerű, míg a használati utasítások gyakorta igen bonyolultak, kis könyvecskék az eszköz kíséretében, tele ábrákkal, szakszavakkal és ijesztő fenyegetésekkel? A program egy konvenciót terjeszt és stabilizál, a művész pedig folytonosan e konvenció megváltoztatásán ügyködik.

A dagerrotípen az első leképzett emberek még bemozdultak – a képkészítési idő nem volt hozzájuk szinkronizálva. A fotó feltalálói nem embert akartak utánozni, az olcsó sokszorozás, az üzleti siker, vagy a természet látványhű, nem manuális leképzése voltak inkább az indítékok. Egy angol szobrász, Frederick Scott Archer elégedetlen a fotográfia addigi teljesítményével, a dagerrotíp ambivalens tükörképével, a kalotípiá nehézkés és kevésbé részletgazdag felületével. A művész saját szobrait szeretné hűen lefotografálni, így a technika fejlesztésben érdekelt, s feltalálja az úgynevezett „nedves eljárást”. 1851-ben a londoni világkiállításon találománya a Brewster által „tökéletesített” sztereoszkóppal együtt kerül a „világ” színe elé (utóbbiból közvetve Viktória királynő csinál divatot).

A jó kép egy szoborról s a fotografikus sík újra-térisítése, a – régi magyar kifejezéssel – *tömörlátmány* egyidejű történeti megjelenése olyan érzékfokozás iránti vágy jele (a látható közelítése a megfogható felé), mely ugyanakkor elárulja: még komoly az igény a külvilág taktilis-térbeli elemeinek megtartására, nem fogadják el ennek elvesztését, a fotográfiai varázslat nem helyettesíti a valóságot, nem áll elé és fedi el, mint ma a hétköznapi világképek díszletei, melyek még nézésünk irányát és a megfelelő nézési távolságot is megszabják (film, tévé, internet).

Általánosan elfogadott tény, hogy a kommunikációs technológiák terén az elmúlt két évtizedben beállt változás alapvetően, mondhatni forradalmi módon alakítja át világunk egészét. Kitüntetett szerepe volt ebben az átrendeződésben a 20. századot jellemző technikai képeknek, melyek sorát, mintegy képen túli képként a komputermonitor kép-interfésze zárja. Mi a technikai képek szerepe a képkorszak után?

Lara Croft, a ma legnépszerűbb cyberwoman leutánzására színésznőt keresnek – jegyeztem föl legalább két éve egy újsághírt –, azóta elkészült a játékfilm, a komputerjáték „megvalósulása”, ami szemünk elé tárta az addig többé-

kevésbé az optikai tudattalanba, a komputer-interfész mögötti térbe rejtett lehetőséget, nevezetesen hogy minden fikció megvalósulhat. A *Doktor Zsivágó* főhősnőjének druszája, Lara két *shutgunnal* az oldalán viaskodik a sötét kamera mélyének szörnyeivel. E fordított camera obscurában, mely a játékszín, s mely mintegy a freudi totemek és tabuk valamint a jungi archetípusok remixelt előhívására tett kísérlet eszköztere, olyan világ leképzésére fordítja rá a valódi camera obscura részét, nyílását itt helyettesítő monitor-interfészt, mely nem a láthatót, de közvetlenül az ősképek tudatbarlangi testeit tetelezi, mint a feje tetejére állítandó külvilágot. A sír démonaival folytatott küzdelem egybekapcsolja a *petit morte*, a *memento mori* s a (fotográfiai) *latens* árnyékvilág állapotait, a születés előtti létre (a technikai-embrionális őskép-állapotra) való emlékezést. A sír valójában a komputer mélye/méhe, a poszt-007-es számú archeológus-ügynök-nő mutáns mindenekelőtt saját születés-lehetőségeit kutatja (a játékfelhasználó monitorján megjelenik, hány élete van, illetve ha már nincs, minden újra indulhat, akárhányszor). Ebben a semmiből teremtett új, más világban szükségtelen a fotográfiai optika, elégséges feltétel annak szimulációja, a bitekké tördelt, matematikai programokban létező virtuáltér zárt végtelenje.

Pygmalion? Mindenki Pygmalion a gépe előtt, gondolhatnánk, virtuális klónok rajzanak elő gombnyomásra – de mi van, ha a szellem kiszabadul a palackból, s Morel találományának világába exponálja magát? Ha a konstruált kép-világ kiárad – a játéksebesség individuális keretei beállnak az örökkévalónak hitt időhaladvány linearitásába. Kleist marionettje életre kel, jogot formál arra, hogy immár a közvetlen látvány-világ részévé válva annak mindenható optikája, a kamera előtt, reprezentatív módon *legyen*. És lőn. Kambodzsa anizix: szexus, szent seb és koponyák hegye. Képeslap-naturalizmus kontra (virtual)reality show.

Nem úgy, mint Lorna, az egyik első, Lynn Herschman készítette interaktív multimédia CD hősnője – a *Tomb Raider (Sírabló)* című komputerjáték konstruált sztárja, Lara Croft nem kérdez, cselekszik. Dea ex machina. Archetípusa nem Pygmalion, sem a mítosz, sem Balzac *Ismeretlen remekműve*, sem Shaw nyelvjátéka értelmében, hanem a Zeusz fejéből teljes fegyverzetben kipattant Pallasz Athéné. Éppoly megközelíthetetlen, születésében éppoly kevésbé játszik szerepet a nemzés. Talán még egy kicsit Perszeophoné, a koré, a lány, a pupilla, az alvilág királynője, akit elraboltak a fényből. Nem a világ, csak a fénykép-világ részévé kíván válni, ha a Hádészből felmerülhet az egyezés snapshot erejéig.

### 3. Titkok részletes nyomai (George Legrady: *Slippery Traces*)<sup>4</sup>

Minden fotográfia részlete egy nagyobb képnek, amelyik nincs – nem lehet – meg. Keretezi a külvilág egyszeri, megismételhetetlen de leképezhető pillanatát, az ott-és-akkort, *bárhon, bármikor*. Nézője *Akárki (Everyman, Jedermann)*, aki ezt a maga-készítette vagy megvásárolható látványrelikviát ideiglenesen birtokolja: mint tárgyat, emléket, tudattalan vágykép lenyomatát, helyettes élményt, látványesszenciát. A látvány képpé formálódhat a képalakító tudatban, természeti úton a véletlen nyomhagyás révén, vagy valamely apparátus – például fényképezőgép – tudatos vagy tudattalan működtetése által. A létrejött képek eszerint vagy valamely látványból eredeztethetőek, vagy pedig láthatóvá tesznek valamit, ami korábban (úgy) nem volt látható. Mindenképpen ki vannak tehát téve egy második látás-aktusnak, mely a képet már változatlan formájában veheti tudomásul. A néző elé állított kép esetében mindig a néző a feladat, ő már csak a képen, a reprezentáción át léphet kapcsolatba az eredeti látvány-állapottal vagy a látványkonstrukció forrásaival.

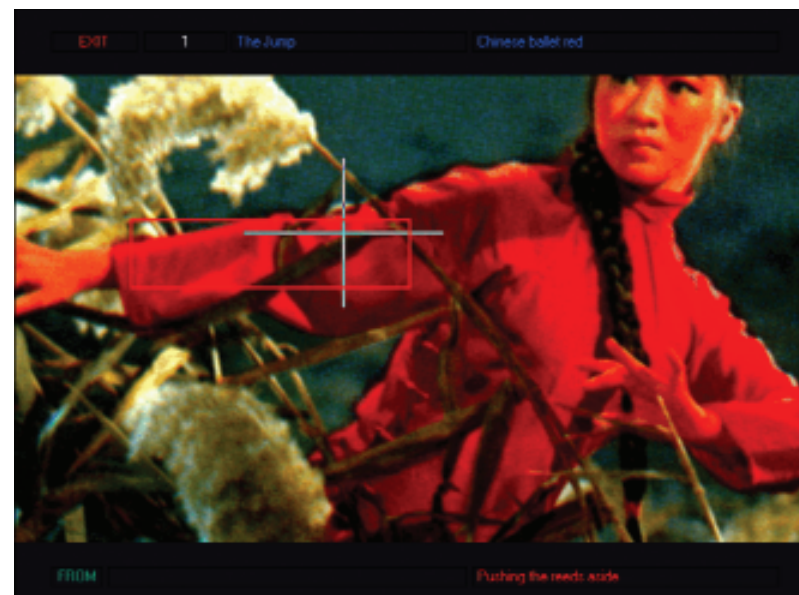
Kép nincs általában: mindig konkrétan az az egy, vagy annak az egyedi esete létezhet csak, amiről éppen beszélünk, amit éppen látunk – és lényegtelen, hogy hol, hányan, mikor nézik/nézték vagy látták már „ugyanazt”. Az a kép, amit láthatunk, amiről beszélni tudunk, minden esetben kétszeresen kötött viszony szereplője, aránypár eleme, mely viszonyt mint a valaha volt kép-készítési helyzet és a jelenlegi képnézési helyzet kapcsolatát kísérrelhetjük meg leírni. Aránylik tehát a soha meg nem ismerhető elmúlt látható részletének nyoma (például egy készülő fénykép) egyfelől az akkor és ott helyzetéhez, másfelől mint soha meg nem fejthető konkrét látványegyüttes (a kész, meglévő fénykép) a mindenkor mostban vele kapcsolatba kerülő interpretátor-néző konvenció-meghatározta értelmezéseihez.

Valószínűleg csak a fotografikus úton keletkezett képre vonatkoztatható tisztán ez az aránypár, és csak fényképre mondható, hogy valamely nagyobb – nem ismert – kép részlete, és hogy ezért megfejthetetlen. A festmény, grafika stb. ugyanis olyan egész, amin túl – legalábbis a képsík, a keret síkja irányában – nincs, nem lehet semmi. A fotónál ebben soha sem lehetünk biztosak,

<sup>4</sup> A karlsruhei ZKM *artintact* című CD/könyvsorozat 3. kötete számára készült írás (Budapest, 1996. június).

illetve mindig bizonyosan lehetséges lett volna egy nagyobb kép, aminek a meglévő részlete csupán.

Nem mindegy, ki nézi a képet, ahogy az sem, ki mutatja: mit mond a szülő saját gyerekének fotóját előlve, s ugyanazon kép miként mutatkozik egy privát fotóarchívum kezelőjének kezében; mit mond a fotós saját, híres épületről készített képe előtt, mikor ajánlja sokszorosításra, s mit az építész, aki az épületet tervezte, ugyanazon képről, vagy a turista, aki már a képeslap hátuljára írja, hogy ez előtt álltam, ezt is láttam – a lapot talán meg sem nézve, áttolva e feladatot a címzett/olvasóra (távolbalátás postai közvetítéssel). A kép nézője mindig *máskor* van, mint a kép ideje.



George Legrady: *Slippery traces* (1995–1996)

A fotó nem-dinamikus megfigyelés, tikos, rejtett nyilvánosság. Létezése miatt fennáll annak a veszélye, hogy semmi sem múlhat el teljesen, hanem ellenőrizhetetlené válik, térben és időben eltolódik. A titok napvilágra kerül, hogy megfigyelhetővé válva a nézés aktusa rejtéllyé alakítható. Különös, hogy a képeslapok – melyek jórészt azért készülnek, hogy ne ott legyenek, ahol létrejöttek, hogy azt a helyet máshová juttassák – hogyan válnak őrzőivé az adott hely(szín)hez köthető időnek: a posta pecsétje és a ráírt sorok véletlenszerű kro-



nológiába rendezik a legtöbbször bizonytalan távolságra lévő „egyszer voltól” máig érő időszakaszt. Az elküldésre szánt, nyílt kép a képek egyik legfurcsábbika: a képeslapon valamely köz-hely személyes üzenettel kombinálódik. Hárommillió elküldött Phaisztosz-korong képeslap címzettje akkor is közel hárommillió személy, ha a lehetséges üzenetek fajtái jól rendszerezhetők.

A postai levelezőlap, majd ennek nyomán a képeslap a 19. század '60-as, '70-es éveinek terméke. Mint az egyik népszerű történeti összefoglalóban olvasom, „ötletét először 1865-ben vetették fel a Kalsruhében tartott 5. német postakongresszuson. Dr. Heinrich Stephan porosz tanácsos [...] javasolta a boríték nagyságú Postblatt bevezetését, rányomott bélyeggel.” Akkor ezt még elvetették, hivatkozva arra, hogy a közlés nyílt formája ellentétes a levéltitokkal kapcsolatos garanciákkal. Mindenesetre idővel az írásos közlemény – a üzenet – eredeti helyeként fenntartott hátlapra *kép* kerül, magát az írásos üzenetet áttolva a címzéssel azonos lapfélre. A kép válik tehát üzenetté, mely visszacsempeszi a félretolt titkot, a borítéknál tágasabb terével hordozza a feladó legtöbbször közhelyes sorait. Jellegzetes persze, hogy van néha üzenet, mely teret kíván, s az visszakerülhet a képoldalra, megtörve annak integritását, önkéntelenül ismét írásra alkalmas felületté alakítva, az eredeti helyet visszaszerezve.

A mai képeslapok nagy részén fotografikus úton készült képet találunk, szöveget alig, s ha igen, az általában egyszerű helymegnevezés. Jelenlétük a világgal való kommunikáció letagadhatatlan bizonyítéka és ösztönzője: ez a kép-világ az „én” és a „világ” kommunikációját kényszeríti ki, melynél a kép a kezdeményező. Az évente érkező képeslapokat az ember kénytelen – hacsak azonnal ki nem dobja – ide-oda rakosgatni: a csoportosítás a rendszerezés minimál-formája, mely önkéntelen kontextuskeresés és teremtés eredője lehet, ha megjelenik az Alkalom. Kairosz (az Alkalom görög istene) elválaszthatatlan a döntő pillanattól: de hiszen minden fotográfia egy ilyen döntő pillanat jele, kedvező alkalom tehát a válaszadásra. A megfejthetetlen feladványokra adható egyetlen helyes válaszként pedig csak az alkalmas helyzet megteremtése kínálkozik, mégpedig rendezgetés, újracsoportosítás által. *Iszoláció és új csoportosítás* mint jelentésgenerátor a lingvisztikában sem ismeretlen eljárás, itt most csupán a kereteket kell kijelölni, hiszen nem verbális az alapanyag. A keretek pedig csak a képeken belül lehetnek, mivel ezáltal lesz a megfoghatatlan kézben tatható: a kijelölt – kiválasztott és bekeretezett – elemek immár dialógusképes, tagolásuk által világosan rendezhető állapotba kerültek.

De hol legyenek a keretek? Az eredeti keret – képszél, képhatár – mindig több megfejtendőt kínál és rejt, mint amelynek értelmezésére – az interpretátor asszo-

ciációs kalandja – adott esetben lehetőség nyílhat. Az értelmezési – látási – konvenció korhoz kötött, s nagyjából 150 évente módosul gyökeresen. Ez az időszakas éppen a fotótörténet példája segítségével mutatható ki, s talán be is bizonyítható. Állítható tehát, hogy nagyjából másfél évszázad egy vizuális/szemantikai konvenció kialakulásához illetve megváltozásához szükséges idő (ami alatt létrejön, elterjed, általánosan elfogadottá válik s ezzel párhuzamosan kezdi felváltani egy születő újabb, ami által megszűnik), s erre a példa a fotográfia úgynevezett dokumentum-értéke, a fotó-hitelesség. A találmány létrejöttétől e hitelesség számtalan vita és értelmezés tárgya, a legutóbbi időkgig azonban legalább egy mozzanat mindenki számára elfogadható volt: ami egy fotográfián látható, az akkor és ott, a gép előtt „együtt volt”, minthogy másként a képre nem kerülhetett. Ez a konvenció szűnik menthetetlenül meg a komputerrel: az ellenőrizhetetlené váló dokumentum-érték egyúttal értelmetlenné teszi a hamisítás, manipuláció kifejezéseket e konkrét vonatkozásban s a terjedő új konvenció korszakában. Minden fikció megint, s ha nem, akkor lehetne. Ez az üzenete az ellenőrizhetlenné vált, digitális, vagyis minden korábbi formánál egzaktabb képfajtának.

Minden együtt van tehát ahhoz, hogy létrejöhessen a *Slippery Traces*. Nincs szebb, mint kétszázötven képeslap, ha nem láthatom őket soha együtt, csak csoportjaik részleteit, az egyes képek részeit, és sohasem azokat a részleteket, melyek az egész képen öt-öt kerettel megjelöltettek. A töredék további fragmentálás által teljeseedik – a megjelölt részekre rátalálva a kép eltűnik, hogy önmaga helyére egy másikat helyezzen: a nem-lineáris logika holisztikus stratégiát követ – a teljesség iránti vágy, az egész érzetét kelti a részletek egyre esetlegesebb de egyúttal egyre következetesebb megmutatása által.

Mi történik, ha a képeket kiemeljük eredeti történeti környezetükből, újrahasználjuk/hasznosítjuk, újra felfedezzük/feltárjuk őket? – kérdezhetnénk. Talán világos az eddigiekből, hogy nem is volt ilyen környezet, ez épp hogy most születik: most van esély rá, hogy megvalósulhasson. Ahogy a történelem sem létezik történetíró nélkül, aki végül is megírja, a képtörténet *konstrukció*-ja ugyanígy nélkülözhetetlen a világ-ember-kép kommunikáció megvalósulásához. Az előzmények és következmények nélkül létező, hihetetlen képhalmaz, artikulálatlan látvány-monád-káosz nem nekünk kiszolgáltatót, hanem fordítva, mi vagyunk e terhelő, rendezetlen múlt-entrópia kiszolgáltatójaink, míg csak kontextust nem teremtünk. Hacsak kontextust nem teremtünk. Mert könnyen nyom nélkül kicsúszhatunk titokban saját – az információ/történet léptékével mért – kezünk közül.

(1996/2001)

## *André Kertész egyik fényképéről*

(Meudon, 1928)

Az adott pillanaton sohasem lehet változtatni. Minden esetben „pontosan az” történik és nem más, ahogy minden fénykép is „épp ilyen”. Csakhogy a fénykép számára nincs se megelőző, sem következő pillanat – mindig „pontosan az” a pillanat adott. A kép így nem azt mutatja, ami történik – hanem a „pontosan azt”: volt egy ilyen helyzet, mert van egy ilyen kép. Az „ilyen” takarja az összes konkrétumot, s jelzi egyúttal azt a bizonytalanságot, mely a „helyzet” és „kép” viszonya körül uralkodik: mikor beszélünk az egyikről és mikor a másikkól? Szétválasztható-e a kettő – esetleg fel is cserélhető? Meg lehet-e mondani, milyen – azon túl, hogy „ilyen”, vagyis megmutatható? És: meg lehet-e különböztetni, ha a kép valamely eleméről vagy a „képen lévőről” beszélek?

Ennél a fényképnél, melynek egy esetét (mondhatnám: reprodukcióját, kópiáját, nyomtatát, másolatát stb.) most André Kertész *Sixty Years of Photography* című könyvének<sup>1</sup> 141. lapján nézem (s feltehetőleg az olvasó egy másik – hasonló – esetét megtalálja jelen kötetben), például a következőképpen konkretizálható az utolsó kérdésben felvetett probléma: hogyan állíthatom a kép bal felső sarkában lévő ablakról, hogy „nyitva van”, mikor azt sem tudom, egyáltalán van-e még az az ablak? Ugyanakkor: nevetségesen hangzana azt állítani, hogy nyitva volt, hiszen itt van előttem, látom, hogy nyitva. Talán a nyitva maradt a helyes kifejezés.

Áttérek most egy módszeresebb, lépésről lépésre haladó, következetesen irányított írásmódra, melyben leírást elemzés, majd értelmezés követ, ahogy illik, s a kérdések és válaszok szépen egymás után sorakoznak. (Számolva azazal, hogy a fénykép lényegében fekete-fehér-szürke színek adott fényviszonyainak megfelelő, szabályozott eloszlása egy sík felületen, az egyszerűség kedvéért nem ennek leírását adom, hanem a dolgok neveit használom.)

A kép két oldalán házakat, közöttük úttestet látok, két szélén keskeny járdával. A házak omladozó falúak, az út nem túl tiszta, enyhén lejt és balra kanyarodik. A kanyarnál a jobb oldali házsor megszűnik, így a háttérben más jellegű környezetre láthatunk: alacsony léckerítés mögött kis emelkedő, mely-



André Kertész: Meudon, 1928

<sup>1</sup> André KERTÉSZ, *Sixty Years of Photography*, szerk. Nicolas DUCROT, Grossman, New York, 1972.

nek tetején magas, kőből-téglából épített vasúti híd emelkedik. Egy pillér látszik teljes egészében, a tőle jobbra lévő részben, a balra lévő egészében takarják az említett házak. Az ég felhőtlen, teljesen fehér. A híd pillérei körül, illetve a léckerítés és a híd között a földön építőanyagok, fagerendák, állványzat, törmelékek. Mindedig a helyszín – hosszabb-rövidebb ideig – állandó elemeit írtam körül. A vasúti hídon azonban vonat, az utcán pedig emberek láthatók. Egy férfi az előtérben, kezében négyszögletes, újságpapírba csomagolt tárgy, a többiek hátrább. Nyilvánvaló: utóbb említettek otléte „valójában” az előbbiekhöz képest esetlegesnek, „tűnékenynek” mondható – ám ez a képre már nem igaz: annak egynemű közegében már nincs meg e különbség. Az előző mondat kivételével a leírásban lehetőség szerint kerültem mindazt, ami a kép elemeinek egymás közti viszonyára, illetve a helyzet értelmezésére vonatkozhat.

A tárgyi környezet és személyek részletezőbb leírására (például feliratok a házon, vagy hogy a férfi fején kalap van) nem szükséges kitérni; talán az eddigiekből is kitűnik egy pusztán leltárszerűen regisztráló megközelítésmód lehetséges hangulata. Még a leírás feladata utalni egy bizonyos szempontú kontextusra, illetve a képekhez tartozó, de „kívülről”, adalékként kapcsolódó információk közlésére. Az említett kontextus alatt egy bizonyos távolságot és a képhatárokra (keret) való utalást értem, valamint annak hangsúlyozását, hogy a kép „egyidejű”. A „távolság” a képkészítő helyére vonatkozik: azon túl, hogy a kép előtérben álló emberhez „közelebb”, a hídtól jóval messzebb van, az is mondható, hogy „följebb” áll, mint az utcán lévő emberek – a szemmagasság valahol nem sokkal a „közel” álló férfi kalapja fölött lehet; pontosan megszerkeszthető, hiszen a fotografiai leképzés egzakt, geometrizálható törvényszerűségeket is jelent –, s az is, hogy a képtől „ugyanolyan” távol. A képhatár azért fontos, mert mutatja: a kép „pont ekkora”. Értelmetlen azt kérdezni: miért nem nagyobb? (Ugyanígy: értelmetlen kijelentés az, hogy „ennek a képnek az eredeti negatívja nagyobb” – mert az egy másik képé.) Hasonlóképp kell az „egyidejű” kifejezést érteni, egy adott időtartamról van szó: épp erről. Meg lehetne határozni úgy is: „abban a pillanatban, amikor a vonat a hídon volt”, vagy „abban a pillanatban, amikor a bal oldali ház felső ablakán valaki kinézett”, vagy „abban a pillanatban, amikor az úton felfelé jövő férfi közel ért”, mind másfajta körülírása annak a helyzetnek, melynél az „abban a pillanatban” a közös, igaz, mind „abból a pillanattól” adódik.

Pótlólagos – a képhez tartozó, de abból nem kiolvasható – információk a hely, idő s a készítő személyének megjelölése („Meudon, 1928. André Ker-

tész”). Akinek ismerős és létező a hely, azonosítani tudja a képet (vagy: a kép alapján), aki ismeri Kertész fényképeit, könnyen gondolhat arra, hogy ezt a képet is ő készítette, még ha nem is látta eddig. Amivel nem azt állítom, hogy a kép „jellemző” André Kertész munkásságára, sem azt, hogy a helyszín azonosítása adekvát közelítés egy képhez, csupán ezen adatok és a fénykép lehetséges kapcsolatára hoztam példát a néző oldaláról. A fényképész személye és különösen gyakran publikált, kedvelt képei kölcsönösen egymást határozzák meg, nem szétválaszthatóak, mint ahogy valamely helyszínről sem lehet „máshol” képet készíteni. Egyetlen fényképről sem lehet egyértelműen megmondani, hogy „csak” ez a fényképész készítette, s nem más, ha ezt bizonyosan nem tudjuk, viszont egy azonos fényképész által készített képek sorából többé vagy kevésbé határozottan kirajzolódik egy személyes jelleg. Egy alkalmi – vagy nem különösebben érzékeny – fotósnál ezt saját sorsának eseményei, egymást követő állomásai hitelesítik, kapcsolják össze,<sup>2</sup> vagyis a személyes jegyek nem a képekből adódnak, míg egy olyan fotósnál, mint Kertész, a képek jellegéből (a kiválasztott helyek, dolgok, kompozíciós megoldások stb.) közvetlenül egy személyiség jelenléte érződik, pontosabban kép és személy, nem pusztán kép és esemény kapcsolódik össze.

Talán nem szükséges kitérni arra, mi ennek a képnek a viszonya Kertész többi képéhez, viszont rátérhetünk a képben uralkodó – illetve a képhez kapcsolható – viszonylatrendszerek megmutatására, vagyis az elemzésre. Képben lévő viszonyok alatt általában kompozíciót szokás érteni, gyakran még fényképnél is, ami használható közelítés, de csak első szinten, s ott is a kifejezésnek egy sajátos meghatározottságot adva, amit követ az ismert és nem ismert viszonyok számbavétele, majd a „történés” (történet) megközelítése. S csak ez után merhetjük egyáltalán feltenni a kérdést: mi történik, amikor a képet nézzük? – így juthatunk el ahhoz a szituációhoz, melyből végül is elindultunk.

A fénykép „kompozíciós alapja” röviden az, hogy így van, ahogy van, így kell tudomásul venni. A fényképész ugyanis a képet gyakran nem „elkészíti”, hanem észreveszi inkább.<sup>3</sup> Előfordulhat tehát, hogy olyan elemek kerülnek akaratlanul a képbe, melyek utólag válnak fontossá (nem „amiatt” készült a

<sup>2</sup> Vö.: „Úgy gondolom, hogy mindenki felhasználhatná a fényképezőgépet arra, hogy saját naplóját megteremtse.” (Dénes Dévényi interjúja André Kertésszel, Fotóművészet 1979/2.)

<sup>3</sup> Vö.: „Ha valami meghatja az embert, ha valami erős érzelmeket kelt, amikor az ember felfedez valamit, csak hagyni kell, hogy a kamerája megörökítse.” (André Kertész, Fotóművészet 1970/2.)



kép), de megfordítva is: sokszor tart a fényképész valami olyan, esetleg jellegtelennek, mellékesnek tűnő körülményt lényegesnek, amire első ránézéskor nem is gondolnánk. Tanulságos ebből a szempontból Kertész *Hungarian Memories* című könyvének<sup>4</sup> néhány rövid, a képekhez fűzött megjegyzése.

A kompozíció fenti megkötése persze nem jelenti azt, hogy tudomásul véve nem használhatunk szokásos közelítési módokat, mint előtér–háttér kapcsolata vagy fő- és mellékmotívumok. Jelen fényképnél nyilvánvaló feszültséget ad az előtérben lévő házak, utcák, emberek–csoport s a mögött lévő építkezés–viadukt–vonat együttléte. Ha elég sokáig nézzük a fotót, utóbbi szinte montázsszerűnek, irreálisnak tűnik a – lényegében jellegtelen – utcakép „közepén”. Ezt az érzést fokozza a háttér–magasságban látszó vonat, s a híd formáját kiemelő fehér ég. Ez a háttér ugyanúgy „kilóg” a képből, mint a kép alsó szélén lévő férfi kezében lévő négyzetes tárgynak a sarka. S ezzel igen fontos „fogódzót” kaptunk: mi kapcsolja egybe mégis a már-már szétválasztott elemeket? Az ember – kezében azzal az újságpapírba csomagolt valamivel – legalább olyan furcsa, mint a vonat a háttérök fölött. Ráadásul a mozdony eleje (ha a kép függőleges szélével nagyjából párhuzamos vonalat képzelünk el) ugyanabban a hídpillér által is hangsúlyozott tengelyben van, mint a kalapos férfi. Utóbbi alakját az is kiemeli, hogy nem csupán méretei nagyobbak, mint a többi emberé (a közelség miatt), de szinte biztosra vesszük, hogy ő is „halad”, a vonattal ellentétesen, mintegy „kijön” a képből. Mi okozza ezt az érzést, ha nem a vonat látszólagos, a füstből kikövetkeztetett mozgása? Hiszen az ember lábát nem látjuk. Tulajdonképpen hasonlításról van szó (mint ha – szöveget tekintve – hasonlatot mondanánk). A vonat és az ember egyaránt „halad”, „visz valamit” „a maga útján”. Leírásnál megfelelő megközelítés, de gondoljunk vissza, milyen nyom vezetett rá erre a kapcsolatra: ha „egyvonalba” hozhatók még most is, akkor nem haladnak, sőt 1928 óta nem „haladnak”. A fénykép síkjába merevedtek, ami által ez a hasonlat lehetővé vált. A vonat nem megy tovább, de nem is látjuk a végét. Ugyanígy: nem tudni – egyelőre –, mi van az újságpapírba csomagolva, ráadásul az egyik sarka ki is lóg egy picit.

Sok minden kiderül a képből: a híd vasúti híd, mert vonat van rajta; az eső nem esik, de a vonat kéménye füstöl, a házá nem; túl meleg nincs, a felöltő és a kalap miatt, ismert és nem ismert tények kezdenek történéssé összeállni, s ezen az úton tovább haladva megkapnánk néhány szokványos, semmitmon-

dó történetcsírat vagy közhelyet, melyek között ráadásul semmi összefüggés sincs. Tudjuk, hogy az utcán járni szoktak, az ablakon ki lehet nézni, a vonat néha füttyöl, s máris megvan az ok, miért nézhetnek ki az ablakon. Sőt: a vonatnak menetrendje van, feltehetőleg mindennap „ugyanakkor” elmegy egy ilyen vonat. De vajon azt meg tudjuk-e mondani: mi történik? Mi az a pillanat, az a helyzet, amit ez a kép rögzít – ábrázolja-e ezt a helyzetet?

Ez a pillanat történik, s ez a fényképkészítés pillanata, pontosabban tartama. A történés (a „helyzet”) a fényképpel történik meg. Jelen esetben André Kertésszel, személyesen, kizárólag és egyedül. Velünk (mindenki más-sal) már a kép „történik meg”. Akár nézni, akár elemezni próbáljuk, magát a helyzetet nem tudjuk létrehozni – ahogy a „valóságban” is nehéz lenne a rekonstrukció.

A személyes ottlét a „helyzet”, a vonat vége, az újságpapírba rejtett tárgy annak hiányzó sarkával, a ház mögé kanyarodó út, a mozdony (hallható vagy nem hallható) hangja. A kép pedig: hogy a vonat nem megy tovább, az ablak nyitva maradt, a kalapos férfi „ide” néz, s az újságpapírba csomagolt tárgyból „pont annyi” hiányzik.

(1984)

<sup>4</sup> André KERTÉSZ, *Hungarian Memories*, New York Graphic Society, Boston, 1982.

## *Előtér és háttér a fotográfiában*

Mielőtt témánk kifejtéséhez kezdenénk, érdemes arról néhány megjegyzést tenni, „mit” vagy „kit” nevezünk itt képnek, pontosabban a fotográfiákat milyen értelemben érdemes képnek tekinteni.

Mint „egészalakos műtermi portrét” határozhatjuk meg azt a képcsoportot, melynél legtisztább esetben egy ember (férfi, nő, gyerek) látható, űlve vagy állva valamely „belső” térben, mely utóbbiról inkább csak jelzéseink vannak.

Az illető azért van ott, hogy róla egy kép készüljön – akár „be van állítva”, akár csak „oda van állítva” –, épp így a fotós, hogy elkészítse. A képkészítés helyzetéről készült kép ez inkább, mint a hagyományos értelemben vett portré. Közelebb áll a „modellt ülni (állni)” helyzethez, mint az ennek nyomán készült képhez. A fényképész ugyan nem látjuk, de őt a kép helyettesíti, mely a képkészítő és a képen lévő viszonyának lenyomata, s ez a viszony mindig az „éppen egy kép készül” szituáció. Ezt ábrázolja a kép. S ami ebből következik: a kép modelljét a képkészítés körülményei között mutatja, ami hétköznapi élethelyzetté csak az elmúlt 100-120 évben válhatott.

Emberek fotografálásánál döntő kompozíciós probléma, hogy míg a keret (a kép „szélei”) történeti-technikai konvenciók következtében valamely geometriai forma alakját veszi fel, leggyakrabban négyszög alakú – addig az ember nem, tehát az ember határoló vonalai („kontúrja”) és a keret négyszöge közötti teret valamivel ki kell tölteni.

Ugyanez a probléma nem a sík, hanem a tér vetületében arra a közismert tényre vezethető vissza, hogy az ember csak jóval a fényképezés feltalálása után léphetett a kép „terébe” a hosszú expozíciós idő miatt. Vagyis elég sok kép készült már Daguerre *Boulevard du Temple* címmel jelzett, s gyakran az „első, embereket is ábrázoló fénykép”-ként emlegetett munkájáig, melyről minden mozgó eltűnt, csak az utcasarkon a cipőjét tisztító férfi árnyékseprű nyoma rögzült.

Az a „kép” tehát, melybe az ember fotográfiai képmása kerül, síkban, térben (időben) is jóval korábbi: kész van, s mintegy közegként vagy díszletként várja a „szereplőt”, hogy annak megjelenésekor látszólag háttérbe húzódva még mutassa is e készségét. Ez a „háttérbe húzódás” egyébként (gondolva például az első portré-daguerrotípiák jellegtelen vagy esetleges háttereire) adódik a viszonylag szűk élességhatárokból is. A rövidebbre fogott expozíciós idő és a

nem jelentősen növelhető fény mennyiség arra kényszeríti az emberek képét rögzítő fotográfust, hogy az élességállításnál az embert, s ne az őt körülvevő teret részesítse előnyben. Van egyébként a modellek tartásában is valami – átgondolatlan, nem tudatos – helyzetérzékelő kifejezés, mely még világosabban mutatja a képbe lépő ember (előtér) és a kép mint háttér hagyomány újdonságát, új jelenségét. Az ember ugyanis – különösen a vizitkártyák első évtizede tanulságos e szempontból – minden esetben „kitakar” valamit a háttérből, s – ahogy a név is erre utal – annak háttal áll. Nem a maga mögötti teret „nézi”, amellyel együtt mutatkozik, hanem azzal áll kapcsolatban, aki majd őt, illetve a képet nézni fogja. A fotográfia, mint az idő ablaka, melyen át tudatlanul bár, de a „jövőbe” tekint, s minden korábbit mint olyan előzményt a háttérbe zavar, amit akár saját testével kitarva változtathat el vagy tehet örökre hozzáférhetetlenné. A fotográfia a kép ezüstkora – ha metaforákat akarunk gyártani, ez elég szemléletes.

Félreértések elkerülése végett: az előzőek nem kizárólag azon különös esetre vonatkoznak, ahol valamely kép, képszerű jelenség van „háttérként” a képben, hanem általában véve, a konkrét „háttérre” való tekintet nélkül. Nyilvánvaló, a fellépés „helyszíne” a „világ”, melynek dimenziói – utólagos manipulációkat leszámítva – alig kiiktathatók. Külsők és belsők, kilátással a térre, melynek mértékét az emberi méretekhez való arányítás szabja meg, s mely bizonyos határig szükségképpen csonkolandó (például ritka az olyan műtermi portré, melyen a műterem mennyezete is látszik, ugyanakkor a talaj vagy padló csak a modell „csonkolásával” tüntethető el). E térnek épp az a dimenziója a „legnyitottabb” látszólag, mely a horizontális háttérként jelenhetne meg – ám ennek gyakran a mélységélesség szab kényszerű vagy tudatosan választott határt, s szinte egyenes következmény, hogy gyakran mesterségesen e „háttér” és a „modell” közé még egy réteg (függöny, paraván, díszletkép stb.) kerül.

E törekvés mikrokozmoszra jellemzően jól mutatják azok a képek, ahol az ábrázolt mintegy „attribútumaival”, hivatali vagy privát élete, társadalmi vagy szokásjogon alapuló „rangja” szerint, jellemző tárgyaival, jelképeivel, ritkán szimbolikus, gyakran allegóriára emlékeztető módon jelenik meg. A vizitkártyák e tárgyi kellékei éppúgy a lefényképezhetetlen, a személy külsejéről leolvashatatlan, ismeretlen pozíciót, foglalkozást voltak hivatottak az ábrázoláshoz kapcsolni, mint korábban az allegorikus ábrázolások alakjai és tárgye gyűjtései kíséreltek meg „lerajzolhatatlan” fogalmakról képet alkotni. (Utóbbiak nőalakjainak mai, meglepő utóképe a reklámokról ismeretes: az adott

áru mellett megjelenő hölgy, fotómodell, akinek ottlétére egyébként épp ez a legelfogadhatóbb magyarázat.)

A vizitkártya-allegóriák első jelentős „mestere” nem a szabadalmaztató Disdéri (1854. november 27-i szabadalom), hanem a – szintén francia, de Londonban működő, 1859-ig inkább diplomata, mint fotográfus – Camille de Silvy. Az *Anglia szépei* címen fotóportré-sorozatot kiadó, s ezzel nemzetközi hírnevet szerző de Silvy, mint Gernsheim írja:

[...] elhagyta a szokásos műtermi kellékeket, s a modelleket saját, egyéni lakóterükben, vagy egy elegáns park-háttér elé beállítva fényképezte. S hogy egy teljesen a lefényképezendő személyhez illő, megfelelő környezetet teremtsen, olykor olyan háttereket festett, mint a Wellington-diadalív egy Wellington hercegnő portréjához, a Szt. Pál székesegyház kupolája mint háttér egy portréhoz a templom dékánjáról. Egy kastélyszerű épület lépcsőfeljárója keretezi Mary of Cambridge hercegnő portréját, egy vad szurdok a két hegyvidékről hasonlóképpen Lady Airlie-ét. Egy erkélyablak és egy gótikus szék alkotta a megfelelő atmoszférát egy püspök, egy könyvtár adta az illő hátteret egy író számára.<sup>1</sup>

Kétségtelen, a vizitkártyadivat első hullámainak csendesülségével a helyzet változik: az újtókedv csökken, ám a képkészítők száma ugrásszerűen nő, ezzel a képárak is lejjebb szorulnak, s a hírességek képeinek vásárlása helyett mind tömegesebbé válik az igény a „saját portré” készítésére. Ezzel összhangban a környezet, díszletek, kellékek is leginkább az egyes műtermekre, s nem az ábrázolt személyre vonatkoznak ismét. (Veress Ferenc vagy Mayer György hátterei éppúgy árulkodóak, mint a Simonyi- vagy Borsos-műterem szőnyeg/padló részletei.) A századelőre a fényképkészítés olyannyira elérhető, hogy erről nemcsak a vásári ferrotípiák kifeszített, festett díszlete előtt mezítláb a földön álló emberek képe lehet árulkodó nyom, de – mint Ady Endre írja *Az új népdal* című cikkében (Budapesti Napló, 1907. július 13.) a következők is mutatják:

[...] másképpen dalol már a magyar nép, mint húsz-harminc évvel ezelőtt  
[...] A Nyelvészeti Füzetben olvasunk egy csomó népdalt [...]

<sup>1</sup> Helmut GERNSHEIM, *Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre (Propyläen Kunstgeschichte)*, Propyläen, Berlin – Frankfurt am Main – Wien, 1983, 360–362.

A bácsói leánbanda de híres,  
Tizenhárom ecs csuportba de kényes,  
Büszkeségbű nem tunnak má mit tennyi,  
Magukat az fotográfon levennyi.

Ek kis lánynak nem teccett a formája,  
Hazavitte beleváкто a sárbo.  
Hazavitte beleváкто a sárbo,  
Ho ne lássa, mijen ferde a szájo.

A bácsói leányok mid ujanok,  
Gyűrvárosi sörödébe eljárnok.  
Büszkén mongyák ott a főpincérnek,  
Hozzon ide öt üveg sört kettőnek.

[...] A magyar paraszt még a bicikliről sem ír olyan rémüldöző, bánatos dalt, mint például az öreg Gyulai Pál nemrégiben írt. Tudomást vesz az átkozott kultúráról, és ha dalol, ezzel a tudomással dalol.<sup>2</sup>

Világos, hogy a sörözéssel egy napon emlegethető fényképezés úgy válhatott megszokottá, hogy közben a képkészítőnek nemhogy ideje, módja, lehetősége nem volt a modell „aurájának” megfelelő kellékekkel megteremthető előállításhoz, hanem épp a saját imázsával, műterme „karakterének” megalkotásával volt elfoglalva. Ha ez nem is öltött gyakran látványos formát, a konkurencia miatt éppúgy fontos volt, mint a portrékészítés kelléktárának olyan egyszerűsítése miatt, melynél már a műterem neve, „rangja” helyettesítheti azokat.

A festett hátteret egyébként – amely gyakran jelzesszerű, s nem kíván fotóillúziót kelteni – Szilágyi Gábor szerint a Londonban működő Antonie François Jean Claudet (1797–1867) „kezdemenyezte még a negyvenes években. A háttér először fákat, táj- vagy épületrészletet, szalont vagy könyvtárszobát ábrázolt.”<sup>3</sup> Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a portréfényképezésnél az újtó lépés épp a hátterek elhagyása lesz, mikor a képtérben egyre nagyobb helyet elfoglaló arc válik majd főszereplővé a teljes alak rovására.

<sup>2</sup> ADY Endre, *Péntek esti levelek*, szerk. VARGA József, Zeneműkiadó, Budapest, 1975, 105.

<sup>3</sup> SZILÁGYI GÁBOR, *A fotóművészet története. A fényrajztól a holográfiáig*, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1982, 117.

Az a festett háttér-díszlet, melynek gyakorta csak különböző részei látszanak, tulajdonképpen nem más, mint olyan „figurális tapéta”, falvédő vagy függöny, ami ugyan láthatóan „háttérben” van, valójában mégsem engedi közel a fotográfust „tárgyához”, az előtte lévő személyhez. A képalkotásbeli konvenciók és egy furcsa – a teljes alakot „csonkítatlanul” hagyó – mágia működnek itt együtt: ezek a nagyméretű háttérképek saját képlétüket akár meg is szüntetve képesek ellent állni a „személy mint téma” fotográfiai elterjedésének. Ilyen alkalmazáskor ugyanis a háttérképek két fontos „képszerű” tulajdonsága szűnik meg: nem látszanak a szélei (a fotográfiai kép „levágja”), és a modell előtte állva takarja egyes részeit. Ugyanez a helyzet áll elő tehát, mint amit a háttér vonatkozásában általában mondtam, de ehhez képest ez a közbülső (transzfer) kép lényegében a valóságos „háttér” is takarja, elrejtja a helyszínt – ha az gyakran nem is lenne más, mint a műterem fala. De azzal, hogy nem látjuk, azt gondolhatjuk, bármi lehetne ott, ami a takarásra vonatkozólag azt is jelenti, hogy bárhol felszerelhető.

Első közelítésben mégis e díszletképeket a „kép a képben” tradíció felől kell vizsgálnunk: fotográfiákon ugyanis a személy végső soron a mögötte levő „képpel” együtt mutatkozik. A tárgykör részletezését két idézettel helyettesítjük, mely alap a továbbiakhoz: „A középkor végéig visszanyúló régi hagyomány szerint a »kép a képben« vagy a »szobor a képben« általában a fő témát magyarázza, s nem egyszerűen a modellnek szolgáló, feltételezett helyiségben látható tárgyak realista másolata, mint némely XIX., sőt már XVII. és XVIII. századi képen.”<sup>4</sup>

Chastel e témáról – némileg más szempontból, a *Kép-a képben* című tanulmánya kiragadott részletében: „Ha egy kor ilyen sajátos érdeklődést mutat a képbe festett kép iránt, érdemes a problémát alaposabban megvizsgálni. A kép-a-képben paradoxona egyre nyilvánvalóbb. Minthogy a képbe festett kép afféle képkivonat, úgy kell tömöríteni, hogy ne festett valóságnak lássék, hanem képnek. Ez lényegbevágó különbség, mert a XVI. század előtti festészetben a főkompozíciót kísérő mellékjelenetek szereplői nem különböztek a képben ábrázolt képmásuktól, a valóságnak pontosan ugyanazon a fókán álltak, mint a főjelenet.”<sup>5</sup>

Ez utóbbi részt elsősorban a különböző „valóság-fokok” miatt idéztem. Világos a helyzet a festett háttérű fotográfiákra érve, kiegészítve azzal, hogy

<sup>4</sup> TOLNAY Károly, *Teremtő géniuszok. Van Eycktől Cézanne-ig*, Gondolat, Budapest, 1987, 218.

<sup>5</sup> André CHASTEL, *Fabulák, formák, figurák*, Gondolat, Budapest, 1984, 224.

itt ráadásul kétféle képalkotási konvenció együttlétéről van szó: a festészet-háttérből „kilépő” valóságos alak, aki saját képlétét mégis csak azzal tudja hitelesíteni. A probléma némileg más csak a fotóháttér előtt fényképezett portréknál.

Tolnay megjegyzése révén pedig elhelyezhetjük a kép a képben tradícióhoz kötve a fentebb allegóriákhoz hasonlított képcsoportot. Van egy apró, de annál árulkodóbb furcsaság azonban: ahogy a hátterek a „valóságos” helyszíneket helyettesítik vagy jelölik itt, úgy az egyén is „szerepe” mögé bújtatja személyiségét, illetve valóságos külseje helyett, ahelyett, „hogy néz ki” a „mit/kit képvisel” a fontos. Sok esetben persze már pusztán a kép ismeretében eldönthetetlen, hogy erről a „képviseleti” portréről van-e szó, vagy a modellnek legföljebb az állt módjában, hogy a rendelkezésre álló hátterek közül válasszon.

Más árulkodó nyomot kell tehát találnunk – s ezt kicsit „hátrább lépve”, s a képek „kellékeit” észrevéve nem is nehéz felfedeznünk. Nem csak a keretről van szó, ami formailag a műtermi portrék hordozókartonjaként látható itt meg. Ismeretes, hogy a festményeket régebben szokás volt védeni valamely anyaggal, függönnyel – a színházi, illetve moziból ismert függöny ennek szép utóélete. A képvilág és a külvilág közé egy elválasztó réteg került így – ezzel erősödött az előző létszintje, s egyúttal még a keretnél is hangsúlyosabban különítette el az egyébként azonos tér/idő karakterű két szférát. A festmények egyedi-egyszeri létét eltakarásukkal módosíthatjuk. (Érdekes és témákban vágó konceptuális indíttatású fényképsorozat készített erről, egymástól függetlenül és némi különbséggel helyszínt, felfogást és időpontot tekintve is két magyar művész a 70-es évek második felében: Birkás Ákos a Szépművészeti Múzeumban, Palotai Gábor a Magyar Nemzeti Galériában.)

A „kép a képben” téma mai megjelenéseit vizsgálva, és eltekintve a fotográfától, észrevehetjük például, hogy több filmben jelen van az eredeti hagyomány: Godard *Éli az életét* című filmjében az értelmezés egyik kulcsa a mozi-jelenet, ahol Dreyer *Jeanne d'Arc* filmjét vetítik, ugyanígy az archív és dokumentumanyagok Bergman *Personájában*, vagy az amatőrfilm Jancsónál az *Oldás és kötés*ben. E tematikailag érett jelenségnek van egy megfelelője technológiai szinten: az általában kényszerű képegyesítő eljárásként alkalmazott háttérvetítés. Itt a korábban felvett, s az épp rögzítendő jelenethez „háttérként” szolgáló színhelyek a vásznon peregnek (egyébként „hátról” is vetítve), míg a vászon előtt folyik az azzal egyesítendő „mintha”-játék (mintha épp ott lennének), és az újabb felvétel. E technikai lehetőség lényegét, kreatív használatát Erdély Miklós *Álommásolatok* című filmjének utolsó része mutatja meg.

A filmre azért is térünk ki, mert itt szinte tökéletes lehet a térillúzió, amit nagyméretű, síkra ragasztott fotográfiával ritkábban lehet elérni – valamint, mivel két tér egyesítésének ez a módja átmenet az elektronikus kép hasonló területeihez. S valójában a fő kérdés erre a konstruált térre vonatkozik: milyen az a tér, „ahol” ez a kép „van” (történik) – mi is a „képkészítési helyzet” olvasata a kép, az ábrázolt és nem a „tudott” helyszín alapján? Milyen „helye” a világnak a „portré, háttérben képpel” jelenség?

A kép saját tere s a kép „ábrázolt” tere közti viszony megítéléséhez igen lényeges, hogy a képek „olvasata” koronként s gyakran akár teljességében rekonstruálhatatlanul változik, módosul. Egy homogén szín, például aranyfelület mint „háttér” vagy „alap” nem feltétlen csak ezt a színt, vagy „képsíkot” jelenti – különösen, ha az ókeresztény művészet által teremtett tradícióhoz kötődik. E távoli példától kell indítanunk (az európai hagyomány szerinti) képtér értelmezésváltozás rövid vizsgálatát. Bodonyi József tanulmánya<sup>6</sup> kimutatja: [...] az arany sáv [...] mely az előtér és háttér közé beilleszkedik [...] helyébe lépett annak a határozatlan középső zónának, amely az antik művész számára a térrétegek közt terült el”.<sup>7</sup> „Az arany sáv mintegy a tér fénytelségét jelzi, melyet egykor illuzionisztikusan a fény- és légtávlattal szemléltetett a művész [...] Az arany [...] úgy foglalja el a középteret, mint jelzése annak, ami valóban a dolgok között van: a fény.”<sup>8</sup> Az értelmezés meggyőző menetére, illetve a fény korabeli jelentésére részletesen itt nincs mód kitérni – utóbbi, mint Proklosz nyomán Bodonyi írja: az aranyközeg révén megjelenített „tér, mint a legfinomabb, anyagtól mentes, oszthatatlan és mozdulatlan test az anyagtalán, minden átható isteni fénnel azonos”.<sup>9</sup> Ebbe a térbe állítottak – s maradtak az alakok évszázadokra.

A reneszánszsal azután az aranyozás „kiszorul” a keretre, ahol máig tartja magát – ekkor már a képtér a „valóságnak” (= „természet”, „igazság”) kívánt megfelelni, vagyis a közvetlen optikai térillúzió alakját vette föl. Chastel írja erről: „Aki elfogadta »az igazmondó«, azaz homogén és zárt tér elvét, az csupán három alárendelt motívum segítségével teheti nyitottabbá és tágasabbá a teret: a tükör, a nyitott ablak és a kép segítségével.”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> BODONYI József, *Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő antik művészetben*, *Archaeológiai Értesítő* 1932/33., 5–37.

<sup>7</sup> *Uo.*, 25.

<sup>8</sup> *Uo.*, 35.

<sup>9</sup> *Uo.*, 9.

<sup>10</sup> CHASTEL, *I. m.*, 219.

Az optikai illúzió szintjén megteremtendő kép-tér egység tehát szinte megalkotásával „egyidejűleg” bizonyul szűknek (még talán azon homogén, aranyfényű, „megfestett” térhez képest is, melyet felvált), hogy e jelenség – a „valódi” tér keresése – a pusztán fény segítségével „magától” rajzolódó fotografikus képig, illetve másfelől a csak a festmény síkját mint a festészet „valódi” terét jelentő helyet meghatározó 20. századi festészetig vezessen. (Érdeemes lenne itt kitérni a fentiek és az alábbiak vonatkozásában is Yves Klein monokróm arany és kék felületeire.)

Szűkebb témánknál, a fotográfiai háttérű fotóportréknál a három fő típust különíthetünk el. A már említett „kép a képben” tradícióval rokon jelentésűt, a helyszínt jelölő változatot (a filmbeli háttérvetítéssel rokon, illuzionisztikus „mintha”-alapon, vagy a színházi díszlet „színeit” idéző módon); s a harmadik, tapéta- vagy ornamentikaszerű közeget jelentőt. Egyébként a keleti ikonokon hasonló az arany háttér átváltozása ehhez: gyakran valódi aranyborítással „takarták” a képet, a nyugat-európai „függönyhöz” hasonlóan védve és rejtve, ugyanakkor az arcot szabadon hagyva. Mintegy „ruhaként”, vagy egy még érzékletesebb, bár kicsit vásári analógiát használva: olyan fotográfiáknál használt díszlet-paravánképekhez hasonlóan, melyek a lefényképezendő alanyt, arca – esetleg keze – kivételével maga mögé, háttérbe szorítják, hogy az a képen ábrázolt „szerepbe” kerülhessen. Például a századelőn, a 10-es 20-as években megfestett repülőgépen ülő alakok – a fej helyén lyukkal, ahová az alkalmi szereplő arca kerül: ilyen fotó Franz Kafkáról, Bulgakovról is ismeretes, de mint „korfestő” elem látható Menzel *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című filmjében.

Jelen írásnak talán a fő tanulsága lehet, hogy megértsük e fotográfiákat úgy is, mint „közbeeső” történeti állapotot, az elektronikus kép (televízió, videó) egy jól ismert eljárása (technikai lehetőség vagy alaptulajdonság) felé vezető úton. Pontosabban hogy ezen eljárás történeti helyét, s az itt megjelenő tér és interpretációs lehetőségei mélységét, lényegét fogjuk föl: épp e fotográfiai jelenség, mint – mondjuk – a késő antik, majd kora középkori aranyalapot a televízió/videoelektronika „blue box” trükkjével összekötő láncszem révén.

A blue box nevet kapta az elektronikus kép egy sajátos keverése más elektronikus képpel azon az alapon, hogy egy rögzített (rögzítendő) képben levő adott – kiválasztott – szín ebből „kivonható”, s helyére bármely más kép helyezhető. Leggyakrabban ezt az „üres helyet” a kék (vagy zöldeskék) szín egy bizonyos árnyalatának segítségével képzik, amit például „háttérként” rögzíte-





Antoni Muntadas – Hank Bull: *Cross-Cultural Television* (1987)

nek a televízióbemondó háta mögé, s így oda kerülhet, akár közvetítés közben is a kívánt illusztráció, rajz, mozgókép, képes bejátszás. Ha az arany szín az említett korszakban „magát a teret” (nem „háttérrel” vagy adott helyet, hanem a „teljes”, mindent „körülölelő” teret) jelenti, a kép lényegében ebből egy adott „szeletet” határol le, akaratlanul is. Eltűnésével, s a megjelenő „valódi” háttérrel e lehatárolás teljessé válik, s az „egésszel” való kapcsolatot a mindenkori szemlélő (a képet érzékelő) emberi agy formálja véglegessé, mikrokozmosz, „világ a világban” értelemben. (Mint a színház „nyitott” fala előtt ülő közönség.) A fotográfia ennek a helyzetnek az egyszerűségét az idő irányában tágítja. Megnyit egy bizonytalan, korábban alig érzékelt s nem megragadható szférát: a konkrét idő – bizonytalan hely paradoxona által megbontva a képkészítő – kép – ábrázolt hierarchiáját. A fotó az „egyidejű ottlét” biztosítékával kiiktatja a „hol?” kérdést – a mindenkori „bárhon” választ tartogatva rövidzárlat esetére – s ennek kifejtett változata végül is a mai elektronikus kép. Itt már kifejtett és jelenként rögzült idődimenzió tölti be teljesen e diszfunkcionálissá tett teret, s az időazonosság jelöli (s egyúttal a „képdíszlet / ornamens – hely / illúzió” hármasságát megszüntetve jelenti) a tér meghatározhatatlan egységét, az ittlétet a jelenben. Éppúgy, mint a fény jelölése tette ezt (az akcidenáknak minősülő konkrétumok megmutatása nélkül) a kép születésének idején.

A kommentátor/bemondó/hírolvasó, illetve azon személy háttérét, aki a képernyő által reprezentált (vagy: működtetett) képen van – a „világ”, pontosabban „a képek által reprezentált világ” adja. Ez mintegy a „maga teljességében” van jelen („a” valóság), mint képek révén elérhető és általuk folyton változó közeg, színhely és díszlet, mindent betöltő „genius loci” a tévédobozba zárva. Létrejöttét egyébként épp a fény biztosítja, melynek ábrázolása helyett itt működése (működtetése, egy sajátos értelemben) áll a figyelem középpontjában.

A „világ” formát öltő tér állandó, egységes – bár módosulásai sokfélesége mögé rejtett –, s így adja a korábban „arany” által reprezentált fénytér helyén előtűnő közeget, melyben a ma képének ember alakú hordozói megjelennek. S néha, mintegy határként fel-feltűnik a tiszta égbolthoz hasonló egynemű kék szín is.

(1988)

## Camera obscura

A sötétkamra az a hely, ahol a fényképész képeit felkészíti arra, hogy fény hatására se tűnjenek el. A sötét kamra abban az esetben, ha a „kamra” szót e ki-fejezésből mint továbbfordítandó jövevényszót tekintjük: sötét szoba, s ez épp a „camera obscura” egyik lehetséges fordítása.

Camera obscuráról természetesen nem akkor beszélünk, ha egy szobában sötét van, hanem hogyha kép: ha egy „lyukas” szobában tanyázva a kinti fény, a lyuk alkalmassága és a vetítőfelületként szolgáló szemközti fal a keletkező fényjelenséget (a szobán kívüli, külső világ talpáról a feje tetejére állított képét) szemléltethetővé teszi. Tudnunk kell, e természeti fenoménhez végső soron nem lenne szükség sem a szobára, sem a lyukra sőt a falra sem: ezen akciden-ciák csupán a mi kényelmességünk (a leírás) miatt kerülnek ide (vö. délibáb). Meg talán a történelmi vonatkozások kedvéért: ha ugyanis a camera obscuráról értekezünk, ne felejtjük, hogy egy történelmi léttel rendelkező eszkösről, találmányról és névről ejtünk szót, s nem az alapul szolgáló törvényszerűségről vagy – s ez szokatlansága ellenére is pontosabb – világtulajdon-ságról.

Képek keletkezését ugyanis megengedik az érzékeink és tudatunk számára hozzáférhető világ törvényszerűségei, a képjelenség nem emberi kreáció, hanem az ún. világ(egyetem) része, mint a fák, az eső, a fekete lyuk vagy a fénysebesség. Bár természettudományos (fizikai, kémiai, csillagászati stb.) ismereteink rendszere jelenleg nem olyan, hogy a keletkez(het)ő képnek könnyű benne helyet csinálnunk, azt viszont nem nehéz belátni, hogy ugyanezen ismeretrendek létrejöttében épp e mozzanat (s a felismerés nyomán feltalált optikai tételek és eszközök) játszott döntő szerepet. Egy majdani képelmélet mint természettudomány minden bizonnyal a camera obscura néven modellezett jelenségből fogja tételeit felépíteni. Belátható ugyanis, hogy épp a lényegi kérdés-re nem ad magyarázatot a jelenség pusztá leírása a ma ismert formában.

Mindenesetre e leírást se kerüljük ki: ha a fénysugarak útirányát egy bizonyos, egységes beavatkozás (rendszer) szerint megváltoztatom, például úgy, hogy vékony „domború” lencsét helyezek az útjába, akkor az eredeti irány által jellemezhető térrész némileg transzformált, vetített képét foghatom fel a megváltoztatott iránnyal jellemezhető térfél jól felismerhető helyein, síkjain. Egy nem túl nagy nyílás is hasonlóképp viselkedik, vagyis optikai lencsére

sincs szükség, ez esetben azonban a – gyakran valósnak nevezett – „eredeti” térrész világosságával érdemes a másik térrész sötétjét állítani párba (ahol a virtuálisnak nevezett „kép” már érzékelhető). De miért teszi mindezt a fény? Miért ilyen, hisz e képjelenségek létrejöttéhez ránk (megfigyelőkre) semmi szükség?! Mindaz, amit a fényről tudunk, mennyiben értelmezi e képjelenségeket, s utóbbiak felől tekintve hogyan értelmezhető (át?) a fényről szerzett tudásunk? Milyen más, analóg jelenségeket ismerünk (például gravitációs lencsék)?

Miért érdekes ma számunkra mindez, és a camera obscura: talán egy rövid történelmi áttekintésből világossá válhat, mivel itt megmutatkozik, hogy a képtörténet mely szakaszain és milyen módon használták, értelmezték, alakították át a jelenséget s az eszközt. Előbbiről mindenesetre csak annyit jegyezzünk meg előzetesen, hogy az emberi tudatműködés megléte óta bármikor megfigyelhették elődeink, s feltehetőleg a keletkezés közvetlen, triviális okának felismerése sem okozhatott – legalábbis a képalkotásra már képes civilizációnak – jelentősebb gondot, mint az árnykép vagy tükörkép megértése. Az eszköz története azonban már arról árulkodik, mikor és miért válhatott e triviális ismeret fontossá, kutatási kérdéssé illetve eszközszerűen továbbfejlesztendő, kreatív ismeretté, bizonyos határok közt azt is mondhatnánk, tudásmodellé. Érdemes mindenekelőtt a meglévő adatokkal kezdenünk, megjegyezve, hogy e vonatkozásban legalábbis az európai kultúrkör jelenti tárgyalásunk kereteit. Különbséget kell tennünk a jelenség leírása, ábrázolása és az eszköz (s annak leírása és ábrázolása), valamint az eszköz neve között. Mindhárom vonatkozásban találunk ugyanis dokumentumokat, de nem az „elvárható” időrendben; s ha itt a „camera obscura” a téma, nem térhetünk ki egyik említett szempontból történő vizsgálódás elől sem.

A camera obscura név Keplertől (1571–1630) származik, korábban az eszköznek ma már feledésbe merült, nem állandósult nevei voltak, mint *conclave obscurum*, *cubiculum tenebricosum*, *camera clausa*.<sup>1</sup> Kepler *Ad Vitellionem paralipomena...* című, 1604-ben Frankfurtban megjelent munkájában írja le a camera obscurát,<sup>2</sup> mely – mint az címéből is nyilvánvaló – a lengyel Witelo (1220/30 – 1277 után) *Perspectiva* című munkájához kapcsolható. Ez lényeg-

<sup>1</sup> Lásd John H. HAMMOND, *The Camera Obscura. A Chronicle*, Adam Hilger Ltd., Bristol, 1981.

<sup>2</sup> Vö. Heinrich SCHWARZ, *Vermeer and the camera obscura*, Pantheon (München) 1966. Mai-Juni (XXIV. évf. 3.).

ben Alhazen (965–1038) optikai értekezésének átdolgozása, aki ismerteti a camera obscura jelenségét is.<sup>3</sup> De foglalkozott Kepler Dürer írásával, tankönyvével is, mint ahogy nem lehet kizárni azt sem, amit Hammond ír, vagyis hogy Giovanni Battista della Porta *Magia Naturalis* című könyvéből ismeri meg a „camera obscurát”.<sup>4</sup> E rendkívül népszerű munka sok kiadást megért igen sok nyelven (1. kiadás: 1558, Nápoly, ekkor Porta 23 éves), épp ezért legtöbbször a „felfedezést” is neki tulajdonítják.

Kepler nem csupán „névadó”, de tapasztalati úton tökéletesíti Maurolycus megoldása nyomán az eszközt, mint ami csillagászati (például napfolt, napfogyatkozás) megfigyelésre alkalmas. (Francisco Maurolycus matematikus adta meg a megoldást Arisztotelész azon problémájára, hogyan lehetséges, hogy egy szabálytalan alakú nyílás, lyuk is a Nap kerek képét adja.)<sup>5</sup> Sokszor használta munkája során, például 1607-ben is, mikor a Merkúr átvonulását figyelte meg. Kepler javasolta, hogy a kép megfordítására egy másik, konvex lencsét kell alkalmazni, s bemutatja, hogyan kell a lencsék fókusz-távolságát csökkenteni negatív konkáv lencsével (telefotó-lencse). Egyébként *Dioptrice* című (Augsburg, 1611) munkájában megtalálható a *camera lucida* leírása is, melyet általában Wollastonnak tulajdonítanak (19. század eleje), de legfőképpen G. B. Amicinek.

Lencsét a camera obscurához talán a leginkább matematikusként ismert Girolamo Cardano (1501–1576) illetve az építész Daniello Barbaro alkalmaz először. Utóbbi szövege a világosabb, s feltehetőleg ő írja le elsőként, hogy a camera obscura rajz-segédesszköznek is alkalmas – erről később Sir William Henry Fox Talbotnak más lesz a véleménye –, ugyanis megfelelő távolságra helyezett papírra, miután a vetített képet 45 fokos síktükör közbeiktatásával megfordítottuk, azt körülrajzolhatjuk, majd színezhethetjük.

A camera obscura első ismert, nyomtatott ábrázolása minden bizonnyal Reinerus Gemma-Frisius *De Radio astronomica et geometrico* (1545) című könyvében található, mégpedig mint az 1544. január 24-én történt louveni napfogyatkozás-megfigyelés illusztrációja.

Sok fotográfiairól szóló s egyéb „kézikönyv” emlegeti a minden tekintetben érdemes Leonardo da Vincit a camera obscura feltalálójaként. Valóban talál-

<sup>3</sup> A Witelo-műből magyarul részletek olvashatók Redl Károly forráskiadásában: *Az égi és a földi szépről*, Gondolat, Budapest, 1988, 430–437. Witelo könyvét – mint Redl utal rá – Leonardo is tanulmányozta.

<sup>4</sup> HAMMOND, *I. m.*, 24–27.

<sup>5</sup> *Uo.*, 16.

lunk több szöveghelyet, melyek úgy a jelenségre, mint ennek eszközszerű megformálására utalnak. Egy 1490 körüli írásrészlet egyértelműen kapcsolatba hozható ezzel:

#### MÁSODIK PÉLDA

Ismét, egy ilyen vaslemez ugyanazon célt szolgálhatja éjszaka a Hold képével és a csillagokkal éppúgy. De a vaslemeztől a papírig semmi más nyílásnak sem szabad lennie, mint egy kis luknak, így egy kockaféle dobozt kell készíteni fából, oldalaival határozottan egymáshoz rögzítve, kivéve azt elől, melyet a vaslappal fedünk el és a szemben lévő hátul, mely egy vékony papírlapból vagy pergamenből készül, körben a fadoboz sarkaihoz ragasztva.

#### HARMADIK PÉLDA

Ismét, ha van egy fagygyertyánk, melynek megnyújtott a lángja, a mondott készülék elé helyezve meg fog jelenni az ellenoldali papíron a megnyújtott formájában és hasonlóan a tényleges lánghoz, de fejfel lefelé.<sup>6</sup>

Egy másik szöveghely<sup>7</sup> mellett (kb. 1508) egy kis vázlatrajz is látható, illusztrálандó az írást: „behozni a feszület képét a szobába”. Látható: a jelenség a reneszánszsal vált „érdekessé”, mint optikai, természeti (megfigyelhető) kísérlet és segédesszköz valami „távolinak”, nem ottlévőnek vagy nem láthatónak, nehezen megfigyelhetőnek a vizsgálatára – de ekkor még kevésbé képalkotásra. Leonardo példáit is úgy értelmezhetjük, mint csodás vagy „meglepő” trükköket: lehozza a csillagokat az égből, megfordítja a gyertya lángját, behozza a kint lévő feszületet a szobába. Ez utóbbi példa és kép még százötven év múlva is jelen van Athanasius Kirchnerél, aki *Ars magna lucis et umbrae* (1646 és 1671) egy hordozható, emberméretű camera obscurát is közöl.

Ha elkerüljük a kuriózumgyűjtés csapdáit, s csak futólag hivatkozunk olyan leletekre, mint Zahn kehely-camera obscurája (1685, előzménye Pierre Herigone: *Supplementum Cursus Mathematici*, 1642), vagy J. C. Kohlans iskolamester, aki könyv alakú camera obscurát készített *opticum libellum* néven,<sup>8</sup> esetleg Nicéron leírása arról, hogy előadás-formában is bemutatták a

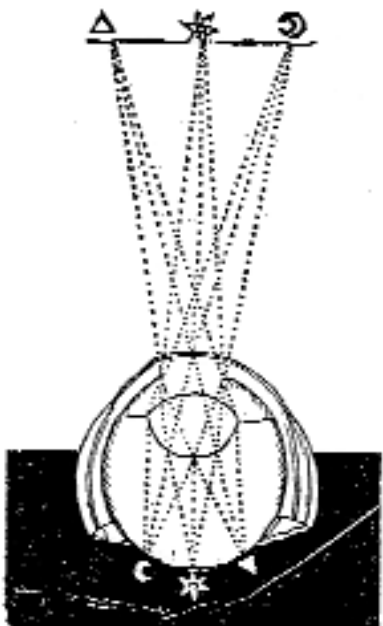
<sup>6</sup> *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, kiad. Jean Paul RICHTER, jegyz. Carlo PEDRETTI, Phaidon, 1977, I/133.

<sup>7</sup> *Uo.*, 137.

<sup>8</sup> Lásd Helmut GERNESHEIM, *History of Photography*, Oxford University Press, London, 1969.



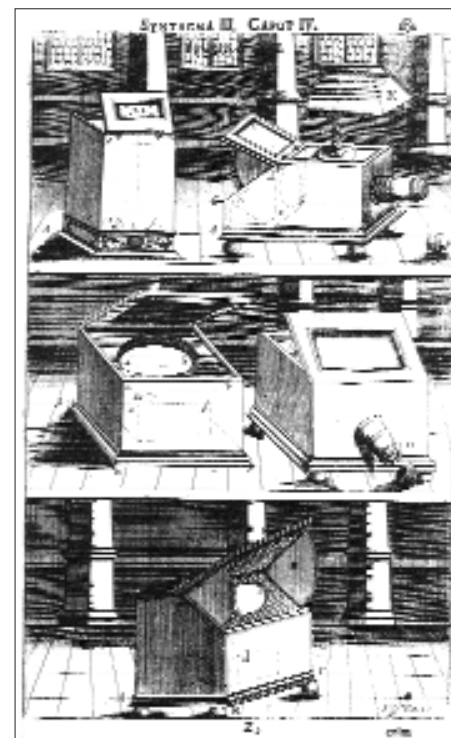
## I. Experimentum Opticum.



A szem mint camera obscura Kircher könyvében

camera obscurát a La Samaritainen, és a sarlatánok (mutatványosok) előadás közben a még óvatlan és csodálkozó néző pénzét ellopták (ismert közhely, mely minden későbbi mutatványos eszköz – dioráma, körkép, film – nyomában előkerül, eredeti képi ősfarmája Hieronymus Bosch festménye, pontosabban a kép megmaradt másolata, *A mutatványos*), akkor következő lényeges állomásunk Delft és a 17. század közepe. S leginkább Jan Vermeer van Delft, a sokáig elfeledett, ám ma (a 19. század 60-as évei óta, Theo-Bürgernek, a fotográfiától „fertőzött” korszellemnek s persze saját zsenialitásának is köszönhetően) annál népszerűbb mester. A művészettörténet-tudomány – már a 20. századé, s az 1940-es évektől kezdve – úgy vetette fel a kérdést, mely miatt a festőről szó lesz, hogy „használt-e Vermeer camera obscurát?”, s jutott el ebből lényegében a 17. század közepi Delft és az optika, az

említett időszak hollandiai művészete és a kép szociológiai-gazdasági státusa vizsgálatához<sup>9</sup> s mind újabb és teljesebb Vermeer-monográfiákhoz. A kérdés mélyebb elemzésére itt nem térhetünk ki, így tudatosan gyenge lábakon hagyjuk állni azt a kijelentést, ami véleményem szerint a fenti kérdés helyes feltevése (és ami persze a lehetséges válaszok egy csoportját is fejreállítja): miért Vermeer az első művész, aki kimutathatóan megértette (= látta) a

Camera obscurák Zahn *Oculus artificialis...* c. könyvében (1685)

<sup>9</sup> A. Hyatt MAJOR, *The Photogenic Eye = The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1946 (5.), 15–26; Charles SEYMOUR Jr., *Dark Chamber and the Light-filled Room. Vermeer and the Camera Obscura*, *Art Bulletin* 1964/3., 323–331; Daniel A. FINK, *Vermeer's Use of the Camera Obscura – A Comparative Study*, *Art Bulletin* 1971/4., 493–505; Arthur K. WHEELLOCK Jr., *Perspective, Optics, and Delft Artists Around 1650*, Garland, New York – London, 1977; John Michael MONTIAS, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*, Princeton, 1981.

camera obscura-típusú (ezen eszköz révén tapasztalható) képet, és tudta ábrázolni is? (Pontosabban képes volt olyan módon festeni, ami analóg képfajta-t eredményezett a camera obscura-típusú képpel.) Korábbi példa ugyanis nem ismeretes, és épp ez adja Vermeer képeinek „különösségét”, „másságát”, ahogy ezt mi ma látjuk, s ahogy a 19. század második felétől már egyre többen látták. Vermeer kései fölfedezését egyébként közvetett bizonyítékként lehet (majd egyszer) szerepeltetni a fenti kijelentés mellett: a fotográfia felfedezésére volt ahhoz szükség, a fotografikus képre mint a világ újfajta nézetére, hogy Vermeer képei „láthatóvá váljanak”.



Camera obscura 360 fokos panorámaképpel (Perdika, 2003)

A reneszánsz kép ugyanis nem az optikai leképzéssel analóg, hanem „ablak”, Alberti értelmében, tehát egy olyan keretezett terület, melyen át/melyben a művész imaginációja (vagyis a látógúla egy szelete a művész tudatán át) megjelenhet. A reneszánsz perspektívának semmi köze – minden ellenkező híresztelés ellenére – az optikai lencsék vagy az immár jól ismert kis lyuk által létrehozott képekhez. Az ablak-típusú, a perspektíva által rendezett s egy kitüntetett nézőpontra vonatkozó reneszánsz kép valóban újdonság a 15. században, meghatározó erejű felfedezés – ám például ha megnézzük az

Albrecht Dürer szerkesztette, metszetein ábrázolt segédeszköz-javaslatokat, láthatjuk lényegüket is: hogyan rendezzük be a kép megszerzett terét, hogy segítsük a minél pontosabb (szellemi) „átlátást” („Item, perspectiva, latin szó, átlátást jelent” – idézi Dürert Panofsky). Az a kép, amit a camera obscura nyújt, mindenekelőtt természete szerint nem „keretezett” (mindig lehet egy „nagyobbat” elgondolni), viszont rendszerszerű: a fénytranszformáció eredménye. Egységes ilyen értelemben, nem elemeiből összeálló, „komponált”, hanem adekvát és létrejövő (a „mintával” = külvilág) összevethető, sőt összekeverhető. Ebben a rendszer-értelemben „látja meg” Vermeer – és nem segédeszközként használja (mint mások). S e ponton újabb kb. 150 évet érdemes ugranunk, a comói tó partjára. Itt történik ugyanis a következő döntő lépés – éspedig épp azon kiindulópontból, mely a másik közvetett bizonyítékunk lehet(ne) Vermeerrel kapcsolatos állításunk mellett: egy angol úr, aki „jól” rajzolni ugyan nem képes – gondolkodni és kísérletezni persze annál inkább –, úgy gondolja, megpróbálja használni a sokak által ajánlott rajzsegédeszközöket (camera obscura, camera lucida), és felismeri, hogy nem használhatók igazán azok számára, akik nem tudnak rajzolni. Akik meg tudnak – azoknak meg minek? S e fölötti kétségbeesését kompenzálандó, feltalálja a fotográfiát.

Fox Talbot írja tehát:

1833. október hónap első napjai egyikén Itáliában, a comói tó gyönyörű partjainál múltattam az időt, vázlatokat véve le Wollaston camera lucidájával, vagy inkább azt mondhatnám, megkíséreltem levenni azokat: ám a lehetséges legkisebb mennyiségű sikerrel. [...] Különféle kevéssé gyümölcsöző kísérlet nyomán félretettem az eszközt, és arra a következtetésre jutottam, hogy használatához előzetes rajztudás szükséges, melynek szerencsétlenségemre nem vagyok birtokában.

Aztán arra gondoltam, újra próbálkozom egy módszerrel, melyet sok évvel ezelőtt próbáltam ki. Ez a módszer az volt, hogy camera obscurát véve rávettem a tárgyak képét egy darab áttetsző másolópapírra, mely az eszköz fókuszában lévő üvegtáblán fekszik. Ezen a papíron a tárgyak tisztán látszanak, s ceruzával bizonyos pontossággal átrajzolhatók rá, bár nem kevés idő és fáradság árán. [...] Ez vezetett engem arra, hogy elmélkedjem a természet festette képek utánozhatatlan szépségén, melyet a kamera üveglencsei vetnek a fókuszban lévő papírra – tündéri képek, a pillanat teremtményei, oly sebesen az eltűnésre szánva.

E gondolatok alatt ötlött fel bennem az idea [...] milyen elragadó lenne, ha lehetséges volna arra készíteni ezeket a természetes képeket, hogy magukat tartósan lenyomtassák, s rögzülve maradjanak a papíron!<sup>10</sup>



A Villa Melzi terasza a comói tó partján (Bellagio, Olaszország)

Nos, ez a fényképezés feltalálásának (egyik) rövid története. Jellegzetesen 19. századi: Platón t hasonló élmény vezethette talán a híres barlang-hasonlat megfogalmazására – ám erre 1833-ban semmi esély. Ez a melancholia nem meditatív, hanem a kísérlet és tévedés taposómalmában őrlődő és feltalálással, találmányokkal végződő. Talbot utánozhatatlanul pontos viszont: korrigálni kell a camera obscura hibáját (ti. hogy a képek nem maradnak meg, s még fáradságos munkával is csak sovány utánzata jöhet létre a megragadni és elvinni kívánt látványnak), és ez meg is oldható, megértve az eszköz lényegét. „Természet festette” képekről van szó, ha tehát önmaguktól jönnek létre, maradjanak is meg „önmaguktól”: nyomtassák le magukat. E szándék eredményeképp aztán alig néhány év múltával a „tündéri” képek örökre beleragadtak a világba.

<sup>10</sup> Fox TALBOT, *The Pencil of Nature*, London, 1844.

Mint minden felfedezés, ez is jórészt fordítva működik, mint a létrehozó szándék: nem annyira a „táj képe” marad meg, mint amennyire a „táj” eltűnik a képben. A szemünk elé kapott sötét *camera* örökre elfedi előlünk, amit rajta át nézünk: ez a camera obscura mint fotográfia. De a fény-kép „megvan”.

A camera obscura viszont majdnem végleg eltűnik: azzal, hogy felismert természeti jelenségből felfedező-kutató, segítő jelenséggé, majd vásári mutató-ványos látványossággá, rajzsegítővé válik, azután pusztá, tökéletlen eszközzé, amelyet javítani lehet, sorsa majdhogynem végleg a múlté lett (csak a művészetben reménykedhet még). Nyilvánvaló, hogy a fényképezőgép a megszüntetett camera obscura: a tökéletesítés lényege a lényeg kivonása. A transzparens oldal eltűnt, csak a fény juthat be, s mint a fekete lyukból, ki már az sem. Felvethető – utalva itt a fény korpuszkuális (részecske) természetére –: nem fogy-e a fény a fényképek által? (A fényképezés „megeszik” a Napot.) Tanulságos, a fényképezők mai szóhasználatában a camera obscura inkább az objektív nélküli lyukkamerát jelenti, mint az eredeti egyik oldalán transzparens, vagy akár az embert is magába foglalni képes képvetítő eszközt. Az ember kiemerkült a camera obscurából, nem tapasztalja a jelenséget, hanem elsajátítja, fogyasztja, mint képterelő apparátust.

Befejezésül hazai vizekre hajózva. Arról sajnos nincs adatom, ki csinálta az Első Magyar Camera Obscurát (Petzval 1859-ben publikált egy írást a *Philosophical Magazine* 17. kötetében *On the Camera Obscura* címmel, de nem hinném, hogy témánkba vág). Az viszont tudható, hogy a 18. század végén Hell Miksa csillagász Egerben szerkesztett egyet, mivel ma is létezik, sőt működik – turistacsoportokat fogad – az egri (ma az Eszterházy Károly nevet viselő – általa alapított – intézmény) a tanárképző főiskola tornyában. Tükrös-periszkópos, mozgatható szerkezete segítségével egy kerek, fehér asztalra vetíti a város mozgó képét, szemléltetővé teszi körkörösen nevezetességeit. Az 1896-os millenniumi kiállítás területén is állt egy nagyméretű, *okuloszkóp*nak nevezett camera obscura, mely ugyan kevésbé a köztudatban megmaradt optikai látványosság, mint kiállítási társa, a Feszty-körkép, vagy az akkor friss szenzáció, a bioszkóp vagy mozi, funkciójában azonban ott és akkor ezek rokona.

A magyar művészetből igen sok példát hozhatnánk, ki, hogyan, mikor, miért használt, épített vagy gondolkodott róla: Jovánovics György munkásságának (legalábbis kezdetben) egyik központi motívuma, de Pauer Gyula művei közt is lényeges szerephez jut (*Természetes – ősz – fotó effekt*). Szentjóbóy Tamás – Erdély Miklóssal párhuzamos – akciója az első ember holdraszállása





A Hell Miksa tervezte egri csillagvizsgáló nézőtornya, a Specula kívülről, valamint a benne lévő camera obscura vetítőasztala és a vetített kép

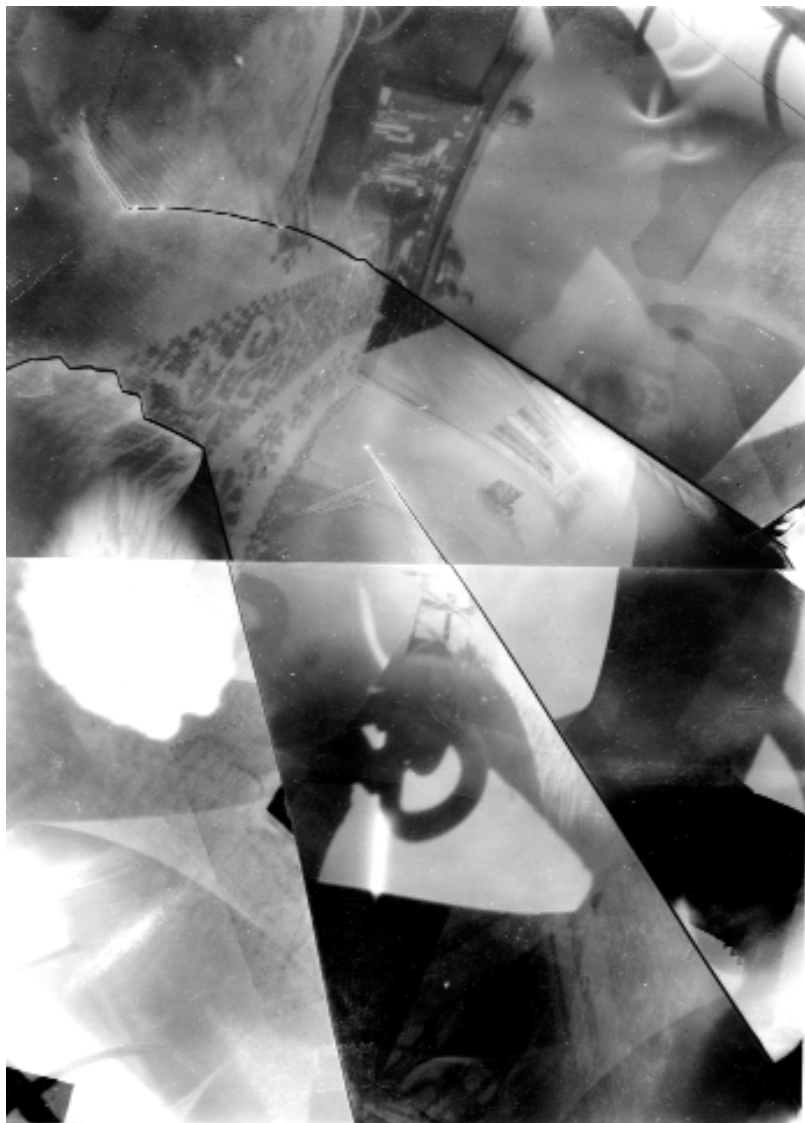
idején a fenti ténysor alapján mintha a kezdeti, csillagászati használat fordított metaforája lenne: nyitott szobaablakát használja camera obscura-nyílás gyanánt és egy tekerces exponátlan filmet a kazettából kihúzva „rögzít”, a holdralépés pillanatában.

A Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermedia Tanszékén több éve foglalkozunk – inkább rendszertelenül, mint programszerűen – a camera obscurával is, aminek eredménye több mű – ezek közül három példát említek.

Szegedy-Maszák Zoltán többféleképp s komplex, újszerű módon dolgozta/dolgozza fel, a többszörös fordítás módszerét használva. Először vesz egy (teás)dobozt, oldalain egy-egy lyukat fúr (többlyukú camera obscura), s a nyitható – elvileg a transzparens oldalt helyettesítő – nagyobb nyíláson át 1-2 méteres exponátlan filmnegatív-darabot gyűr a dobozba. Az „expozíció” után (melynek eredményeképp a véletlenszerűen elhelyezkedő filmszalag „rögzíti” saját elhelyezkedését, mivel – fényérzékenysége, de egyúttal átlátszatlansága miatt – a mindenütt „éles” kép mellett saját árnyékát is leképezi) a filmet előhívja: erről persze egyedi képek, képsorozatok készülhetnek, viszont szétvágtatlanul filmként is lehet értelmezni: a térbeli elhelyezkedés nyoma időnyom. Két végénél összeragasztva a filmszalag hurokfilm, melyet egy szerkezet úgy forgat, hogy egy újabb kamera-monitor rendszer (videó) által vizsgálható legyen. Ha a szalag úgy helyezkedik el a saját monitorját néző (visszacsatolt) kamera előtt, hogy a kamera – élességállítást is beleépítve a mozgásba – láthassa a mozgó filmszalag akár két szakaszát is, sőt ezek áttetsző részein át a monitorra továbbított képet, szinte átláthatatlan, de minden elemében az egész folyamatra visszautaló struktúra keletkezhet. Ez lehet azután a komputeres feldolgozás alapja.

Kapitány András a főiskola bezárt kapuján lévő lyuk segítségével, feltehetőleg véletlenszerűen létrejött, többek által észrevett, de mellékesnek tekintett camera obscurát emelte át az esetlegesség szférájából az aiszthézisz szférájába (mind az esztétika, mind az érzékelés értelmében), s végül Bakos Gábor tervében (*Alternatívák a tévékészülék hasznosítására*) új típusú, tönkrement, átalakított katódsugárcsővekből, tévéképernyőkből készített camera obscurákat, egymásra vonatkoztatva az „első” és a – ma ismert – utolsó *tele-víziót*, sugárzó képjelenséget.

(Budapest, 1993)



Szegedy-Maszák Zoltán: Camera obscura-felvétel négy objektívvel,  
térbe hajtogatott filmre (1992)

## *Látás – kép és percepció*



Egy kiállítás, illetve egy rendezvénysorozat megvalósulásakor általában joggal merül föl a közönségben, a nézőkben és a hallgatókban az az igény, hogy a célra, az üzenetre kérdezzenek rá – arra, hogy miért is pont ezt és így mutatják be a szervezők. Jelenleg abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy a *Látás* című rendezvénysorozat<sup>1</sup> célja és üzenete röviden és világosan, egyszerűen elmondható: korábban a látást mint érzékelést gondoltuk el, most pedig gondolkodásként kell érzékelnünk.

Az elmúlt másfél-két évtized tudományos kutatásai a látás megértése, modellezése, leírása tekintetében eljutottak arra a pontra, hogy felismerjék: igen fontos tapasztalatot rejtenek azon tárgyak és kísérletek, melyeket a „művészet” gyűjtőfogalommal szoktunk megjelölni, valamint hogy a művészeti al-

<sup>1</sup> *Látás – Kép és percepció*. Nemzetközi kiállítás, szimpózium, vetítéssorozat, hálózati projekt, kiadványok. Budapesti Őszi Fesztivál – Műcsarnok – C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, 2002. október 18. – november 17. (Vö. <http://vision.c3.hu>.)

kötések, a művészek tapasztalatai alapot nyújthatnak a szigorú értelemben vett természettudományos kutatások új szempontrendszerének kialakításához is. A művek által másként látunk, s bár a jelenlegi tudományos nézőpont szerint a látott világ és a fizikai világ nem azonos, a mű, az elkészített, tárgyasult kép olyan sajátos látáskonstrukció nyoma, mely szemünk elé kerülve összemérhetővé teszi a szerző és a befogadó látásmódját, legalább két szinten: mondhatjuk talán, hogy a művek érzékelése a szokásos nézői attitűd, látása pedig saját(os) interpretáció. De konstruáljuk-e látványvilágunkat, mint az alkotó a művét, vagy érzékelésünk mindenekelőtt arra kondicionált, hogy pontos lenyomatát állítsa elő a látható világnak? Mit is értünk érzékelésen és mit érthetünk látáson a művészet kontextusában?

A látás tanulás. Bemutatnak valakinek, és ha az ismeretséget rövid beszélgetés vagy valamilyen megerősítő közös program követi, az illetőt ezt követően máskor is fel fogom ismerni. Sok emberrel találkozunk nap mint nap az utcán, metróban, vásárláskor, bár látjuk az arcokat, nagy valószínűséggel egyiküket sem ismerjük meg egy újabb véletlen találkozáskor. Egy gyakran látott személy – például egy osztálytárs – sok esetben még akkor is felismerhető, ha évek távlatában – negyedszázados érettségi találkozó – jelentősen megváltozott: a felismerést erősíti valamiféle elvárás, melyet a megőrzött vizuális információk (s persze sok egyéb) alapján prognosztizálunk. A látványvilág konstruálása agyunk számára általában rutinfeladat, mindaddig, míg valamely szokatlan, ismeretlen, a rutinműveleteket megzavaró elem nem szól ellene – gondoljunk az első filmvetítések okozta meglepetésekre. Úgy látunk más képp, hogy az új információkat képesek vagyunk felismerni, azonosítani, megtanulni, akár egy csapásra, és azután spontán alkalmazni anélkül, hogy külön gondolnánk erre. A művészeti megújulások okozta lassan másfél százados botránysorozat talán azzal is összefügg, hogy sok egyéb mellett az adott látáskonveniót is sértette az új művészi forma.

Az esztétika – ahogy a szó eredete is sugallja – kifejezetten az érzékek számára készített (mű)tárgyak, mesterséges produktumok és produkciók értelmezését célozza. A művészet az érzékeken keresztül egy érzet, állapot, idea felkeltése által juttatja el közönségét a ráció vagy a metafizika tartományába, e meghatározott, ám gyakorta egymást is kizáró szellemi szférákhoz.

A tudomány érzéki adatokat dolgoz fel, ehhez mind inkább – ma már kizárólag? – meghosszabbított érzékszerveket használ, a nem érzékelhető világ jelenségeit egy érzéki vagy egy értelmezhető, kvázi-érzéki tartományba transzponálva. Az értelmezés lehetősége gyakorta az érzékekkel megragadha-

tó elemek sokaságának számbavétele. Az érzékprotézisek, mai nevükön interfészek kifejlődése egyúttal a mediatizált (jelen) világ előtörténete. Megjelenésük kora, formája az emberi érzékelés alakítására is döntő hatással volt, ezzel is bizonyítva, hogy az érzékelés nem statikus állapot, hanem dinamikus folyamat. Ennyiben is analóg a digitális eszközök egyes jellemzőivel.

Az időérék kifejlődésében döntő szerepe volt az órának, minthogy az emberi érzékszervek tudatos működése a biológiai ritmus ellen dolgozik. Az óra mint interfész koordinálja a múlt időt az érzékelhetővé tett időadattal. A retina a méret és hullámtartomány meghatározott sávjában érzékeny, a mikroszkóp és teleszkóp, az infravörös és UV-szűrők ebből kitekintést, s a szokásostól eltérő, tehát mesterségesnek érzékelt világba belépést engedélyeznek. A virtuális valóság is a mi valóságunk, megtapasztalása azonban csak megfelelő érzékfordítók, ember–adat-interfészek használata által lehetséges. A látás, hallás, szaglás, tapintás, ízlelés szinesztéziája és egymásba-fordítása, egymásra vonatkoztatása, megfeleltetése ugyancsak régi vágy, ami a hiányok közömbösítése, illetve az egyes érzékek szupremáciája, túlfinomultsága mellett az értelem lépten-nyomon jelen lévő, érzéktorzító hatásának árulkodó jele. Emberre vonatkoztatva a fogalmat egyértelmű, hogy nincsen „tisza érzékelés”; de megkérdezhetjük, hogy érzékelésnek tekinthető-e a növények fotoszintézise, s ha nem, utóbbi esetben hova helyezzük a szenzorok, az érintést „érezkelő” képernyők, a lopott áru kódjára sípoló áruházi ellenőrző automaták viselkedését, működését?

Milyen érzékünk működik a kommunikációban? Érzékeljük-e az információt, s ha igen, mi módon? Amit gondolok, kimondhatja-e hibátlanul valaki más? Miért véljük úgy, hogy a másakra vetett tekintet megérezhető?<sup>2</sup> Hogy az érintés érzeten túl érzelmeket válthat ki? Valóban zárt rendszer-e a körülöttünk lévő, érzékeink által megtapasztalható világ, vagy érzékelése által is alakítjuk?

\*

A C3 Alapítvány célja létrejötte óta a művészet, tudomány és technika szféráját egyaránt érintő közös projektek, kutatási programok, rendezvények szervezése és megvalósítása. 2001 őszén a C3-ban megalakult a Visio kutatócsoport, mely

<sup>2</sup> DALMADY Zoltán, *A szemmelverés babonája és a pillantás megérzése*, Természettudományi Közlöny 1915, 473–793.

arra a feladatra vállalkozott, hogy különböző szakterületek képviselőinek segítségével felmérje és bemutassa, hogyan látjuk most azt, ahogyan látunk, s hogy az emberi látástörténet új szempontú vizsgálatának lehetőségeit együttesen kísérelje meg körülhatárolni a történeti, a biológiai, a kognitív tudományok, valamint a kreatív, művészi kutatásban érdekelt alkotók csoportja. A közös munka első nagy nyilvánosság számára bemutatásra kerülő eredménye ez a kiállítás, szimpózium, rendezvénysorozat, mely nem lezárás, inkább közös gondolkodásra serkentő prezentáció, és amely szándékaink szerint ennek az elfogultságtól mentes együttgondolkodásnak a lehetőségét hitelesen fel tudja mutatni.



A látás – kép és percepció (2002)

A C3-ban a Visio munkacsoport által 2001-ben szervezett előadásorozat bevezetőjében írja Kovács Gyula és Vidnyánszky Zoltán:

Az emberi látás élménye nélkülöz mindennemű erőfeszítést és azt a csatlóka benyomást kelti, hogy a vizuális információfeldolgozás egy igen egyszerű folyamat. Ez az illúziónk rögtön szertefoszlik, ha belegondolunk abba, hogy a látórendszer a kétdimenziós, térben és időben fragmentált jelsorozatból hozza létre az egységes és folytonos, háromdimenziós vizuális élményt. Hogy ez milyen óriási teljesítmény, mi sem bizonyítja jobban,

mint a mesterséges látás és képfeldolgozás terén az utóbbi néhány évtized megfeszített munkájával elért meglepetésszerűen szerény eredmény.

Ez is mutatja, hogy ha tisztában is vagyunk a fordulat jelentőségével, a látásról való tudásunk korlátos, és a tudósok egyértelművé tették, fontos számukra mindaz, amit fentebb mint művészeti tapasztalatot neveztünk meg.

Hogyan és hol található kapcsolat művészet és látástörténet, látáskutatás és művészi kifejezés viszonyában? Mindenekelőtt a művek, képek jelentik a kiindulópontot, de szükséges-e tudnunk adott korszakok műveit nézve, hogy akkor hogyan gondolkodtak a látásról? Kaphatunk-e arról ma képet, hogyan láthatták saját tudásuk keretei között az akkori kortárs művészetet, illetve látjuk-e ma másként, miben áll ez a más?

Bizonyos, hogy a látórendszer alapjai nagyon régóta azonos módon működnek, de a látás felfogása, illetve mindaz az információszerző, megismerő munka, mely erre épül, folyamatosan és jól dokumentálható módon, történetileg változik. A mítoszok, a látástörténet és a művészettörténet szolgáltatja azokat a bizonyítékokat, amelyekből bárki adatokat szerezhet e változások irányáról, formáiról, szakaszairól. Nem csupán Perszeusz és a Medúza vagy Diana és Akteon mítoszára, Nárccisz és Ekhó, Ízisz és Ozirisz vagy Perszephoné történetére gondolhatunk itt. Steiger Kornél a görög látásfelfogás négy szakaszát, változatát különbözteti meg és írja le, melyek egymástól jelentősen eltérnek, s csak az egyik, Epikurosz képecske-elmélete vált – a 19. század végéig ható módon – a közgondolkodás számára széles körben ismertté Lucretius didaktikus tanköltevénye nyomán.

A szem a lélek tükré, mivel a kis ember, aki a „szemben lakik”, ennek képe – mondhatnánk jelentősen leegyszerűsítve a pupillán tükröződő képmás észlelése nyomán kialakult elképzeléseket. Ezek persze sok szempontból összefüggnek a lenyomatszerűséget hangsúlyozó nézetekkel, amelyeknek legtalálhatóbb megfogalmazását Arisztotelésznél találjuk meg:

Általánosságban minden érzékről meg kell jegyeznünk, hogy az érzék az, ami az érzékelhető formákat anyaguk nélkül befogadni képes, ahogy a viasz a pecsétgyűrű jelét a vas vagy arany nélkül fogadja magába: átveszi ugyan az arany- vagy ércjelet, de nem mint aranyat vagy ércet.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> ARISZTOTELÉSZ, *A lélek*, 12. fejezet (424a), ford. STEIGER Kornél = Uő., *Lélekfilozófiai írások*, Európa, Budapest, 1988, 102.





*Hic memini nasci seque oblectare videtur.*

Jan Saenredam (Hendrik Goltzius után): *Látás-allegória:*  
*Megismerés az érzékek és az idea által* (1610 körül)

A tükörkép és a látás kapcsolatára vonatkozó leghíresebb hely Apuleius védőbeszéde:

[...] talán csak az olyan arckép méltó dicséretre, amit művész keze alkotott, amit pedig a természet kínál, az elvetendő? Pedig inkább csodálnunk kellene, hogy a tükör milyen gyorsan és milyen híven fest képet rólunk. Hiszen minden emberkéz alkotta képmás elkészítésére hosszadalmas munkát kell fordítani, mégsem eredményez olyan hasonlatosságot, mint a tükör, mert az agyagból hiányzik az életerő, a kőből a szín, a festményből a mélység és mindnyájukból a mozgás. A tükör viszont tökéletesen hű hasonmást mutat, és csodálatosan találó képet látunk benne, amely nemcsak hasonlít, hanem mozog is, és az ember legkisebb biccenését is követi. [...] De talán nem csak ezért kell a filozófusnak a tükörbe néznie. Hiszen többnyire nem is a saját hasonmását kell megfigyelnie, hanem a hasonlóság okát magát kell vizsgálnia. Vajon helytálló-e, amit Epicuro állít, hogy testünk bocsát ki képeket, amelyeket, mint valami levetett burkot, szüntelen áramlatként sugároz ki magából, és ha ezek sima és tömör közeghez érnek, nekiütközve visszaverődnek, és fordított képként érkeznek vissza hozzánk? Vagy ahogy más filozófusok tanítják, szemünk bogarából magunk bocsátunk ki sugarakat, és ha ezek – Plato vélekedése szerint a külső fényvel keveredve és egyesülve, Archytas elmélete alapján pusztán szemünkéből kilövellve és segítség nélkül, a sztoikusok felvetése szerint pedig a légáramlástól hajtva – tömör, fényes és sima testre vetődnek, ugyanolyan szögben, amilyenben ráestek, visszaverődnek és visszatérnek az ember szemébe, így jelenik meg a tükörben a képe annak, amit a tükrön kívül látunk és tapintunk.<sup>4</sup>

A látósugár-elmélet és a reneszánsz perspektíva kialakulásának kapcsolata éppúgy fontos tényekkel szolgálhat a látástörténet szempontjából, mint az alak megragadásának, a legjellemzőbb nézet körvonalának az árnyékrajzokból ismert motívuma. Talán azt is mondhatnánk, hogy a perspektivikus szerkesztésben az egyes formákhoz tartozó látógúla alapja a körvonal, amelyet az első festmény keletkezésének legendája – a vetett árnyék körülrajzolása mint alkotó látás – őrzött meg a kultúr- és látástörténet számára, nem kevés

<sup>4</sup> APULEIUS, *A mágiáról*, 14–16, ford. DÉTSHY Mihály, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 22–24.





Sugár János: *Semmi sincs úgy, mint azelőtt* (építési függöny a Múcsarnok porticúsán, 2002)

áthallással a platóni barlanghasonlat közvetett vagy közvetlen ábrázolásaira, mint Saenredam metszete vagy van Hoogstraten festészeti tankönyvének ismert illusztrációja, illetve a Bandinelli akadémia képe Musitól.

Albrecht Dürer az első, akinek írásaiban feltűnő az új látványok keresésére irányuló hatalmas késztetés, mely utazásain vezeti, s mely miatt anyagi áldozatoktól se riad vissza, hogy kinyitasson egy-egy templomot az ott lévő kép megtekintéséért, vagy épp megvásároljon szokatlan tárgyakat. Ugyancsak az ő egyik megjegyzéséből értesülünk arról, hogy igen sok ember volt még a 15–16. század fordulóján, aki „soha nem látott” képet. Ekkor kezdődik az ember „nézővé” válása. Callot egyik metszete alapján a változás könnyen megérthető: a „Vigyázó szem”, ez a botra tűzött és a tájba szúrt szem, „tekintet”, a néző valódi archetipikus alakja, melyet megelőlegez Bosch rajza az erdőről, amelynek fülei, s a földről, melynek szemei vannak, de ide köthetjük a Marcantonio Raimondi nyomán készült, kiállításunkon bemutatásra kerülő titokzatos metszetet is. A Zahn *Oculus artificialis*ának 1685-ös kiadásában szereplő illusztrációk teljesen egyértelművé teszik ezt az interpretációs lehetőséget.

A reneszánsz korszaka előtti időszakból is találhatunk példát a tapasztalati, megfigyelésen alapuló felismerésekre, de inkább kuriózumként, melynek nincs, vagy alig van közvetlen folytatása. Szent Ágoston írja:

[...] meg lehet figyelni, hogy néha a szem látószögének eltolódása miatt a gyertya lángja megkettőződik, és kettős képet látunk, pedig csak egy látható gyertya van jelen. Ilyenkor a sugarak külön-külön verődnek vissza a két szemből, és nem tudnak a tárgynál egyesülni, így a két kép nem válik eggyé. Viszont ha egyik szemünket befogjuk, nem kettős lángot látunk, hanem csak egyet, mint ahogy egy is van. De hogy amikor a bal szemünket fogjuk be, akkor miért a jobb oldali kép tűnik el, s ha a jobb szemünket, akkor miért a bal oldali, ez a kérdés már messzire vezetne, és a jelen témában nem is szükséges róla tárgyalni.<sup>5</sup>

A 18–19. századtól a látásról való metaforikus, elméleti, illetve képi gondolkodást az érzékelés tapasztalati kutatása egészíti ki, részben fel is váltja. A 19. század a kísérletek százada az érzékeléskutatásban, az új eszközök megjelenése, az új képfajták kialakulása jellemzi. Az új képfajták kialakulása során megismertünk, pontosan bemértünk több olyan, az emberi érzékelésben meglévő „biológiai” határt, melynek meglétéről korábban csak bizonytalan fogalmaink voltak. Talán Berkeley „minimum visible” fogalmával lehetne kezdeni egy felsorolást, ez a „legkisebb” látható „egység”, ami megadja, melyik az a foltméret, melyet a szem és az agy külön már nem érzékel. Ez másként az a fikció vagy lehetőség, hogy „valóságillúziót” keltő kép kicsiny, diszkrét elemekből is összeállítható. Ha ezen kicsi elemek elrendeződése véletlenszerű, de valamely hatásra azonos módon reagálnak, akkor olyanok, mint a fotográfia, ha elrendezésük szabályos és kontrollálható, olyanok, mint a tévé/videó-kép vagy a komputerkép.

Megfigyelték és leírták, hogyan vált át a mozgó fénypont formává, alakká (d’Arcy, Plateau), ami a látszólagos mozgás érzékelésének alapja. Hasonlóképp megtudtuk, mi az az optimális időtartam, amennyi ideig egy állóképet mutatni kell ahhoz, hogy már ne diszkrét és még ne értelmezhetetlen egységként kezelje az agy: hogy apró változások képi rögzítésének sorozatából szemünk és agyunk „visszarendezze” a folyamatszerűt. Alapjaiban hasonló a film (és bonyolultabb formában a videó) működési elve, ahol az is kimutatható, mennyi ideig kell egy képet mutatni, hogy még érzékeljük. Ma már az is világos, hogy ez az idő rövidíthető, ha valaki ez irányú képességét fejleszti. Plateau 1836-os *anorthoscope*-ja a *Faraday-kerék*, az *anamorfózis* és az általa

<sup>5</sup> SZENT ÁGOSTON, *A szentháromságról*, XI. 2.4., Szent István Társulat, Budapest, 1985, 311.

feltalált *praxinoscope* egyesítése, melynél a tükörhenger helyett szakaszosan mutatott körmozgás nyomán áll össze a kép.

A 19. századtól keletkeznek a látásunk furcsaságait demonstráló ábrák – első talán a Necker-kocka, melyet a szerző a kaleidoszkóp és a kétlencsés sztereoszkóp feltalálójának, Brewsternek írt 1832-es levelében találunk lerajzolva. Ugyanakkor a látással, optikai illúziókkal vagy „érzékcsalódással”, egyáltalán a fiziológiai-pszichológiai szempontú látáskutatással kapcsolatba hozható szakirodalom ábráinak eredetét részben az optikai látványosságok, részben a képzőművészet történetéből vezethetjük le: legalább a 15. század végétől találhatunk hasonló – ha nem is ilyen fokon leegyszerűsített – ábrákat. Az egyik legismertebb az imént említett anamorfózis, ahol a képet szabályos és tükröző mértani felületek – kúp, henger, gúla – görbülete modulálja az e módon irányított nézői tekintet felé, a megfelelő nézőpontot így kijelölve; vagyis a helyes állású kép virtuális. A Kanizsa-háromszög, Rubin ábrái, Poggendorf-illúzió, Ponzo-illúzió, Müller-Lyer-illúzió, Hering-illúzió, Ebbinghaus-illúzió, Glass-minta, Penrose-féle lehetetlen alakzat, Ames-szoba és rokonaik előtörténete a médiaarcheológia leletanyagából feltárható.

\*

Helmholtz, akinek a munkássága a 19. század jelentős művészeit inspirálta, a festőt 1871–73 között tartott előadásában olyan fordítóhoz hasonlította, aki a tökéletlen természetet tárgyiasult szépséggé alakítja, ami a természethez való kifinomultabb hűség.<sup>6</sup>

Émile Zola, Cézanne gyerekkori barátja, aki élete végéig képtelen felismerni a festő zsenialitását, teljes természetességgel nyúlt a fotómasinához.<sup>7</sup>

Dr. Cohn Boroszlóban a magnéziumport a szem s a szembetegségek tanulmányozására használta. Érdekes, hogy igen csekély mennyiségeket égetett el közvetlen közelből.

<sup>6</sup> *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*, szerk. David CAHEN, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1993, 535 (3. *The Relation of Painting to Visual Science*). Az előadásokat Helmholtz Berlinben, Düsseldorfban és Kölnben tartotta.

<sup>7</sup> Cézanne – ahogy ezt sokan megállapították, például Moholy-Nagy László *Látás mozgásban* c. könyvében – a festészet, egyben a látás új útját kívánta megteremteni, s a „festészet egyfajta tudományos vizsgálatát képviselte”. (László NAGY-MOHOLY, *Vision*

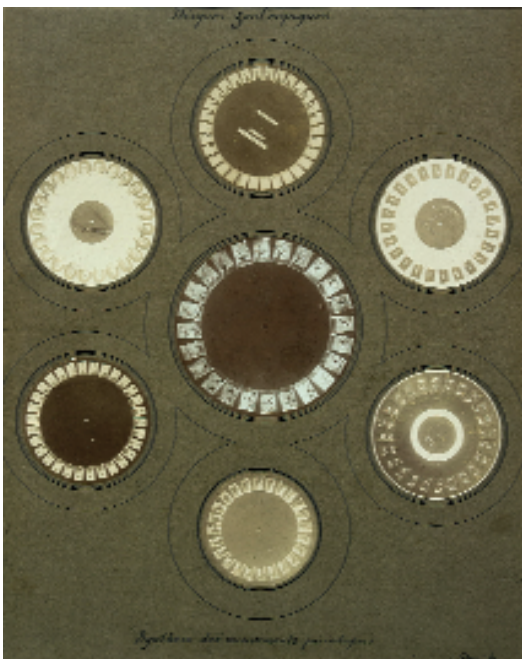
Sikerült is a látó ideget lefotografálnia s a pupilla átmérőjét a sötétben meghatározni. E célra a fotografálandó embert a beállított készülékkel együtt hosszabb ideig sötét szobában hagyta s mikor fel lehetett tenni, hogy pupillája már teljesen kitágult, a magnéziumport lángra lobbantotta és mire az ember a szemével hunyoríthatott volna, már készen volt a kép.<sup>8</sup>

A 19. századi, érzékeléssel kapcsolatos tudományos kutatás (Peter Mark Roget, Plateau, Purkinje, Wheatstone, Young, Fresnel, Brewster, Stampfer, Helmholtz, Anschütz, Mach és mások) ábráinak jó része, vagy a szemléltetésre használt, leggyakrabban fotografiai úton keletkezett képek és tablók jó része ma már egyértelműen művészi kontextusba helyeződött át, így Marey, Muybridge munkássága vagy a phonoscope feltalálója, Georges Demény<sup>9</sup> tablói.

*in Motion*, Paul Theobald Company, Chicago, 1944; magyar kiadása: Műcsarnok-Intermédia, Budapest, 1996, 116.)

<sup>8</sup> GOTHARD Jenő, *A fotográfia. Gyakorlata és alkalmazása tudományos czélokra*, K. M. Természettudományi Társulat, Budapest, 1890, 123 (*Pillanatnyi fotográfia*).

<sup>9</sup> „Demény György (Georges Demény) (1850–1917) magyar származású, Franciaországban letelepedett fiziológus, a film egyik jelentős úttörője. Az 1892-ben feltalált és a párizsi Nemzetközi Fényképészeti Kiállítások bemutatott »Phonoscope«-nak elnevezett készülékén felvettelt készített egy beszélő ember arc- és szájmozgásáról, és felvételeit le is vitette. Ugyanebben az évben egy további szabadalmát jelentette be. Ebben már megemlíti azt is, hogy a felvett képek egy fonográfal (beszélőgép) is összeköthetők. Erre vonatkozó cikkében megírja, hogy »az arc kifejezését éppúgy fogják megőrizni, mint a fonográf a hangot és hogy a kettőt összekapcsolhassuk, egyesíteni fogják a Phonoscopot a fonográfal«. Demény szabadalma alapján készítette a Gaumont-gyár 1895-ben a Bioscope-ot, majd a Biograph elnevezésű vetítógépet, 1896-ban pedig a Chronophotographot.” ([www.sulinet.hu/eletstudomany/archiv/2000/0024/kronika/kronika.html](http://www.sulinet.hu/eletstudomany/archiv/2000/0024/kronika/kronika.html)) Deményről bővebben: Laurent MANNONI – Marc de la FERRIÈRE – Paul DEMENY, *Georges Demény, pionnier du cinéma*, Pagine, Douai, 1997; BAJOMI LÁZÁR Endre, *Georges Demény, a film magyar származású úttörője*, Filmspirál 19. (V. évfolyam [1999] 3. szám). Innen idézem azt a részt, melyből kiderül, még Demény is úgy vélte, a fény „nyomot hagy” a retinán: „A filmfelvevő gép tulajdonképpen már régóta létező, a szem tökéletlenségén alapuló szerkezetek folyamatos tökéletesedésének az eredménye. Jelentőségét és végleges formáját a fényképezés feltalálásának köszönheti, aminek segítségével az elnagyolt és hamis rajzokat felcserélheti a természet valós képeivel, amelyek olyan bonyolultak lehetnek, amilyeneket csak akarunk. A szerkezet ötlete és alapelve azonban nem új, nagyon régóta ismert, és nem változott. Ez az alapelv, hogy amikor a fény a retinához ér, mégha csak kevés ideig is, de nyomot hagy rajta. Ezt a jelenséget már Krisztus előtt száz évvel is megfigyelték. Lucretius, Ptolemaiosz és az arab filozófus, Alhazen egyaránt említik.”



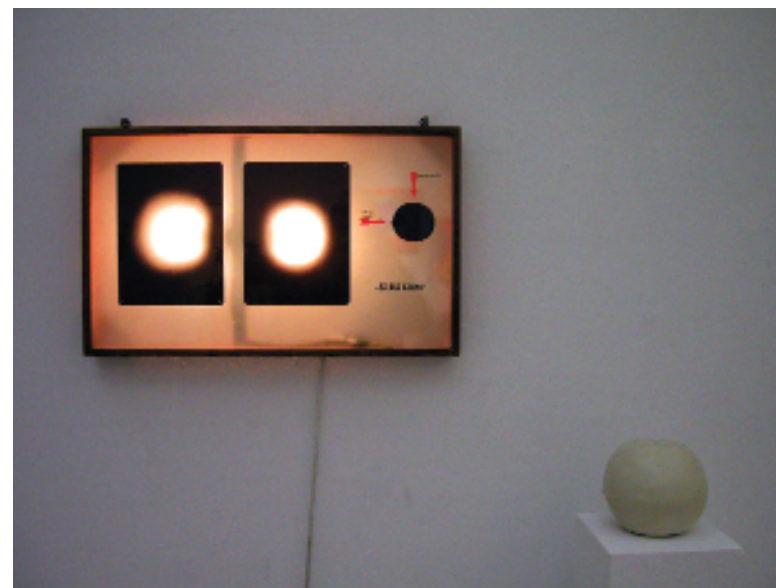
George Demeny: Zooptikus korongok (1890 körül)

Kiállításunkon bemutatunk egy híres képet, melyről alkotója, Julesz Béla, a modern látáskutatás meghatározó szereplője írja:

1965 júniusában (egy szintén a Bell Laboratóriumban kutató mérnök kollégámmal) részt vettem a New York-i Howard Wise Galéria „számítógépes képzőművészeti” kiállítás alkotóinak sorában, mely a legelső volt az ilyen jellegű tárlatok között. A grafikák alatt külön felhívtam a látogatók figyelmét, hogy az itt látható számítógépes sztereogramok és ábrák csupán tudományos kísérletek eredményeit megjelenítő képek, és a művésznek esze ágában sem volt ezt az egészet művészeti teljesítményként értékelnie – az újságírókat ez nem érdekelte. Cikkem tömegei jelentek meg efféle szalagcímekkel: „Embertelen számítógépes művészet” és „A számítógépek már a képzőművészetbe is betörték”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> JULESZ Béla, *Dialógusok az észlelésről*, Typotext, Budapest, 2000, 124.

Erdély Miklós *Hadititok* című munkáján megfestette a Müller-Lyer-illúzió néven közismert, érzékcsalódást keltő ábrát, ugyan szokatlan verzióban, de az mégis meglepő, hogy ezt a korabeli kritika nyilaskeresztnek értelmezte. Alig több mint másfél évtizeddel ezelőtt a kritikus szakszerűség optikai illúziók helyett rosszindulatú politikai allúziókon alapult, másként ugyanis nehezen értelmezhető a második világháború idején működött magyarországi fasiszta párt jelvényét belelátni egy olyan ábrába, amely ráadásul *arra* még kevésbé hasonlít, mint amire valójában utal.



Erdély Miklós: *Az ész szeme* (1973)

A kiállításon szereplő két Erdély Miklós-munka közül *Az ész szeme* inkább emblemikus, utal a szimpózium mottójával választott bibliai szövegre – *A bölcsnek szemei vannak a fejében* (Préd. 2,15) –, egyúttal a láthatatlan láthatóvá tételére is.<sup>11</sup> Arra – a röntgenkép által kiváltott – technikai-tudományos eszköz- és fel-

<sup>11</sup> Ezzel kapcsolatban érdekes lehet ismét Apuleius: „Biztos másképpen tett elődöm, Socrates, mert ha egy szemrevaló ifjút pillantott meg, és az egyre csak hallgatott, azt mondta neki: »Szólalj hát meg végre, hogy láthassalak már«. Socrates tudniillik meg sem látta az olyan embert, aki nem beszélt, úgy vélekedett ugyanis, hogy az embereket nem a szemünk, hanem az értelmünk pillantásával és szellemünk tekintetével kell





Erdély Miklós: *Koestler (A véletlen gyökerei, 1984)*

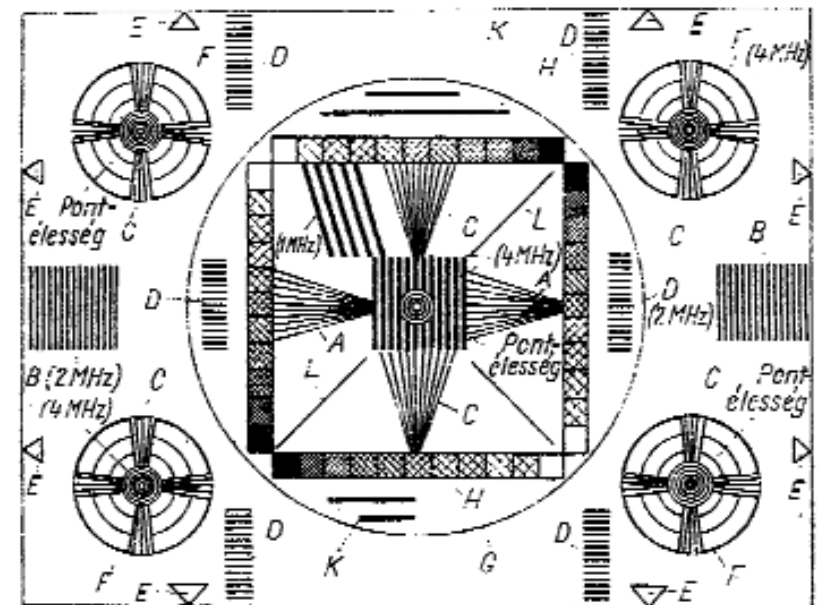
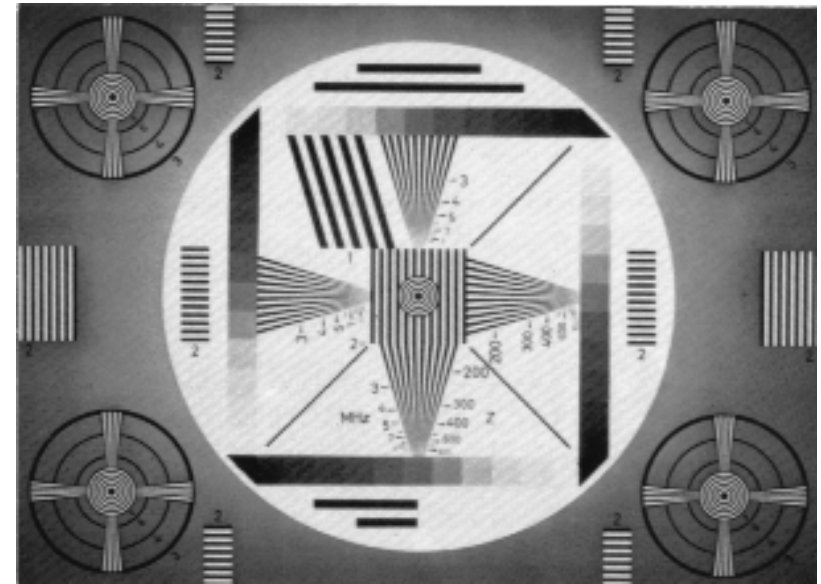
fedezéshalmazra, amelyet a bemutató csak jelzésszerűen érzékeltethet, a teleszkóptól a mikroszkópig, a fotótól a filmen át a televízióig, komputerig ívelő, a megismerési technikákat egyre inkább képivé alakító, a látás számára döntő új-donságokat jelentő folyamatra. Erdély másik képe, *A véletlen gyökerei* látszatra áttételesebb, a szerzővel készült interjút idézve azonban belátható, talán még közvetlenebb kapcsolatban áll témánkkal. Az interjúban Erdély javasolja, össze kellene gyűjteni, „hogy hány olyan, a gondolkodásra vonatkozó kifejezést ismerünk, amely vizuális eredetű. Ez a kép, a *Véletlen gyökerei* című kép, amin Schopenhauer, meg a Koestler, meg a Thomas Mann, meg ezek vannak ráfirkálva, ez a gondolkodást akarja tulajdonképpen ábrázolni. Tehát, amikor azt mondom, hogy »valami dereng« – a megértés közben szokott fölmerülni ez a kifejezés – ez kifejezetten egy vizuális élményre utal, amit meg lehet jeleníteni. Vagy az, hogy »világosság gyűlt az agyamban«, ez is egy vizuális benyomás. Vagy hogy a sötétségből világosság lesz – ahogy az igazságról a Biblia megemlékezik –, hogy ha a sötétségből valamit kihozunk, abból világosság lesz. Ezek a belső folyamatok – mert az ember ezeket úgy éli át belül [mint] egy gondolkodási folyamatot, egy ráismerést, egy felismerést, az összefüggések felismerését – [ezek] szinte véletlenszerűen jönnek létre. Hirtelen valami a másikhoz passzol. Véletlenül, és akkor az ember fölismeri ezáltal, hogy ezek talán összefüggésben vannak. Valami strukturális, formai megfelelés van a gondolatok között, vagy affinitás, aminek a feltárása, tudatosítása, észrevételezése tulajdonképpen a gondolkodás folyamata. Nem képzelhető el alkotó gondolkodás – alkotó gondolkodás alatt értem azt, hogy egy nem létező gondolatból egy létező gondolat lesz, tehát egy új gondolat születik –, hogy ha nem tételezzük föl azt az inspiráló véletlent, ami a gondolatok egymás mellé kerülésében, összeűszásában létrejön. [...] Egy üres vászon az egy abszolút tiszta gondolat. Az egy valami hosszú folyamatnak a tökéletesen kioltott megoldásaként fogható fel. Valószínűleg, amikor az ember ránéz egy üres fehér felületre, akkor ezt valahogy így is éli át. Úgyhogy rendszerint egy hibával kezdődik a folyamat. Ezt a képet úgy indítottam, hogy tudatosan megsértettem a fehér vászonnak a nyugalmi felületét, tehát egy hibát vittem bele, mégpedig úgy, hogy egy világító spray – ami kifogyott és pótolhatatlan – megpróbáltam, hogy vajon van-e még a dobozban valami – megnyomtam a vászon előtt a spray-gombot, és valami kevés jött ki belőle. Ez a világító piros látható a képen. Ez nagyon könnyen hatott úgy, mint egy seb a fehér képben, és ezt a sebet kezdtem ér-

szemlélnünk.” APULEIUS, *Virágoskert*, 2., ford. DÉTSY Mihály, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 127.

telmezni. Kezdt lefelé csorogni, és kijelölte függőlegesen, mondjuk egy körnek a középpontját, legalábbis egy irányból. Oda beszúrtam a körzöt, és a piros festék által érzésem szerint meghatározott, besugárzott tartományt, egy körzovel kijelöltem. Én tulajdonképpen ezt a hibát, a piros foltnak ezt a hibáját próbáltam meg szünet nélkül kijavítani. És egy olyan magasabb rendű, vagy nem [is] magasabb rendű [hanem] más jellegű egységet újra létrehozni a vászon területén, ami legalábbis egyenrangú az üres vászonnal.”<sup>12</sup>

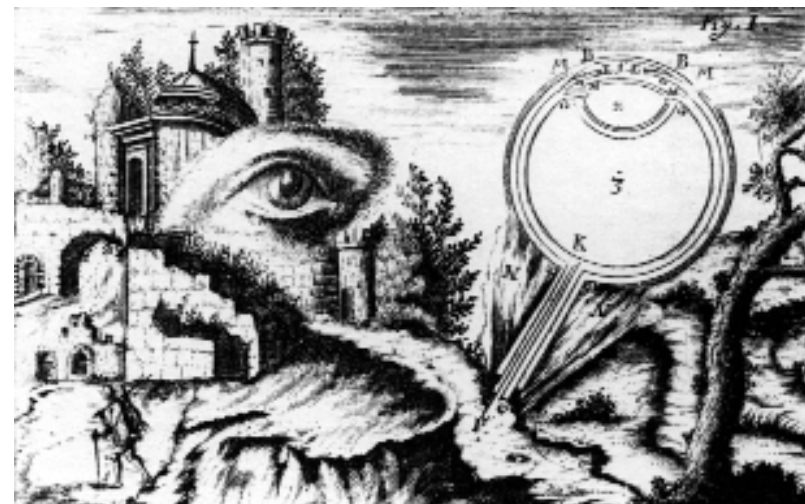
A kiállítás médiaművészeti részében található installációk szinte mindegyike közvetlenül a látással kapcsolatos gondolkodás nagy témaköréhez köthető, mint az árnyék, kontúr vagy körvonal, a színek, a sztereopszis, az optikai illúziók, a látszólagos mozgás vagy épp az agyban zajló kognitív folyamatok vizuális modellezése. A látás kontextusába vont történeti és kortárs művészeti anyag közös terében, a művek szelíd befolyásoló hatásának kitéve a látogató saját interpretációját alkothatja meg. A kiállítás sajátos kísérleti teret nyújt mindenkinek, hogy figyelmét tesztelve elgondolkodhasson, mit és hogyan lát.

(2002)



<sup>12</sup> Az 1984-es interjú Sarkadi Bori, a videofelvételt Gazsi Zoltán készítette.

## Periszkóp / Három nemzedék (képtörténet)



Készülék kronofotografikus képek közvetlen szemléltetésére

LUMIÈRE ÁGOSTON ÉS LUMIÈRE LAJOS GYÁROSOK LYONBAN.

FIG. 1

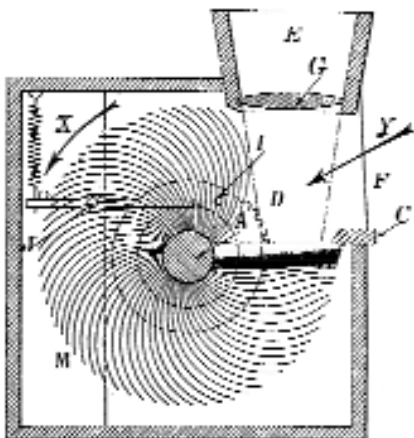
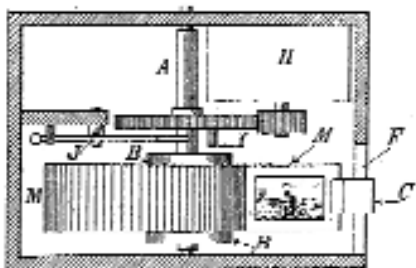


FIG. 2



Patent. Képez. Gy. Budapest.

Patent. Képez. Gy. Budapest.

## Látás mozgásban („Vision in Motion”)

A 20. századi művészet egyik legjelentősebb illúziója volt az a hit, hogy megtalálható a *képanyelv* „grammatikája”, valamint a látványvilág bázisformáinak azonosítható készlete, s e formulázás által hasonló egyszerűséggel kezelhetővé és tanulhatóvá válik a vizualitás univerzuma, mint amennyire az akusztikus teret birtokolhatjuk a nyelvek lejegyezhetősége (írás) révén. Szimptomatikus persze, hogy a legreményteljesebb produktumok épp nem a beszélt nyelv, hanem az akusztikus univerzum másik, jól körülhatárolható (legalábbis megnevezhető) szférája, a zene analógiájára készültek. Közös némelyest ez a kudarc az érzékelést (ezen belül a látást) tudományos szempontból és eszközökkel vizsgáló diszciplínák „csalódásával” is, mivel titokban a legutóbbi időkhöz ott is valami hasonló, lingvisztikai analógián nyugvó struktúra fennállásában és persze feltárásában reménykedtek, s talán máig sem terjedt el általánosan annak a „szomorú” ténynek a belátása, hogy a látás olyan folyamat, mely több csatornán és szimultán futó információfeldolgozást jelent, s hogy már talán a retinán létrejövő „kép” sem tartható általánosítás (a látás folyamatából az egyetlen „megfogható” tűnő kép is kiiktatódik), s hogy a látáskutatás egyenlő gondolkodás + agykutatással.

Más dramaturgiával a fenti két bekezdés az említett területek eredményeiként építhető fel. Az érzékeléssel kapcsolatos vizsgálatok publikált részeredményei egyre újabb teóriákat tettek kérdéssé (s persze eredményeztek), míg a művészek mindinkább illetékesnek érezték magukat korábban „művészet-idegennak” tartott szférákban, s ez a kezdetben ösztönös tájékozódás egyre radikálisabb expanzióvá változott át.

Ha a konkrét argumentáció érdekében és a tények egy részhalmozásának segítségével a bizonyítást megkísérelve a történeti diskurzus kontextusába váltunk, meglepődve vehetjük észre, hogy bár a 19. század végére legalább elemi formájában minden olyan tudományos/technikai tétel és eszköz együtt van, mely a későbbiekben szerepet játszik, mégis csak az 1920-as évekkel indul s az 1970-es évekkel zárul az az átfogó folyamat, mely valódi szemléletváltást eredményez művészet és tudomány, kép és látás, érzékelés és megismerés tekintetében, míg a társadalom számára is „mérhető” („hasznos”) eredményei talán csak napjainkra mutatkoznak.

Az említett találmányok közül egyelőre csak egyet kiemelve: a fotó azért is paradigmaticus, mert kvázi valóságot hoz létre – így értelmezhető a kor elfo-



adás-szintjén –, miáltal a pozitívizmusban ragadható meg tudományos kontextusa, míg az impresszionizmuson át az absztraktig tart a művészeti konzekvencia. Az adott, lokális fény-teret rögzíteni képes fotográfia hivatalosan tudományos felfedezésként, praktikusán a monokuláris perspektíván edződött látáskonvenció megerősítéseként kerül elfogadásra, s így e látványrelikviák majd egy évszázadig helyettes valóságként funkcionálnak (dokumentum-érték), míg a televízió, illetve a közeljövő virtuális terei le nem váltják. Ugyan a kezdet kezdetén jelen volt egy eltérő használat lehetősége, erre sokáig mégsem került sor. Moholy-Nagy Lászlót idézve: „1835-ben Fox Talbot készítette az első nyers fotogramot úgy, hogy egy fotó-érzékeny emulzióval bevont papírra csipkét fektetett. [...] 1920 körül Man Ray és én, egymástól függetlenül újra feltaláltuk a fotogramot. Ez a technika azóta a vizuális kifejezés állandó eszközévé vált.” (*Vision in Motion*)

### Fénydiagram

A fotogramot nevezi így Moholy-Nagy László több helyen is, példaként idézzük 1947-ben posztumusz megjelent könyve, a *Vision in Motion*<sup>1</sup> további két részletét:

A fényképezőgép nélküli képet (fotogramot) is fel lehet fogni mozgásban való látásként, mivel a fény mozgásának diagramja, a tér-idő összefüggését alkotja, amit a fotogram szó szerint jelent. [...]

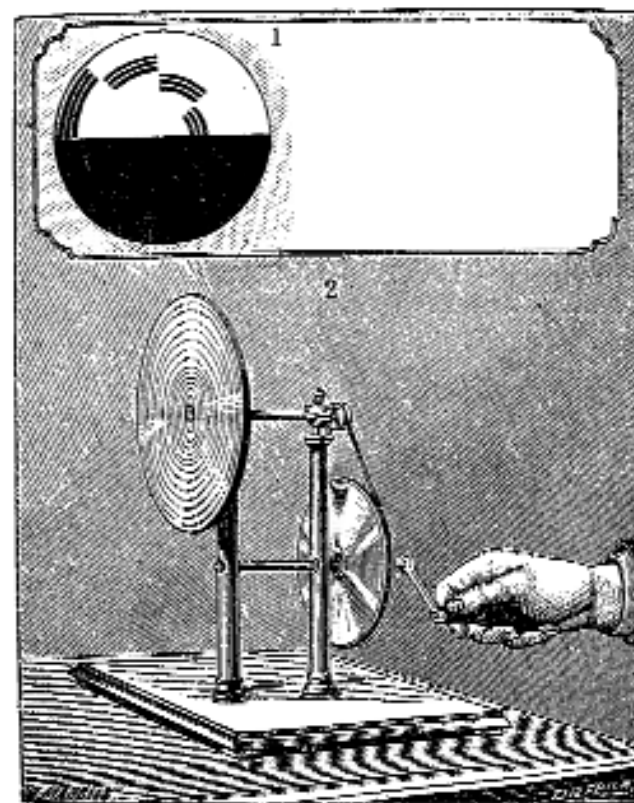
A fekete, fehér és szürke értékekbe átültetett fény mozgásának diagrammatikus feljegyzéseként értelmezett fotogram a téri kapcsolatok és téri ábrázolás új típusának fogalmához vezethet.

Az elsőként idézett szövegrészhez a szerző egy lábjegyzetet is fűz:

James Joyce megragadta ezt a finom minőséget az „Ulysses” egyik fejezetében: „az idő igen rövid tere a tér igen rövid idején keresztül”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Laszlo MOHOLY-NAGY, *Vision in Motion*, Paul Theobald Comp., Chicago, 1947. Magyarul: *Látás mozgásban*, Műcsarnok–Intermédia, Budapest, 1996.

<sup>2</sup> Joyce: *Ulysses*, I. fejezet 3. rész. („Az időtáv rendkívül szűken metszi a távolság idejét.” James JOYCE, *Ulysses*, ford. SZENTKUTHY Miklós, Európa, Budapest, 1974, 46.)



Benham-féle színpörgettyű. 1. a korong; 2. a forgató eszköz.

A fotogram a legjellegzetesebb képfajta azok közül, melyek az új látást demonstrálандó létrejöttek. Nem csupán azért, mert egy radikálisnak tűnő gesztussal a képzőművészet keretébe von egy „új” eszközt, s így tágítva annak határait, hanem mert szinte minden kulcsfogalmat is megragadni vél általa, melyek fontosak a művészi szándék magyarázatához. Ezek – látás, fény, idő, tér, mozgás és később talán a rendszer (szisztéma, struktúra) – máig a legdivatósabb kulcsfogalmak, s mint ilyenek, valójában szinte használhatatlanok általános fogalmazás keretei között, annyiféle kontextusban fordulnak elő, jelentésük kiürült.



„A fotogram annyi értelmezést idéz fel, ahány nézője van” – írja ismét csak Moholy-Nagy (ez mindenestre sajátos megvalósulása a Kállai Ernő által 1948-ban követelt „optikai demokráciá”-nak), jelen összefüggésben számos példát szolgáltatva, hogy megjegyezzük: a művészi expanzió jellege nem definitív, hanem épp jelentéskiotlásra törekszik szándékosan vagy szándékatlanul. A fotogram – s általában az új művészek új képei – a személyes, felfedező látványtapasztalatot célozza, és ebben látja a kollektivitás lehetőségét, míg a tudományos vizsgálat a mindenkiben közös tulajdonságok lényegére kíváncsi, mely persze alkalmazható az egyedi anomáliákra (a látás folyamatának megértése vakok gyógyítására illetve „látógépek” szerkesztésére).

A kérdés, hogy van-e kapcsolat a 20. századi művészet által hirdetett „új látás” (*New Vision*, 1930),<sup>3</sup> az új képek és a tudományos látáskutatás eredményei között, első pillanatban úgy tűnhet, mintha a Fraunhofer-vonalak, a geometrikus absztrakció és az áruházi vonalkód közötti összefüggést keresnénk.

A látással mint érzékeléssel, optikai illúziókkal vagy „csalódással”, egyáltalán a fiziológiai-pszichológiai szempontú látáskutatással kapcsolatba hozható szakirodalom ábráinak jelentős része két fő csoportba sorolható: az egyik csoport olyan *egyszerű kép* (a fizikában használatos „egyszerű gép” – lejtő, emelő, csiga stb. – mintájára), mely azt demonstrálja, hogy „olyat” látunk, ami „valójában nincs” ott, a másik fő csoport pedig két- illetve két értelmezést is megengedő – alakzat egymáshoz kapcsolása, összevetése illetve összetolása által mutat rá „érezkelt” és „valóságos” ez által kimutatni szándékolt, (mérhető) ellentmondásaira. (Olyan ábrákra és hatásokra gondolok, mint a Necker-kocka, Kanizsa-háromszög, Müller-Lyer illúzió, Hering-illúzió, Glass-minta stb.) Bár a képzőművészet történetéből legalább a 15. század végétől találhatunk hasonló – ha nem is ilyen fokon leegyszerűsített – ábrákat (egyik legismertebb az anamorfózis, ahol a képet szabályos és tükröző mértani felületek – kúp, henger, gúla – görbülete modulálja az e módon irányított nézői tekintet felé – a megfelelő nézőpontot így kijelölve –, vagyis a helyes állású kép csak virtuális), ezek funkcionális alkalmazására nem került sor.

A képzőművészetben ezzel párhuzamosan nem a látható, hanem a láthatóvá tehető (de legalábbis másként látszó) világ válik érdekessé, akár a mű által történik ez, akár korábban nem hozzáférhető technikák révén, mint amilyen a fotográfia (Moholy-Nagy nyolcféle „fotó-látást” sorol fel). A cél akár

<sup>3</sup> Magyarul: MOHOLY-NAGY László, *Az anyagtól az építészetig*, Corvina, Budapest, 1972. A mű első kiadása: *Von Material zu Architektur*, Bauhausbilder 14., München, 1929.

látványkonstrukció (Kassák képarchitektúrája), akár a közvetlen fényalakítás (Moholy, Kepes stb.), vagy az „érzések szupremáciája” számára dolgozni (Malevics), vagy „filmszemként” jegyzetelni (Vertov), közös mindenestre a még soha nem látott felmutatására irányuló szándékban tetten érhető „optikai tudatosság”.

### Sztereo

Hogy miért lát két szemmel az ember, az Ernst Mach hasonló című előadása előtt talán csak Helmholtz számára merült fel megoldandó problémaként, mégpedig a Wheatstone által 1838-ban feltalált (majd később a londoni világkiállítás idejére Sir Brewster által eladható optikai szenzációvá „tökéletesített”) sztereoszkóp vizsgálata nyomán.<sup>4</sup> A közvetlen tapasztalat mellett majd félszáz éves képkészítő konvenció közömbösítette azt a tény, hogy a külvilág stabil és egységes képe két szem és a „harmadik” – az „ész szeme”, az agy – összehangolt munkájának eredménye. Azért is jelenthetett „meglepő” szenzációt a sztereoképpárok által megtapasztalható térélmény, mert a két szem számára mutatott, picit eltérő „perspektívából” (nézőpontból) készült kép a binokuláris látáson alapul, míg a térillúzió síkban történő adekvát megjelenítésének módszere, a centrálperspektíva, majd a fotókamera egyaránt szigorúan monokuláris.

Ami persze valóban meglepő, az csak egy évszázaddal később, Julesz Béla felfedezése nyomán válik érthetővé: az általa az 1960-as években készített véletlen-pont sztereogramok (RDS – random-dot stereogram) azt mutatják, hogy két alkalmasan konstruált, külön-külön csak véletlenszerű ponthalmazból álló ábra – akár segédeszköz nélküli, két szemmel történő – egyesítése térben láttat egy ott „elrejtett”, a külön-külön képeken felfedezhetetlen alakzatot. Vagyis – mint a jelenség nyomán meginduló kutatásokból kiderül, a sztereopszis, a mélység-illúzió ilyen érzékelésének képessége a látás igen korai szakaszában kialakult, alapvető adottság. E felfedezés új kiindulópontul szolgál az alak(minta)felismerésre irányuló vizsgálatokhoz.

<sup>4</sup> Helmholtz egy szabadalmat is benyújtott a „Telesztereoszkóp”-ra: *Das Telestereoskop*, Wissenschaftliche Abhandlungen 1857, 484–492, lásd *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenth Century Science*, szerk. David CAHEN, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1993.

Két – fentebb leírt, sztereoszkopikus – kép egymáshoz viszonyítása mélységérzetet, „térhatást” kelt, ha a két szemnek egymás mellett, parallel mutatjuk (sztereoneézőn nézzük), míg ugyanazon két képet gyors egymásutánban mutatva (vetítve, vagy stroboszkopikus eszközökön, például a Horner által 1834-ben leírt daedalumon nézve) elemi mozgás-illúziót kapunk. Talán ez az egyszerű példa érzékelteti, mennyire eltérő eredményekre juthatunk attól függően, hogy „ugyanazon” objektumokat hogyan (milyen eszköz vagy módszer segítségével) figyeljük meg. S érthetővé teszi ezen túl, miért vezettek csak részeredményekhez a kettő kombinációján alapuló próbálkozások.

A 20. századi kép tér-időbeli expanziója – a Vilém Fusser által „jelentő felületként” definiált síkhoz egy „harmadik” dimenzió hozzárendelése – technikai/terminológiai szinten kétirányú. Ahol a „harmadik” dimenzióként az időt rendelik hozzá, ott hosszú képsorozatból álló „mozgó kép” az eredmény, ahol pedig e harmadik dimenzió is „térbeli”, ott az adott síkfelületből a „látvány irányába” kilépő „térhatású” képről beszélünk. Ennek a legkülönbözőbb formái valósultak meg és lehetségesek, ugyanez mondható kombinációikról (itt persze a terminológia követhetlenné válik: vö. a sztereomozit – a 3D filmösszetételt – a 3D komputeranimációval).

Ha mégis valamiféle rendet, vagy legalább határt próbálunk szabni, itt is az anamorfózis az egyik végpont az egyidejűleg látható – valós és virtuális – kép miatt, hiszen a módosuló ábra látszólag kilép a síkból a térbe (a tükör nem képalkotó, a kép a szemben áll össze, egy „torzított”, pontosabban megfelelően rendezett fényvetítés révén), míg a másik határpont egyelőre az egyszerű „virtuális valóság”-interfész, mely lényegében párhuzamosan vetített, interaktív sztereófilm, ahol az „access” (hozzáférés) egy „szemüveg” (miniatűr monitorok) segítségével jön létre.

Térhatású képillúzió létrehozására az eddig nem említettek közül az egyik egyszerű megoldás az anaglif: vörös-zöld szemüveggel nézendő zöld-vörös ábrák. Magyarországon Pál Imre geometriai szemléltetésre több ilyen könyvet publikált. A másik – ismertebb, de kevésbé egyszerű – a holografikus kép, mely Gábor Dénes eszméjéből eredeztethető. Az anaglif eljárás közvetlen fiziológiai tapasztalatra épít, a holográfia viszont épp a vizuális információfeldolgozó folyamat megértéséhez nyújthat adalékokat. Gábor Dénes megjegyzését idézve figyelemreméltó hogy az eredeti eszme egy „rossz” kép „megjívításával” kapcsolatos:

A probléma, amellyel már mint gimnazista foglalkoztam, 1947-ben az elektronmikroszkópiával kapcsolatban került ismét figyelmem középpontjába. Akkoriban ismeretes volt, hogy az elektronlencsék tökéletessé sohasem tehetők, és a hibák megakadályozták a mikroszkópusokat abban, hogy a felbontóképesség elegendő legyen az egyes atomok kimutatásához. Az a gondolatom támadt, hogy a nehézség megkerülhető talán azzal, ha az elektronlencsével tökéletlen, ámde mégis minden információt tartalmazó képet veszünk fel, amely torz ugyan, de fényoptikai eljárásokkal esetleg korrigálható.

Egy későbbi – a Nobel-díj átvételekor elhangzott – szövegben olvashatók az alábbiak:

[...] a „diffúz” hologram igen furcsa külsejű: mintha csupa zaj volna. Akár „ideális Shannon-kódolásnak” is nevezhetjük. Claude E. Shannon ugyanis információelméletében kimutatta, hogy a leghatékonyabb az a kódolás, amelyben minden szabályosság eltűnik a jelből, vagyis e kódolásnak „zajszerűnek” kell lennie. De hol van ebben a káoszban az információ? Kimutatható, hogy a hologram nem annyira rendszertelen, mint amilyennek látszik. Nem olyan a helyzet, mintha rendszertelenül homokszemet dobáltak volna a lemezre. Meglehetősen bonyolult alakzatról van szó, a tárgy diffrakciós képéről, amely rendszertelen közönléként, de mindig ugyanabban a méretben és ugyanabban az irányításban ismétlődik.

A diffúz hologramoknak igen érdekes tulajdonságuk, hogy a hologramnak bármely olyan kicsiny része, amely elég nagy ahhoz, hogy a diffrakciós mintát tartalmazza, az egész tárgyra vonatkozó minden információt tartalmaz. A tárgy ebből rekonstruálható is, de a zaj nagyobb. A diffúz hologram tehát elosztott memória. Ezzel kapcsolatban sokat spekuláltak azon, vajon az emberi memória is nem holografikus természetű-e.

Textúra – faktúra – struktúra  
Szín

Talán túlzott merészség kapcsolatot látni a holografikus mintázat valamint annak egy eleme, a diffrakciós minta, illetve Julesz Béla texturái és texton-elmélete között azon túl, hogy a fenti előadás ugyanazon évben hangzott el,

mint amelyben Julesz alapvető könyve megjelent (1971 – zárójelben még egy koincidenziára is felhívhatom a figyelmet: az első Gábor Dénes-idézetben szereplő évszám s a *Vision in Motion* kiadási évének azonosságára, annál is inkább, mert ismét Moholy-Nagyra fogok alább hivatkozni). Mindenesetre a – rendezett vagy rendezetlen – vizuális mintázatok feltűnése, azok szabályossága, információtartalma vagy zajszerű jellege, elemekre bontható, tagolható vagy egyedi részletei olyan – eddig még nem említett, de annál fontosabb – tárgykört jelentenek, melyre legalább néhány utalás erejéig ki kell térni, ide kapcsolva a *színt* is, minthogy bármiféle vizuális minta csak mint színeltérés mutatkozhat meg.

*Von Material zu Architektur* című, 1929-ben a Bauhausbücher 14. kötete-ként megjelent munkája 33. lapján Moholy-Nagy László érdekes terminológiai kísérletre vállalkozik (melyet majd átvesz és kibővíti Kepes György *A látás nyelvében*): az anyagok különböző megjelenési formáinak megnevezésére és elkülönítésére használatos kifejezések közt állít fel egyfajta logikai-érzéki hierarchiát. A rövid szöveget képes példák hosszú sora követi, ami ugyan a megértést nem segíti, de a problémát magát érzékletessé teszi. *Strukturaként* nevezi meg a szerző az „anyag megváltoztathatatlan felépítését”, melynek „szerve-sen keletkezett zárófelülete a *textúra* (epidermisz, organikus)”. Ezekhez, mint harmadik a *faktúra* társul, ami „az alkotófolyamat módját mutatja”, az anyag megmunkálásának, a külső – mesterséges vagy természetes – behatásnak a nyomát. Negyedikként még a halmazt (halmazódást) kapcsolja fentiekhez – külön nem definiálva, de a képpéldáknál a korábbi hárommal kombinálva –, s így ezt itt leginkább a fenti három kategóriába nem illő fotografikus képek halmazát jelölő kategóriaként jegyezhetjük meg. A felosztás praktikuma, hogy képek által reprezentált, értelmes rendezés nélkül nehezen kezelhető mintázatok, felületek rendszerezési lehetőségének ígéretét rejt magában az-zal a potenciális hozadékkal, hogy valamiféle fogalmi apparátust nyerünk ki az egészből a művészet verbálisan és a közönség számára – akkoriban legalábbis – nehezen megközelíthető produktumainak értelmezésére is. Az egyáltalán nem hamvába holt próbálkozás ugyan – ha feledésbe talán nem is merült – semmiféle praktikus alkalmazásra nem került, nem is fejlődött lényegileg. A művészeti kontextusban megjelenő új faktúrák és textúrák pedig maguk artikulálják a beszédmódok sokaságát és a közönséget a későbbiekben.

Az említett kötet 87. lapján közölt *vonalfaktúra* megnevezésű kép (melyről a szövegmagyarázat során megtudhatjuk, igazából nem is az) mintha egy korai Vasarely-grafika lenne, abból a változatból, melynek fóliára nyomott

„negatívja” is készül, s a kettő egymáson való mozgatása az ismert moaréthatás alapján kelthet vizuális izgalmat s válik a későbbi „szisztematikus” művek mintájává.

Vasarely és Schöffer egyaránt a várost célozzák meg mint munkásságuk expanziójának, univerzálissá (vagy inkább *metrovertálttá*) válásának lehetséges terepét. Vasarely a színes mintázatok halmazát növelné városléptékűvé, Schöffer a kinetikus szobor léptékét emlékmű vagy akár felhőkarcoló dimenzióiban képzeletileg megvalósíthatónak. A történeti tények mindkét esetben az elanyagtalanodás irányába tolnak: az „univerzális gép”, a komputer nyeli el – alkalmazza – eredményeiket, ahogy a reflektorikus fényjátékok, lézershow-k – Kepes magyarrá „kollektívnek” fordított „civic art”-ja – is multimédia-performansz néven leginkább belső terekbe költözik, vagy alkalmi, időben kötött formájú rendezvények képében marad fenn.

Moholy-Nagy fenti terminológiai kísérlete a Bauhausban dívó – többek által többféle tónusban leírt – rendszerezést juttatja eszünkbe, aminek a célja annak eldöntése volt, hogy a három „alapformához” – kör, háromszög, négyzet – a „három alapszín” – vörös, kék, sárga – közül melyik illik jobban. Megjegyezve, hogy fiziológiai értelemben a három alapszín a vörös, kék és *zöld* – Arnheim a nyilvánvaló ellentmondást úgy oldja föl, hogy „generatív” és „elemi” alapszínekről beszél –, itt szükséges idézni Julesz Béla megállapítását, mely szerint a pszichológiában az egyetlen valódi tudományos teória a háromszín-elmélet, s hogy saját texton-elméletét ennek mintájára gondolta felépíteni.

Az anti-textonok kiterjesztik a trikromácia-elméletet, a pszichológia egyetlen valóban tudományos elméletét. A trikromácia elmélete azt állította, hogy bármelyik színt illeszteni lehet három alapszín, a piros, a zöld és a kék keverékéhez úgy, hogy a kiválasztott szín és a keverőszínek közötti határvonal minimális lesz (vagy vizsgálódás nélkül eltűnik). Amikor bevezettem a textonokat a pszichológiába, szerettem volna kiterjeszteni a trikromáciát, hogy a színek mellett a textúrákat is magába foglalja. Azt akartam tudni, hogy bármely textúrát lehet-e illeszteni véges (és nem túl nagy) számú textonhoz úgy, hogy bármely textúraelrendezés és egy textonok keverékét tartalmazó elrendezés közötti határvonal vizsgálódás nélkül perceptuálisan eltűntetné a határukat. Ez most már elérhetőnek tűnik. Az a tény, hogy a színek teljes skáláját elő lehet állítani pusztán három színből, már önmagában elképesztő. Még meglepőbb az a felfedezés, hogy a 2-D

textúrák végtelenül nagyobb változatosságú skáláját véges számú textonból ki lehet keverni!<sup>5</sup>

### A mobil

Láttuk, hogy hagyományos képzőművészeti ágak reprezentatív műformái közül a (bármely technikával készült, keretbe zárható) táblakép megújítása, illetve adaptálása egy korszerűnek tekintett, az „új látvány” és az „időbeliség” közelebbről nem definiált követelményeihez igazodó szemlélethez – rossz szóviccel: a „gramatika” (sic!) felől – olyan képfarmákat eredményezett, mint a fotogram, sztereogram, hologram. A másik „kalasszikus” formánál, a körüljárható, „háromdimenziós” szobornál – ahol a „térbeliség” adott, ott a mozgás (működés) illetve ezzel összefüggésben az időbeliség, a változó állapotok folyamatba rendezése kinetikus szobor formáját öltheti. Ahogy a képek a virtualitás fogalmából eredeztethetőek, a lencsék által produkált virtuális kép, mely fényre érzékenyített felületen *latens* képként rögzül és előhívható (fotográfia), Moholy-Nagy a kinetikus szobrot hasonlóképpen, mint a materiális tömeg virtuális tömeggé alakulásának folyamatát írja le: „a szobor materiális tömeg és ennek virtuális tömeggé való átalakulása is egyben: tapintható léte van, de átváltoztatható vizuális fogalom; statikustól kinetikusig; tömegtől tér-idő kapcsolattalig” (*Vision in Motion*). Saját műve, az 1922–1930 között készült *Lichtrequisit* (Tér-fény modulátor) ezen elvárások egyik legösszetettebb megvalósulása.

### Térkaleidoszkóp

Moholy-Nagy így is nevezte e művét, mely amellet, hogy önálló, mozgó, kinetikus alkotás, használható például színházi fényeffekt-generátorként. Készítője filmre vette mozgásait és a vetített fényt módosító folyamatait, e kamera-megfigyelés által a működés egy jól rendezett (művé szervezett) esetét rögzítve.

[...] amikor 1930-ban egy kis szerelőműhelyben a „Fény-tér-modulátort” első alkalommal megindítottuk, úgy éreztem magam, mint a bűvészes.

<sup>5</sup> JULESZ Béla, *Dialógusok az észlelésről*, Typotex, Budapest, 2000, 179.

A mobil fény- és árnyékszkekvenciáinak egybehangolt mozgásai és tértagolásai olyan lenyűgözőek voltak, hogy szinte varázslatnak hittem. Rengeteget tanultam ebből a mobilból későbbi festézetem, fotográfiai munkásságom, filmjeim, valamint építészeti és ipari formatervezői tevékenységem számára. A mobilt éppen arra terveztem, hogy a transzparenciákat működésben lássam, mégis meglepetéssel fedeztem fel, hogy a transzparens és perforált lemezekre vetülő árnyékok új vizuális hatásokat hoznak létre, egyfajta folytonosan változó egymásra hatást.<sup>6</sup>

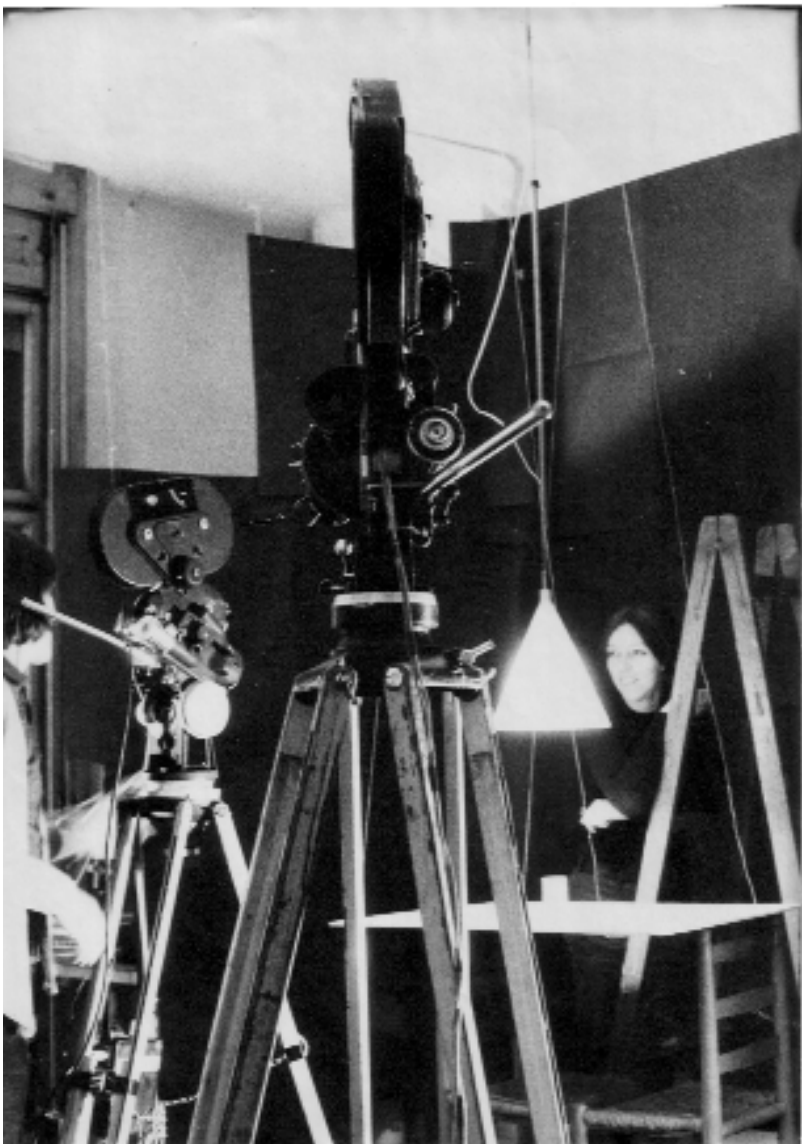
Moholy-Nagy kamera nélkül készült fényképeit, fotogramjait – utólag – a Lichtrequisit sajátos előképeinek tekintette, a „fénydiagram” kifejezés így a „mentális tervrajz” asszociációval bővíthet. A Fény-tér modulátor maga pedig olyan formagenerátor, megfigyelésre, vizsgálatra alkalmas szerkezet, mely nyomán a „kísérlet”, „kutató”, „megismerés” fogalmi művészeti összefüggésben válnak érzékelhetővé, az új látvány – vagy a látás mozgásban – pedig demonstrálhatóvá.

Mindezek után is nyitva marad persze egy nyugtalanító, s talán fiziológiai szempontból meg sem válaszolható, fel sem tett kérdés: Miért találja a művész az „új látványt” szépek?

(Budapest/Zsennye, 1996. augusztus)

<sup>6</sup> Laszlo MOHOLY-NAGY, *Abstract of an Artist*, Chicago, 1944. Magyarul idézi PAS-SUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest, 1982, 345–346.





Maurer Dóra: *Relatív lengések* (1973)

## *Kísérlet és kutatás a 20. századi magyar művészetben*

Az intermediális technikáktól a komputerképig

A komputer és a művészet kapcsolata a technika minden újszerűsége ellenére nem hagyomány és előzmény nélküli jelenség. Ezt úgy értem, hogy lehetséges annak a gondolkörnek a felrajzolása, mely a múlt mába érő íveként teszi érzékelhetővé a komputerművészetet mint lehetőséget, s az itt felmerülő problémákat.

E történeti áttekintés során példaként elsősorban a magyar vagy magyar vonatkozású művészet szolgál, ami ugyan valamelyest szűkíti a spektrumot, ám konkrétabbá is teszi a tárgyalást. Az 1920-as évek elejétől máig terjedő hetven év időbeli behatárolásként sejteti, hogy a kísérlet és kutatás részben a – korábban szokásos – „avantgárd” terminust helyettesíti a címben, részben jelzi azt, amit e két kifejezés tudományos nyelvben szokásos konnotációja és a művészeti vonatkozású használat közötti feszültség pontosan megad: míg az előzőnél bizonyítási eljárás, modell, adott esetben a tevékenység leírása, utóbbinál magatartásmód, létforma, stílus.

Világossá válik ez, ha megértjük, mit jelent a huszadik századi művészetben az expanzió, kiterjesztés fogalma, az új eszközök (közegek, médiumok) használata, s hogy milyen párhuzamok vannak az intermediális és interdiszciplináris törekvések között.

A 20. században a – nem feltétlen előrehaladásként értett – fejlődés gyakran szembeállítja a szakismeretet a képességgel, a szakértelmet a tudással, egyáltalán a „rész szerint való” látást a szintetikus megismeréssel. Nemcsak Moholy-Nagy László beszél szelet-emberről,<sup>1</sup> mikor mások a szakma szerinti neo-barbizmus – a munkamegosztásban elfoglalt hely – alapján osztályozzák, rétegekre bontják kortársaikat, de Erdély Miklós is tiltakozik, fél évszázaddal később „a képességek leforgácsolása” ellen.<sup>2</sup> A „valamihez érteni” és a „valamit megérteni” kifejezések nem ugyanolyan törekvéseket takarnak, s ez szinte mindenféle tevékenységet alkalmassá tesz a misztifikációra.

<sup>1</sup> MOHOLY-NAGY László, *A szelet-embertől az egész emberig* = Uő., *A festéktől a fényig*, szerk. SUGÁR Erzsébet, bev. MEZEI József, Kriterion, Bukarest, 1979 (Első megjelenése: Korunk 1930/2.). Tulajdonképpen Moholy-Nagy könyvének (*Az anyagtól az építészetig*) bevezető része, ennek magyar kiadásában (Corvina, Budapest, 1972) „szektorszerű ember”-nek fordítják e kifejezést.

<sup>2</sup> Lásd Sebők Zoltán interjút Erdély Miklóssal: *Híd* 1982/3.

Alábbiakban azon jeleket emeljük ki, melyek legalább mutatják a vágyat egyfajta szintézisre: különbözőnek tekintett, elszigetelt szférák közötti kapcsolat megteremtésére, kommunikációra. Problémáink így korábról valók, mint a mai értelemben vett komputerok első megjelenése a második világháború alatt.

Az intermédiá-művészet kifejezés szélesebb körben csak az 1970-es években jött divatba, de tartalmát (meghatározási kísérleteit) tekintve ide tartozónak gondolhatunk minden hagyományos műformán való túllépést, illetve azok egymást átható, kölcsönös, kiegészítő használatát, legtágabban értve akár a filmet, a dadaizmust, s a kinetikus szobrokat is ide sorolhatjuk.

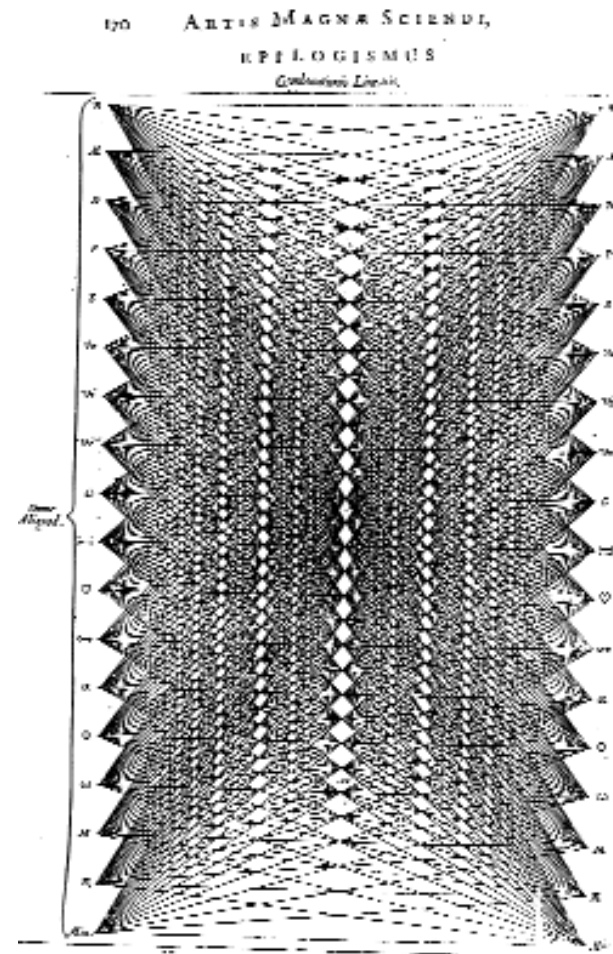
Mínthogy a komputer és művészet viszonyában különös státusa van a képnek, hiszen épp a komputerrel válik először lehetővé egy kép – komputerkép – egzakt, egyértelmű leírása, s minden másfajta kép adekvát eszközökkel való elemzése, rendszerezése, így a képformákkal – az új képfajtákkal, képfelfogásokkal – kiemelten foglalkozunk.

Az alábbi sorokat Kassák Lajosnál olvashatjuk:

A műteremk színszósán és vonalsövényén át mint az egyszerűség, biztonság és igazság hármassága lépett elének a képarchitektúra. Eljött mint a kor reprezentánsa és megajándékozott bennünket a síknak mint reálisan használható térnek a felismerésével és a kollektív élethit formáival. Az eddigi művész megihletődve állt meg a vászon előtt és az volt közülük a legboldogabb, aki annyira képes volt befogadni a világ hatását, hogy önmagát és közönségét rászédő „távlatokat” tudott beleverítkezni vagy beleügyeskedni a síkba. Mi tudjuk, ha képet festünk, nem alagutat fúrunk és nem házat építünk. De képet építünk.

A képarchitektúra nem a síkba befelé, hanem a síkból kifelé építkezik. A síkot egyszerűen adott fundamentumnak veszi, nem befelé nyit perspektívát, ami mindenkor illuzórikus lehet, hanem egymásra rakott színeivel és formáival belép a reális térbe és így megkapja a kép a képélet határtalan lehetőségét: a természetes perspektívát. A képarchitektúra csakúgy, mint az architektúra általában, számol a nehézkes és a kémia törvényeivel. A formák és színek között beálló perspektíva nem ábrázolt testek lát-szólagos egymás mögé építéséből, hanem a valóban jelenlévő színek és síkformák önmaguk testiségéből ered. Ezért ezek a színek és formák élnek, élnek önmaguk reális életét, ellentétben a szín- és formadekorációval – aminek a jó kritikusok majd nevezni fogják ezt a művészetet. A dekoráció a

sík betöltése, a képarchitektúra a síkra építés. Képeik ezért nem olyanok, mintha, hanem olyanok, amilyenek.<sup>3</sup>



Athanasius Kircher: *Artis Magna Scienti* (1669)

<sup>3</sup> KASSÁK Lajos, *Képarchitektúra*, Ma 1922. március 25. (1921-ben külön füzetként is); itt SZABÓ Júlia, *A magyar aktivizmus művészete*, Corvina, Budapest, 1981 nyomán idézem (*Az aktivizmus dokumentumai*, 185–186).

Szembetűnő, hogy az idézet a második bekezdéstől nyugodtan vonatkoztatható a komputerképre is, mai szemmel, s lényegében csak az eredeti kontextusban meglévő irodalmias felhang tűnik el ezen átértelmezés nyomán (például a nehézkedés és kémia törvényei konkrét formákká válnak).

Kassáknál az új művészet nem tör a sík birtokbavételére, hanem azt meglévő alapnak tekinti. A képarchitektúrák az egyes képek minden mással össze nem vethető, önálló egzisztenciáját, életét kívánják megalapozni azzal, hogy eloldják az ábrázolás látványvilágától és saját törvényszerűségeiket keresik az architektorikus térben.

Megvalósul tehát, ha primitív formában is, „a kép mint megismerés” igénye, melyben a kép a másként nem tapasztalható lényegekhöz való eljutás formája és módszere, s amely elválnak a képnek a megismerésétől, a „mi, milyen a kép?” kérdéstől. Ezen értelmzés alapján nemcsak a komputerrel segített tervezés (CAD) dizájn vagy a 3D grafika felületi rokonsága válik világossá, de az olyan ismert és látványos felfedezéseké is, mint a Mandelbrot-halmaz képe.

Kassáknál tehát a hagyományos képformákon „túli” kép iránti igény áll elő a dinamikus látás és konstrukció jegyében.

### Mechanikus színpad

A komputer „mikrokozmoszserű” karaktere, mely ráadásul a televíziós „világszínpadtól” kölcsönzött monitor terében lép fel, mindenképp felidézi az 1920-as évek „mechanikus” színházának és színpadi játékaiknak sorát: Oscar Schlemmeren túl mindenekelőtt a magyar művészek ilyen irányú terveit Moholy-Nagytól Weininger Andoron és Huszár Vilmoson át Molnár Farkasig.<sup>4</sup> Nem csupán azért, mert – egyébként Kleist marionettszínházról szóló esszéjéből sokat merítő – Schlemmer szereplőinek és jelmezeinek karaktere, témái igen emlékeztetnek a komputerfigurák „drótvázból” induló megszerkesztésére s mozgásfázisaik meghatározása által előálló arányaira, de amiatt is, mert a színházi jelmezben előlépő kísérletek lényege sem más, mint alap-  
elemek és -formák egzaktaságra törekvő megjelenítése egy totális, szintetikus térben. A Weininger-féle „gömbszínház” és a Molnár Farkas-féle „U-színház”

<sup>4</sup> Vö. Oskar SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY László – MOLNÁR Farkas, *A Bauhaus színháza*, Corvina, Budapest, 1978; *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik*, szerk. Hubertus GASSNER, Jonas Verlag, Marburg, 1986, 427–470.

éppúgy egy nagy, terveként létező, de tériesülni kívánó, építészeti formává képzelt gépezet, mint Moholy-Nagy „mechanikus excentrikus partitúrájának” elgondolt játéktere, s ezen épületgépek fő funkciója, hogy új akusztikus, optikai, mechanikus hatásokat produkáljanak. Működésükkel mintegy keretezzék, adott esetben fel is oldják a „színész”, „szerep” konvenciók nyomán ottlévő ember-alakok cselekvéseit.

A hely rendje a meghatározó, és a hangsúly kimondva-kimondatlanul a megfelelő, helyes „vezérlésen” van (jó partitúra-program és pontosan működő, jól irányított szerkezetek). A marionett mellett a másik ideál az automata, ami lehetőleg hibátlanul és változatlan formában prezentálja a nagy gonddal megtervezett művet. Ahogy bármely hiba, úgy az improvizáció is ellensége e munkának, hacsak nincs előre, adott ponton betervezve, ugyanakkor nagyban épít az elgondolt szerkezetek (vetítők, fények, hangok stb.) működése nyomán előálló véletlenszerű, ismétlődve-változó hatásokra: ettől valójában minden „ugyanúgy” zajlik, mégsem történhet kétszer „ugyanaz”.

### Színfényzene

A közvetlenül színházhoz (megtervezett épülethez) is kötődő produkciókon túl ugyancsak a húszas években jelennek meg olyan, zenén és fényeken alapuló előadás-partitúrák, mint a Ludwig Hirschfeld-Mack reflektorikus fényjátékai, illetve László Sándor színfényzenéje.<sup>5</sup>

László, aki zeneszerző és zongorista, vetítőberendezéseket szerkesztett és építtetett meg, melyek színekkel, formákkal kísérték előadott darabjait. Megalkotott egy sajátos lejegyzési módot (mintegy a vizuális „programot” a zenei kotta mellé), amivel a gépek pontosan vezérelhetők. Eredményeit könyvben, brosúrákban is közreadta elméleti következtetésekkel és a gépek leírásával együtt, de publikált kottákat is, a vetítendő transzparens képek színes nyomaival.

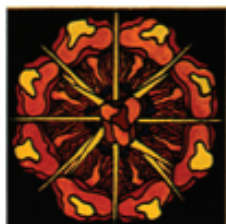
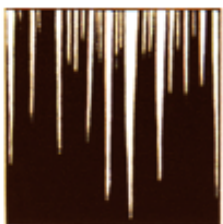
A *Farblichtmusik* című könyve<sup>6</sup> így írja le vetítőgépeit és azok vezérlőpultját:

<sup>5</sup> Lásd MOHOLY-NAGY László: *Festészet, fényképészet, film*, Corvina, Budapest, 1978, 19–21, 76–81. Lászlóról lásd még: *Musique Film, SCRATCH* – Cinémathèque Française, Paris, 1986, 22–24.

<sup>6</sup> Alexander LÁSZLÓ, *Die Farblichtmusik*, Leipzig, 1925.



Projektionstakte von Hauptwerk I  
(nach Aquatellen von Matthias Holl)



Alexander László: *Präludien, Opus 10* (1925)

A színfényzene időbeli (elvont) műfaj, amely kompozícióinak ábrázolására a szín-fényorgonának (son-chromatoskop) nevezett eszközt használ. Ez az eszköz két vagy több vetítőkészülékből áll, amelyek irányítása tökéletesen biztos és lehetséges művészkézre igénylő vezérlőasztalról történik. Célszerű négy nagy vetítőkészülék és négy kis rivaldakészülék alkalmazása. [...] A nagy forgókészülék az egymással ellentétesen forgó mozgóképek előadására szolgál, amelyek a mű egész képfelületét átlapogatják. Mechanizmusa a két festett üvegkorongot hajtóművel mozgatja [...] Mindkét korong cserélhető, forgásuk pontos egyenletességét óramű szavatolja.

A hullámberendezés állítja elő a vetítőfelületen a mozgó hullámok hatását. [...]

A szivárványkészülék egy forgatható objektív-foglalatból és egy fényzáró lemezből áll. Az objektívtartóban a lencsén kívül a sugár útjában egy 45 fokos szögben elhelyezett tükör található, amely a fénytörés miatt szivárványszíneket hoz létre, a fényzárólemezzel viszont gömbölyítések, idomok, megkétszerezések érhetők el. [...] A keresztállvány [...] a mű tulajdonképpeni vetítősínpada és két diapozitívkorongot mozgat (kompozíciós és kivonókorong), amelyek egymástól vízszintesen és függőlegesen is szétválasztottak. [...] A teljes képfelület lassú átszínezésére az úgynevezett színékeket használjuk, amelyek egyforma vastagságú üvegből készülnek.

Előttünk áll tehát egy olyan eszköz-együttes, melynek célja állandóan változó képhatások létrehozása, felépítése pedig képelemekkel való műveleteken alapszik.

A leírásból látjuk, az elgondolható képhatás nemcsak a fényjátékokkal, „absztrakt” filmmel mutat rokonságot, de furcsa változata, előzménye a mozgóképes trükktechnika elektronikus formájának, s bizonyos műveletei révén (kétszerezés, torzítás, folyamatos színváltozások) a komputeres újabb grafikus programkészleteinek műveleteivel és a színanimációval mutat felszíni kapcsolatot. Természetesen mechanikáról, optikáról, előre elkészített és emberek által irányított képeffektekről van szó, de figyelemre méltó, hogy a gépezetek épp erre a célfunkcióra építettek, s a kép maga mint dinamikus változó fenomenon van jelen (ha e dinamika még egyértelműen nem is szabályozható).

László szerkezeteivel párhuzamosan dolgozott Moholy-Nagy is egy szintén a fény és vetítés hatásaira épülő – mozgó szerkezeten, de elkészülésére mintegy öt évvel később került sor.



### Lichtrequisit (Fény-tér-modulátor)

Moholy-Nagy így nevezte e művét, mely alkalmazási lehetőségeitől függetlenül önmagában is szoborként, mozgó, kinetikus alkotásként tekintendő. Bár használták mint színházi fényeffekt-generátort, és Moholy-Nagy készített mozgásairól és a vetített fényt módosító folyamatairól filmet is, lényege nem csupán fénymodulációs képességeiben rejlik. Ez kitűnik a szerző több mint tíz évvel később készített leírásából:

Dolgozni kezdtem egy fényjátékgépen is, térkaleidoszkópon, amely hosszú éveken át foglalkoztatott. Ez mobil struktúra volt, villanymotorral hajtva. Ebben a kísérletben arra törekedtem, hogy egyszerű elemeket mozgásuk folytonos egymáshelyezése által szintetizáljak. Evégből a mozgó idomok legtöbbször úgy készítettem, hogy transzparensnek legyenek: műanyagból, üvegből, dróthálóból, rácsozathoz és perforált fémlemezekből. A mozgáselemek összehangolásával vizuálisan gazdag eredményekhez jutottam. Csaknem tíz éven át terveztem ezt a mobilt, küzdöttem a megvalósításért, és azt hittem, hogy az összes lehetőséget kiismertem. „Betéve tudtam” valamennyi lehetséges effektust. De amikor 1930-ban egy kis szelőlőműhelyben a „Fény-tér-modulátort” első alkalommal megindítottuk, úgy éreztem magam, mint a bűvészinás. A mobil fény- és árnyékszekvenciáinak egybehangolt mozgásai és tértagolásai olyan lenyűgözőek voltak, hogy szinte varázslatnak hittem. Rengeteget tanultam ebből a mobiltól későbbi festészetem, fotográfiai munkásságom, filmjeim, valamint építészeti és ipari formatervezői tevékenységem számára. A mobilt éppen arra terveztem, hogy a transzparenciákat működésben lássam, mégis meglepetéssel fedeztem fel, hogy a transzparens és perforált lemezekre vetülő árnyékok új vizuális hatásokat hoznak létre, egyfajta folytonosan változó egymásra hatást.<sup>7</sup>

A leírás – szempontunk szerinti – kulcsszavai a „térkaleidoszkóp”, a „mozgás-szintetizálás”, a terv és megvalósulás közti feszültség, mely azt az eredményt hozza, hogy „rengeteget tanul” belőle, s a „transzparenciák működéséből” fakadó, „folytonosan változó egymásrahatás” mint új vizualitás. A szerkezet te-

<sup>7</sup> László MOHOLY-NAGY, *Abstract of an Artist*, Chicago, 1944. Magyarul idézi PASSUTH Krisztina, *Moholy-Nagy*, Corvina, Budapest, 1982, 345–346.

hát nem pusztán mű, mely ráadásul funkcionális szerepet is kap, s nem pusztán „forma-generátor”, hanem a vizuális kutatásokhoz nyújtott segédanyagok révén megfigyelésre, vizsgálatra alkalmas rendszer is, melynek nyomán a „kísérlet”, „kutatás”, „megismerés” fogalmi pontosan művészeti összefüggésben válnak érzékelhetővé. Az eszköz megtervezésével és elkészítésével Moholy-Nagy olyan „kísérletet” hajt végre, mely megnyitja számára az utat a létrejött mű segítségével és felhasználásával végzett vizuális kutatások felé, s ez az egész folyamat mint „megismerő folyamat” elméleti következtetésekkben éppúgy lecsapódik, mint ahogy tárgyi formát is ölthet (művek, tervek stb.). Pontosan arról a szisztémáról van szó, ahogy a komputerképpel is lehet – érdemes – kutatásokat végezni. Jelen van egy adott rend (a mobil mint térré vált program), mely vizualizálása (fényvel való megvilágítása) révén dinamikusan változó képet generál – pusztán ezek nem tárolhatók és nem ismételtetők meg. Egyébként Moholy-Nagy kamera nélkül készült fényképeit, fotogramjait – e mobil sajátos előképeit – „fénydiagramoknak” nevezte, „amelyek a fény munkáját rögzítik egy adott periódusban, azaz a fény mozgását a térben”.<sup>8</sup>

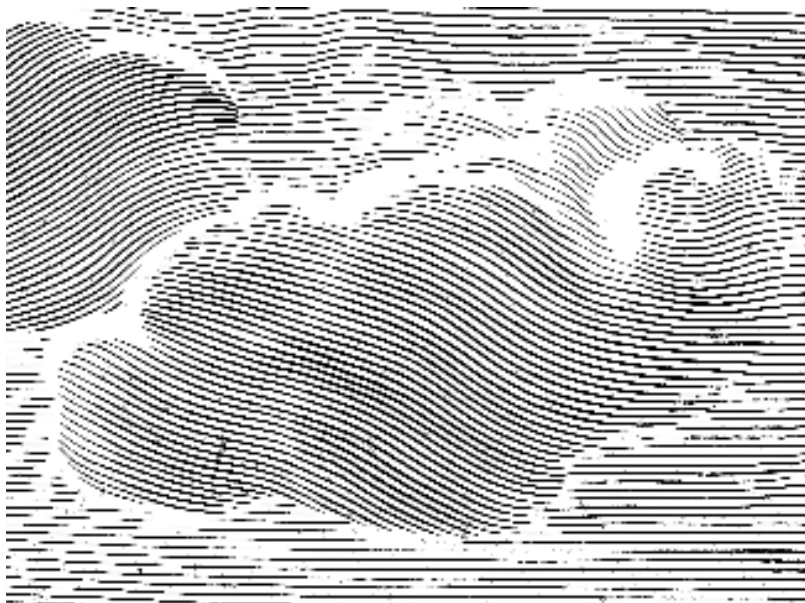
Diagram, ami – másként – a kép egy (elvileg) matematizálható formája.

### „A természet rejtett arca” és „az új tájkép”

Eddigi témáink mindegyike alkalmat adhatott volna az „absztrakt” művészet vagy kép kifejezés említésére. Hogy mégsem tettük, ennek több oka van: az egyik, hogy – különösen matematikai összefüggésben – a kifejezésnek más az értelme. A másik, hogy a kép vonatkozásában erről csak külön magyarázatot igénylő kontextusban beszélhetnénk: vannak nézetek, melyek szerint például egy fotó mindenképp lényegesen „absztraktabb”, mint bármely festmény. A harmadik – leglényegesebb – indok, hogy e kifejezés legalábbis a művészettörténetben egy adott korszakra, vagy inkább irányra, programra, művészeti csoportosulásra „foglalt”. Magyarországon ez leginkább az 1945–48 közötti években volt tetten érhető, elég az Európai Iskola, az Elvont művészek csoportja és Kállai Ernő működésére utalnunk (például az alcímben is idézett tanulmányában).<sup>9</sup> Mielőtt magyarázattal szolgálnék, hogy kerül mindez ide, Kállai másik, *Ornamens és absztrakció* című könyvismertetéséből idézek:

<sup>8</sup> MOHOLY-NAGY László, *Az idő-tér és a fényképész*. Idézi PASSUTH, I. m., 338.

<sup>9</sup> KÁLLAI Ernő, *A természet rejtett arca*, Misztótfalusi, Budapest, 1947.



[...] az ornamentalsben a fel és le, a függőleges és vízszintes, a jobb és bal, a hatás és ellenhatás, a kibontakozás és visszaesés, a világos és sötét, az elkülönült forma és a formaösszenövés ellentétei egységgé kapcsolódnak össze. [...] egy absztrakt kép vagy szobor a geometrikus vagy a biológiai elemi formák és ezek kombinációinak és fejlődésének ritmikusan rögzített, dinamikus szerkezete. Egy absztrakt műalkotás elementáris ornamentals, de ennek tárgyi látszata hiányzik a képből. [...] Persze az ornamentals és az absztrakt műalkotás között az első pillantásra is nyilvánvaló egy alapvető formai különbség. Az ornamentals az elemek és a szimmetria egyenletes ismétlődése, az absztrakt műalkotásra az elemek és az aszimmetria változatos fejlődése jellemző. Az absztrakt műalkotást a díszítő ornamentalssel ellentétben képszerű ornamentalsként jellemezhetjük.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> KÁLLAI Ernő, *Ornamens és absztrakció*, Pester Lloyd 1941. május 9. Újraközlése: *Kállai Ernő emlékezete*, katalógus, Óbuda Galéria, Budapest, 1982.

Kétségtelen, hogy ma, mikor mind a vizuális dekoráció (mozgó elektronikus tapéták és állandóan működő képernyők, terminálok révén), mind az „absztrakt” művészet különböző változatai lényegesen gyakoribbak, jóval óvatosabban fogalmazzunk, irányzatokat és neveket gondosan szétválasztva, ám a fő különbség mégsem ebben áll. Minthogy a komputerképpel a „geometrikus vagy biológiai elemi formák” megjelenése, „kombinációi” konkrét léteket nyertek, mindenesetre felületességet, még inkább mellébeszélést jelent e fényképezhető formákat és a festményeket összehozni. De lényegében az volt a negyvenes évek közepén is: tanulságos egybeesés, hogy mikor a világ több helyén elkészülnek az első elektronikus számítógépek 1944-ben, ekkor jelenik meg Kepes György *The language of Vision* című könyve,<sup>11</sup> Moholy-Nagy *Abstract of an Artist* című írása (melyből fentebb idéztünk), s időben a *Természetes rejtett arca* (1947) is ide köthető.

Kepes 1956-os, nagy hatású *The New Landscape*<sup>12</sup> című antológiája az egyik első olyan munka, amely művészeti kontextusban komputerképet is közöl. Az új látványok eddig nem tapasztalt, meghökkenítő, sőt esetenként valóban szép képe szinte feledteti azokat az egyszerű kérdéseket, hogy mit is mutat az adott kép az adott dolog „rendszeréből”. Attól, hogy egy mikroszkopikus felvételt látunk a retináról, jutottunk-e valóban „beljebb”, mint a felszín, látunk-e, tudunk-e többet – a példánál maradva – a szemről vagy a képről?

A kérdést azért lehet ma feltenni, mert már nem ellenségesen, ám az egyes képek státusára való irányultsága miatt eligazítóan cseng. Kállai így ír:

[...] elég volt kissé az emberi és természeti valóság felszíne mögé néznünk és máris kiderül, hogy a dolgok alkata, értelme, összefüggése mérhetetlenül mélyebb, szövevényesebb és rejtelmesebb, semhogy a pusztán érzéklet, a tárgyi ábrázolás ezeknek a roppant háttereknek kellő képét rajzolhatná. A valóságnak azt a mélyebb keletű, rejtett ábrázolatát, amelyen futólag végigtekintettünk, sem az emberi alak és arc, sem a táj vagy a csendélet szokott módján nem lehet formába önteni.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> György KEPES, *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago, 1944. Magyarul: *A látás nyelve*, ford. HORVÁTH Katalin, Gondolat, Budapest, 1979.

<sup>12</sup> György KEPES, *The new Landscape in Art and Science*, Paul Theobald, Chicago, 1956. Magyarul: *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, ford. SZÉPHELYI F. György, Corvina, Budapest, 1979.

<sup>13</sup> KÁLLAI, *Ornamens és absztrakció*, 10. jegyzet.

A művészet ezen szakaszát ugyanakkor a visszatérés jellemzi a tradicionálisnak mondható anyagokhoz, s igazából most, itt ez az érdekes. Az intermediális törekvések mellett az elemző-elméleti „interdiszciplinaritás” is jelen van.

A művek mellé lassan felnő, „egyenrangúvá” válik a művészetről való beszéd, sok esetben formailag is nehéz elkülöníteni, és kialakul az igény a „képpel” való „írásra”, vagyis egy írott nyelven túllépő elmélet lehetősége tűnik fel.

### Technikai avantgárd

Röviden érdemes utalni azon mérnökök, tudósok, kutatók, feltalálók szerepére, akik sok esetben párhuzamosan, néhányszor együttműködve jelentek meg a művészi szférával.

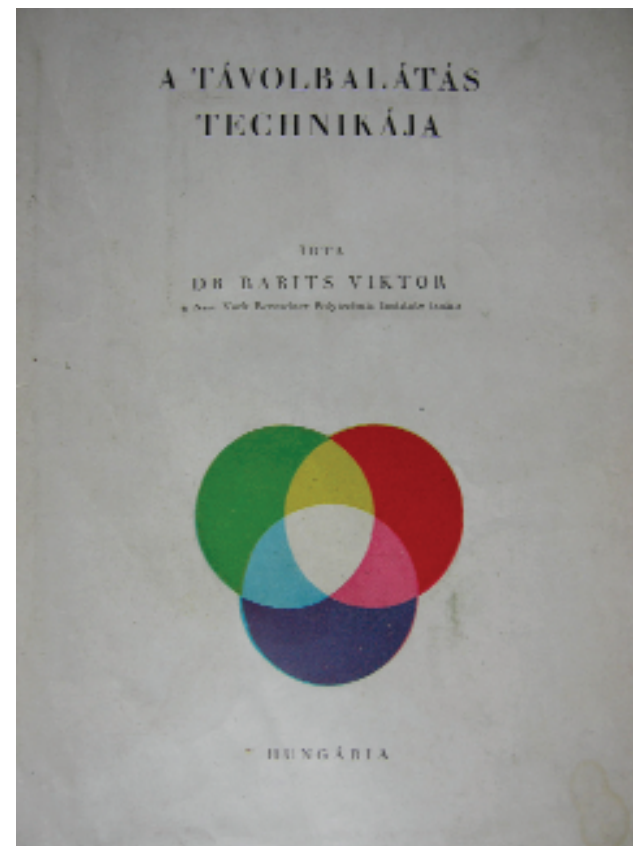
Nem feltétlenül a „sikeres” tudósokról van szó, mint például a számítógép vonatkozásában Neumann János volt, vagyis akik a már elfogadott találmányt jegyzik, hanem akik még annak megszületése előtt a problémával foglalkoztak, későbbi szemmel „tévútnak” is minősíthető felfedezéseik révén.

A közvetlen művész–mérnök kapcsolaton (mint Sebők István közreműködése Moholy-Nagy fény-tér-modulátorának építésében) túl nem lényegtelene az olyan hírek, jelzések, mint a brnói telehor című lap – mely különszámot ad ki Moholy-Nagyról – neve, amely Mihály Dénesnek, a televíziózás egyik úttörőjének a készülékére utal. Mihály (aki egyébként a hangosfilm terén is alapvető felfedezést tett) 1919-ben még Magyarországon, majd Németországban folytatta kutatásait, publikálta azokat, s bemutatókat tartott – a húszas évek végétől újra Magyarországon is.

Nem túlzás talán, ha azt állítjuk, ma a komputer – különösen művészeti vonatkozásban – olyan szinten van, mint a televíziózás volt a harmincas évek vége felé: már vannak működő rendszerek, beláthatónak tűnnek a lehetőségeik, de a nyilvánvaló minőségi újdonság közvetlen átélhetőségének élményére még egy keveset várni kell. E nézőpontból érdekes például a *Filmtechnika* 1937. januári számából Lohr Ferenc cikke, a *Televíziós felvétel a Hunniában*. Ekkor természetesen normál filmanyagot használtak, hasonlóképp, mint – később látni fogjuk – az első komputeranimációk rögzítésekor. Az említett írásban olvashatjuk:

A napokban olyan természetű felvételt készítettünk [...], amely technikai szempontból [...] sok gondot okozott. Az egyik [...] filmünk szöveg-

könyvében szerepel egy jelenet, hogy két televíziós adó-vevő állomás egymás között közvetítést ad. [...] a felvevő objektívje előtt üvegtárcsát forgatunk, amelyre spirálvonalat rajzoltunk, hogy a televíziós képen is látható és a Nipkow-tárcsára emlékeztető rajzot érzékeltessük. (Feltételeztük, hogy a televízió Nipkow-tárcsás rendszerű.)



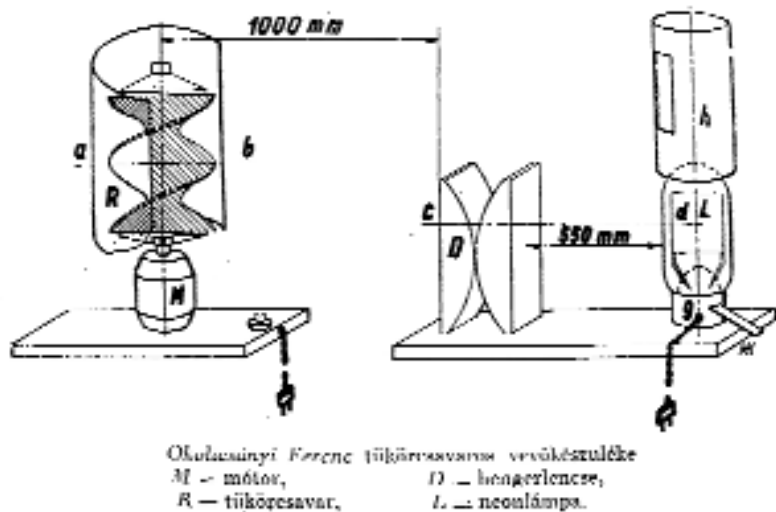
Babits Viktor könyvének fedele

Ugyanezen lapszám Nemes Tihamér tollából ad áttekintést az *Elektromos távolbalátó rendszerek* helyzetéről, többek között a mechanikus (például a ma már rejtélyesnek hangzó „Nipkow-tárcsás”) berendezések és az elektronikusak vázlatos leírásával.

A külföldi szakirodalomban már könyvtárakra tehető azoknak a könyveknek a száma, melyek a távolbalátással s az ezzel kapcsolatos tudománnyal foglalkoznak. A magyar szakirodalomban – egy-két kísérletet leszámítva – távolbalátással foglalkozó könyv még nem jelent meg. [...]

A televízió, a távolbalátás tényleges bevezetése már küszöbön van. [...] A szaksajtón kívül a napisajtó is állandóan felszínen tartja a kérdést. Foglalkoznunk kell tehát a távolbalátással. Meg kell ismernünk, meg kell barátkoznunk azzal a sok új technikai szerkezettel, amit a távolbalátó gyűjtőnév jelent, s legalább nevüket meg kell tanulnunk, hogy a nagy versenyben, ha már vezetők nem is lehetünk, de legalább le ne maradjunk.

A magyar feltalálók, a magyar technikusok, s ezt büszkén írhatjuk, ezen a téren is megtették kötelességüket. Nem egy külföldi, a televízióval foglalkozó világceg vezető technikusai között ott találjuk őket, mint Mihály, Okolicsányi, Szeghő, Wikkenhauser stb. De az itthoniak is olyan nevet vívtak ki munkásságukkal, hogy a külföld is felfigyelt rájuk. [...] Babits, Pulváry, dr. Selényi, Tihanyi stb. [...] A távolbalátás alatt tulajdonképpen azt értjük, hogy időtől és távolságtól függetlenül láthatunk valami élő vagy élettelen tárgyat, álló vagy mozgó képet, jelenetet.



Illusztráció Babits Viktor könyvéből

A felsoroltak közül még Okolicsányi Ferenc egy találmányára utalnék itt (jelezve egyúttal, hogy a képpel kapcsolatos szerkezetek karaktere meglehetősen rokon, akár művészeti, akár technikai kontextusban jelennek meg): „a tükröcsavar [...] egy eléggé meredek lejtőjű végtelen csavar, amelynek felületét jól tükröző anyagból képezik ki. A tükröcsavar forgás közben a rávetített fénysugarat állandóan más és más szög alatt, más és más irányban veri vissza. Ily módon a gyorsan forgó tükröcsavar képbontóként, a vevőben pedig leképezőként alkalmazható.”<sup>14</sup>

De a komputertörténet hazai pályái<sup>15</sup> sem érdektelenek. A fentebbi, távolbalátással kapcsolatosan idézett cikk írója, Nemes Tihamér szerkeszti az első – még fából készült – logikai gépet, s a Belgiumban, majd a második világháború után Magyarországon dolgozó Kozma László munkássága is jelzi, hogy egy adott korszakban felmerülő problémára több, egymástól függetlenül és különböző karakterű, színvonalú válasz születhet akkor is, ha a folytatás végül is egy „befutott” típushoz kötődik. Fontos ezt szem előtt tartani, hiszen korántsem állítható, hogy a jelen „vezető” technikájának és megoldásának tartott állapot mikor rendeződik át, rendelődik alá valami minőségileg újnak, vagy kerül újra felszínre az elfelejtettnek hitt „rég”i”. S felmerül itt is a kérdés: e helyzetben a technika és üzenetei – mint „műtárgy” és „mű-kódés” – nem sorolhatók-e valamely (művészettel legalábbis rokon) kulturális archívum és (inter)diszciplína megőrző gondoskodása alá.

### Új médiumok – új nyelvek?

A komputer problémája ma már elsősorban a nyelv problémája: mi módon kommunikáljunk, hogy mindkét „rendszer” (mi magunk és a gép) számára is értelmes, használható szövegek, „eredmények” szülessenek? A nem-lineáris (például képszerű) üzenetátvitel iránti igény olyan kérdéseket támaszt a vonatkozó tudományág képviselői számára, melyekkel kapcsolatosan szinte nélkülözhetetlené, pontosabban egyedül hozzáférhetővé válnak a művészet tapasztalatai. A képpel kapcsolatosan ugyanis egyedül itt halmozódott föl említésre

<sup>14</sup> *Magyarok a természettudomány és technika történetében*, OMIKK, Budapest, 1986, 222.

<sup>15</sup> Vö. Herman H. GOLDSTINE, *A számítógép Pascaltól Neumannig*, Műszaki, Budapest, 1987. A 2. függelékben: KOVÁCS Győző, *A számítógép-fejlesztés korai szakasza Magyarországon*.



méltó tapasztalat- és tudásanyag. Igaz, hogy a 20. századi tudománynak éppúgy, mint a művészetnek a „nyelv” az egyik fő kérdése (még ha utóbbinál legtöbbször pusztán metaforikus értelemben jelenik is meg). A „nyelv” mellett még egy átfogó kategória született e vonatkozásban, s ez sem azonos a képpel, a „közegnek”, „közvetítőnek”, „eszköznek” egyaránt fordítani próbált *médium* szó. E terminus lényegében a hatvanas években terjedt el (Magyarországon pedig a hetvenes évek végén vált szélesebb körben ismertté). Leegyszerűsítve azt az eszközt, közegét és/vagy módot kell érteni rajta, amit (és ahogy) a művész sajátos tevékenysége során használ: ebből adódik, hogy míg a ceruza és a márvány régebb óta ismert, ezekhez képest lehet például a filmet és videót „új” médiumnak tekinteni, másfelől viszont szintén lehet a művészet számára új, más összefüggésben egyébként létező anyagok/eszközök/technikák átvételéről is beszélni.

A művészet mindenesetre e problémákra különösen érzékeny, hiszen épp bizonyos „bevált” anyagok, eszközök „szokatlan” használata volt mindig is az egyik tét: ha például egy sima deszkalapot vagy üres falfelületet be kellett festeni, a művészet „kívüli” szférában általában ritkán volt szükség egyféle színnél többre. E tekintetben a komputer-terminál vagy sketch-pad nem különbözik az említett deszkától, pusztán a színspektrumot kell „egynek” (a fenti egy színnel analógnak) tekinteni, amiből világossá válik, hogy a művészeti problémák itt már nem a rajzolgatás kapcsán merülnek föl. Az ehhez való érvényes (művészileg releváns) viszony nem az ecset-szinten keresendő, de a rutinszerű, megszokott képkészítési módokon túl, ami egyébként a komputer mint „meta-médium” megértéséből is következhet.

### Konceptuális művészet, geometria, „avantgárd szekvenciák”

Az 1960-as, 70-es évek avantgárd művészeti irányai mutatják talán a legtöbb hasonlóságot, adott esetben közvetlen előzményt vagy szinkron-fejlődést a komputerművészetrel – látszólag. A látszat hangsúlyozása azért különösen fontos, mert kapcsolat valóban van – de nem ott, ahol a felszíni hasonlóságok. A hasonlóság egyáltalán nem kölcsönhatás, sőt még azonos szemléletre, ízlésre sem gyanakodhatunk: belátható, ha meggondoljuk, hogy például a – meglehetősen felületlen általánosítással – „geometrikusnak” keresztelt festészeti-grafikai irány alkotásait a felszíni (valamilyen, közelebbről meg nem határozott „geometriai” eseti formáihoz „hasonló” alakot mutató) szinten való rácsodálkozáson túl mint képeket megnézzük. E sajátos, sok esetben személyes szín- és formaproblémák

kutatásának szentelt művek fő jellegzetessége a szó leghagyományosabb értelmében vett kézművességbeli tökélyre való törekvés. A mű csak akkor „él”, ha egy egyenes „tökéletesen” egyenes, egy színfolt teljesen homogén, s a felszíni megjelenés azt sugallja, mintha a „véletlenszerű” teljesen ki lenne iktatva. Persze ha csak a „formákat” látjuk, s a probléma iránt érzéketlenek vagyunk, igen könnyű összetéveszteni Mengyán András „vizuális programjait” vagy épp Kovács Attila, Molnár Vera, Gáyor Tibor, de akár Maurer Dóra szisztematikus, arány-vizsgálatokat megmutató műveit például a Victor Vasarely-féle permutációs ornamentikával. Utóbbi jellegzetessége, hogy pusztán felületként jelenik meg, általában nincs mögötte probléma, amit érzékelhetővé kíván tenni.

A komputer szinte vég nélkül képes gyártani azt a vizuális tapétát, amely, mintegy sormintaként, a „művészet” keretével látja el az egyébként szokásos komputerfunkciókat. (Példaként a jelenségre lásd Halász András bemutatóját 1991-ben a Liget Galériában.) E minőségében persze sajátos formagenerátor is, amely ráadásul képes valamely vizuális folyamatot a kívánt részletességgel bemutatni, s ez egyáltalán nem lényegtelen. A valóban izgalmas problémák azonban ott kezdődnek, hogy képes számunkra érzékelhető formára hozni másként nem hozzáférhető összefüggéseket, tényeket, s – mintegy „képi” gondolatolvasóként vagy „képzeletlátóként” – az eddig valóban „imagináriusnak” hitt szférákból. S ehhez az adott probléma rendszerét kell, mégpedig a vizualitás szintjén is értelmes formában „megfogalmazni”.

A konceptuális vagy „fogalmi” művészet nehezen definiálható, bár könnyen felismerhető karaktere által azt mutatja, hogy a művészetnek és a gondolkodásnak közvetlenül is lehet egymáshoz köze: minthogy a „fogalmak”, a „gondolkodási módszerek” eddigi történetük által mára elég „anyagot” szolgáltatnak ahhoz, hogy a művészet ezt is elkezdhesse formálni, félretéve, esetenként kiiktatva a hagyományos értelemben vett matériát.

Ez az immateriálisra való hajlam egyébként a koncept legfőbb rokonsága a komputerrel, az elnevezésen túl (vö. „gondolatuművészet”, „gondolkodó gép”, „Artificial Intelligence”) – s mint egyetlen jóslást, megengedhetőnek tartom azt az állítást, hogy a komputerművészet egy későbbi szakaszában a koncept art hatása egyértelműen meg fog mutatkozni.

A koncepttel szinte egyidejűleg kerül be a művészetbe a „szekvencia”, „sorozatmű”, szerialitás<sup>16</sup> kategóriája, ahol szinte teljesen egyértelműen ki van

<sup>16</sup> Vö. Fotóművészet 1977/4.; *Sorozatművek*, Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1976. december – 1977. május.

mondva a matematikai (legalábbis matematizáló) minta, vagy inkább minta utáni vágy. Bár sok esetben ez nem jelent többet, mint annak felfedezését, hogy az újabb képalkotó eszközök „beépített eleme” egy – legegyszerűbb esetben számtani haladvány szintű – művelet, ami ugyan a „helyes” beállításra, „pontos”, „megfelelő” működtetésre szolgál, ám adott ponton épp az ettől való eltérés az érdekes (ilyen például a fényképezőgépnél az élességállítás vagy az expozíciós idő, a filmnél a továbbítás sebessége, a videónál a fehéregyensúly vagy a blendeautomatika, a vario-objektív stb.). A legtöbb mű (a grafikai, valamint nyomdatechnikát alkalmazó és ezek során változásokat előidéző munkákat leszámítva) a fenti lehetőségeken skálázik, de épp itt jelennek meg – legalábbis magyar viszonylatban – a művészet közegében az első komputer-munkák is.

Valószínűleg 1977-ben voltak először láthatók nagyobb magyarországi kiállítóteremben „valódi” komputerművek: a székesfehérvári „sorozatművek” kiállításon, illetve a műcsarnoki „Hét holland művész”-bemutatón (Josef Jankovic, illetve Peter Struycken munkái) – különösebb feltűnés nélkül. Ekkorra már magyar művészek közül is többen kísérleteznek komputer segítségével.

### Filmnyelvi sorozat

Fel kell ismernünk, az emberiség eddigi története során kétféle grafikus jelrendszert alkotott meg, melyek széleskörűen használatosak: az egyik az írás (írásfajták), a másik a geometriai ábrázolás konvenciói. A film kapcsán merült fel először komolyan, hogy egy ilyen képi rendszer, „nyelv”, „beszéd” megalkotható esetleg más, harmadik, a fentiekől eltérő úton is, mégpedig a képalkotás hagyományából és bizonyos „technikai” sajátosságokból indulva.

Az 1970-es évekre magyarországi könyvespolcokra is beszivárgó „új tudományok”, mint a strukturalista módszer, a szemiotika, kommunikációelmélet, s a nyelvészet egyfajta „kiterjesztése” szinte mozgalmoszerű áttörést okoztak a filmkészítés konvencionális frontjain. Mind a filmformák, mind az alkotói státusz, mind a filmről való beszéd, filmhez való viszony, mind a film és társ-művészetek, társtudományok kapcsolatában. Az újjáéledő experimentális filmzés körül az „intermediális” és „interdiszciplináris” fogalmakkal leírható események zajlottak a Balázs Béla Stúdió *Filmnyelvi sorozata* s az ezt követő K/3 csoport működése során.

A K/3 név – mint a csoportalapító tervezetből kitűnik – a *Közművelődés – Komplexitás – Kutatások* hármass céljából adódott.<sup>17</sup> Ugyanott olvashatjuk a következőket: „Elkészítették már és forgalmazzák a Pepsi-Cola cég, a Fabulon és az Állami Biztosító reklámfilmjeit. Miért ne készülhetnének el a Megismerés, az Emberi tartás, az Értékek tisztelete, a Demokratikus Jogok vagy a Bátor élet reklámfilmjei?”

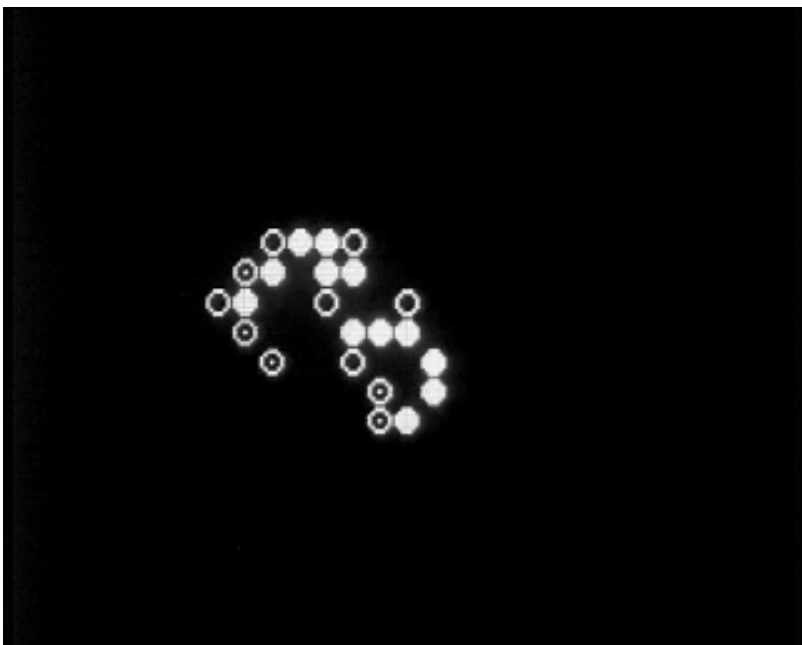
E kérdés ugyancsak aktuális a – leginkább reklámcélokra használt – komputeranimáció vonatkozásában.

### Pszichokozmoszok

A Balázs Béla Stúdióban ily módon – a *Filmnyelvi sorozat* és a K/3 csoport révén – új lendületet kapott experimentális filmkészítés témánk szerinti konkrét hozadéka nem csupán az, hogy képzőművészek, zenészek, írók, egyáltalán a profi filmgyártás iparán kívülállók kaptak filmkészítési lehetőséget (Maurer Dóra, Erdély Miklós, Najmányi László, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, Birkás Ákos, Károlyi Zsigmond, Jeney Zoltán, Vidovszky László stb.), vagyis „a médiumok áthatása” irányában mód nyílta hazai adatok alapján továbblépni, hanem mindenekelőtt az, hogy e program keretén belül valósult meg az első komputerfilm (komputeranimáció) Magyarországon. Ezt Bódy Gábor készítette 1976-ban, Szalay Sándor fizikus segítségével (e munkánál programozó, egyébként foglalkozott komputerzenével is). A tizenkét perc hosszúságú, 35 mm-es fekete-fehér filmszalagra rögzített munka néma, látvány-szinten igen egyszerű – a részeket tagoló főcímelek mellett – három elem, háromféle tulajdonsággal „ellátott” és a komputerképernyőn háromféle körrel jelölt „golyó” mozgásai látszanak. Bár a terv, illetve a szerző későbbi meghatározása, leírása másra enged következtetni (*Modell-kísérlet a computer használatára „történet” konstruálásában*), ma a munka költsége a legszembevetőbb, s a „képelemek” felfogása a legaktuálisabb tartalma a filmnek. Az első rész az „offenzív” (támadó), „defenzív” (védekező) és „neutrális” (semleges) tulajdonsággal ellátott „szereplőket” három helyzetben vizsgálja (ami annyit tesz, hogy kamerával „végignézi”, hogyan alakul e helyzetekben a viszonyuk); mindhárom helyzetben más-más jellemzőkkel ellátott karakterek vannak többségben.

<sup>17</sup> *K/3 csoporttervezet* (1976). Lásd pl. Balázs Béla Stúdió 1961–1981, Ifjúsági Ház, Pécs, 1982, 20.

A második részben az ismert Conway-féle „élet-játék” szabályai alapján teremt alkalmat a folyamatok elindításához, melyet a kamera adott pontig követ (míg a helyzet lezárul, stabilizálódik, ismétlődik vagy „rendezetlenné” válva új információt a korábbiakhoz nem ígér).



Bódy Gábor: *Pszichokozmoszok* (részlet, 1976)

A *Pszichokozmoszok* megértéséhez nélkülözhetetlennek tűnik felfogni azt a feszültséget, vagy inkább furcsa „arányt”, ami a 35 mm-es és itt valóban csak fehéret (fénypontokat) és feketét (alapot) mutató filmnyersanyag (mintegy „régi”, de itt a vizuális érzéklet számára pontosabb mód), valamint a komputerkép – mára már igen sokféle színű, jó felbontású stb. – akkori „fekete-fehér” állapota között van. A filmtechnika jól működő arisztokratizmusa, mely a hordozott információ minőségéhez képest mégis csak kissé „ódivatú”, szemben a rögzített eszköz, képalkotó, a komputer és képe szemtelenül kimunkálatlan, jelzésszerű technikai állagával – ami azonban mégis olyat tud, hogy előléphet a film „főtémájával”.

## INDIGO (Interdiszciplináris Gondolkodás)

Magyarországon ez ideig egyetlen olyan művészi közösség létezett, s ez az INDIGO, amely az alcímben jelzett (a csoport nevét, mint rövidítést feloldó) és inkább tudományos kontextusból ismert szemlélet átgondolására, megvalósítására vállalkozott, illetve inkább különböző módon és formában (találkozók, kiállítások, előadások stb.) javaslatokat tett.

Az 1970-es évek közepén a Ganz Művelődési Házban működő Kreativitási Gyakorlatok, majd pedig a Fantáziafejlesztő Gyakorlatok (FAFEJ) nyomán, 1978–79-ben létrejött INDIGO-t nem valamiféle kiáltvány- vagy programszerű célzatosság hívta létre, s nem is állandó „tagság” jellemezte. Sőt, a művészet sem az elsődleges témája vagy formája volt tevékenységének – ha utóbb, a nagyobb nyilvánosság számára és a 80-as évek elejére ez látszott is az előtérbe kerülni.<sup>18</sup> A bemutatkozások témái (*Szén és szénrajz*, *Homok és mozgásformái*, *Súly*, „*Aquarell*” stb.) is mutatják, hogy az alapgondolat, a „két kultúra – a tudományos és művészeti – határterületén” való tevékenység<sup>19</sup> mindegyike a materiális és fogalmi szféra merész egymásbahatolása révén kívánt megmutatkozni.



Indigo csoport: *Filmrajzok* (kiállításrészlet, 1983)

<sup>18</sup> Különösen az 1983-as Szépművészeti Múzeum-beli *Rajzkurzusra* s az ezt követő kiállításra gondolok.

<sup>19</sup> Erdély Miklós írja az INDIGO katalógus (Budapest, 1981) első lapján.



*Film/művészet* (kiállításrészlet, Böröcz András – Révész László, Enyedi Ildikó, Lásbas Zoltán – Nemesi Tivadar művei, 1983)

Bár a csoport – egy ízben DUNA címmel – filmpályázatot is írt ki, inkább egyes tagjaira, mint egészére volt jellemző az „új médiumok”, illetve az intermedialis bemutatónál az új technológiákat is alkalmazó munka, s az máig is. Böröcz András és Révész László performanszai, Háy Ágnes filmjei, Sugár János (videó)environmentjei, Gábor Áron, Erdély Dániel vagy Szirtes János munkái lehetnek erre példák (mindnyájan résztvevői, illetve részben díjazottjai a *Digitart* címmel rendezett első magyar komputerpályázatnak és kiállításnak).

Erdély Miklós – akinek a jelenléte volt valószínűleg a legfontosabb, ha nem is az egyetlen oka annak, hogy „oda” jártunk (ahol épp a találkozó vagy kiállítás volt) – tudomásom szerint kifejezetten komputer-művet nem készített. Használt viszont kétféle módon is olyan eszközt, mely a komputertechnikán alapult: egyrészt egy festmény (rajz) felnagyítására, „megfestésére” alkalmas berendezést, másrészt egy kisméretű villanyújságot, melyen – három mű részeként – saját szövegei futottak, programozva (*Réginé* – a Plánus fesztiválon, 1984; *Hadititok* – az Orwell-kiállításon, Bécsben, 1984; és az 1985-ös *Lemez* című rendezvényen bemutatott akciója keretében, mely utóbbi szerepel az E.M.A.N. videó-antológiája magyar összeállításán). Könyvtárában meg-

található volt az egyik első jelentős komputer-művészeti kiadvány, a *Cybernetic Serendipity* (kiállítási katalógus, 1968), melynek egyes lapjait érdemes összevetni az Erdély által kifejlesztett fotómozaik-technikával.

## INFERMENTAL

Az „első nemzetközi magazin videokazettán”, melynek köteteit a világ más és más pontján változó szerkesztőségek állítják össze, valójában – mint az alapító Bódy Gábor egyik első tervezete is mutatja – a Filmmenyelvi sorozat, K/3 és a rövid életű K\* szekció tapasztalataiból jött létre. A hangsúly egyértelműen az intermedialis kutatásokon s a bővülő információcserén van. „A MAFILM K\* szekciója a szellemi és a technológiai avant-garde közti találkozásokat szervezi. [...] A közlésbeli törekvések és a nyelv terjedelmének tágulása érdekében a kísérleteknek ki kell törniük a helyi és fesztivál-szubkultúrákból. Szükséges egy nemzetközi periodikum, amely a folyamatos publikálás lehetőségét kínálja. Egy ilyen periodikum összefoghatná az eddigi kísérleteket, és teret adhatna az újaknak, hasonlóan egy nem-lokalizált »Bauhaus« tevékenységéhez” – írja az említett *INFERMENTAL. Egy kinematografikus időszaki kiadvány terve* című írásában<sup>20</sup> Bódy, majd felsorolja öt pontban a kutatás területeit. Ebből csak az elsőt idézem:

### Médium-kutatás

- super 8, elektronikus film, film és videokombinációk
- speciális optikai effektusok
- film-komputerizáció
- nem hagyományos fényforrások
- holográfia
- 3D kép
- hangrész: synthesizer; a hang optikai manipulációja

<sup>20</sup> *INFERMENTAL 1980–1986*, katalógus, 120–121. A katalógus kiadásai a kézirat lezárásáig: 1. Berlin/W. DAAD és DFFB; 2. Hamburg, Filmbüro; 3. Budapest, Balázs Béla Stúdió; 4. Lyon, FRIGO; különkiadás: Nordrhein-Westfalen, Lichtblick; 5. Amsterdam, Con Rumore; 6. Vancouver, Western Front; 7. Buffalo, 8. Tokyo, Image Forum; 9. Wien, 10. Skopje–Osnabrück (előkészületben).



E periodikum már első kiadásától (1982, Berlin) természetes felvevője, terjesztője, adott esetben inspirálója a különböző mozgóképi technikák által létrejött munkáknak, melyeket tematikus kötetekbe sorolnak az egyes kiadásoknál. (A komputer jelenlétének előretörése különösen az 1988-as japán kiadásnál érezhető.) S bár a tervezetben hangsúlyos „nem-lokalizált Bauhaus” elgondolás inkább szellemi iránymutató maradt, mint ahogy a kutatómunka is egyre inkább a gyűjtőmunkának adta át a helyét, kétségtelen, hogy az egyre nagyobb hírnév váló kiadvány nevéhez híven a vizuális kultúra új törekvéseinek egyik fontos „erjesztője” lett.

### „A megnevezés minősít”

Majdnem Száva Gyula *Eset* című munkája vált az első komputerfilmmé, ami Magyarországon készült (a tervváltozat 1974-es), ám 1980-ig a szerzőnek nem volt módja – hozzáférhető és a programot futtatni képes számítógép hiányában – megvalósításra. Így az időrend holtversenyében osztozik a második helyen Bartók István *Dimenziók* című (ugyancsak 35 mm-es, fekete-fehér filmanyagra rögzített) animációjával. Az utóbbi a Pannónia Filmstúdióban készült (komputerprogram: Báthor Miklós), az előbbi, melynek főcíméből az első mondatot kölcsönöztem a jelen rész alcíméhez, a Balázs Béla Stúdió produkciója (program: Deák Ferenc, számítógép: TPA 1001/1).

Száva munkája – mely Bódy *Pszichokozmoszok*jához hasonló egyszerűségű megjelenését tekintve – több nemzetközi bemutatón szerepelt sikerrel, melyek közül az 1987-es grazi *Entgrenzte Grenzen* (Határtalanított határok)<sup>21</sup> emelendő ki, mivel ez alkalomból elkészült – az eredetileg tervezett és a képi folyamatok által generált elképzelt – hang egy változata, Vidovszky László munkája, s a film immár „hangos” videoparafrízisa (*Véletlen elem módszer*). Ez Száva ott kiállított installációjának (*Topológiák*) részeként került bemutatásra, mely ezen túl tartalmazott egy komputermonitoron, programként megjelenő, szerkezetében távolról az *Eset*hez hasonló, a megvalósítás módjában azonban – mintegy az eltelt időt is jelezve – attól igen eltérő művet is. Míg az 1981-ben készült film felvétele kockánként készült (a számítógép kiszámította az egyes képeket, majd a filmkamera egy filmkockát exponált), ez kb. 20 ezer képkockát tekintve mintegy három na-

<sup>21</sup> *Entgrenzte Grenzen*, Künstlerhaus, Graz, 1987.



Száva Gyula: *Eset* című filmjének egy kópiája mint függöny a Budapest Kiállítóterem ablakán (1983)

pot vett igénybe, az 1987-es, IBM AT gépen futó munka pusztán programozói feladat volt.

Az *Eset* kapcsán szerzett tapasztalatokról írja Száva:

Tervem szerint a film egymással szemben mozgó alakzatairól ki-ki tetszés szerint döntheti el – ha akarja, hogy köröket lát-e, vagy gömböket; hogy áthaladnak-e egymáson, vagy elmennek egymás mellett stb. [...] A „körök” optimális sebességeit próbálgatva néha hirtelen úgy láttuk, hogy azok találkozásuk pillanatában megváltoztatják irányukat, és ahelyett, hogy a programnak megfelelően egyenesen továbbhaladnának; visszapattannak egymásról.

A sebességhatárok, melyek között e jelenséget érzékeltük, személyenként változtak. (Egymás pályáját keresztező tárgyak alakjának és mozgásainak kölcsönhatásával foglalkozott már a pszichológia. Az általam ismert alap kutatások egyike se szentel azonban kellő figyelmet az objektumok sebességének, ill. sebességváltozásainak.)



Száva Gyula: Istalláció (*Entgrenzte grenzen*, 1987)

### Mechanikus színpad, 2.

Nem csupán Kurt Schwerdtfeger Bauhaus-beli reflektorikus fényjátékait (1922–25) rekonstruálták (1966, a zenével együtt) és rögzítették filmre, Oscar Schlemmer színpadának is több változatban ismeretes az újra-előadása (közülük filmek, illetve Gerhard Bohner 1976–77-es rekonstrukciója Magyarországon is látható volt); az 1988-as linzi Ars Electronica keretében pedig a

Theater der Klänge (Düsseldorf) előadta Kurt Schmidt *Das mechanische Ballett* (1923) és Moholy-Nagy László *Die mechanische Exzentrik* (1924) című munkáinak megjelenítését.

Magyarországon Kismányoky Károly készítette el (*Bauhaus-Pécs, 1984* című filmje részeként) Molnár Farkas *Az U-színház működés közben* című montázsára alapozva főként, azt a rekonstrukciónak, interpretációnak és játékos továbbgondolásnak is értelmezhető munkát, melynek megvalósításánál a komputer szerepet kapott. Kismányoky 1981-es *Pszichorealizmus* és 1983-as *Martyn* című filmjénél is használ komputert, a különbség az eddig említett példákhoz képest az, hogy itt lényegében a hagyományos animációs technikát segítő gépekről van szó. Bár épp Kismányoky (és munkatársa, Csízy László, aki már a hetvenes évek elejétől készít számítárműveket) munkája határesetként kezelendő, hiszen az a döntő eleme, hogy mintegy képes elemzést végez, bemutatja és „értelmezi” a mozgás pótlólagosan hozzáadott dimenziója révén a választott és más művész által készített munkákat.

A Bauhaus-téma mellett érdemes külön felhívni a figyelmet arra, hogy a Martyn Ferenc munkáira alapuló film léte is mutatja a korábban, *A természet rejtett arca* fejezetben mondottak kapcsolatát tárgyunkkal (Martyn az „Európai Iskola” tagja), hozzáadva újdonságként a komputer által képviselt „absztrakciót”, mely a vizuális képzeletet látható képként jeleníti meg, mintegy a filológiai „szövegűség” analógiájára teremtve meg a kép-idézetek új formáit.

### „Tér”-zene

Mengyán András 1985/86 fordulóján állította ki a Műcsarnok három termében installációsórát, mely komputer által vezérelt szín(fény)-, film- és hangprogramokkal volt összekapcsolva (a hang részben Mandel Róbert munkája). *A programozható tér I–III* olyan bejárható környezet – „environment” – egyben, mely a látogatót körülvevé nem teszi lehetővé a szokott „nézői” attitűdöt, hanem ezen túllépve mintegy „befoglaló formaként” látja el többszintű, megtervezett hatásokkal a benne mozgót, s így – sajátos „élmény-kommunikációja” révén – a személyes időráfordítások viszonylatában mutatkozik meg.

Mint a katalógusban<sup>22</sup> közölt beszélgetés is utal rá, ez a munka és közvetlen előzményei Mengyán korábbi, az 1970-es években készült grafikai művei-

<sup>22</sup> *A programozható tér*: Mengyán András kiállítása, Műcsarnok, Budapest, 1985.

nek redukcionista, az analízis felé nyitott szemlélete helyett az expanszió és szintézis elveit hangsúlyozza. A mű egészéről pedig ezt mondja:

Gyakorlatilag mind a három tér egy „térmozi” – így is nevezem őket –, tehát nem statikusan szemléled a képet, hanem egyszerűen átéled a teret, a teljes képi szituációt is, több oldalról.

### Időátírás

Még Bódy Gábor életében és kezdeményezésére indult a berlini film- és televíziós főiskolán (DFFB) az a komputer-szeminárium, melynek anyagából végül is – Bódy emlékének szentelve – a *Zeittransgraphie* (kb. „időátírás”) című videó-összeállítás készült.

A kazettához kapcsolódó kiadvány megemlíti, hogy a munka alapötlete, vagyis az idő (time-code) alapú vágás-programok lehetősége Háy Ágnes egy írásából erednek.

A *filmidő grafikus ábrázolása* című tanulmányában, melyet Háy Ágnes a *Várakozások* című filmje készítésekor, de korábbi tapasztalataira is építve írt, a filmbeli műveletek koordinátarendszerben való ábrázolásáról van szó, s ez lényegében a film olyan egységes elgondolása, amely matematizálható rend alkalmas az idő vonalán átszerkeszthető – egyéb médiumok hordozta – üzenetek kezelésére is.

A vetített filmkocka és az idő egymásnak megfeleltethető, 1 kocka = 1/24 mp, illetve 1 mp = 24 kocka, ezért a koordinátatengelyek egyszerre jelennek időt és filmszalagot.

Az y-tengely az eredeti film, illetve idő, azaz a kockák eredeti sorrendje.

Az x-tengely az ebből készült trükkfilm, illetve idő, azaz a kockák vetítési sorrendje.

A tengelyek csak a természetes számokat tartalmazzák, mert (általában) a film csak egy (pozitív) irányban vetíthető és csak egész kockákból áll.

Az (x, y) koordináta azt jelenti, hogy melyik helyen, illetve pillanatban melyik kocka van.

Amely y értékeket (kockákat) a függvény nem vesz fel, azok kimaradtak, az eredeti filmnek ezeket a kockáit a trükkfilm nem használja fel.

Háy írásának ezen részletéből kitűnik, hogy lényegében a „felvétel” (lefordított anyag) és a kész film (megvágott anyag) viszonya sajátos értelemben, „függvényként” ábrázolható. (Ez egybeesik azzal az általános meghatározás-kísérlettel, amit *A filmről* című, korábbi írásomban próbáltam megadni:<sup>23</sup> „A film bármely két képkocka és a köztük lévő idő viszonya.”) A videónál (ahol ideális esetben programozható editálás is elképzelhető és ez nem „hosszra”, hanem a time-code alapján működik, ugyanakkor – bár sajátos értelemben –, mint a filmnél, szintén „képkockákról” – félképekről – van szó) e viszonyítás „nyersanyag” és „végtermék” között igen kreatív vágási rendeket eredményez, mint ahogy erre a *Zeittransgraphie* jó példákat mutat.

Háy Ágnes a *Várakozások* című filmjénél következőképp írja le e vágási szisztéma és a komputer alkalmazását:

Alapötlet: a várakozás kezdetén gyorsan, majd egyre lassabban, az elviselhetetlenségig lassulva érezzük telni az időt.

y: egy busz megállóban várakozó emberekről készült film, az első érkezőktől a busz ajtajának kinyitása előtti pillanatig (D). Ez kb. 5 perc.

x: nagy gyorsításból (origó körül  $y = 20x$ ) fokozatosan lassul [...] amíg nem találkozik a görbe (D-nél, ahol  $y = x/20$ ) a valóságos ( $y=x$ ) idővel. [...]

A film görbéje kb. 1/4 körív, ami az origóból indul és végpontja az  $y=x$  egyenesen van, tehát átlagideje megegyezik a valóságos idővel, bár csak nagyon rövid szakaszon egyezik meg a sebessége a valósággal. [...]

A felvett eredeti film 7000 kockáját számítógéppel a kör egyenlete alapján osztottuk be, minden huszadik kocka fölvetelétől (az origónál) az egy kocka hússzori felveteléig (D pontnál). A felvetelközök, illetve ismétlések számát jelentő számsort kaptunk. [...] Az alapötletet eredetileg a kamera sebességének folyamatos állításával akartam megvalósítani, de erre nem volt mód, ezért találtam ki ezt a rendszert.<sup>24</sup>

Ha e rendszert a komputerképre vonatkoztatjuk, azt kell észrevennünk, hogy egyes képkockák helyett képpontokkal, a képelemeket (a kép „rács-szerkezet”) kiadó pixelekkkel kell számolnunk, ezek állapota azonban pontosan leír egy képet, az állapotváltozás (képváltozás) pedig időben történik, s az nem más,

<sup>23</sup> Lásd *A kísérleti film Magyarországon*, katalógus, Egyetemi Színház, Budapest, 1982.

<sup>24</sup> *Mozgó Film/1*, BBS, Budapest, 1984, 49–66.

mint a képpontok állapotában beállt változás. Ha az adott képpont nem változik, akkor annak idő-adata változik (vagyis a képpont a többihez képest meddig tart), míg a megváltozott képpont új idő-adattal is jellemezhető. Mivel általában igen nagy számú, bár pontosan meghatározott, „számszerűsíthető” helyen lévő középpontból álló mátrixszal állunk szemben, érdemes bármely leíráshoz vagy ábrázoláshoz is közelítő módszereket és magát a komputert igénybe venni: ebből az adódik, hogy egy időben tagolt, változó képekből álló üzenetsor létrehozása vagy analízise, értelmező elemzése lényegében egy azonos fenomen, jelenőség vagy érzéklet más módszerű, de egyenértékű megközelítésévé válik.

### Artes digitulus

A digitális szó többek szerint a latin *digitus*, ’ujj’ szóból származik. A digitus kicsinyítőképzős alakja a *digitulus*: ujjacska. Bár a magyar nyelv egy szerencsés véletlenként leírható jellegzetessége folytán (az *új* és *ujj* szóalakok hasonlósága) itt mód nyílna néhány ironikus bekezdésre, ettől a fentiek kivételével eltekintek. Inkább egy mitologikus mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet: a görög kézművesség (s az attól nem elválasztható, mert kezdetben külön fogalomként sem létező „művészet”) nagyszámú „feltalálói” között több szerző – például Szicíliai Diodórosz – szerint fontos helyen álltak Kréta legregibb lakói, az ún. „idai Daktüloszok”. Őket tartják állítólag – az ún. „civilizáció” számára egyáltalán nem közömbös – vaskohászat feltalálóinak. *Daktülosz* görögül *ujjat* jelent.

Kétségtelen, hogy a komputerművészet kapcsolat létét a magyar köztudatba a *Digitart* címen rendezett kiállítás táplálta be, mely alkalomból egyébként a résztvevő művészek jó része is először kerülhetett komputer (pontosabban egy adott rajzolóprogram) közelébe.

Lehetséges lenne néhány egyszerű kategória alapján rendezni a bemutató képanyagát, kerülve az ítéletalkotást, ám ez, már csak a kifejtéshez szükséges terjedelem arányai folytán is túl nagy hangsúlyt helyezne az ún. komputergrafika, a komputer segítségével készült állóképek szerepére. S mint az eddigiekből is kitűnt, e területet csak utalásszerűen érintettük, aminek nem valamiféle véletlen vagy anyagiány volt az oka.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Úgy gondolom, hogy a komputer fő újdonsága a művészet számára inkább mozgó, dinamikus képlehetőségeket jelent, mint a hagyományos állóképet. Ilyen szempontból

Általánosságban az mondható, hogy az említett kiállítás résztvevői közül a számítástechnikával vagy komputerprogramozással korábban nem foglalkozó művészek nagyjából a saját munkáik képére kívánták formálni a komputerképet. Kétségtelenül elég sikeresen, ami saját munkásságuk szempontjából bizonyára nem tanulság nélküli.

Így például Gábor Áron újfajta montázstechnikákat próbált ki, mintegy „projektív szkennert”; Sugár János rajzain valamiféle átmenetet vehetünk észre a vizuális epigramma és a filozófiai karikatúra között – az ornamentális elemek idézetszerű alkalmazása mellett nem kevés rejtett személyes és narratív elemmel. Révész László – bár lehet hogy csak későbbi, televíziós hátterek számára tervezett munkái nyomán tűnik így – a pop art és a tapéta mitikus kapcsolat-lehetőségét rejt a tömegkultúra sémáinak jelzései mögé. (Készített egyébként *Boreas* címmel egy szép, videó 8-ra rögzített animációt is 1985-ben.) Hantos Károly animációja – melyből egyébként az is kitűnik, hogy vannak programozási ismeretei, ahogy Károlyi Zsigmondnak is, aki a bemutató legátgondoltabb munkáját készítette – mintegy a ZX-Spectrum-konstruktivizmus határáig jut.

A helyzetet a legpontosabban talán Szirtes János érzékeltette színes – és egyáltalán nem „figurális” – komputerrajzai előtt, egy beszélgetés kapcsán, azt állítva, hogy azok „akt-tanulmányok” (utalva ezzel persze a művészképzésben máig élő szokásokra is), és hogy a komputer számára végső soron egyetlen újdonsággal szolgált: egy új szint fedezett föl, egy újfajta pirosat, amit talán el is kellene nevezni „komputerpirosnak”.

Azok pedig, akik egyszerű ujjgyakorlatnál (mint például a zongoristáknál Czerny műveinek eljátszása) többnek tekintették a komputerrel való találkozást – ahogy az 1988-as Ars Electronica két magyar kiállítója: Waliczky Tamás és Kiss László (ő a 2. *Digitart* kiállítás díjazottja) –, e kapcsolat állandó munkát, adott esetben életpályát, hivatást is jelent, s ami szempontunkból a legfigyelemreméltóbb: szinte minden új munkájuk minőségi ugrás a megelőzőhöz képest. Waliczky Tamás 1989-ben az Ars Electronica nagydíjának nyertese, grafika kategóriában.

Ha tehát a komputerművészet kreatív, a jövőt előrevetítő használatának jeleit keressük, legalábbis ma Magyarországon, több ilyen fedezhetünk fel az állandóan változni, még inkább működni képes, és nem valamely konvencionális anyag révén materializálódott képben. Ez a „sugárzás” volt a jellemzője

elemzi Peter Weibel is, akinek rövid összefoglalóját (*Zur Geschichte und Ästhetik der Digitalen Kunst*, Ars Electronica, Linz, 1984) további tájékozódás céljából ajánlom.



(ha a közvetlen kapcsolatot telefonvonal helyettesítette is) a budapesti Francia Intézet által rendezett *Hétköznapi párbeszéd* című háromnapos eseménynek, amelynek során Párizs és Budapest művészei kommunikáltak komputerképek segítségével. A cím pontos és lényeges: legyen ez hétköznapi, és ne „esemény”, mely feljegyzésre méltó, és legyen kommunikáció, kapcsolat, lehetőleg kölcsönös és nem egyirányú.

A „francia kapcsolat” erősségét mutatja egyébként a Pierre Ponant szervezte *Interferants* akció, ahol telefonvonalon átvitt, élő performansz alapú képek tették a térben távoli helyszíneket (Albi és a budapesti Magyar Iparművészeti Főiskola) egyidejűvé; valamint a Lille-ben rendezett *A kép ünnepe* című kiállítás, vagy a Magyar Műhely szerkesztőinek viszonya az elektronikus képekhez (videófolyóiratok mellett mozgó képverseikre is gondolva itt).

### A képzelet koordinátái – Új képkorszak határán

A komputerművészet magyarországi művelőit elég egyszerűen két csoportra lehet osztani. Az első csoportot azok a művészek (festők, grafikusok, szobrászok, filmkészítők stb.) alkotják, akik mintegy saját, korábbi művészi pályájuk logikája folytán, de legalábbis korábbi munkásságukkal nem ellentétes módon kerültek kapcsolatba a komputerrel. Közös jellemzőjük, hogy a komputer segítségével alkotott – mozgó vagy álló – képeik jól felismerhető módon kapcsolódnak korábbi, más médiumok által létrehozott műveikhez, egyéni stílusjegyeket átmentve. Így akik mintegy a művészetben keresztül jutottak el a számítógéphez, ezen új eszközben sem keresnek mást, mint alkalmat a csak rájuk jellemző üzenetek korábitól eltérő technikájú formálásához.

A másik csoportba azok az alkotók tartoznak, akik a komputer segítségével jutottak arra a szintre, ahol megtalálták egyéni hangjukat, művészeti kontextusban is érvényes jelenlétüket. Róluk állítható, hogy a komputer révén találtak utat a művészethez, s munkájuk döntő eleme így azon kifejezési lehetőségek kutatása is, melyek kizárólag a számítógépre jellemzőek.

A hazai „kezdetek előtti” helyzetet dokumentálja az *Új képkorszak határán* című könyv,<sup>26</sup> mely cím a látszólagos optimista hangulat ellenére inkább tény-

<sup>26</sup> *Új képkorszak határán. A számítógépes grafika és animáció kezdetei Magyarországon*, szerk. PETERNÁK Miklós, SZÁMALK, Budapest, 1989.

szerű: e határhelyzet veszélyei ugyanis jelentősek s az újszerűség ténye nem feltétlen ad okot ujjongásra.

„Vr everywhere” – vagy a virtuális valóság

*Digitális álmok – képzetes világok*: erre a címre nem csupán az 1990-es Ars Electronica plakátjain bukkanhatunk rá, de annak a kétkötetes könyvnek a címlapján is, mely a teljes bemutatott programot (előadásokat, terveket, dokumentációt) a fesztivál elmúltával is hozzáférhetővé teszi.

A tárgykör – az elektronikus szimulációból kifejlődő, s valós idejű, háromdimenziós térben való mozgás érzetét az emberrel kommunikálni képes „képzetes világ”-illúzió megjelenése és következményei – sok szempontból kínált témát a meghívottaknak: művészeknek, tudósoknak, íróknak, konstruktőröknek, amatőröknek, propagandistáknak és kívülállóknak is.

Olyan előadók mellett, mint Timothy Leary vagy Marvin Minsky, jelen voltak a nyolcvanas évek elején feltűnt, harmincas éveikben járó írók: William Gibson, a *Neuromancer* szerzője, Bruce Sterling, a *Mirroshades – The Cyberpunk Anthology* összeállítója. A művészeti bemutatók közül Woody Vasulka előadása volt talán a legnagyobb hatású.

A szimpózium szervezői – és közülük Morgan Russell – lehetővé tették, előzetesen egyeztetve az érintett előadókkal, hogy ezen Európában is újdonságot jelentő terület néhány amerikai szakértője röviddel a linzi „premier” után Magyarországon is megtartsa előadását. Így Ron Reisman a repülésszimulációról, Chris Allis a képzetes világok technológiájáról, Mark Pauline pedig a *Survival Research Lab*ról beszélt – egyéb bemutatók kíséretében. A rendezvénynek a Múcsarnok adott helyet, több rendező és szponzor is támogatta – ha az ismeretlen terület miatt némi fenntartással is –, a Balázs Béla Stúdió K szekciója és a Media Research videó-dokumentációt készített a történekről.

(1991)

## Az államosított látás

Kísérlet az allegorikus dokumentarizmus megteremtésére

A feje tetejéről a talpára állított világ és az objektív

Az alábbi mondat – mint Sarah Kofman egy, számunkra már csak a címe<sup>1</sup> miatt is érdekes könyve felhívja rá a figyelmet – Marx és Engels *A német ideológia* című munkájában olvasható: „Ha az emberek és viszonyaik az egész ideológiában, mint valami camera obscurában, fejük tetejére állítva jelennek meg, ez a jelenség éppúgy történelmi életfolyamatukból ered, mint ahogy a recehártyán a tárgyak megfordítása közvetlen fizikai életfolyamatukból.”<sup>2</sup> Minthogy ma már abban az – inkább szerencsétlen, mint szerencsés – helyzetben vagyunk, hogy kezünkbe vehetjük az „ideológia sötétkamrájából” kikerült fotográfiák millióit, megvizsgálhatjuk, hogyan jelenik meg rajtuk „a feje tetejéről a talpára” állított világ – a Marx által Hegelről írtakra, s nem a fentire utalva itt –, miután a fotográfia objektívje révén ismét a feje tetejére áll és rögzül, objektíválódik. E bizonyítékok feltárják azt az alkimista műveletet, ahol a „történelmi materializmus” mint „prima materia” segítségével sikerült a „bölcsek követ” mint „ideológiát” előállítani oly módon, hogy szülei – idea és logosz – se ismerjenek rá.

De tekintsünk most inkább azokra a szülőkre, akiktől többek között ezen ideológia egy vetülete a „társadalmista valóságizmus”, a „szocreál” stílusa származik: nézzünk meg egy egyszerűnek tűnő képet. Sinkó Ervin, az 1919-es magyarországi proletárdiktatúra chiliarisztikus társutasa írja le az első magyar kommunista hatalom időszakáról szóló regénye (az *Optimisták*) viszonytagságos sorsának ürügyén, az 1935–37 közötti Szovjetunió közállapotait. Még az odafelé vezető hajóúton kerül Sinkó kezébe „a *Szputnyik agitátora* című folyóirat, [...] fedőlapján, háttérben a Lenin mauzóleummal, a Vörös téren fehér blúzban felvonuló ifjú munkásnök fényképe. Végeláthatatlanul, tizenhatan egy sorban, vidáman vonulnak fel. Minden fehér blúzon, mint valami minden képzeletet felülmúló ízléstelen egyenruha, a jókora kebleket egy kebleknél is lényegesen nagyobb Sztálin-kép díszíti; a blúzok ezzel a Sztálin-

<sup>1</sup> Sarah KOFMAN, *Camera Obscura – de l'idéologie*, Galilée, Paris, 1973.

<sup>2</sup> Karl MARX – Friedrich ENGELS, *Az ideológia egyáltalában, jelesül a német ideológia* = UŐK., *A német ideológia*, Magyar Helikon, Budapest, 1974, 29–30.

képpel készültek. Kinek a rendeletére? [...] Tudom-e őszintén kívánni, hogy ne találjam visszataszítónak a női mellbimbók ezreire rátűzött arcképet, akár kinek is a képmása az?”<sup>3</sup>

Eltekintve most az ilyesfajta ruhadarabok későbbi karrierjétől (T-shirt), itt együtt van a „szülők” képe: a számtalan példányban és anyagban megsokszorozódni képes (egyetlen) apa-ideologikum és a név nélküli, népet, sőt (anya)-földet reprezentáló, mintegy biológiai díszletként, paravánként használt nő-tömeg. Általánosságban látható az a mechanizmus, hogyan lehet valamely lényeket úgy lefokozni, hogy az érintettek e tényt kötelező érvennyel mint ki-tüntetést éljék meg, egyedenként. Az atya képével újra egyneműsített nő, az atya képét viselő (vagy: hordozók, ezzel terhesek?), ráadásul „férfias” rendben, hogy aki rájuk néz, ne nőket, hanem a vezért legyen kénytelen látni. A nő egyébként fotókon szinte kizárólag egyenruhában látható, rendőr-, katonavagy munkásöltözékben, illetve olyasvalakiként, aki kiérdemelte a *Hős anya* kitüntetést, az egyetlen lehetséges brosst. Az anya ábrázolása vagy dekorációként jelenik meg (esetenként gyermekkel, jelenlévő, illetve kötelezően oda-képzelandő férj mellett), vagy éppen elesett katonafiát siratja. A valódi anya ugyanis az új társadalom, amelyet a gondozónők, a komszomoltáborok és az úttörővasút reprezentálnak. A biológiai értelemben vett anya átmeneti megőrző, a még létező 3x8-as időritmus adott pontján, leginkább az alvás idején.

Mi köze mindennek a fényképezéshez? Gondoljunk az általánosan használt fotográfiai eljárásnál meglévő pozitív-negatív képre. „Az anyaképek [matricae] megtartatnak” – olvasható a 19. századi vizitkártyákon a fotográfus által fontosnak vélt, rányomtatott megjegyzés, amely a negatívok gondos megőrzésére utal. A szocreál korszakában a fotográfia legfőbb sajátossága, hogy csak pozitívja van, negatívját mintegy az állam őrzi (a 'felügyeletet gyakorol' és nem a 'megóv' értelmében). Az a kép tehát, amelyről az alábbiakban szó lesz, mindig a pozitív.

### Héroszok az operában

A pozitív kép, ami megszemlélhető, ami előttünk áll, mint az állam által stabilizált kommunisztikus „common sense”, szinte kivétel nélkül hősképet mu-

<sup>3</sup> SINKÓ Ervin, *Egy regény regénye. Moszkvai naplójegyzetek 1935–37*, Magvető-Fórum, Budapest, 1983, 71.

tat. Nem csupán a képek hősei ők. Az ábrázoltakat nézve egy valós harc szereplőire is gondolhatunk. A harc a szocializmus (kommunizmus) építése, a hősök tehát eközben születnek – és éppen a fotográfia készítése (kvázi-lelővés) által. Ezt a harcot szolgálja a „dicsőségtábla”, a „legjobbak” fényképének kifüggesztése és az ennél is jobbak (a fokozásnak nincs felső határa) képének közlése az újságban, kivételes esetben a vezető társaságában. (Egyébként a magyar katonai szolgálati szabályzat egyik pontja még a hetvenes években mint lehetséges jutalmazási formát írja elő a „katona fényképének elkészítését” a csapatzászlóval.) Itt azonban az összes, név nélküli személyeket mutató képről jelentettem ki, hogy szereplői „hérosok”: a fotográfiaik összességét egymással való összefüggésük felismerése révén szeretném tárgyalni.

A képeket tehát a hősi építésről szóló, szinkretista és befejezetlen vizuális eposz elemeinek fogjuk föl, amely mintegy azáltal íródik, hogy e képek készülnek: a képek és a külvilág viszonyát legpontosabban az adott rendszer által is szívesen használt katoptrikai helyzet segítségével mutathatjuk meg. Úgy kell tehát ezeket felfognunk, mint olyan tükröket, amelyekben a valóság” nézi magát – hogy önmagára ismerjen.

A szocreál fényképezés reprezentatív műfaja a fényképalbum, egy olyan összefoglaló, amely „a rendszer tükréként” megkísérli az „egészet” bemutatni: látszólag a (kül)világ, valójában önmaga számára, jól átlátható felépítéssel, „gondos” – képaláírásokat és idézeteket jelentő – szövegezéssel, valamint a szerzőt tekintve anonim fotográfiaikkal. Előkészítő állomásai e „szinopszisnak” az újságfotók, a képesújságok lapjai, a tablókra és falújságokra kerülő dekorációs fényképek. A kiállítás mint a fotó lehetséges bemutatási módja háttérbe szorul, illetve inkább tematikus és csoportos rendezvényként vagy képzőművészeti bemutatóval keveredve<sup>4</sup> jelenik meg.

Kiválasztva az albumok közül néhányat és megvizsgálva felépítésüket, kiláglik a korábban említett „hősi képeposz” felépítése, és az is, hogy lényegében egyetlen ilyen, befejezetlen mű variánsaival kell számolnunk. A csehszlovák, kínai, magyar és román kiadvány<sup>5</sup> mindegyikének elején a

<sup>4</sup> Vö.: „A Szovjetunióban a fényképnek a művészethez tartozását eldöntötték azzal, hogy az 1951. évi szovjet ösztöndíj kiállítás keretében mutatták be a színes fotó mestereinek több mint 150 felvételét.” *Fotó 1954. május* (I. évf. 3. sz.), 1.

<sup>5</sup> Ezek az albumok általában több nyelven jelentek meg (a magyar pl. angol, francia, német és orosz szöveggel): *Pet let nového Československa 1945–1950*, Ministerstvo Informací a osvety, Orbis, Praha, 1950; *New China*, Foreign Languages Press, Peking, 1952, 1953; *Épül szocialista hazánk*, Országos Béketanács – Művelt Nép, Budapest,

Vezér(ek) képmásai találhatók – Sztálin, Gottwald, Mao Ce-tung, Petru Groza, Gheorghiu-Dej –, akik a kötet többi lapjain gyakran dekorációként ismét felbukkannak. A továbbiakban látható a Tienanmen tér, a budapesti Felszabadulási emlékmű, felvonuló úttörők – háttérben felismerhető Rákosi-kép, illetve a Sztálin-szobor. Ezt követően a tematikai program hat fő részből áll – mindezt megelőzi a vezérek képéhez, illetve a bevezetőhöz kapcsolódó rész, amely a győzelemhez vezető küzdelmes út, a diadal és a győzelem „állapotának” emblematikus képeivel a kötet tartalmi előzetesét nyújtja: 1. ipar, építés; 2. közlekedés; 3. mezőgazdaság és a falu „megújult” képe; 4. kultúra, népoktatás; 5. a dolgozók jóléte, üdülés, sport; 6. a békéért (záró tabló). Az említett albumok közül a csehszlovákban mindezt kronológikus egymásutánba rendezték, vagyis a témák mintegy többször kezdődnek és fejeződnek be.

Így jelenik meg tehát annak az életnek a teljessége és kerete, amelyben a hős cselekszik, amely megadja az eposz tartalmát, a marxizáló dialektika terminusaival élve: alapját, s amely épp rajta keresztül épül fel, közreműködése által ölt formát. S bár a kép az építés hősiességéről szól, a készet, a felépültet sugallja: ez a szabad időkezelés vagy idő iránti közömbösség – mit számít a kronológia, ha valami egyszer majd úgyis bekövetkezik –, amelynek jegyében megengedhető, hogy az „útközben”-állapotot a célba érés utáni helyzetként mutassák be. A készültöt látjuk mint már megtörténtet, a munka közbeni helyzetet mint a diadalmasan elvégzett munka emlékművét. E sajátos dramaturgia eredménye, hogy minden annak a szemszögéből készül, aki majd megnézi. A fő téma tehát a közönség: elérni, hogy a kép nézője úgy ismerhessen magára, ahogy őt látni szeretnék. A sematizmus lényege: olyan „beállításban” mutatni meg mindent, hogy az megadja a kívánatos mintát, a követendő, másolandó sémát bármely – a rendszer logikája szerint lehetséges – helyzetben. A tapsoló munkáscsalád idillje az operában – ez lehetne az emblema. Az előadás lényegtelen, a néző ottléte és a páholy aranykerete általi megdicsőülése az üzenet, s ezt a „tényt” a fotográfia dokumentálja („bizonyítja”) és e dokumentáció nyilvánossá tétele teremti a hőszot.

## Ceres, Héphaisztosz, béke

Kétségtelen, hogy meg kellene határozunk, mely időszak és mely területek fotográfiai tartoznak végül is témánkhoz, mik voltak az előzmények és milyen utóhatásokkal számolhatunk. A feltételes módból is következik, hogy ezt most legfőljebb utalásszerűen tehetjük meg, mellőzve az egyébként nélkülözhetetlen alapos kifejtést. Mindenekelőtt nézzük a tárgyalandó időszakot: a kezdetet a Szovjetunióban kell keresnünk. A folyamat, amely a ma szocreálnak nevezett korstílus egyeduralmához vezet, az első öt éves terv, vagyis az 1928-cal kezdődő történeti szakasz „hőstermelő” frazeológiája idején már felismerhető,<sup>6</sup> kizárólagossá azonban csak az 1930-as évek második felétől válik. A húszas évek vége, harmincas évek eleje ugyanis a Szovjetunióban – éppúgy, mint Európa más részein – még az avantgárd fotó „nagy korszaka” is.<sup>7</sup> Túlmenne tárgyunk választott keretein, ha elemeznénk az avantgárd (illetve a szociális elkötelezettségű, újító fényképészet, s az ún. „munkásfotográfia”) szerepét a szocreál kialakulásában. Az európai fényképészeti mozgalmak egyik jelentős bemutatója volt az 1929-es stuttgarti kiállítás. Ennek nyomán adták ki a *Foto-Auge* című albumot, amely Dziga Vertov *Filmszemére (Kinoglaz)* is utal. Rodcsenko – a szovjet fotóművészet talán legjelentősebb alakja – szerint a fotográfus lencse „az ember ideális szeme egy szocialista társadalomban”.<sup>8</sup> A két gondolat rokonsága kézenfekvő. A metafora előzményeként nem nehéz felismernünk a „mindent látó” isteni szem analógiáját, amelynek korszerű párját persze egy olyan „tesztel” együtt kell elképzelnünk, amelynek „keze minden-hová elér”. Utóbbi pedig mindenképp egy profán alakulat, az államvédelmi szervezet felidézéséhez vezet. E szempontból pedig már megmutatható, mi-ben rejlik a fotó „haszna” és veszélye.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Vö. Rosalinde SARTORTI, *Une société de héros*, Photographies 6 (1984. december), 24–25; Uő., *Pressefotografie und Industrialisierung in der Sowjetunion. Die Pravda 1925–1933*, a berlini szabadegyetem, Kelet-Európa Intézet kiadása, 51. kötet, Berlin–Wiesbaden, 1981.

<sup>7</sup> Lásd Grigory SHUDAKOV – Olga SUSLOVA – Lilya UKHTOMSKAYA, *Pioneers of Soviet Photography*, Thames and Hudson, London, 1983 (francia kiadás: Philippe Sers, 1983); *Soviet Photography 1917–1940. The New Photojournalism*, szerk. Sergei MOROZOV, az angol kiadást szerk. Valerie LLOYD, London, Orbis, 1984 (német kiadás: VEB Fotokinoverlag, Leipzig, 1980). Mindkettő további irodalommal.

<sup>8</sup> Vö. SHUDAKOV–SUSLOVA–UKHTOMSKAYA, *I. m.*, 18. Rodcsenkóról lásd German KARGINOV, *Rodcsenko*, ford. GROZDITS Judit, Corvina, Budapest, 1975.

<sup>9</sup> A „veszélyek” karakterét a „Fényképezni tilos” táblák szaporodása jelzi, egyébként a kérdést ezen túl is szabályozták. A Fotó (1954/2.) közli a belügyminisztériumtól szár-

A többi érintett országban a korszak kezdetét a kommunista diktatúra kizárólagossá válása és a szovjet minták irányadó előírása jelzi. Hogy ez mennyire nem a felszínen észlelhető folyamatok leegyszerűsítése csupán, arra nézve álljon itt egy idézet, amely egyúttal szép példája a korábban „szabad időkezelés”-nek nevezett jelenség műltfelfogására: „Dolgozó népünk nemcsak világos jelenét, ragyogó jövőjét köszönheti a Nagy Októberi Szocialista Forradalomnak, a Forradalom szülöttének, a hatalmas Szovjetunióknak, a felszabadító Szovjet Hadseregnek, hanem bizonyos értelemben múltját is: hiszen amíg népünk nem vette saját kezébe sorsának irányítását, addig a maga igazi történetét sem ismerhette meg.”<sup>10</sup> A szocreál fotográfia célja tehát a jövő láttatása mellett az „új múlt” felmutatása is. (A címekben is gyakran szerepel a „régis és új”). Az ábrázolat (témát) „történetiségében” kell megjeleníteni – a történeti materializmus eredetű ideológia jegyében –, amelyet a „dialektikus” időkezelés tesz lehetővé: a jelent a múlt átírásaként mutatja olyannak, amilyennek a jövőt képzeljük (korabeli frazeológiával élve: „építjük”). A jövőépítés ezen nagy munkája a múlt pusztá, jelentésnélkülivé változtatott anyaghal-mazából veszi építőelemeit, s ezek az elemek természetszerűleg épp ott a legjobban felismerhetőek, ahol a szerzők szándékától függetlenül vannak jelen – s így leplezik le a praktikát.

Válasszunk ki két alakot az allegorikus képcsarnokból, s keressük meg előképüket: az „új szellemében” tipizált mögött a klasszikus értelemben vett arche-típust. A kommunista rendszerek jelképvilágában az ötágú csillag (pentagram) mellett jelentős szerepe van a sarló és a kalapács együtteséből kialakított emblémának. A munkásság és parasztság egységének jelvényeként került címerekbe, zászlókba, de kik is tartották ezen szerszámokat valaha, s hogyan néznek ki – ha egyáltalán felismerhetőek – ezen ősképek „legfejlettebb” megtestesülései? Ceres és Héphaisztosz olvasható fentebb, az alcímbe – némi magyarázatra szorul persze, miért latin–görög párosításban, minthogy a korábban tett utalás a szinkretizmusra talán nem elég indok. Ceres és a gabona (a kezében tartott kalászkok) alkalmasabb előképnek tűnik, mint Démétér, akinek alakja mögött az eleusziszi misztériumok is fölsejlenek, Héphaisztosz pedig azon túl, hogy neve tüzet is jelent, emlékezetes tétével (anyjának olyan trónt készített, amely gúzs-

mazó levelet *Hol fényképezhetnek az amatőrök?* című írásában (tilos többek közt lak-tanyákat, hidakat, vasútállomást stb. fotózni).

<sup>10</sup> *A magyar nép története (Rövid áttekintés)*, szerk. KÖPECZI Béla, Művelt Nép, Budapest, 1953. 5.



ba kötötte és levegőbe emelte)<sup>11</sup> most szemléletesebb alak, mint római párja. (Kétségtelen, hogy Vulcanus ábrázolása, kezében kalapáccsal éppoly használatónak látszik, ne feledjük azonban, hogy a név mögött ma vulkán áll, amely a forradalom szóhoz hasonlóan, a „kitör” igével hozható kapcsolatba, s ez itt félrevezető lehet.) A sarló és a búzakéve felcserélése talán kevesebb magyarázatra szorul: a sarló kötődik Saturnus ábrázolásaihoz. Egyébként pedig Mussolini és Rákosi is fényképezte magát búzaföldön, és a „szovjet típusú” állami címerek magyar változatán egy kalapáccsal keresztbe tett búzakarász látható.

A jelképvándorlás útját persze nem tudjuk végigkövetni, csak jelezni lehet az irányát, amelynek mentén ott állnak a barokk allegóriák, a 19. századi akadémikus festészet és giccsbe hajló ágai, az – ugyancsak 19. századi – vizitkártyák emblematikus hátterei, díszletei. (Tágabb kontextusban ide tartoznak még a mitikus eposzok állandó jelzői és ezek újjáéledése, az istenek, majd a keresztény szentek attribútumai.) A 19–20. század fordulójától pedig már egészen részletesen végigkövethető a kalapács és a sarló (búzakarász) útja egy eszközszintű jelenléttől az új, szocreál allegóriáig. A kalapács útját kezdhethetnénk talán az 1896-os berlini iparkiallítás emblémájával, a földből „kinövő” kalapácsot tartó kézzel, s folytathatnánk a szociáldemokrácia kalapácsos emberével. A sarló (búzakarász) motívum magyar példája még ennél is szemléletesebb: a második világháború előtti húszpengős hátlapján fiatal nőalak látható, kezében sarlóval és búzakévével, valamint egy idős, ősz férfi, vállán kaszával (melynek pengéje már nem látszik) – a háttérben búzaföld húzódik. A jelenetben nyilvánvalóan a „nép” jelentés fedezhető fel, mint szándékolt program. Az újabb, 1946-tól 1997-ig használatban lévő húszforintos bankjegy megfelelő helyén mezítelen férfialak térdel, balkezéről lecsüng egy lepel, hogy a nemi jelleg takarva erősítse azt az androgün tendenciát, amit egyébként a két, feltartott kezében lévő elemeket azonosítva is felfedezhetünk. Jobb kezében egy kalapácsot, a balban pedig búzakarászokat emel a magasba, s e meglehetősen kényelmetlen pózt – a furcsa konnotációval terhes „kompozíciós” megoldáson túl – talán az is indokolta, hogy a kor magyar címerében a két elem dőlési iránya és szöge körülbelül megfelel az itt láthatóknak. (A motívumok egyezése mellett érdemes felhívni a figyelmet az ornamentika hasonlóságára is a két bankjegyen.)

Rokon jeleneteket könnyűszerrel találhatunk a harmincas és az ötvenes évek fényképei között. A „dolgozó néprétegek” megjelenése képeken – mégpedig általuk rendelt és számukra készített képeken – a fotográfia árának

<sup>11</sup> Vö. KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Gondolat, Budapest, 1977. 106.



Húszpengős és húszforintos, forgalomból kivont magyar bankjegyek hátlapjai

csökkenésével párhuzamosan ment végbe Közép-Kelet-Európában a századforduló táján s a 20. század első éveiben. Ezek a tablók és ez a reprezentációs forma néhány évtized alatt az (egyébként részben kortárs) akadémikus szemléletű élőképek leromlott, (ál)allegorikus festészeti közhelyvilágával találkozva a szocreál – s talán bizonyítani sem kell különösebben, a fasiszta – képzőművészet fő forrásává, ízlés- és formavilágának alakítójává vált. (Magyarországon ezt a képet még egy korábbi elem is színezi: a turisztikai-propagandisztikus céllal készített fényképek, amelyeket némi eufemizmussal egykor „magyaros stílusú”-nak neveztek. Csak a népviseletet kell munkásruhára, s a „mély” tekintetet optimista mosolyra cserélni, hogy a szereplő készen álljon az ideológia dramaturgiája szerinti pózok fölvetelésére.)

„Ha az ember vidáman él, akkor szaporán megy a munka!” – így szól a magyarországi első öt éves terv Sztálintól idézett jelmondata, amelyhez most

egy másik, hasonló szellemű mondatot kívánunk kapcsolni, különösen azért, mert arról még nem volt szó, meddig is beszélhetünk szocreálról, van-e a kezdetekhez hasonló éles lezárása: „Ha van kenyér, lesz nótaszó is.” Leonyid Brezsnyev *Szűzföld* című, magyarul 1979-ben megjelent broszúrájának első mondata ez, amely az uzsgorodi Kárpát Könyvkiadó gondozásában látott napvilágot, a címlapon a felirat háttéréként aranyló búzakalászokkal (a belső borítón pedig természetesen a szerző kitüntetésekkel díszített portréjával).

A korszak lezárását nem tudjuk tehát egyértelműen kijelölni. Bizonyos, hogy Európában – Albánia és Románia kivételével, ahol a hetvenes években ez a szellem ismét megjelenik – az ötvenes évek végével a szocreál fotó egyeduralkodó jellege, a hatvanas évekkel pedig dominanciája fokozatosan megszűnik – bár végleges „elhalása” csak a nyolcvanas évekre tehető, s ráadásul egy sajátos „reneszánszsal”, a szocreál ironikus, idézetszerű feldolgozásával, áttételes megjelenésével párhuzamosan megy végbe. Természetesen a jól felismerhető pátosz-hangulat csak a „kizárólagosság” éveit jellemzi, azt, amikor a stílus egyeduralkodó, ezt követően az elszürkülés, érdektelenné válás folyamata indul meg. A pátoszvesztés – az ideologikus allegória eltűnése a műből, amit olykor már akkoriban is „sematizmusnak” bélyegeztek – lényegében a megformálás igényének elvesztésével jár együtt.

A kalapács, sarló/búzakalász motívumok vándorlásához hasonlóan levezethető (ikonográfiái előképekre alapozva vagy anélkül) a teljes hősgaléria egyenlete. Meglepődve tapasztalhatjuk, hogy az összes hős vagy „szent”, végül is sorsnélküli, akit a mintákhoz csak a tudattalan szokások fűznek, akinek saját léte tovább oldódik az egyedül létező államban. A húszas évek végén végigfényképezték még néhány kiválasztott család egy napját, bemutatták az élet különböző színtereit és formáit – mindez később eltűnt. A megnevezett vagy névtelen egyedek csak egymást kiegészítve, egy számukra ismeretlen nagyobb kép elemeiként – „emberanyag”-ként – jelenhetnek meg. Vessük össze a szocreál hősgalériát egy eddig nem említett, jelentős előkép, August Sander németországi portréablójának egyedeivel. A szocreál tipizálásra való törekvéséből hiányzik a teljesség vágya, amely Sander rendszeres munkájának legfőbb mozgatója. Hiszen épp ez az, a teljesség (egy metafizikai értelemben vett totalitás) iránti vágy, ami nem pusztán veszélyes, de tilos is. Mindezt sajátosan ellentételezi az a képinfláció, amelyet a vezér képei jelentenek. Ő az, akinek képileg is dokumentált „teljes” sorsa lehet (megjelenhet bárhol, bármilyen kontextusban, ha úgy kívánja; képe kiegészítő eleme más képnek). Ő az *elvtárs* (Romániában így hívták a kivégzett diktátort),

mindenki legfeljebb a Tiborc-arc<sup>12</sup> által jellemezhető átlagolás és átváltozás formájában jelenhet meg.

Úgy tudni, Leninről 396 fotó létezik.<sup>13</sup> (Jellemző, hogy Majakovszkij még az 1920-as években kikelt az ellen, hogy nem ügyelnek eléggé saját közelmúltjuk dokumentumaira, így például a forradalom utáni időszak híradófilmjeit az amerikaiaktól kellett dollárért visszavásárolni.) A Lenin-képek nagy részét, mintegy 70 darabot, Pjotr Ocuپ készítette, többek között azt a képet is, amelyet a Lenin-renden lévő portréhoz használtak. A vezér képének megsokszorozása által teremtett történeti analógiaként csupán az uralkodó képmásával vert pénzérmék kínálkoznak. (Természetesen azok használati módja egészen más volt, az analógia mégis épp mennyiségi szempontból tartható.)

Vezér és tömeg e viszonya tisztán jelenik meg a tömegdemonstrációkban, különösen azokban, amelyekben a „tömeg” úgy rendeződik, hogy egy „felső” – objektív számára is értelmezhető – gépállásból, vagyis a vezetői tribünnek megfelelő nézőpontból valamely üzenetet, képet vagy feliratot lehessen érzékelni. A testek vagy színes öltözékek által megformált élőkép a résztvevő számára pontosan koreografált mozgást, kötött viselkedést jelent, amelyben a legkisebb eltérés is azonnal észrevehető, szabályszegésként jelenik meg. A sportrendezvények, május elseji felvonulások mellett – vagy azokkal együtt – különös alkalom a „békenagygyűlés”, békedemonstráció, amelynél a „békeharc” jegyében láthatók ezek a katonás alakzatok, önmagukból formázva – általában több nyelven – a „béke” szót. Ezt a fényképezőgép lencséje teszi majd számukra – a tömegek számára – is olvashatóvá, némi időbeli és formai csúszással. Önmagukat azután a tömeg részeként úgy fogják látni – a fénykép révén tartósítva –, ahogy a vezető még élőképként láthatta. Pontosan ez az a csúsztatás „valóság” és „képe”, „néző” és „szereplő” viszonyában, amely az államosított látás lényege, s amelyhez egy kis kitérő után vissza fogunk térni.

<sup>12</sup> Az utalás Kálmán Kata két fényképalbumára vonatkozik. Itt jegyezzük meg, hogy a két világháború közötti Európa több országában megjelent az ún. „munkásfényképezés”, a szociális tartalmú fotográfia, ami – úgy gondolhatnánk – természetes előzménye lehetett volna a szocialista társadalom fotóművészetének. Valójában ez a fajta fotográfia mindig kritikai élő – amire, mint láttuk a diktatúrában nemigen van lehetőség. A „szociofotó” egyik jelentős magyar alakja, Kálmán Kata 1937-ben publikálta portrékat tartalmazó Tiborc-albumát (reprint: 1987). A bevezetőt író Móricz utolsó mondata: „majd a jövő Kálmán Katája lefényképezi a boldogabb, okosabb és szebb jövő magyarját”. Lényegében ez a programja a *Tiborc új arca* című, 1955-ös könyvnek.

<sup>13</sup> Vö. Gert PROKOP, *Die Sprache der Fotografie*, Verlag Neues Leben, Berlin, 1978, 38.

### A felkelés művészete

Világszerte közismert Arkagyij Sajkhet 1926-ban készített fényképe: egy idős, paraszt emberpár villanykörtét szemlél egy olyan szobabelsőben, amelynek szinte egyedüli bútorgzata a háttérben felismerhető Frunze-kép. Az *Iljics lámpáskái* című kép mintapéldája annak az idealizáló fotóstílusnak, amely a későbbiekben egyeduralgokodóvá válik. (Az igazság kedvéért tegyük hozzá, hogy itt születő, eszenciális és nem leromlott formáját látjuk ennek a stílusnak.) Jelen van a múlt, az idős arcok és a környezet, valamint az ezt átváltoztatni hivatott jövő (Frunze által szentesítve: a villanyégőként „fényt hozó”, reményteli állapot). A kép ideológiai programja Lenin GOELRO-képlete: Szovjethatalom + villamosítás = kommunizmus. Ebben az értelemben a kép szereplői már a kommunizmusban élnek, ha ezt láthatóan nem is egészen értik. Sajkhet fotóját általában a „művészi dokumentarizmus”<sup>14</sup> szép példájának tekintik, de hogy ennek a jelentését valóban megértjük, tisztáznunk kell, mit is értünk itt a művészetben.

Lenin szerint „Marx a felkelést igenis művészetnek nevezte, és kijelentette, hogy a felkelést úgy kell kezelni, mint művészetet. [...] Ahhoz azonban, hogy marxista módon, vagyis művészetként kezeljük a felkelést, egyidejűleg, egy percet sem veszítve meg kell szervezni a felkelő csapatok vezérkarát...”<sup>15</sup> Minden egyéb tehát a felkelésnek alárendelve és ehhez viszonyítva értelmezendő, így a fotó is. De miként fest egy „művészi fénykép” programja?

A régi és új fényképezők tábora arra is feleletet vár: milyen a gyakorlatban a művészi szocialista-realista fotó?

Lássunk egy példát. Azt szeretném lefényképezni, hogy egy lány kőművestanulónak ment, és most a tanulás és munka örömeivel az arcán,

<sup>14</sup> Vö.: „In the history of Soviet photography, Shaikhet’s name is associated primarily with the appearance of a type of journalistic photograph called »artistic reportage«. His images seemed to erase the distinction between journalism and art photography, and testified to the existence of a phenomenon which theoreticians of photographic journalism would later refer to as the »artistic-documentary images«. The nature of this phenomenon is twofold: the photographer obtains a specific, concrete image by seizing a moment of observed reality, and he obtains the necessary »typification« by bringing out the universal relevance of the facts and events which he chooses to record.” SHU-DAKOV–SUSLOVA–UKHTOMSKAYA, *I. m.*, 20.

<sup>15</sup> Vlagyimir Iljics LENIN, *Marxizmus és felkelés* (Lenin művei, 26.), Szikra, Budapest, 1952, 4–10. (A cikk 1917. szeptember 13–14-i keltezésű.)

tudatában annak, hogy ő egy új világ építője, ott áll a téglasor mellett és maltert kever. Ez a valóság. Ha tudatos szerkesztéssel, vele való együttérzéssel úgy tudom fényképezni ezt a leányt, hogy a kép kifejezi az ő (és a magam) belső örömét, friss lendületét, hitét a jövőben, akkor a kép realista és szocialista, s kifejezőerejénél fogva művészi is. [...] Ha a felvétel egyéb tekintetben is sikerült, a létező valóságnak a képét egyszerűen, természetesen, érthetően és élményszerűen rögzítettük. A kép szemlélője érzi a fiatalság merész nekilendülését, optimizmusát, a valóság őszinte ábrázolását. [...] Népszerűen úgy mondhatnók: mutasd meg mit, hogyan fényképezel, s megmondom ki vagy. Idealista vagy materialista, maradi vagy haladó.<sup>16</sup>

A leírás megadja a képet és a jelentést is, sőt a szemlélőben felkeltett érzések karakterét is – bajban van tehát a fotográfus, ha nem „talál” illet „a valóságban”. Természetes, hogy a fénykép anyaga – a közvetlenül látható „formátlan” valóság – eleve gyanús. Így fordul meg gyorsan és látványosan a szokott hierarchia, s válik a megfelelően intencionált kép az elsődleges vagy „igazi” valósággá, amely nem bíz a véletlenre semmit, megtervezi tárgyát. A tervezés a „szocialista építés” általános folyamata, allegória. A dokumentarista jellegzetesség ehhez képest mintegy ellenmozgásként jelenik meg: a fénykép a „valóságot” mutatja, tehát a helyesen rendezett részletek által „bizonyító erejű”. A képen íme látszik, hogy a követelt átalakítás valóban megtörténik. Így születik meg a dokumentarista allegória a fotográfia segítségével.

Kérdés persze, hogy egyáltalán miért és kinek van szüksége minderre, ki a képek nézője és mit lát, mit kíván látni. A hatalom birtokosai és a tömegek, a vezérek és a vezetettek viszonyában minden közvetlen kapcsolat – rendszerparanoiára hajlamos természetének megfelelően – ki van zárva. A környezetnek pusztán „demonstrációként” van értelme az ideológiát képviselő vezér számára: minden gyár-, tévészé-, laktanya- vagy óvodalátogatás, az erről készült képekkel együtt, ennek bizonyítéka: a kitűzött célokat megvalósulásuk közben mutatja. A fénykép – dicsőségtáblákon vagy könyvekben – olyan transzparens, amely ezt nemcsak felmutatja, hanem amelyen át mintegy átlátunk „a mi világunkra”. A kép közvetítő (Hermész) a hatalom és alávetettjei között, mindig az utóbbinak az előbbi által elvárt képét mutatva, amely kép azután az utóbbiak számára is hozzáférhetővé válik. A közvetlen tények így

<sup>16</sup> SZEGEDI Emil, *A művészi fényképezés új útjai*, Új Magyar Fotó 1949/2.

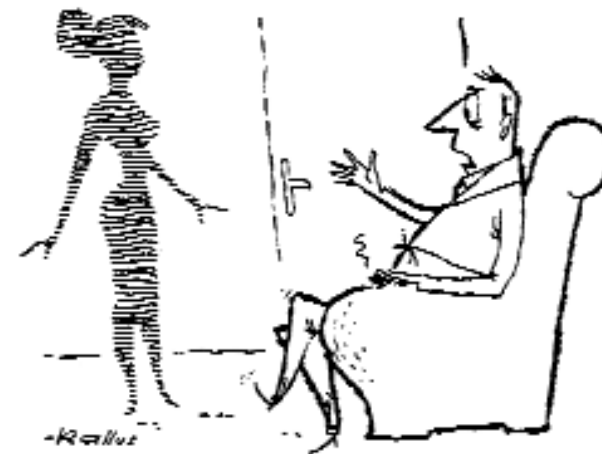
válnak hozzáférhetetlenné, sőt szükségtelessé. Így érthető meg, miért természetes e felfogás jegyében mindaz, amit ma „hamisításnak” hívunk – például a nem kívánt vezetők kiretusálása a képekről –, hiszen ez pusztán az allegorikusan értelmezett valóság pontos dokumentálásához szükséges korrekció, a „hiteles” kép felmutatásához a kellő átalakítás.

Ahogy a látás államosítása nyomán keletkező kép, túl reprezentációs szerepén, ráadásul még meg is testesíti a „valóságot”, úgy válik ezen „allegorikus bizonyítás” a másfajta figyelő tekintet és szemlélet előtt egy permanens bűntény corpus delictijévé. Ezekből a fényképekből tárható fel az „illetéktelen hatalom” s ennek a vizuális apológia, a „glamour sociale” romlott heroizmusa mögé rejtőzött világnézete.

(1991)

## A „vizuális valami”

Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971



— Jö éj, mi történt veled?  
— A televízióban szerepeltem...

Boldog vagyok, hogy 1957 júniusában a Szabadság téri stúdió az én félórás kísérleti fizikai előadásommal nyitott. [...] Íme Rajk András kritikája: „Hogy tetszett a műsor? Egy száma, Öveges professzor előadása, nagyon jó volt, mert olyasmit hozott, ami a rádióban lehetetlen, amit éppen a távolbalátás tett lehetővé: érdekes, szórakoztató fizikai kísérleteket elevenített meg, jellegzetesen vizuális valamire épült.” (Öveges József: *A rádiós-televíziós természettudományos ismeretterjesztésről*)<sup>1</sup>

Pontosítva a fenti sorokat, az említett előadás és bemutató az 1957. június 13-i, első, stúdióból közvetített adás részeként került sugárzásra. Keletkezését és ennek körülményeit elolvashatjuk a TV Szemle 1967/1. számában, ugyanott közlik a helyszínek elrendezési rajzát is. Ez az ún. „vegyes műsor” két osztály, az „agitprop” (vagyis „agitációs-propaganda”) és a „művészeti” közös prog-

<sup>1</sup> *Rádió és televízió évkönyv*, Magvető, Budapest, 1964, 189.



ramjaként állt össze – egyéb részlegek akkor nem is léteztek a tévében – tizenegy tételből.<sup>2</sup> Az első, nyilvánosságnak szánt élő közvetítés az 1957-es május elsejei nagygyűlést választotta témául. (A televízió korábban is sugárzott programokat, ami gyakorlatilag filmközvetítést jelentett, néhány száz fős – legföljebb mozinyi – közönség számára.)

A „vizuális valami” kitétel a szövegben azonban a lehető legpontosabb: összefoglaló névként alkalmas a kezdeti időszak karakterének érzékeltetésére mind az adó, mind a vevő szempontjából.

Ma, miután Magyarországon is a médium fejlődésének harmadik szakaszába léptünk – mely a párhuzamosságot és decentralizmust, a szabad adás és vétel jogát és lehetőségét jelenti –, tehát a televízió valódi létrejötte idején érdemes végigkövetnünk az első szakasz fejleményeit, mely korszak szimbolikusan az említett első „élő” adástól az 1960-as évek végéig tart (hozzáértve természetesen az összes előkészítő mozzanatot is). Az 1960–70-es évek fordulója mindenekelőtt azért tekinthető e szakasz végpontjának, mert ekkor lép be a színes televízió, s az alternatív program nyilvánosan deklarált megjelenése is ezzel esik egybe.

Hogy a „vizuális valami” kifejezés valójában mit takar, azt könnyen megérthetjük, végiggondolva az említett „vegyes műsor” és benne Öveges professzor előadásának helyzetét. Utóbbi ugyanis, mint a „physique amusante”, szórakoztató természettudomány egyenesági leszármazottja paradigmikus elemmé válik a magyarországi televízió megértésében azzal, hogy kvázi művészeti kontextusba helyezett „érdekességként” jelenik meg. Úgy tűnik ugyanis, hogy bár a kezdet kezdetén a tévé – a film kezdetéhez hasonlóan – mint ha vállalná a „mutatványos”-léttel való eredendő rokonságot (az adások neve „kísérleti”, a műsor önálló, független „számok” konglomerátuma), mégis lehetetlen nem észrevenni, hogy egyfelől ugyan „burokban született”, amit a kor társadalmi-politikai viszonyainak megfelelően „művészetnek” neveztek, másfelől közvetlenül a születése után állami gondozásba vették. (Jól érzékelhető ez az említett műsort készítő két „osztály” nevéből.)

Válaszolnunk kell arra a kérdésre, miért volt szükséges ezen eszközt épp a „művészet” közegeben tartani, s ezek után válnak érzékelhetővé mindazon – általában technikai köntösben jelentkező – valódi újdonságok, melyekről egyébként a „szülő” is felismerhető, „aki” csak az említett harmadik szakasz-

<sup>2</sup> „Vegyes műsorokról” szóló képes tudósításokat közöl a Rádió Újság (például 1957/29., 1957/41., hátlap).

ban tudja majd kiszabadítani az akkor már korántsem „kisgyermek” médiomot e jól meghúzott fogalmi krétakörből.

Olyan árulkodó kifejezésekkel találkozhatunk, mint a „gépi tömegszórakoztató eszköz” a Statisztikai Hivatal szóhasználatában,<sup>3</sup> vagy a „szórakoztató művészet” korabeli verziója, a „művészeti esztrád”, de ezek önmagukban kevésnek tűnnek a magyarázat kibontásához. Vessük össze a távolbalátás ideáját a tervgazdálkodás gyakorlatával, s azonnal érthetővé válik az a hatásos és titkos taktika, mely egyébként direkt módon nem is érthető tetten, s mely fő célként azt tűzte ki, hogy a „vitán felül álló”-nak vagy az „evidenciá”-nak a képzeit tömegállapotként létrehozza és tartósítsa, s bármikor „bekapcsolhatóvá” tegye minden politikai-társadalmi eseménnyel és a hétköznapi étellel kapcsolatosan is. Talán meglepő, de az Orwell-féle utópia, a „mindent látó” készülék-kontroll egyáltalán nem fedezhető fel (hacsak olyan – inkább humoros, mint valódi – összecsengésnél nem, mint a *Cicavízió* 1968. szeptember 12-i adása, *A szemüveg*, melynek „segítségével Gombóc tündér láthatja a tévé előtt ülő gyerekeket, akik lehet, hogy éppen rosszködni”)<sup>4</sup>. A távolbalátás ugyanis arra a néhány méteres – valójában a „jelen távolsága” állandóságként általánosítható – szakaszra szűkül, mely a fotel és a képernyő között van. Míg a távolbalátás vagy a televíziózás egyértelműen térbeli viszonyok bázisára épül, addig a tervgazdálkodás mindenekelőtt időbeli folyamatokból ered: az összevetés épp e mozzanat révén válhat érdekessé. Az „ötéves tervek” jövőbe látó aspektusa másfajta „távolsággal” számol, mint a tévé, ám ezt éppúgy át kell fordítani térbeli viszonyokra, mint időbeli folyamatá változtatni a televíziót. S az egyik számára kínáló „hely” pontosan kiegészíti a másik számára biztosítandó időt – legalábbis ez az elgondolás –, ugyanis tervezni csak azon „helyeken” lehet ebben az összefüggésben, ahol az idő nem „szabad”, ugyanakkor a kontrollálatlan szabadidő ezt könnyen fölboríthatja. Minthogy e szabadidő tervezésére minden, nem direkt módon brutális módszer alkalmazható, épp itt kínálkozik a lehetőség arra, hogy a televíziózás helyet kapjon.

S ha ez a(z) ilyen módon nem kimondott) számítás beválik, sok mindent megér a hatalom számára: ez az „állami gondozás” indítéka, de sok mindent

<sup>3</sup> A családok kulturális költségvetéséről szóló jelentést idézi LÉVAI Béla, *A rádió és a televízió krónikája 1945–78*, Tömegkommunikációs Kutató Központ, Budapest, 1983, 252.

<sup>4</sup> A *TV-filmográfia* 8677. tétele. Érdekes adatot közöl egyébként Lévai Béla 1952-ből: „Ötéves tervünk: béketerv!» címmel albumot ad ki a Népművelési Minisztérium. Az album elképzelt riportot közöl a tervidőszakban bevezetendő televízió egyik estjéről.” (*Uo.*, 115.)

megér a „szabad idő” birtokosai számára is, ha biztosítva vannak arról, hogy hasznos és értelmes a befektetésük (erre való a „művészet” fedőnév).

A kezdeti időszak egykori, jellegzetes közhelyei a rádió és a televízió különbségein és esetleges hasonlóságain való elmélkedésekből állnak – talán a témakörből is adódik, hogy a tévéhez eleve, szinte axiomatikus módon a „vizualitás” kötődik, és fel sem merül a rákérdés lehetősége: valóban így van-e? Vagy: melyek a karakteresen új, korábitól eltérő vizuális elemek, amelyeken a fenti axióma alapul? Bizonyára sokaknak vannak még emlékei e hősi, fekete-fehér állapotról, a gyakran láthatatlan képekről vagy képelemekről (gondoljunk például a korongra egy jégheki, vagy akár a labdára egy focimeccs „nagyotáljában”: mérete gyakorta kisebb a még átvehető legkisebb képelemnél, vagy tónusa épül be a szürke alapba). A „nagy téma” e vonatkozásban a képhibák, illetve a beállítás fogalma alapján fejthető ki: majd minden ismertető, tévéről szóló könyv vagy újság komoly teret szentel – mintegy fontos „kezelési tudnivalóként” – annak, hogyan kell a „jó képet” beállítani, vagy a „vételi hibákat” elhárítani, gyakran e képjelenségről készített fotós vagy rajzos illusztrációkkal.<sup>5</sup> A dolog annyira szembeűnő, hogy szinte furcsa, erről a dimenzióról miért nem született valami nem-használati utasításba szoruló szöveg, mű: miközben a „rosszul” beállított készülék szinte automata módjára ontja az inspirálóbbnál inspirálóbb képeket, minden igyekezet a jelenség el-tüntetésére irányul, a „jó képet” tekintve valódi „vizualitásnak”.

Persze ez nem mindenütt van így: több mint elégséges információ, ha Wolf Vostell 1959-es tévé-décollage tervére, vagy Nam June Paik 1963-as, deformált, torzított képeket sugárzó tévéket bemutató wuppertali kiállítására gondolunk, melyeket általában a videoművészeti kronológiák mint az első ilyen jellegű eseményeket emlegetnek. (Későbbi, de témánkba vágó még Peter Weibel 1969-es *Video-sandwich* című műve is.)

Így a tévékép újszerűségét pontosan e művészi gesztusok mutatják, melyek a képhiba lehetőségén és a beállítható kép tényén alapulnak – vegyük ehhez még hozzá azokat a nem műsorszerű vizuális „mellékjelenségeket”, mint az adás előtt vagy után látható fehér/fekete szemcsék, az adáshibák vagy épp a monoszkóp-ábra, az óra stb., és együtt van a valós vizuális bázis. Feltehetőleg egyébként a magyar lakások igen nagy százalékába a tévémonoszkóp és az

<sup>5</sup> Lásd pl. Rádió Újság 1958/24., 25., 26. szám; E[ugene]. AISBERG, *Most már értem a televíziót*, Budapest, Műszaki, 1962; NOZDROVICZKY László, *Tv-tanácsadó*, Műszaki, Budapest, 1970, különösen 148–153.

említett hibák révén jutott el az első nonfiguratív kép, és ezáltal az első híradás egy másfajta vizuális világról, mely eltér a közvetlen látvány tapasztalatból eredő megszokásától.



Monoszkóp

Ugyanakkor a tévé a szobában olyan, mint egy furcsa bútordarab, mely akkor is ott van, ha nem nézik (egy időben a televízióhoz négy, felcsavarható lábat is árultak, s ezt itt fontosnak tartom), vagy még inkább talán mint egy háziállat, mellyel törödni kell: lámpát gyújtani mögötte, színes fóliát tenni elé, törölni, antennát építeni hozzá, bedugni a konnektorba, megvárni, míg „bemelegedik” stb. Bizonyos szempontból – figyelembe véve a faluból a városba irányuló nagyarányú mobilizációt – helyettesíti a baromfiudvart vagy háztájit: a tévésítés és a tévé elterjedésének párhuzamossága e tények alapján is végiggondolható.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Ilyen vizsgálatról nem tudok, viszont Lévai Béla ír egy másikról, 1966-ból: „A makkói járás 14 községének 1100 fizikai munkát végző tsz-tagja között végzett közvéleménykutatás azt vizsgálja, hogy a tévétulajdonosok vendégnek tekintik-e tévé-néző látogatóikat. [...] A »végeredmény«: a tévézés alapvetően nem változtatja meg a falu társas kapcsolatait.” (LÉVAI, *I. m.*, 310.)

Míg a komoly emberek komoly energiákat fektettek a belső, műsorkarakterből táplálkozó állítólagos új fogalmak, kifejezések, sőt ún. „esztétikum” keresésébe, kifejtésébe, addig ez az eredendő aesthesis, érzékelés csak perifériális információként őrződött meg: emlékekben, technikai mellékletekben, néhány filmbetétben vagy karikatúrán.

### Az egyenes adás természete

A televíziózás kezdeti szakaszaiban a konzervműsorok készítése, a gyors átfutás a felvétel–szerkesztés–adás között komoly technikai akadályokba ütközött. A médium szinte egyetlen lehetősége volt az esemény, illetve a „képek” közvetlen szórása a lehetséges vétel reményében. Lényegében a filmközvetítés is „egyenes adásként” fogható föl, mivel nem volt mód az előálló hibák (például filmszakadás) elleni védekezésre. E korszakot így a nagyarányú – a fentebb kifejtett eltérő jelentésben használt – hibaszázalék és az ebből adódó stresszhelyzet jellemzi<sup>7</sup> – hiszen egy új technika mindenekelőtt „jól” szeretne működni –, s így behatárolhatók a közvetíthető üzenetek típusai. Gyakorlatilag három ilyet nevezhetünk meg (korábban mindegyikre utaltunk): a *filmközvetítés* mellett a *stúdió* (technikailag jól kontrollálható és preparálható helyszín), és a valamely adott időben történő esemény színhelyére telepített *élő* vagy „egyenes” adás.

Az élő közvetítések legnagyobb számban olyan eseményekhez kötődtek, amelyek jól belátható koreográfia szerint és – ami döntő – a közvetítő televízió ottléte nélkül is megtörténtek volna. A feltételeket technikailag egy közvetítőköcsi biztosította: „1957 januárjában értesültünk arról, hogy az első PYE helyszíni közvetítő berendezés megérkezett” – olvashatjuk a már említett visszaemlékezésben. „Hogy hogyan érkezett, azt pontosan nem tudtuk, és az említett értesítés után a Rádió udvarán találtuk, egy hatalmas ponyvával letakarva, »becsomagolva«.”<sup>8</sup> Figyelemre méltó a dátum, a helyszín (tudjuk a rádió valójában még a Parlamentből ad ekkor, 1957 áprilisáig) és a titokzatosság. A technikai fejlődés egyéb részleteit itt nem kívánom végigkövetni, jól kigyűjt-

<sup>7</sup> Az 1958. június 20-i adásban „egy órán át vetítik a »szünet« feliratot. (A Tv Klubja átdíszletezése »Hőköm Színházzá« ennyi ideig tart.)” *Uo.*, 209.

<sup>8</sup> BEDNAI Nándor – FORGÓ Mihály – KATKICS Ilona – KELEMEN Endre – LÁNG György – MEZEI István, *Az „első...”, TV Szemle 1967/1.*, 28.

hető Lévai Béla – más szempontból is nélkülözhetetlen – kronológiájából<sup>9</sup> (talán arra érdemes még utalni, hogy 16 mm-es „filmlapogató” berendezés 1958 áprilisától van a televízióban – a műsorok ugyanis főként 16 mm-es filmre készülnek).

Az egyenes adás tulajdonképpen a televízió egyedülálló, nagy lehetősége – mondhatni: erre találták ki –, mégis ez az a terület, ahol minden a legbizonytalanabbá válik: a közvetítés természetéből adódóan az „esemény” ideje szinkronná válik a „műsor” idejével, míg a térnek csak egy bizonyos szelete, a képkivágás által egyúttal értelmezett részlete kommunikálható. Mely események „érdemesek” a műsorként is tekintett közvetítésre?<sup>10</sup> Hogyan lehet „előre” kivédeni (későbbi fázisban: beépíteni) a váratlant, a véletlent? Miként lehet az előre elrendezett technikai installáció mellett az „egyidejűség” érzetét mégis fenntartani? Ilyen és ehhez hasonló kérdések merülnek fel gyakorlatilag mindenütt, s ez Magyarországon is megteremti azt a sajátos műsortípust, amely minden kritériumnak megfelel, és mégsem az egyébként is megtörténő eseményre alapul. Ez a televíziós vetélkedő vagy „kvízműsor”, számtalan változatban. A hazai helyzet specialitása, hogy az időszak ez irányú fejleményein jól észrevehető egy olyan háttérmotívum, mely azt sugallja, mintha az egész ügy lényegében a „szocialista munkaverseny” kiterjesztése lenne az ún. „kulturális szféra” irányába.

<sup>9</sup> LÉVAI, I. m. A második kötet az 1979–85-ös időszakról 1987-ben jelent meg. Korszakunkra vonatkozóan forrásértékűnek tekinthető még (természetesen a fennmaradt műsorokon túl) a Rádió Újság (ill. általában a programközlések), valamint a *Tv-filmográfia* kötetei az MTV Központi Archívum és Könyvtár sokszorosításában.

<sup>10</sup> A műsorfajták alakulását itt nincs mód elemezni, inkább illusztrációként egy részlet az erre vonatkozó kezdeti „prognózisból”: „Rendszeresen sugárzunk – elsősorban a divattal, kozmetikával stb. foglalkozó – női műsorokat [...] még az időjárásjelentést is igyekszünk szemléletessé tenni [...] Máris közkeletűségnek örvendenek technikailag is kiváló sportközvetítéseink [...] Az 1958. évi tervben 780 óra műsor szerepel, mégpedig a következő napokon: kedden, csütörtökön, szombaton és vasárnap. A kedd a *Tv-híradó* és a filmműsor napja. Csütörtökön láthatók-hallhatók a külső (színházi, operai, balett, varieté, kabaré) közvetítések. A szombat a vidám adásoké és az úgynevezett »művészi esztrádműsoroké«. Vasárnap délelőtt egyórás gyermekműsor, délután mezőgazdasági és sportműsor, este pedig szórakoztató műsor szerepel a tervben.” *Rádióhallgatók könyve*, szerk. LÉVAI Béla, Minerva, Budapest, 1958, 324.

### „A pillanat hősei”

„Az önként vállalkozóknak kérdésekre kell válaszolniuk a nézők szeme láttára [...] akik tudásukkal, viselkedésükkel, fellépésükkel megnyerik a közönség rokonszenvét, a pillanat hősei lesznek...”<sup>11</sup>

Míg Walter Benjamin szerint – még jóval a rendszeres tévészés megindulása előtt jegyezte meg – a fotográfia és a film megjelenésével lényegében bárki jogot formálhat arra, hogy „képre kerüljön”, mintegy a portré megszűnik „kiváltság” lenni; a század második felében – ahogy ezt egyébként sokan észrevették – a probléma már az ellenkező: hogyan őrizheti meg a személy azt a jogát, hogy ne készülhessen róla kép, legalábbis akarata ellenére. A televíziózásban még ma is kísért a képre kerülés vágya, mint kvázitársadalmi lét, a kiemelkedés illúziója a tévé-nyilvánosság páternoszttere segítségével, s persze azzal a nem lényegtelen hátsó gondolattal, hogy esetleg valós sorsváltás lehet a nyilvános megjelenés következménye (ami persze igen ritka kivétel).

Sajnálatosnak is nevezhető a tény, hogy a szerepléstől való elzárkózás – legalábbis a kezdeti időszakban – nem annyira jellemző, mindenesetre erről a médium nem tudósít, természetéből adódóan. A nyilvánvaló „túlkínálat” levezetésére a közönségszervezés, a levélben való hozzászólás és a „műsor-igénylés” technikája került kidolgozásra, ahol a neveket a „nagy számok” vagy épp a megnövekvő elektromos fogyasztás<sup>12</sup> jelképezte. Mindez egyúttal a médium demokratizmusát volt hivatott mutatni, beleszólási lehetőségnek álcázva – de nem volt rossz legitimizációs kísérletnek sem.

A vetélkedő-viselkedésre mintákat maguk a televíziós figurák, sőt az egyes műsorok szereplői szolgáltatnak (sokszor egyébként egy-egy későbbi játékforma előzményeként is). Így volt egyszerre varietészám és klisé Pataki fejszámolóművész vagy Sándor Károly, a gyorsrajzoló karikaturista és minta az olyan fiktív tévé-„személyiség”, mint „Franyóka, a zsörtölődő esztergályos”, „Kisdobos Dani”, „Kép Ernő, a mesterdetektív” vagy épp „Anita, a tévé-bébi”. Hogy ez mennyire így van, azon is mérhető, hogy analógiaként találunk „valós”, dokumentarista igényű portréfilmeket is például Dobi Istvánról vagy

<sup>11</sup> *Uo.*, 327.

<sup>12</sup> Például az *Ifjúság '70* vetélkedő győztesére történő villanymeggyújtásos „népszavazás” alkalmával 740 000 darab 100 wattos égőnek megfelelő energiát lehetett mérni. Lásd LÉVAI, *I. m.*, 377.

„Nincs János Fejér megyei képviselőről, a Dunai Vasmű olvasztáráról”.<sup>13</sup> (Ne feledjük a rádiós előképeket, mint például az úttörőrádió aratási akcióját, az „Előre minden szem gabonáért!” jelszót, vagy a fémgyűjtési pályázatot, melynek „győztese egy székesfehérvári fiatal, neve: Toldi Miklós...”)<sup>14</sup>

Az első vetélkedő még nyilvánvaló identitáskeresésként indult (*Vajh, ki ő?*), majd a sokkal sikeresebbek, a társadalmi specializáció egalitáriánus szempontjait sugalló *Ki mit tud?*, *Ki miben tudós?* és *Ki minek mestere?* mellett manierista vonások jelentek meg (stewardess-vetélkedő, szántóverseny), hogy a valódi diadalt korszakunkban a *Táncdalfesztivál* arassa le – visszacsempészve a vetélkedőműfajt ismét a „művészi esztrádba”.<sup>15</sup>

### Az ismétlés mint jutalom

Lenyűgöző sajátossága volt a televíziózásnak, hogy saját programjainak megismétlését gyakorta – és adott esetben külön kívánságra – nyújtotta mint nézőinek (néha szereplőinek)<sup>16</sup> szánt jutalmat (az ismétlés konkrét funkciója lenne egy adott anyag alternatív időpontban való sugárzása, tekintve, hogy nem mindenki tud egy alkalommal hozzájutni). E tény itt azért érdekes, mert átvezet a televízió hiányzó társadalmi intézményeket (pontosabban azok illúzióját) helyettesítő tevékenységi formáihoz, az ún. problémafeltáró vagy segítségnyújtó aktivitáshoz, s ezzel együtt ahhoz a szociális kontextushoz, mely a hatalom számára nyilvánvaló előnyök mellett megmutatja a televíziózás veszélyeit is. Utóbbi talán annyiban érdekes itt, mert lehetséges választ kínál a televíziózás magyarországi „késleltetett” fejlődésének okaira (ugyanaz ismétlődik egyébként a videó elterjedésével kapcsolatosan a nyolcvanas évek elején).

<sup>13</sup> *TV-filmográfia*. 12479. sz. Vö. még: *Sztálinváros (A fiatalok városában)* 1959, 538. sz. és *Fiatalok városa* 1960, 2282. sz.

<sup>14</sup> 1962. június, lásd LÉVAI, *I. m.*, 120.

<sup>15</sup> A vetélkedőket kimerítő teljességgel nem tudjuk tárgyalni, így csak néhány adat: 1960. április 4-e: 1945-ben születettek számára „Mivel lépnél föl a tv-ben, ha egy perced lenne?”; 1961. december: a *Ki mit tud?* első meghirdetése; 1962. szeptember: a KISZ KB és a tévé meghirdeti 1962/63-ra a *Ki mit tud?*, *Ki miben tudós?* és *Ki minek a mestere?* vetélkedőket; 1964: *Riporter kerestetik!*; 1969. szilveszter: országos játék, élő adás keretében (Budapest, Miskolc, Győr, Szeged).

<sup>16</sup> Pl.: „1969 augusztusában több mint 100 ezer levélíró választja ki azt a 12 magyar tévéjátékot, illetve tévéfilmet, melynek megismétlését kéri a felszabadulás 25. évfordulója alkalmából.” LÉVAI, *I. m.*, 360.



Hogy a televízió hasznos találmány, azt a hatalomban levők konkrét élmények formájában is tapasztalhatták (megmutatja, hogy már az 1951-es májusi, módosított 5 éves tervben szerepel, hogy meg kell indítani a „távolbalátó adást”<sup>17</sup>). Működött egyébként Kopácsi Sándor szerint 1958. június 9-én is a közvetítőrendszer:

Vigyázat, Sándor, hamarosan magára kerül a sor és az egész pártvezetőség együtt van a váróteremben. Hallani fogják, amit mond – figyelmeztetett Metelka.

Valóban, mintha szovjet utasításra két párhuzamos per zajlott volna egymás mellett. Az egyik Nagy Imre és társainak pere, a második a szomszédos várószobában. Itt foglaltak helyet azok a jelenleg is vezető pozíció-

<sup>17</sup> A kezdetekről néhány adat, az 1945 utáni időszakból (Lévai, *I. m.* alapján): 1947. március 25.: „távolbalátó” kísérlet a rádió I. stúdiójában. 1951. augusztus: a Váci utcai Szovjet Mintaraktár kirakatában tévékészülék látható. 1952. február: az MDP főtitkarsága elrendeli a televíziós műsorszolgáltatás 1954. május 1-jéig történő megindítását. 1953. január: minisztertanácsi hozzájárulás a Magyar Televízió Vállalat megalakulásához. 1953. december 16.: televíziós próbaadás, állóképekkel; az Orion gyár dolgozik egy 14x18 cm-es vevőkészülék kifejlesztésén. 1954. január 20.: üzembe helyezik a Széchenyi-hegyen a kísérleti, 100 wattos adót; adáskísérletek láthatók a Váci utcában (Repülőgép száll a levegőben, lassan leereszkedik...). 1954. szeptember 2.: az első magyar televíziós felvétel a filmgyárban; a lóversenypálya épületében a Televíziós Vállalat két vevőkészüléket állít ki, helyi filmműsorral (mint például *A festett róka* c. szovjet mese). 1955. április 7.: a volt Tőzsdepalotából kiköltözik az addig ott helyet foglaló Lenin Intézet, s az épület egy részét fokozatosan átveheti a televízió. 1955. augusztus: elkészül az Orion gyárban az AT 501-es tévékészülék prototípusa (ugyanakkor a Vadásztölténygyár – a mai Videoton – elkezd rádiót gyártani). Az Orion készülék 0 szeriája 1956 februárjára készül el. 1956. április: a második ötéves terv irányelvei a televízióról (benne a színes televízió bevezetésének előkészítésére és öt év alatt mintegy 110 ezer darab tévékészülék gyártására vonatkozó részek). 1956. június: a Széchenyi-hegyi tévéállomás makettjének bemutatása; a szabadság-helyi 1 kW-os adó megkezdí rendes üzemét. A Lenin körüti Ravill boltban kilenc nap alatt 150 tévékészüléket adnak el 5500 Ft/db áron. 1956. október 23.: éjjel a kinyomtatott (majd bezúzott) rádióújság címlapján televíziós filmhíradó-felvétel. Egyébként a Magyar Filmhíradó is több alkalommal foglalkozik a televíziózással; például 1954/15.: *Az Orion gyárban*; 1954/5.: *Televíziós próbaadás*; 1955/49.: *Televíziós kiállítás a Divatcsarnokban*; 1956/23.: *Mi újság a televízióban? (Előkészületek a próbaadásra)*; 1957/47.: *Televíziós adó a Széchenyi-hegyen*; 1959/2.: *Új televíziós készülék*; 1959/46.: *Televíziókiállítás Budapesten* stb. (De ismeretterjesztő rövidfilmek is készülnek, mint Janovits: *A televízió*, 1959 vagy Borsodi: *Televízió*, 1965.)

ban levő bábok, akik – többségükben – maguk is kompromittáltak magukat a forradalmi eseményekben.

A váróteremben nyilván tökéletesen működött a hangszóró és a felvevők által sugárzott képernyő.<sup>18</sup>

Bár lehetséges, hogy utóbbi adatot inkább a kábeltelevíziózás vagy „zárt láncú” rendszerek történeti előzményeivel kapcsolatosan kellene említeni, itt nem annyira történeti, mint szimbolikus értelemben idézem. Ez persze kétségkívül nem mindig helyes eljárás, torzíthatja az események megértését, melyre itt törekszünk, mint azt Csurka István – egyébként érzékletes, korfeszítő – írásában vehetjük észre, amelyből itt (mindkét ok miatt) kicsit hosszabban idézek:

A Kádár-rezsim a főnyereményt ütötte meg a tévével. Berendezkedése, úgynevezett konszolidációja sokkal kevésbé lett volna lehetséges a tévé nélkül. Emberek százai kezdtek el azért gürizni és megalkudni, hogy hozzájussanak ők is a ládához. [...] 1200 meg 1600 volt egy kisfizetés és 4000 egy Orion tévé. Döbönt csend ült az országon, csak esténként indult meg valami mozgolódás, amikor a rokonok, szomszédok kissé félénken bekopogtak a tévétulajdonosokhoz, hónuk alatt a sámlit szorítva, meg egy kis majszoználót, fél üveg kövidinkát a horgolt terítő asztalra téve, hogy együtt csodálhassák a házhoz jött mozit, a képet, amely *otthon* mozog.

A televízió, mint technikai eszköz, vitán felül *Nyugatról* jött jelenség volt életünk keleti sötétségében. A hatalom előtt egy nagy ziccer kínálkozott: a nem régen behívott szovjet tankok után feltűntethette magát olyanak, aki nyugati találmánnyal ajándékozta meg az embereket. Pedig pusztán a szerencse játszott a kezére. A magyar tévé kifejlesztése akkor ért el a szerény megvalósuláshoz.<sup>19</sup> [...] a Kádár-korszak és a Kádár utáni korszak egész története nemcsak párhuzamos, hanem azonos a Magyar Televízió történetével és válságával [...] <sup>20</sup>

<sup>18</sup> KOPÁCSI Sándor, *Az 1956-os magyar forradalom és a Nagy Imre-per*, Magyar Öregdiák Szövetség – Bessenyi György Kör, New Brunswick, 1980, 55.

<sup>19</sup> Vö. a 17. jegyzetbeli kronológiával.

<sup>20</sup> CSURKA István, *Lesznek-e halvacsorák a Hungaroringen?*, Hítel 1989/6., 46–47.



A Telefonhírmondó hirdetése

Fentiekből megkérdőjelezhető az utolsóként idézett mondaton kívül (mely, amennyiben igaz, az egész írásnak ellentmond: ez esetben ugyanis a tévé jól működött, hiszen a korszak „hű képét” adta) az az állítás is, hogy „nyugati” jelenség volna a tévé, s mindenekelőtt maga a problémafelvetés: a kérdés ugyanis az, miért csak ekkor, miért ekkora késéssel indult el a televíziózás, s csak másodsorban az, hogy mit nyert vele a Kádár-rendszer (vagy általában: bármely politikai hatalom mit nyer vele). Hogy miért nem nyugati, azzal most ne foglalkozunk – tárgyunkon kívül esik és hosszú felsorolást igényelne Mihály Dénestől Nemes Tihamárig, vagy épp Puskás Tivadartól Okolicsányi Ferencig, Babits Viktorig.<sup>21</sup> Belátható, hogy a televízió nem csupán a legbonyolultabb berendezések egyike – mint Nam June Paik írja –, melyet az emberek sorozatban gyártottak, de a tévében közvetített üzenetek is lényegesen összetettebbek annál, hogysem közvetlenül kontrollálni lehetne azokat. A szándé-

<sup>21</sup> A távközlés/műsorszórás és távolbalató készülékek úttörőinek nevéen túl még egy tény kívánczik ide: a magyar televíziózás megindulása idején, az első korszakban a valódi nyugati „szinkron” már Marshall McLuhan, akinek sorozatban jelennek meg könyvei.

kok és a következmények között ugyanis óriási szakadék húzódik – innen ered egyébként a kvázi-műalkotásszerű karakter: az üzenet teljességét, különösen pedig hatását a készítő nem tudja bemérni. (Fontosnak tűnik így az ún. „közönségvélemény”-kutatás – de valójában a „hatalmi kontroll” illúzióján kívül semmi jelentősége sincs.) Egyébként ha korszakunk hatalmi viszonyait a televízióval mint annak reprezentánsával azonosítjuk, akkor a tévéműsorral szembeni elégedetlenség egyúttal társadalmi elégedetlenség, sőt politikai elégedetlenség is lenne – ennek azonban nem tapasztalható jelei.



1951. évi ábrák  
A budapesti Tunggram Televízió  
Laboratóriuma 270 sorban  
bevezetett légező (1948-ból)



1951. évi ábrák. Társasozom-gyűjtemény

Illusztráció Babits Viktor könyvéből

Az üzenet és a hatás különbsége miatt – s nemcsak azért, mert mint az esetleg feltételezhető, nem minden televíziós dolgozó kíván az „elvárásoknak” megfelelni – a tévé adott esetben nem is tud megfelelni a pontos direktíváknak. Hovatartozását ezért inkább általános korlátozások kísérik, még ha ezek gyakorta egyszerűen „technikai korlátoknak” tüntetik is fel magukat (mint magyarországi viszonylatban az egycsatornás adás 1969-ig). A tömegkommunikáció, a tévé egyébként önmagában is hatalmi tényező – ami persze így közhely –, ám nem a politikai hatalom megszokott kategóriái révén kezelhető vagy érthető meg: ezt a veszélyt érzik meg a hatalom birtokosai (ma is). Az alternatív hatalom lehetősége az, ami miatt a hatvanas évek magyarországi televízióját szándékosan a naiv „problémamegoldó” és „kívánság”-műsorok mocsarába fojtja az ún. műsorpolitika,<sup>22</sup> s a nem centralizált televízió gondolatát még csak felbukkanni sem engedi.

A Központi Statisztikai Hivatal 1963-as, *A televízió és hatása* című jelentésében olvashatjuk: „Még nem volt kulturális eszköz Magyarországon, melynek elterjedése a televízióhoz hasonló gyorsasággal ment volna végbe.”<sup>23</sup> Míg 1958 elején a tévéelőfizetők száma kb. ötezer, 1963-ra több mint négyszázhatvanezer (a lakások kb. 1/6-ában van tévé). Megjegyzendő azonban, hogy televízióvásárlásra az embereket semmi sem kényszerítette – az eszköz megjelenésének késleltetésével pedig jogos igényüket vonták meg. (Majd pedig, ami ugyancsak a skizoid hatalom jele, mikor már megszerezték a tévét, kispolgári mentalitás miatt szidták őket, keltettek rossz lelkiismeretet bennük.) A televízió nem „politikai” csoda – s ez a hangulat jelen is volt a 60-as évek elején (majd újra a színes tévé megjelenésekor). A kezdet kezdetén szinte mindegy volt, „mi mozog”: megnézzük a tévét – mondták (mondják ma is), nem pedig a műsort.

„A modern hírközlő eszközök között a tévé az interkontinentális rakéta” – írta Rényi Péter 1968-ban.<sup>24</sup> A hasonlat annyiban helytálló, hogy az emberek nagy része (bár nehezen bizonyítható, mégis így van) körülbelül annyit látott a „nekik célzott” „manipulatív” vagy épp „butító, mákonyos” műsorokból,

<sup>22</sup> Néhány játékfilm is „beemeli” történetébe a tévé ilyen irányú jelenlétét (kvázi mint szocialista „deus ex machina”). Érdekes lenne alaposan elemezni az 1970-es szilveszteri műsorból Kállai István produkcióját (*Tündér voltam Budapesten – Mi a legfőbb kívánsága?*) – az általa alakított tündér minden kívánságot teljesít, az egyetlen feltétel, hogy csak az ún. „őrült” kívánságok jöhetnek szóba...

<sup>23</sup> *A televízió és hatása*, KSH, Budapest, 1964, 5.

<sup>24</sup> TV Szemle 1968/2., 5.

mint az interkontinentális rakétából. Nem csak amiatt, mert a tévékészülék egyik vitathatatlan jó tulajdonsága, hogy ki lehet kapcsolni, hanem mert – anélkül, hogy ez az emberek lebecsülése lenne – egyszerűen nem fogta föl, vagy – ha a fül vonatkozásában e kifejezés szemléletesebb is – az „egyik szemén be – a másikon ki”: el sem jutott az agyáig. Az emberi intellektus természetes önvédelmi képességét becsüljük le akkor, ha azt állítjuk, hogy akár a nézett műsorok is feltétlenül hatással bírtak. Inkább minden a készítőik vagy az azzal foglalkozók, abba beleszólók körében volt kampányszerű: a „Televíziót az iskoláknak” akció<sup>25</sup> (mely egyszerre kívánt társadalmi mozgalom, tévéműsor és „technikai-módszertani” oktatási reform lenni) odáig eljutott, hogy valóban volt az iskolában tévé, de a gyerekek (s talán a tanárok egy része is), ha egyáltalán az óraegyeztetés erre módot adott, a tévé sugárzott órát nem a tanítás részének fogták föl, hanem hogy most „tévét néztek” tanóra helyett. Ami egyébként bizonyosan nem akármilyen tapasztalat volt azoknak, akik ezt otthon vagy a szomszédban nem teheték gyakorta.

### „Tévészemét”

A kifejezést Erdély Miklóstól hallottam, aki 1963 táján – miután a sikeres felvételi vizsgát követően kétszer is, még a tanévkezdet előtt joggatlanul eltávolították a Filmművészeti Főiskoláról – mintegy fél éven át járt be vágni a 16-os filmvágóasztalhoz a Magyar Televízióba. (Egy televíziós műsorban felvétel is látható róla: a Bokros Birman-portréfilmbe nyilatkozik a szobrászról.) A „tévészemét” tehát az a „kivágott” filmhulladék, amely a vágóasztal melletti, majd folyosói szemétkosárba kerül, mint „szükségtelen”, s amelyet felhasználva Erdély első montázsfilmjeit készítette, amely filmek egyúttal a magyar független film (vagy experimentális film) kezdeteit is jelentik az 50-es évek után. Ez az eseti tény is elég lenne ahhoz, hogy kibontsuk belőle: a televízió megjelenése műsorról függetlenül erjesztően hatott egy alternatív mozgóképi kommunikáció újramegjelenésére Magyarországon. Az 1950-es évek végén

<sup>25</sup> Az akció 1969. augusztus 30-án indult az Iskolatelevízió kezdeményezésére (előzménye az 50-es évek elejei „rádiót az iskolának”), az ajándékozók között van például – mint a rendszeres adásokból megtudjuk – az Omega együttes (Bánom pusztá részére 1970. febr. 19-én, ugyanakkor a Beloianisz gyár dolgozó egy aggregátort ajándékoznak, hogy a készülék működhessen is). A műsorok az ajándék készülékek sorsával is foglalkoznak később.

kibontakozik a magyar amatőrfilmes mozgalom (jellegzetes hangulatát megőrizte Jancsó Miklós *Oldás és kötés* című filmjének egy betétje), és mindennek előtt megalakul a Balázs Béla Stúdió. Ami itt most talán témánk miatt fontosabb: a hatás nem egyoldalú. A hatvanas évek közepén írja B. Révész György:

Természetes, hogy a fiataloknál nagyobb a kísérletező kedv, új tartalmi és formai megoldások kipróbálásának igénye. Gátakat emel ez elé a kísérletező kedv elé a mindent összemosó, nivelláló „össznépi” tévés szemlélet. „Négymillió ember előtt nem lehet kísérletezni” és hasonló mondatok nagyon elkedvetlenítik az embert [...] Régi vágyunk, hogy valamilyen önálló tévés kísérleti műhelyt, amolyan Tv Balázs Béla Stúdiót hozhassunk létre [...] <sup>26</sup>

E vágy – mindegy, milyen szintű – megvalósulása már nem korszakunk történetéhez tartozik. Az első időszakban a televízió csupán megszabadul a „kísérleti” jelzőtől – egy (más értelemben vett) kísérleti karaktert nem képes vállalni.

Végezetül néhány név – a magyar televíziótípusok az 50-es, 60-as évekből: Favorit, Horizont, Munkácsy, AT 321 „néptelevízió”, Sztár, Mona Lisa, Tisza, Venus, Kékes, Alba Regia...

(1991)

## Mi jön a tévészés után?

Mindnyájan emlékszünk még arra, milyen érzés volt televíziózni a kivételes 1989-es évben, mikor ha másképp nem, így lehettünk részesei a berlini fal leomlásának, a vasfüggöny eltűnésének és végül, nem felejthető karácsonyi meglepetésként a romániai kommunista rezsim parádés, valós idejű szétzüllésének rövid néhány nap alatt. Az utóbbi esemény és annak legfőbb interfésze, az élő televíziós adás valószínűleg a tévészés mindenkori csúcspontja, meghaladhatatlan és egyúttal megismételhetetlen jele a tévébirodalom összeomlásának is.

Hogy mi történt valójában az alatt a néhány nap alatt, míg meredten és soha nem tapasztalt figyelemmel bámultuk és vártuk a romantikus, élő tablóképeket, valószínűleg soha nem fogjuk megtudni, ám azt, hogy mi történt a televízióval mint médiummal, mit jelentett és jelent máig ez az unikális elektronikus korpusz, az elmúlt tíz év távlatából meglehetősen biztonságosan leírható. A történelem végeként írta le az események után alig fél évvel rendezett budapesti tudományos és művészeti szimpózium egyik résztvevője, Vilém Flusser, azzal a konklúzióval zárva előadását, hogy amit láttunk, riasztó, nem tudjuk kezelni, mivel még nincs birtokunkban a hatalmon lévő kép filozófiája („we do not have a philosophy of the image in power”). S bár a televízió hatalmáról művek, a konkrét eseményekről könyvek jelentek meg szinte azonnal – legyen itt elég Hámos Gusztáv videójára és Ujica könyvére utalni –, végső soron a totális tömegkommunikációs váltás nyújtja azt a magyarázatot, mely a konkrét helyzetleírás metaforikus taglalásán túl a jelenséget értelmezni képes.

Nem állom meg, hogy ide ne másoljam egy romániai televíziós adásnap e cikk írása közben véletlenül talált programját, különösen, mivel 1989-ből való, az akkori állapotokat (és a korábbiakat) jellemzi, maga is idézet egy újságból:

A televízió<sup>1</sup> műsora:

20.00 Híradó

20.25 Kiemelt gazdasági feladatok, a hőerőművek felkészülése a téli időszakra.

20.45 Hazafias és forradalmi versek

<sup>1</sup> Ide kívánczik megjegyzésként: fel sem merülhetett, milyen televízió, hiszen nem volt másik.

<sup>26</sup> B. RÉVÉSZ György, *Így élünk a televízióban*, TV Szemle 1968/2., 58.



- 21.00 A forradalmi munkádemokráciáról  
 21.15 Munka és alkotás a Megéneklünk Románia országos fesztivál eseményeiből.  
 21.30 Ember és egészség. Bioterápia. Párbeszéd a tévénézőkkel.  
 21.50 Híradó.

Ennyi. Kétórányi adás, ahol egyáltalán fogható, és amelyik napon egyáltalán van. Ezt váltotta föl az élő, valós idejű (real-time) adásfolyam, mint forradalom és békés átmenet.

Egyébként Magyarországon és a többi volt kommunista kelet-közép-európai országban a televíziózás gyakorlatilag szintén egyetlen csatornát jelentett: ez volt a tévé, az adás – nincs (legalábbis a nyolcvanas évek második feléig, a szatellit adások elérhetővé válásáig) alternatíva. Jól ismert vicc a térségből a televízió „második programjának” megjelenítése. Ha átkapcsolunk, megjelenik a képen egy rendőr, kezében gumibottal, s azt kérdezi: Na, mi az ábra, talán nem tetszik az egyes program?

Komolyabbra fordítva a szót, tény, hogy a televíziózás e tájon hosszú évtizedeken át az alternatíva nélküli kínálatot és a társadalom tervezett ritmusához szabott műsoridőt jelentette, amelynek igazi előnyei megszűntükkel, a mai állapotból visszatekintve domborodnak ki: Magyarországon például 1985-ben, mikor már Budapesten is rendeztek tanácskozást a műholdas televíziózás várható fejleményeiről, volt még heti egy „tévémentes” nap, ugyanis hétfőnként nem volt adás. A magyarországi második csatorna egyébként a színes televíziózás „kísérleti” indításával egyidejűleg létesül, s az adások, ahogy akkor mondták, ünnepélyes keretek között indulnak 1969. március 21-én, ami pontosan az első magyarországi kommunista hatalomátvétel 50. évfordulója volt. A nyitóprogramon, mely a *Himnusszal* indul és az *Internacionáléval* ér véget, jelen van Henri de France, a SECAM színes rendszer feltalálója. Magyarország a SECAM rendszer mellett kötelezte el tehát magát akkor, s a teljes átállás a PAL rendszerre a közelmúltban, majd harminc évre rá történt meg. Az induláskor a „második program” heti egy nap sugárzott, s mintegy 30 kilométeres körzetben volt fogható az adó körül. Ekkor Magyarországon a televíziókészülékek száma már több mint másfél millió, ami annyit tesz, hogy lényegében az ország minden negyedik-ötödik családja rendelkezik tévével. Az igen gyors, talán csak az internet épp jelenleg zajló elterjedésével analógiába hozható folyamat az 1960-as évek közepén történt, s ezt jelentősen segítette, hogy két gyár is elkezdett akkor készülékeket gyártani. Míg a televízió-előfizetők létszám 1962



Képek a román televízió adásából (1989. december vége)

decemberéig 200 ezer alatt van, 1965-re ez megháromszorozódik, s a televíziós műsorújságból is több mint félmilliót nyomtatnak. Összevetésül az internet magyarországi terjedésének adatai: míg 1996-ban százezernél kevesebb a felhasználó, ez a szám 1999-re félmillió fölé emelkedett.

Igen találó elnevezés a televíziózásra a tömegkommunikáció: e régióban különösen a politikusokra hatott máig, hiszen úgy érzik, a televízió (rádió stb.) birtokában a tömegekkel kommunikálnak. Míg legalább az kalkulálható volt, hogy az íly módon tömeggé keresztelt nézők vélhetően ugyanazt nézték, ennek az érzésnek volt némi racionális háttére, bár nyilvánvalóan semmit sem árult el a lehetséges befogadói viselkedésről, nem is szólva a megértésről, a hatásról. Kétségtől demonstratív, mikor például 1970-ben egy televíziós vetélkedőn a nézőket lámpagyújtásos módszerrel szavaztatták, a győztesnél 740 ezer 100 wattos izzónak megfelelő energiát mértek, ám miután a csatornák és műsorok közötti választás lehetősége előáll, ilyesfajta demonstrációra ritkán adódik lehetőség. Már 1989 decemberében is, a romániai forradalom napjaiban több csatorna között váltogathattak Magyarországon a nézők, míg ugyanaz Romániában csak erős megszorításokkal, házilag – például lavórból – barkácsolt szatellitvevőkkel volt lehetséges. Mindenesetre a Romániából sugárzott, majd a magyar tévé által átvett és visszasugárzott élő műsorok nézőire másfajta figyelem volt jellemző, mint akár a legnépszerűbb programot néző tömegre: mintegy a saját arcukat, az általuk koreografált vagy annak vélt valóságát látták viszont. Valós idejű valóságot, a televízió által hitelesítve, mely az eseményeket élőben és folyamatosan történeti dimenzióval látta el.

A politikusok médiumokkal kapcsolatos viselkedését sajátos ambivalencia jellemzi, mely néha a skizofrénia, gyakrabban a paranoia felé tolódik el. Egyfelől a félelem motiválja, vagyis a szabad információáramlástól és a nehezen kontrollálható, jelenidejű akcióktól való rettegés miatt a média csonkolására tör (ez volt Ceaușescu Romániája, már ha a névre valaki még emlékszik), másfelől a mind teljesebb befolyásolás és mind gyakoribb – közvetlen vagy közvetett – szereplés a cél, vagyis expanzív, agresszív attitűd. (Utóbbi nem csupán a volt és még létező kommunista rezsimék médiapolitikájára jellemző.) Mindkét – sarkítottan bemutatott – megközelítés döntő eleme, hasonló hibája, hogy a tömegkommunikációs médiumokat először is politikai eszköznek, másodsor pedig a sajtó egy részének vélik, miközben úgy eredetüket, mint jelen állapotukat tekintve nem épp ez a legfőbb jellegzetességük. Jól mutatja a lényegét például a tevékenységükkel kapcsolatos, elterjedt kifejezés, a műsorszolgáltatás. Ez nem jelent mást, mint azt az ígéretet, hogy a médium

bárkinek, aki erre előfizet, programot nyújt, mikor éppen nincs neki. Az ígéret nem szól másról, mint arról az eszközről, amelyen keresztül mindez történik. Pusztán a neve árulkodik egy ősi vágyról – távolbalátó –, mely soha nem szerepel a műsorban, de mindenki várja. Csakhogy a készülék a szobában túl közel van ahhoz, hogy jelentős távlatokat lehetne feltételezni.

Mégis, a romániai forradalom megtörtént minden szobában, ahol vették az adást, a szó szoros értelmében, hiszen ezt csak figyelemmel és empátikus odaadással lehetett folyamatosan nézni; másként: akinek szeme volt a látásra, látta.

A televízió az 1930-as évektől a nyolcvanas évekre jutott el odáig, hogy valóban képes legyen gyorsan, jó minőségben, nagy területen, sok potenciális néző számára „valóságot” közvetíteni, vagyis műsorra avatni bármely kamerával elérhető történet. Mindez persze két korábbi, más területekről átszármasztott és ott már akkor megszűnőben lévő fogalmi vélekedés átvételéből ered, nevezetesen, hogy van olyan, hogy valóság, és ezt lehet dokumentálni.

De a kilencvenes évek lényegi mozzanata, hogy e realitás-illúziót tökéletesen lebontja, párhuzamosan azzal a folyamattal, hogy hihetetlenül megnő az érdeklődés a tévéfogyasztók részéről a valóságos események lehetőleg valós idejű, akár kicsit fésületlen közvetítése iránt – s cserébe egy virtuális valóságot, valós kommunikációt és szükség szerint mindennek a dokumentálását kínálja, függetlenül attól, hogy ez milyen tévéműsor lenne.

Az internet magyarországi elterjedését segítő, 1996-ban létrejött budapesti C3 Kulturális és Kommunikációs Központ eddigi működése jó példája a megváltozott kommunikációs helyzetnek. Az elmúlt három év változásai során a hétköznapiok részévé vált az elektronikus levelezésen túl a legkülönbözőbb interfészek segítségével megközelíthető információhalmaz, szöveg, kép, hang mellett real-video fájlok, konstruált VRML adatterek, webkamerák folyamatosan érkező képei, video-on-demand és nagy sáv szélességű, folyamatos, kétirányú kommunikáció. Az internet kikerült az utcára, a szobából vissza a közterekre, Budapesten a C3 webterminálja révén ([www.c3.hu/c3/projects/wt/index.html](http://www.c3.hu/c3/projects/wt/index.html)), a meghatározott idejű, televízióra jellemző nézői állapotot meghatározatlan tartamú kereséssé változtatva, melyet a televízió távkapcsolója helyett a monitor megérintésével lehet generálni. Senkinek nem jutott eszébe (kivételes helyzeteket leszámítva, mint a videóművészet), hogy hozzányúljon a tévé képernyőjéhez. Az új kommunikáció lényege, hogy ezen – közvetett vagy közvetlen – érintés hiányában nem működik.

*(Budapest, 1999. szeptember eleje)*

## *Ki (volt) az áldozat, ki (volt) a tettes és mi történt?*

A nyolcvanas évek magyar művészetéről



Birkás Ákos 1982. december 17-én és 30-án tartott egy előadást Budapesten *Ki az áldozat? Ki a tettes? és Mi a teendő?* címmel a Rabinex Stúdióban (később: Rabinex műterem, néhány évig létező lakás-kiállítóhely), melyben pontosan elmondja az akkori jelen és közeljövő programját, felvázolja azt a szellemi állapotot, melyben e művészeti váltás kialakult. Két részletet emelek itt ki:

Az avantgárd mindent elvesztett. A hatalom megfosztotta terétől is, és idejétől is. [...] Magyarországon ekkora áldozattal és ekkora energiákkal olyan művészetet, ami elvesztésre van szánva, eleve halálra van ítélve, ne csináljunk. Ez a legalapvetőbb, legdöntőbb konzekvencia. [...]

Amennyiben van Magyarországon egy művészeti kibontakozásnak lehetősége a nyolcvanas években, ez többé-kevésbé azon múlik, hogy kialakul-e egy olyan tudat, hogy itt és most mi, egy bizonyos művészgárda egy bizonyos közönséggel művészettörténetet csinálunk.

A fejlemények ismeretében ma mondható, hogy az említett tudat kialakult, a program – a kibontakozás – végre lett hajtva, bár nem egészen az akkor elgondolt módon és körülmények között, s talán a vártnál lényegesen gyorsabban. Az „új szenzibilitás” vagy „új eklektika” nevekkel jelzett irányzat és csoport térnyerése olyan rövid idő alatt történt, hogy egy adott ponton – az évtized közepén – jogosan érezhették: szinte egyedül vannak a porondon. Az a meglepő dolog történt ugyanis – amire senki sem számított s amit mindenki remélt –, hogy a kulturális irányítás akadozni kezdett, majd elhalt, mintegy megelőlegezve-megjósolva az államhatalom újabb fél évtized múlva bekövetkező változásait. Lényeges, hogy e két folyamat (a posztmodernista indíttatású művészek térnyerése és az érzékelhető kultúrpolitika megszűnése) inkább paralel módon, mint egymással kölcsönhatásban történt, hasonlóképp azzal a ténnyel, hogy a kommunista hatalom eltűnésének folyamata mindeddig legalábbis nem volt döntő hatással a művészet alakulására.

A fentebb elsőként idézett megállapítás azonban nem igazolódott: nem csupán az avantgárd továbbélését vehetjük észre, az évtized második felétől mindinkább nyilvános formában is, de mintha a legutóbbi időszakban jelentkező új művészgeneráció egy csoportjánál épp egyfajta áldozathozatal, sőt „nagy energiákkal” létrehozott, eleve „elvesztésre szánt” műforma és megnyilvánulási mód lenne az ideál. Kétségtelen, hogy a „klasszikus” avantgárd erőteljes szociális és morális kapcsolódásai némileg háttérbe szorultak a tudományos és technológiai vonatkozások megjelenésével, ám nem tűntek el, hanem ezen új kapcsolat mozgósításával, egy hatásosabb és érvényesebb modell keretében jutnak érvényre. De nézzük mindezt kicsit részletesebben.

Érdeemes mindenekelőtt vázlatosan az emlékezetbe idézni a gazdasági-szociális-politikai közeg változásait: gazdaságilag egy mind gyorsabban romló struktúrát vehetünk észre, melyről az 1980-as évtized elején még inkább suttogva vagy szűk körben hallani, az évtized végén pedig szinte minden állampolgár életét döntően befolyásolja – természetesen ezt megelőzően még eltitkolhatatlanná is válik. Ez a tény azért különösen fontos, mivel Magyarországon – a tervgazdaság sajátos „logikájából” adódóan – a művészet, illetve általában a kultúra mint „nem termelő”, „improduktív” (kvázi „hasznot” nem hajtó) tevékenység volt számon tartva.

Ebből adódik, hogy a művészetre fordított pénzt kimondva-kimondatlanul kidobott pénznek tekintik – ez önmagában még nem baj –, ami semmi „hasznot” nem hajt: s itt az alapvető félreértés. A művészetre szánt pénz

ugyanis úgy „kidobott pénz”, hogy éppen ez a sajátossága, hogy ki kell dobni, mivel e gesztus következményei beláthatatlanok, jó esetben az egész társadalomra, az emberi élet minőségére s gyakorta az adott határokon túl is meghatározó befolyással lehetnek. Mivel Magyarországon a művészettámogatásnak az államtól eltérő, hatásos formái szinte teljesen ismeretlenek voltak, a kultúra itteni alakulásának különös szerencséje az a változás, amely épp e területen történt évtizedünkben, mindenekelett éppen a Soros Alapítvány létrejöttével. (Elegendő csak a rendezvények és kiadványok listáját áttekinteni.)

A kultúrpolitikai és hatalmi viszonyok változását röviden úgy jellemezhetjük, hogy míg a '70-es, '80-as évek fordulóján különösebb bizonytalankodás nélkül tiltanak be kiállításokat, folyóiratokat, fosztanak meg személyeket és csoportokat a nyilvánosság előtti megjelenés lehetőségétől, az évtized közepétől viszont – rövid bizonytalankodás után – nemcsak e határozott megnyilvánulási formák, hanem az egész korábbi koncepciórendszer szertefoszlik, alkalmazhatatlanná válik, s ez többeket a „bármit lehet” állapot kinyilvánítására ösztönöz (rímelve az ismert „anything goes” szlogenre). A '80-as, '90-es évek fordulóján újra a bizonytalankodás jelei tapasztalhatók, ami mindenesetre egyfajta kultúrpolitikai szándék újraledésére utal.

Ha most mindezt a művészetre vonatkoztatva, a közvetlen történések felől nézzük, azt vehetjük észre, hogy mivel a hivatalosnak tekinthető, támogatott művészet a korábbi évtizedekben ritkán nélkülözött egyfajta provinciális vagy épp direkt propagandisztikus karaktert, s közben a tiltott hasonló irányban az érvényes és korszerű művészet volt, kialakult az a hit, mely a támogatotthoz a rossz, a tiloshoz a jó fogalmait kötötte, különösebb figyelmet nem fordítva az etikai és esztétikai vonatkozások közötti különbségtételre. E háttérrel együtt s emiatt tűnik furcsának legalábbis leírni azt a tényt, hogy a hetvenes–nyolcvanas évek fordulójától új programmal fellépő, egy jó értelemben vett esztétikai konzervativizmus eszményét, a posztmodern életérzést a helyi viszonyokra alkalmazni képes művészet egyszerre csak a „hivatalos” művészet pozíciójában találja magát, anélkül, hogy akár kultúrpolitikai támogatásban részesülne vagy konfrontációkra kerülne sor. S – tegyük hozzá – anélkül, hogy programjának végrehajtása közben kompromisszumokra kényszerülne.

Következik a fentiekből, hogy az a társadalmi kontextus, melyben az „új szenzibilitás” jelensége értelmezhető – hasonlóképp az évtized többi művészeti jelenségéhez –, nem a nagypolitika és a hatalom által kontrollált gazda-

sági mozgások szférája, hanem a társadalom rejtett, elfojtott energiáinak felszabadulása, a ma már „reformként” vagy „átmenetként” leírt folyamat fokozatos megjelenése a mindennapok világában, a hétköznapi életben. Már az évtized első harmada után, a magánvállalkozások korlátozott engedélyezésével párhuzamosan szinte egy csapásra olyan polgári értékek és életminták kerülnek elő, melyeknek még a létéről is kevés információt szerezhetett több mint egy emberöltőn át az, akinek csak hazai tapasztalatai voltak. E folyamat jellegzetessége, hogy e minták a „kényszeredve eltűrt” szférából napjainkra a „pozitív (kívánatos) példa” tartományába tolódtak el, s végső soron azt mondhatjuk, hogy a mindig is az individuális karaktert hangsúlyozó „új eklektika” művészete Magyarországon e mentalitás kifejezője. (Nem véletlen, hogy Erdély Miklós egy előadásában, 1985-ben párhuzamot von az „új festő” és a „maszek taxis” között.)

Természetesen az „új szenzibilitás”, mint az évtized leghatározottabban jelenlévő művészeti megnyilvánulása, önmagán belül sem jelent homogén stílust vagy egységes műformákat, s mint jeleztük, kizárólagosságáról sem beszélhetünk. Ahhoz, hogy a nyolcvanas évek művészetéről talán világosabb képet kapjunk, azt kell megnéznünk, milyen művészetfelfogás(ok) volt(ak) jelen, minthogy a csoportosításhoz és leíráshoz ez alkalmas szempontnak tűnik. A „mire jó, mire való a művészet?” kérdésre adott különbözőképpen hangsúlyos válaszokat kell mindenekelett vizsgálnunk, melyből véleményem szerint legalább három jól érzékelhető; s kialakulni látszik – már a „kilencvenes éveket” jelezve – egy újabb, negyedik is.

Kezdvé az eddig legtöbbet emlegetett „új szenzibilitás” (vagy időnként „új érzékenység”) képviselőivel, ezt mint esztétikai irányt határozhatjuk meg. A művészet célja a művészet, feladata az „esztétikai dimenzió” ébrentartása, vagyis a „művészet csinálása”, ami mindenekelett tárgyakban realizálódik. A művészet anyag és forma, melyből a művész szelleme és technikai felkészültsége által műtárgy keletkezik, s ez galériákban, múzeumokban, illetve elméleti-kritikai interpretációk révén találkozik közönségével. Autonóm, és autarkia jellemzi, galériák és menedzserek társ munkája révén válik piacképesé, sőt „befektetéssé” és kincsképzővé (vö. műkereskedelmi árak). Társadalomstabilizáló funkciója van, nem célja sem a közösség, sem a „privát szféra” bármifajta „megzavarása”, a „l'art pour l'art” szellemében – azt a „radikális eklektika” tematikai programjával bővítve – lényegében a szalonok világát alakítja expresszív téré. Reprezentatív műformája a festészet, de megjelenése bármely egyéb médium által is elképzelhető, illetve előfordult. Képviselői kö-



zül – természetesen mindnyájuk felsorolására itt nem vállalkozhatunk – Bak Imre, Nádler István, Hencze Tamás a korábbi konstruktivista munkák, Birkás Ákos, Kelemen Károly, Halász Károly, Pinczehelyi Sándor a hetvenes évek konceptualizmusával rokon felfogású munkásság nyomán jutott el az új festészethez, s ez különösen az évtized elején készített műveiken – gyakran tudatos, jelzésszerű utalásként – észre is lehet venni. Ilyen Bak Imrénél a geometrizáló festésmód jelszerű használata, vagy Birkásnál a tükörmotívum mint kompozíciós technika. A fiatalabb generációhoz tartozó művészek közül Vető János és Méhes Lóránt már a hetvenes évek végén olyan munkákkal jelentkezett, melyek szellemiségükben a posztmodern életérzéssel rokonok, s későbbi festői munkásságuk ennek a ténynek mintegy „hirdetése”. Az évtized végére mindketten eltávolodtak ettől a direkt „örömfestészettől”, „hidegebb” médiumokhoz (rajz, fotó) nyúlva. Közös még bennük másokkal – így például Szirtes Jánossal –, hogy több művészeti ágban dolgoznak, teljesen természetesnek tartva a „határok” eltűnését. Igaz ez ez Zámbo István, Wahorn András, Felugossy László munkásságára is (gondoljunk az AE Bizottság zenéjére, vagy film- és videómunkákra, írásokra). Rájuk is, még inkább Szirtes performanszaira és ezzel összefüggő festészetére alkalmazhatónak tűnne az „egyéni mitológia” összefoglaló néven ismert művészi szándék, de ennek leggyéértelműbb – s talán egyetlen valódi – képviselője Magyarországon El Kazovszkij. (Az utóbbi években mintha Gábor Áron munkái is ehhez közelednének.) A „transzavantgárd” magyarországi útjának és sikereinek egyik legfontosabb szervezője és részese Hegyi Lóránd művészettörténész, akinek nemcsak az köszönhető, hogy ez az időszak az elmúlt évtizedek magyar művészetének legjobban dokumentált korszaka, hanem kiállításrendezői és – s ez Magyarországon meglehetősen ritka – menedzseri tevékenységén túl alapos és nagyigényű elméleti feldolgozását adja az irányzatnak, nemzetközi kontextusban is.

A tisztán „esztétikainak” nevezett művészetfelfogáshoz kapcsolhatunk olyan művészeket is, akik csak lazán vagy egyáltalán nem kötődnek a „transzavantgárd” jelenségéhez. Ez nyilvánvalóvá válik, ha például összevetjük az „új szenzibilitás” talán legtipikusabbnak mondható festői felfogását, Fehér Lászlóét mondjuk Roskó Gáboréval vagy Révész László Lászlóéval – esetleg Klimó Károlyéval. Az utóbb említett három művész ugyan egymáshoz képest is különböző felfogású festészetet csinál, közös azonban bennük, hogy nem az expresszionista festésmóddhoz kapcsolódnak, s témaválasztásukban egy rejtett-áttételes intellektuális szemlélet érvényesül. Talán Ádám Zoltán, Bullás József

'80-as évek közepén készült munkái, valamint Ősz Gábor festésze adhatnák azokat a láncszemeket, melyekkel összefűzhetnénk az új festészet törekvéseit olyan máshol elhelyezkedő művekkel, mint Bernáth Andrásé és Voinich Erzsébeté, megkapva a sokirányú festészeti problémák és megoldások korszellem által egységesített láncolatát, ha erre szükség lenne. Az utóbb említett két művész tónusgazdag, ám a monokromiához közelítő festészetétől egyáltalán nem áll távol Birkás Ákos utolsó, kvalitásait tekintve talán minden korábbit felülmúló festői „korszaka” (a bécsi Knoll Galériában 1989-ben kiállított képekre gondolok), még ha ott a faktúra és gesztus szerepe a színével egyenrangú is. Birkás említett munkái – a kiadott katalógussal együtt – méltán tekinthetők az évtized csúcsteljesítményeinek, melyhez – csoportosításunk ezen „tisza művészetként” jellemzett részterületéről – csak Jovánovics György művei hasonlíthatók. A *Berlini színes reliefek* vagy a *Festőúton Turnerrel bibliai tájakon* című „képregény” ugyanakkor e – jelen leírás számára készített – csoportosítás korlátait is mutatja, minthogy tárgyalható lenne az alább következő művészetfelfogás reprezentánsaként is, legsajátosabb értelmét mindazonáltal Jovánovics eddigi életműve teljességében nyeri el. Vannak életművek, melyek erősebbek, mint a múltékony stílus kategóriák.

Az előző mondat vonatkozik Erdély Miklós (1928–1986) immár lezárt életművére is, melyet már a következő nagyobb, s az épp tőle kölcsönzött megnevezéssel „kognitív” nevezhető csoport részeként tárgyalhatunk. Erdély az elmúlt évtizedek magyar (avantgárd) művészetének talán legjelentősebb mestere, s életműve jól mutatja azt a művészetfelfogást, mely a művészet lényegét és feladatát egy sajátos – a tudományétól különböző – megismerésben látja. Ez a „kognitív” művészet persze másként jelentkezett a nyolcvanas években, mint a megelőző évtizedekben, de integrálni tudta az ezen évtizedekből tovább élő konceptualista, minimál, s különösen az új médiumokhoz kapcsolódó tendenciákat. Nincs csoportjellege, illetve ami volt, a nyolcvanas évek közepére feloszlott: ez volt az INDIGO (INter-DISzciplináris-GONDolkodás), mely a nyolcvanas évek elején képviselte közös kiállítások és akciók bemutatásával a nevében is jelzett szemléletet. A művészet itt mint az ismeretlen irányában nyitott, szabad tevékenység tételeződik, melynek alapja, hogy „a meg nem értettel szemben mindenki teljesen egyedül áll”, s ebből egy sajátos egyenrangúság, a méltóság visszanyerése is következik.

Jellemző példája e felfogásnak Türk Péter munkássága, „a kép születése” tárgyában végzett kutatásai (*Pszichogramok, Fenoménekek*), ami egyúttal érzékelhetővé teszi, miként értendő a művészet mint felfedező-kutató munka, a

legtágabb értelemben véve e fogalmak használatát. Ezen új szempont említése után mondható, hogy lényegében a kognitív felfogáshoz köthető az évtized gyakorlatilag minden mediális, új képfajtákkal kapcsolatos fejleménye – általában véve, s nem a konkrét művek összességét értve alatta. A művek nagyrészt ugyanis inkább a már említett vagy az alább következő – az experimentális felfogást is tartalmazó – csoporthoz tartoznak, eltekintve olyan kivételektől, mint Baranyay András vagy Károlyi Zsigmond, újabban Kiss Péter művei.

Az új, technikai médiumokat használó művészet vonatkozásában döntő kérdés, legalábbis Magyarországon, hogy miképp lehet megoldani az e téren alulfejlett közeg – ahol még a telefonálás is komoly gondot jelent – s az adott esetben ennél jóval magasabb szintű igények konfliktushelyzetét, lehetőleg nem a szokásos, szegénységből erényt kovácsoló módon. Az elmúlt évtized jellegzetességei közé tartozik ugyanis, hogy a videóművészet magyarországi, szélesebb körben való megjelenése, elterjedése (a technikai háttérből adódóan) az évtized közepére esik, s szinte szimbolikus jelentőségű, hogy e terület mindmáig legjelentősebb alkotója, Bódy Gábor e változásnak pusztán műveivel részese. Kétségtelen, hogy 1985-ben bekövetkezett haláláig európai szinten lényegesen nagyobb hatásfokkal dolgozhatott e területen, gondoljunk csak az 1980-ban az ő kezdeményezésére alapított INFERMENTAL-ra, mely nemzetközileg máig egyedülálló vállalkozás. A technikai háttér mellett főként a korszerűtlen kultúra- és művészetszemléletből adódó magyarországi „hátrányos helyzet” máig jelentős alkotókat készítet arra, hogy a határon túl dolgozzanak (elég talán Hámos Gusztáv vagy Hegedűs Ágnes példájára utalni).

A video után a komputerművészet jelentkezése is a nyolcvanas évek második felére tehető. Az áttörést a szórványos korai kísérletek (Csízy László, Száva Gyula) után az 1986-ban megrendezett *Digitart* kiállításához lehet kötni, s a kilencvenes években várható kibontakozást sejtetik például Waliczky Tamás nemzetközi sikerei. Megjegyzendő még, hogy a fentiekhez képest már „hagyományosabb” eszközök, a fotográfia és a film területén is az évtized második felétől látható élénkülés. Utóbbinál jelzésként a Balázs Béla Stúdió K3 csoportjának K szekció néven történt újjászerveződése és az amatőrfilm-mozgalom független filmes mozgalommá történő átalakulása említhető, míg a fotográfia ilyen irányú, innovatív tendenciáit lényegében 1976 óta először 1989-ben kísérte meg összefoglalóan bemutatni egy kiállítás (*Más-Kép*), integrálva a legfiatalabb generáció részben az Iparművészeti Főiskolához, részben a

Liget Galériához kapcsolható alkotóit. (Tény ugyanakkor, hogy az experimentális fotó kétévente rendezett bemutatójaként jött létre az Esztergomi Fotóbiennálé is.)

Mindezen túl persze hangsúlyozandó, hogy ezen „kognitívnek” nevezett csoporthoz sem a használt eszközök, hanem a művészetfelfogás művekből kiolvasható iránya alapján sorolhatunk alkotókat, gyakran – mint Tolvaly Ernő, Lengyel András vagy épp Pauer Gyula esetében – egyes műveket és műcsoportot, s nem az adott időszakban megismerhető teljes pályát. E szemlélet határát jellemezhetjük egyrészt – a következő, konstruktív szellemiségű csoport felé – Megyik János mindkét kategorizálási kísérlet szempontjai felől értelmezhető műveit említve, másrészt – az ígért negyedik csoport irányában – Sugár János installációira gondolva.

A harmadikként elkülöníthető, s e kategórián belül is legalább három irányba mutató művészetfelfogást a Bauhaus-értelmben vett funkcionális és a század első évtizedei óta létező, a konstruktivizmust is magában foglaló konstruktív szellemből próbálom eredeztetni. Kétségtelenül Közép-Kelet-Európában ez a leggazdagabb, tradícióját s annak kvalitásait tekintve, mely inspiráció kisugárzása persze túlterjed e régió határain. Ide tartozhat nemcsak a geometrizáló „purista” felfogás, hanem a klasszikus értelemben vett experimentalizmus, a kísérleti művészeteszmény minden formája éppúgy, mint az „architektonikus gondolkodás”, legtöbb elemében, de a „szellemi” és szociális dizájn számos formája, a társadalom egyes szféráival közvetlen kapcsolatot tartó, vagy a környezetkultúra meghatározott elemeivel foglalkozó művészek is. Hasonlóképp a kommunikáció- vagy kapcsolatművészet számos megnyilvánulása a nyolcvanas évek elejétől újjáéledő mail-arttól a rádióon át a dokumentációs vagy gyűjtő-kiadó szféráig.

A konstruktív szellemiség új értelme nyilvánvalóvá válik, ha a posztindusztriális társadalmak „immaterális” szférája felől szemlélve felfedezzük emberi léptékű, „humanista” arány- és mértékrendszerét, mely a konstrukciónak épp nem az „anyag”, hanem szellemi, sőt lelki dimenzióit bemérve nyújthat ellenszert a túlracionalizált közeg észrevétlen agressziójával szemben. Hasonlóképp a posztoszocialista feudál-indusztrializmus közegében – mint a magyar társadalom – a tévedhetetlen formaérzék mozgatta radikalizmus vagy új funkcionális mellel a torz társadalomfejlődés elfojtott szféráira képes rákérdezni. Az előbb említett alapállást kapcsolatba hozhatjuk Maurer Dóra, Mengyán András, Gáyor Tibor munkáival (másokat most nem sorolva), míg az utóbbit mindenekelőtt Bachman Gábor és Rajk László akti-

vitásával. Bachman pályája külön „fejezetet” képez az évtizedben, melynek elemzése nem pusztán művészeti, de szociális és morális vonatkozásokban is tanulságokat ígér.

A konstruktív-funkcionális háttér hasznos szempontokat nyújthat Kovács Attila vagy Szalai Tibor művészetének megközelítéséhez is, éppúgy, mint Haraszty István művészetmechanikájának értelmezéséhez.

Röviden talán a művészet mint kapcsolat átfunkcionálásaként köthetjük ide Galántai György munkásságát (mind az ArtPool felől, mind az AL-ra, az évtized első felét regisztráló „szakmaközi művészeti munkára” emlékezve) és Swierkiewicz Róbert – úgy is, mint a Xertox tagja – e téren szervezett bemutatóit és akcióit (több mint 100 „dolgos meditáció” Lévay Jenővel és Regős Imrével).

S ha ez talán meglepően is hat – részben ezért, részben e kategória határait jelezve – társadalmi vonatkozású jelentéslehetőségeik miatt itt kell említeni Samu Géza ökoszférából építkező szobrászatát és Bukta Imre paraszti egzisztencializmusát.

E konstruktivista szellemiség, mely a fentiek alapján persze legföljebb vázlatos formában érzékelhető, minden bizonnyal meglepő erősítést kap a technokultúra archeológiája iránti egyre fokozódó érdeklődés felől, mint ahogy a művészi célú komputerhasználat hatásai is már érezhetőek.

Ezen ismertető végére hagytam (ezáltal némileg az időrendet is betartva) a legújabb, s épp ezért nehezebben körülírható fejleményt, mely mindenekelőtt az Újlak-csoport és a velük szimpatizáló művészek jelentkezése, különösen az 1989/90-es akadémiai évben rendezett „egyestés” kiállítássorozat. Bár korábban is jelentkeztek közös és/vagy tematikus bemutatókkal (*Plain-Air*; vagy a *Szelep* a Bercsényi Galériában), a romos, használaton kívüli moziépület felfedezésével, alkalmi átfunkcionálásával és installációs művészeti találkahellyé való változtatásával új minőséget találtak és mutattak. Jellemző, hogy nem valamely meglévő intézmény keretei között, hanem egy „talált helyen”, a galériáktól távol jelennek meg (pedig többek közt Ádám Zoltánnak voltak ez irányú tapasztalatai), s a kiállítás időtartama sem annyira „közönségcentrikus”, mint inkább az egyszerűséggel az élő művészet sajátos értelemben vett „egyediségét” próbálja újradefiniálni. A csoporthoz tartozó Komoróczy Tamás és Nemes Csaba, Szücs Attila, Veress Zsolt közös *Távolság* című kiállításán – kivételesen nem az Újlakban – bemutatott négy installáció is jelzi, hogy ez a komplex művészeti forma az, melyet mint „preferált” vagy épp „representatív” itt kiemelhetünk. (Ugyancsak az installációs közeg a leggyakoribb

megnyilvánulási formája a valóban kollektív név alatt kiállító „Hejteses Szomlyazók” csoportnak is, ők a „rossz külalak” esztétikája és a szellemi perifériák iránt vonzódnak.)

Mindebből most különösebb tanulságot nem kívánok levonni, az okokat keresve azonban figyelhetünk arra a jelenségre, mely egyébként a nyolcvanas évek magyar művészeire nagy százalékban igaz, hogy teljes természetességgel és hasonló nívón dolgoznak két vagy jóval több művészeti ágban, s mintegy ebből adódóan is az Újlak révén ismét megjelent egy összetett, szintetikus művészeti forma iránti vágy, melyhez azonban semmifajta utópizmus vagy illúzió nem kapcsolódik, inkább egy – talán a „megértő” és „szelíd” jelzőkkel jellemezhető – dezilluzionizmus.

(1990)

## Három nemzedék

A magyar radikális művészet konszolidálódása  
(az 1980-as évek második felétől az 1990-es évek végéig)

### A Derkovits-paradigma

Kedves szokás Japánban a művészeti mozgalmakat generációs különbségek alapján rendszerezni. A *Privat Vision* című videóművészeti antológia magyarországi bemutatónak szervezésekor döbbszemem rá e tényre, melynek a nyugati kultúrában már rég nincs, még annak keleti régiójában is csak nehezen találni meg a megfelelőjét. A kuhniánus gazdakörök családmmodellje az ősök kihalásához köti a paradigmaváltásnak nevezett modellváltozásokat, melynek lényege az el sem követett ödipális bűn alóli permanens és automatikus feloldozás, vagyis az új praktikus és folyamatos térnyerése mint szerepzavar. A helyzet az, hogy e szisztéma természete szerint az épp aktualizálódott újat azon nyomban halálra ítéli, hiszen a megszerzett legitimitás épp elég ok az eltűnésre. Minthogy e mőküskerék nem kor-, diszciplína- vagy minőség-függő, hanem csupán egy gazdasági racionalitás ideologikus átlényegítése, e transzvesztita állapot mint öngerjesztő technikai fejlődés jelenik meg, folyamatosan az épp más-más ruhát/nemet öltő önmagára mutogatva (hardver és szoftver, médium és üzenet, jel és jelentés).

Derkovits festménye e transzmutáció képletes összefoglalása, a lokális vállór (couleur?) anyagába dermedt kinyilatkoztatás, mely ezért alkalmas embélémaként szolgál. E képen a kihalt nemzedéket a több szerző által Karl Marxként azonosított szakállas figura jelenti, akinek a képe a képen belüli tükörben jelenik meg, mely azonos keretbe vonja a csecsemőt etető nőalakkal valamint a tükör előtt ülő olvasó férfi könyvének ugyancsak e tükörben látható könyvlapjával. E kétszeres kép-a-képben téma, kiegészítve azzal az ismert ténnyel, hogy a tükör a jobb és bal oldalt megfordítva mutatja, tökéletes modellje lehetne a 20. századi magyar történelemnek, ezen belül a kulturális-ideologikus szemléletváltozásoknak. Itt azonban csak a generációk kontra kultúrtranszvesztita modell-váltás illusztrálására használjuk.

A képen lévő tükörben a kis Ödipusz (Ödipa?) eszi a kanalat, előtte az aktuális paradigma már a betűket falja, míg mi, a képet nézők, a köztes generáció, bekebelezhetjük a látványt. Így áll föl a rendszer, eszünk, írunk, né-

zünk, ám a háttérben az elszürkült ideologikus alapozás stabil keretben blokkolja a kilátásokat. Nem három, inkább négy nemzedék, jobban mondva emberöltő szükségeltett, hogy e vizionált sejtés szcenárióját átvegye a napi gyakorlat. Alább a legutolsó fázisról esik szó.

\*

Az ellenállás szexepilje megkopott a nyolcvanas évek második felének dekadens nemtörődömségét rendszerváltozássá áthangoló kelet-közép-európai gazdasági csőd nyomozó éveiben, s mire az új smink lehetősége által egyáltalán önmagára ismerhetett volna a tények tükrében, addigra mint lehetséges hordozó maga vált bizonytalanná: nemcsak pozíciójából fakadó identitása tűnt el, de a felrakandó anyag hordozására is alkalmatlannak bizonyult. Így vált önmaga sminkjévé (szürkületből hajnalpír): képvisleti demokrácia átlényegülés segítségével. Az üzenet maga a médium, vörös, púderes pakolás árca mint a máig erő történelem.

A kilencvenes évek cinikus pragmatizmusa, a politikai és gazdasági korrupción alapuló magyar „self-made man/woman” korporáció vagy kopuláció a pusztán az „eredeti tőkefelhalmozás” dialektikus tévhitének önérdéke által motivált működése közben szinte automatikusan vált nevétségessé, és ez által jelentéktelenné fokozott le minden kontinuitásra irányuló törekvést. Bárholnan közelítünk ezen új típusú, tisztító- és mosószerreklámokkal gondosan és virtuálisan körülbástyázott szemétdombhoz, a többnyelvű kukorékolás indexével jelzett kakasoknak csupán potenciális jelenlétét, másként aktuális hiányát nyújtja az empiria. Számottevő változásra a közeljövőben talán lehet számítani, ez azonban nem mentesít a jelen leírásának kötelező felelőssége alól.

### Multikontextualizmus

Slavoj Žižek egy előadásában a multikulturalizmust, a globalizációt korunk rasszista, fasizoid eszméiként elemezte, és valószínűleg igaza volt. A highwayépítők a különböző kultúrákat legfőljebb aszerint különböztetik meg, hogy más arcszín tükröződik a komputermonitoron. A mai művészet lacaniánus értelmezése viszont nem annyira kézenfekvő, még ha szemléletes is az interpasszivitás fogalma, vagy az interfész lényegének mint alapvetően nem *face-to-face* helyzetnek a bemutatása. Ha nem is vagyunk szemtől szemben,



mikor a kommunikáció megkövetelte interfészeket használjunk, ezek megfelelő kialakításával épp a lezártak tűnő háttérfalon üthetünk rést. Hogy új falnézés (*pi-kuán*) vagy új reneszánsz-e az eredmény, vagyis a megnyitott ablakon kiláthatunk-e majd valahova, még nem eldönthető. Világos azonban, hogy más út nem létezik.

Olyan országban, ahol nem csupán a televíziónézés és a tömény szeszek fogyasztása pusztítja a történeti tudatot, hanem erre „maga a történelem” is képes, kapóra jönnek a pusztán főcímként vagy még úgy sem olvasott, csak hallomásból ismert új jelszavak, melyek mögött elmélet vagy ideológia sejthető. Így az említett tudatradírózó tendenciát érzékenyen erősítették a történelem végéről terjedő hírek, akármennyire eltérő értelemben hirdette is az eredeti forrás (Fukuyama, Flusser, Baudrillard), nem is szólva – közelebbi témánk miatt különösen – a művészet(történet) végéről (Belting, Danto stb.), mely chiliazmus gondos a tekintetben is, hogy az ügyeletes felejtés homályát borítsa lényegi eredetére, a tízes–húszas évek avantgárd művészetére. Magyarországon egy évtized alatt váltotta fel a posztmodern eklektikát a digitális, posztideologikus káosz, közben halvány esélyt adva a neo-modern ironikus reneszánszának. Intermediális szempontból tekintve az eseményekre, kétségtelen újdonság a „minden megváltozott” (a magyar olvasó számára talán leginkább Hamvas Béla *Karnevál* című regénye egyik részéből ismerhető) élménye, mely a totális szerepzavar formái és az „anything goes” tartalmi között ingázva keresi tartalom és forma hegeliánus, tehát a korszellem számára már önmagában is gyanús egységét. Kétséges viszont – folytatva az intermediális szemlélődést –, mennyiben tolerálható, ha a „bármilyen megteszi” üzenetbe a bármilyen helyére csak a semmi helyettesíthető – valamint, hogy a szerepzavar jórészt az azonos szereplők közötti permanens maszkcserében merül ki. Nem titok, mégsem illik leírni, fenti általánosságok kire/mire illenek, ugyanakkor a továbbiakhoz, mielőtt a főtéma térnénk – végül is ez egy szöveg, nem zenemű, így a főtéma még várhat – már nem nélkülözhetünk konkrétumokat. Az 1990-es évek e vonatkozásban valahol 1985–87 táján kezdődik.

\*

1985 végén történt, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutató Intézete magyar művészek számára lehetőséget biztosított egy akkor mindenképp újnak számító, ma már a Windows részprogramjaként egy kisgyerek előtt is jól ismert paintbrush használatára. A kihívás-

ra válaszoló mintegy húsz-huszonöt művész hetekig járt a Kende utcába, hogy létrehozza saját komputerképét, melyeket azután a Szépművészeti Múzeumban, az első magyar komputerművészeti kiállítás keretében mutattak be (*Digitart*). Bizonyos, hogy ez volt az első nagy nyilvánosságot kapott alkalom, mikor a hazai közönség szembesülhetett azzal a találmánnyal mint művészeti médiummal, mely mintegy tíz évvel később kikerülhetetlen részévé vált hétköznapjainak. (Előrehozva: épp a Szépművészeti Múzeum adott helyet újra korszakunk végén, 1997-ben az *internet.galaxis 2* bemutatónak, ahol nagy nyilvánosságot kapott a kultuskormányzat 1996. szeptember 1-jén meghirdetett, az összes magyar iskola ezredvégi hálókapcsolását megcélzó programja, s még gond nélkül illeszkedhetett a politikai és üzleti reprezentáció közegebe a komputerművészet és a radikális hálózatkritika.)

A vízválasztónak tekinthető 1986-os év jelzésértékű ténye – a Szépművészeti Múzeum-beli *Digitart* mellett – az *Új eklektika* kiállítás a Nemzeti Galériában, s ez az egyidejűség nyugodtan szolgálhatna egy majdani történeti rekonstrukció (fikció) kiindulási alapjául. Ezt követően – sajátos kelet-közép-európai párhuzam – a politika és a művészileg birtokba vehető technológia szinte évente szolgált újabb és újabb radikális szennzációval, melyek mindegyike az alapvető változás ígéretét vagy reményét hordozta, esetenként terjesztette. Az új szenzibilitásként eufemizált nevű magyar posztmodern képcsinalás MNG-beli, említett bemutatása nem kezdete, inkább lezárása e jól menedzselt kampánynak, inkább nyilvános győzelmi jelentés, mint nehezen kivívott sansz a bemutatkozásra (jelezte egyébként e tényt *in situ* a kiállításmegnyitón egyenruhában és Coca-colával jelenlévő, akkor még radikális Inconnu csoport).

Az új festők, a nyolcvanas évek öntudatlan kisgazdái – nem csak a posztavantgárd demagógia, de a háztáji érdekek prosperitásának (egyébként bejött) hirdetése miatt is – békés átmenetet biztosítottak a kilencvenes évekbe, ahol e művészeti minta már az élet minden területére öntudatosan átragadt. Ahogy egy korábbi, a folyamatot leíró cikkemben is idéztem Birkás Ákos előadás-formájú kiáltványából, mely jól mutatja e pragmatikus döntés logikáját, itt sem találtam pontosabb háttérmagyarázatot:

Az avantgárd mindent elvesztett. A hatalom megfosztotta terétől is, és idejétől is. [...] Magyarországon ekkora áldozattal és ekkora energiákkal olyan művészetet, ami elvesztésre van szánva, eleve halálra van ítéelve, ne csináljunk. Ez a legalapvetőbb, legdöntőbb konzekvencia. [...] Amennyi-

ben van Magyarországon egy művészeti kibontakozásnak lehetősége a nyolcvanas években, ez többé-kevésbé azon múlik, hogy kialakul-e egy olyan tudat, hogy itt és most mi, egy bizonyos művészgarda egy bizonyos közönséggel művészettörténetet csinálunk.

Ironikusan megjegyezhetnénk, hogy közben kiderült, a hatalom veszített el mindent, míg az avantgárd akár a hatalmat is megkaphatta volna, ha ez lenne a természete, de ezt 1982-ben még valóban nem lehetett látni. Néhány évvel később más volt a helyzet, de a feladott küldetés-morál hatására felszabadult energiák által beindított masina akkor már sínen volt, vagyis leállíthatatlanná vált, s ha nem is művészettörténetet, de valami közvetlen és kézzelfogható galéria-hasznot kitermelt. Lényegében e művészeti prekapitalizálódás résztvevői voltak az első sikeres rendszerváltók, ezáltal a kilencvenes évek előképét mutatták fel, generációfüggetlenül, csoporttudat vagy közös esztétikai-művészeti program nélkül, pusztán az érdekezésszerűség felismert szükségességéről alapján. (Furcsa, hogy az akkori rendszerideológia közhelyei jól használhatók e folyamatok leírására.) Még nem bukott a rendszer, de ők már nyertek, így közülük igen kevesen csatlakoztak a későbbi győztesekhez. Kijutva (talán először ilyen sikeresen) a nemzetközi porondra, legtöbbjük maradt és marad is e megállapodott, stabil (konszolidált) pozícióban. A második szakaszban – mely lényegében a nyilvánosan meghirdetett, vagyis a nagyközönség számára is hozzáférhetővé vált politikai átmenettel egyidejű (1989/90) – egy sajátos, új kezdetként definiálni kívánt hevület volt a felszínen érzékelhető, valójában viszont a lázas pozíciókeresés ambíciója, valamint az átrendeződés kontrollálatlan véletlenje – a Kárpát-medence megszkótt Szköllája és Kharübdiszé – rendezte együttesen újra a sorokat. Ide is egy példa kívánkozík.

1990 januárjában az Otto Muehl *Van Gogh* képével a címlapon új programmal induló Új Művészet a főszerkesztői bevezető után Hajdu István könyvbevezetőjét mint vitacikket közli (ez az a szám, melyben helyet kaptak az akkor még létező Hejettes Szomlyazók is), a kerekedett tanulságos vita még az 1991. májusi számig is elhatol, ahol Attalai Gábor szól néhány tárgyilagos szót, talán nem is annyira a másfél éven át „terméketlenül félreértett” szerző, mint a mindaddig figyelembe nem vett tények érdekében (ez az a szám, melyben Donáth Péter ír Kondor Béláról). 1993 novemberében pedig Hajdu főszerkesztésében új művészeti lap jelenik meg – a Balkon, címlapján a fiatal Jovánovics György Liza Wiathruckkal sakkozik, míg a 43. lapon Otto

Muehl *Van Gogh*ja, most szitanyomat és nem színes. A Balkon 1. számában a már fentebb idézett Birkás Ákos mondja a magyar művészetről:

[...] két főáram van. Az egyik a hivatalos művészeté, amiről biztos, hogy egy idő múlva ki fog derülni, hogy nagyon sok érdekes és jó volt benne. A másik, a magyar „nemhivatalos” művészet mind a mai napig egyenletesen kibontakozó főárama. Legalábbis ma azt lehet mondani, hogy a nemhivatalos művészet diadalútját járja. Ezek a művészek elfoglalják, nagyon későn, de elfoglalják a helyüket.<sup>1</sup>

(Bocsánatot kell kérnem Birkás Ákostól, hogy folyton idézem, de nemcsak azért van így, mert amit mond, pontos, és – mit tagadjam – mondandóm céljaira jól használható, hanem talán az olvasó is jobban tudja követni, ha nem jelenik meg minduntalan új név a példatárban.)

#### A véletlen pozíciói: panoráma

Aki tehette tehát, elfoglalta helyét, befutott, akik leginkább befutottak, azok a kifutottak, miközben azok, akik korábban távoztak vagy kénytelenek voltak távozni (az országból), folyamatosan tértek-térnek vissza (alkalmilag vagy véglegesen), s nem feltétlen azért, mert nem futottak be, s most befutni jöttek a frissen kifutottak és/vagy leírtak helyére. Magyarországon soha nem volt normális viszonyban egymással az ún. „hazai és nemzetközi” megjelenés – a művész-katalógusok kiállítási adatainál is gyakran olvasható, Hazafias Népfőnt-ízű megkülönböztetés e tény legfeltűnőbb jele egyébként –, mintha e században nem is lenne egyébként természetes dolog a mű függetlensége attól, ki hol él, dolgozik, mutatkozik be. A visszatértek – gyakran először, de mindenesetre hosszú kihagyás után bekapcsolódnak a hazai művészeti életbe, néhány esetben életmű-kiállítás formájában, mely visszatekintő módon mutatja be azokat a műveket is, melyek a maguk idejében alig vagy egyáltalán nem voltak ismertek. Ez végképp összezavarja az időközben – egy évtizedről van szó – felnövő és az egész történetről mit sem sejtő új generáció helyzetérzőkéző képességét. E nemzedék a második hullámban konszolidálódó radikális rendszerváltókat már mint akadémikusokat, egyetemi tanárokat, Kossuth-

<sup>1</sup> Balkon 1993/1., 27.

díjasokat, igazgatókat és Széchenyi-díjas professzorokat érzékeli, s ennek megfelelően helyezi el saját mintakövetési *stratégiájában*.

\*

A történeti kép hiánya persze általánosan hat, eredményei megmutatkoznak a félresikerült képzési és múzeumi reformban, a kísérleti műhelyek szétverésében illetve szétesésében, az utódszervezetek mintakövető *taktikájának* jól felismerhető pragmatizmusában, az alternatív műhelyek eleve kudarcra ítélt újjáéledési kísérleteinek sorozatában. Miközben a magát – egyébként nem teljesen abszurd módon – még mindig „nemhivatalosnak” tartó művészet reprezentánsai a véletlen folytán és velük párhuzamosan a – még nem említett – „harmadik generáció” (ún. – helyi szóhasználatban – „fiatalok”) egyes képviselői is konszolidálódnak, egyúttal ezzel – megengedem: akaratlanul – segítik a (korábban esetleg általuk is képviselt) alternatív csoportok és pozíciók szétesését, talajvesztését. A magukra maradt „fiatalok” – ez a harmadik halmaz is természetesen éppúgy kevert generációs szempontból, mint az előző kettő – a többszörös oppozíciót és a folyamatos nyilvános megjelenés új lehetőségeit próbálják egy sajátos, alább részletezendő kiúttalansággal együtt programmá alakítani. A többszörös oppozíció tárgya továbbra is és a régi recept szerint a mindenkor fennálló „establishment” (államhatalom és képviselői, a polgárok által konszenzuális módon fogyasztott kommersz, s – ha ilyen van – a hivatalos kultúra/művészet). Úgy tűnik, ma, legalábbis a korszakunk kezdete óta Magyarországon – ha a fenti terminológiát elfogadjuk – nincs hivatalos, csak „nemhivatalos” és „nem-nemhivatalos” művészet, valamint ezen túl a kommersz és mindezek közös halmazának alternatívája.

Példa és magyarázat.

Az 1994-ben Hamburgban megrendezésre került Második Kortárs Magyar Epigonkiállítás utólag kiadott katalógusának borítóján egy fényképet találunk az alábbi (az eredetin kétnyelvű) felirat kíséretében: „Hajo Schiff hamburgi kritikus végtelen jóakarattal és figyelemmel jegyzetel a Második Kortárs Magyar Epigonkiállítás megnyitóján”.

Az új epigonban felismerhető a még létező független csoportok promisszuitása mint a marginalizálódás tréfás ellenszere (párhuzamos példa a Ravazdi Nyilatkozat ugyancsak magukat függetlennek állító kultúrscsoportoktól), míg programjuk egyenként és együtt a folyamatos kontextuskeresés, ami például létrehívja a „kurátorművészek” korábban nálunk ismeretlen halmazát

és a kurátorkiállítás műfaját mint időleges meg- és feloldást a műfaji és programbeli bizonytalanságokra, míg a tevékenység egészéhez általában véve a művészettámogatási szisztéma átláthatatlansága szolgál vezérfonalul. Akkor és az valósul meg, ami valamely módon valahonnan támogatást nyer, vagyis a programok nagy százalékát a potenciális támogatási formák manipulálják. Pontosán elemezhető lenne e szempontból a mai magyar művészet: a potenciális kihívások – adott időszakban elérhető forráslehetőségek vagy ezek birtokában lévő projektek – gyakran erősebbek, mint egy-egy művészi munkásság „belső koherenciája”. Ha körvonalazódnak is olyan projektek, melyek már nemcsak játékosok ezen a terepasztalon, hanem képesek áttervezni, legalábbis alternatív játékmezőt konstruálni, hatásuk még nem érzékelhető, kifutásuk bizonytalan.

### Ars longa

E kis, lokális tájképvázlat után térjünk vissza egy átfogóbb magyarázatkiérlethez. Az 1990-es évekre visszavonhatatlanul megtörtént a művészet funkcióváltása, ami a 20. század művészettörténetének legfőbb folyamata. A technika–tudomány–művészet tradícióinak átrendeződését, egymáshoz való viszonyuk átalakulását alapvetően meghatározta az a nagyjából harminc éve tartó állandó konjunkturális helyzet, melyet az új médiumok vagy a technikai képek megjelenése összefoglaló névvel szokás a művészet felől tekintve leírni, kezdetként a fotográfia megjelenését, döntő fordulatként az 1910-es évek végének művészeti újdonságait megnevezve. Ez a tendencia az 1990-es évek multimédiája és hálózati művészete komputerfüggő megjelenésével érte el csúcspontját, bár korántsem végpontját. Az interneten valóban már mindenki művész, saját weblapjai révén, és minden művészet, hiszen ez a választott kontextus. A készítőik ugyanis kikerülhetetlenül olyan problémákkal találják magukat szemben, amelyek korábban kizárólag a művészet közegebe tartoztak (például milyen színű legyen az adott lap látogatóit mutató számsor, milyen betűtípussal íródjon fölé a szöveg, elfogadják-e a gyártó kínálatát vagy változtassanak stb.). E helyzetben az az érdekes, hogy a megtörtént funkcióváltás következményei előbb jelentek meg a napi gazdasági-társadalmi, vagyis a hétköznapi területeken, mint a művészi program vagy teoretikus értékelés szintjén. Az új művészet nem kiáltványokat produkál, hanem reflektív-kritikai és interaktív-environmentális közegeket, kommunikatív tereket nyit a

fentebb leírt hétköznapi mezőben. Vagyis a gyakorlat azelőtt módosult és működik, mielőtt a a funkcióváltás történeti-elméleti feldolgozása és a konzekvenciák levonása megtörtént volna. Az új technológiák piacrakerülés előtti, célzott próba- és teszthasználói nem azok a tudósok és technikusok, akik létrehozták, hanem azok a művészek, akik a szokatlan, váratlan és előre el nem gondolható megközelítések és felhasználói elképzelések által a fejlesztések nélkülözhetetlen részesei, gyakran öntudatlanul. Miközben a század vezető művészei folyamatosan hirdették, hogy a művészet mindig új, a még nem ismeretre irányuló, holisztikus megismerő tevékenység, mely gyakorlatilag bármely közeget használhatja, és minden használt eszközt speciális, csak annak mással nem helyettesíthető tulajdonságai révén érdemes megközelítenie, vagyis amikor sajátos üzenetei létrehozására alkalmazza, egyúttal az eszköz lehetőségeire és hatáiraira kérdez rá, tehát miközben ezen radikális, expanzív progresszió zajlott, mintegy észrevétlenül e mással nem helyettesíthető, új funkció a szisztéma részévé vált. A gyártók és fejlesztők, a konstruktőrök és tudósok már legalábbis az 1960-as évek óta figyelnek a művészeti avantgárd által produkált (s általában a művészi invencióban rejlő innovációként körülírható) fejlesztésekre – jó példa erre Nam June Paik és Shuya Abe videósintetizátora, mely speciális „ecsetként” jött létre, s az analóg videó-trükkgépek mintájává vált –, és a megvalósítás időben egyre közeledik az eredeti „fantasztikus” eszme megjelenésének időpontjához (gondoljunk William Gibson Neuromance-ára és a „virtuális valóság” viszonyára, ahol az írói ötlet alapján szinte azonnal indult is a fejlesztés). Természetesen nem céljuk e művészek és kutatások létrejöttének támogatása, míg ingyen hozzá lehet férni, s míg amúgy is csak átmenetileg szükségesek a valós cél, a disney.com, pornokrácia és társai pénzgyárainak leghatékonyabb felépítéséhez. A konkurenciaharc miatt viszont jelenleg az ún. fejlődés nem állhat meg, s ez ad valamelyes bizakodásra alkalmat.

Magyarországon a művészeti funkcióváltás következményeiből annyi tapasztalható, hogy létrejött néhány olyan intézmény, mely legalábbis jelzés a társadalmi tudomásulvétel kezdetére (ilyen az intermédia szak létrejötté Magyar Képzőművészeti Főiskolán, az a tény, hogy – ha meglepő formációként is, de – van végre egy kortárs művészeti múzeum Magyarországon, illetve több kisebb művészeti kutatóbázis, mint az ArtPool vagy a dunaujvárosi Kortárs Művészeti Intézet és néhány hasonló). E jelek mindenestre marginálisak, az intézmények jelentőségükhöz képest alulfinanszírozottak, presztízsük csak annyiban tér el az általában vett művészetétől, hogy részben még ez

utóbbi közeg sem fogadja el létüket, holott ez a magatartás semmivel sem indokolható.

A művészet számára nincs alternatíva, ha meg kíván felelni az éppen az elmúlt évtizedekben kivívott új funkcióinak. Az új konjunktúra felvállalása – és nem kiszolgálása – az egyetlen lehetséges út, vagyis törekednie kell hasonló gazdasági-társadalmi pozíciók elfogadtatására, mint amilyenek korábban csak a technika illetve a tudomány kiváltságai voltak, semmit sem feladva a szabad kutatás és kísérletezés pozícióiból, viszont megkövetelve a megfelelő kondíciókat ennek érdekében. Tekintve, hogy egy minden eddiginél radikálisabb médium jelent meg mint gazdasági tényező, mint a televízió is sokkal hatékonyabb „tudatipari” üzem, mely egyébként nem csupán a szabadidőre épül rá (és ezen túl elsősorban politikai manipulációkra használható), mint a tévé, hanem a munkaidő, az iskola, a privát élet, a háztartás sőt a kétoldalú személyes kommunikáció szféráira is, tehát gyakorlatilag mindent behálózza, így össze sem vethető bármely korábbival az a kihívás, melyet a művészet számára jelent. A művészet eszköze – nem csak megjelenési módja – ettől kezdve a kommunikáció, anyaga az információ. Formája pedig, hogy az érzékettség kedvéért e megszokott kategóriát is mobilizáljuk, bármely anyag, valós vagy virtuális tér illetve idő, amelyben s amely által megjelenhet, vagyis például a komputermontor, hálózati kapcsolat. E műveknél nem a komputer az eszköz/közeg tehát, félreértések elkerülése végett szögezzük le még egyszer, hanem a kommunikáció, vagyis tévedés általában „komputerművészetről” beszélni (ez a megnevezés esetleg a „mindenki művész” jelszó fényében született, fentebb említett magán weblapokra lehet talán alkalmas). A művészet túl van a művészetben, mivel elérte, hogy mindenki művész és minden művészet.

A kommunikáció-művész „keze” eszközei révén messzire elér, programja tervezhetően léphet túl az emberi élet biológiai határain (utókora a jelen, jelen a jövő, múltja nem lesz), műve nem kor- vagy stílusköttött, nem megszábotott időben zajló, nem lineáris és nem változatlan.

*(Budapest, 1997. december)*



## A festő és a fecskék

Archetipologia Hungarica N<sup>o</sup> 6 – mai magyar festészet

„...és akkor jött csak rá, hogy festve van a fecs-ke-pááár...”  
(Schöck Ottó és Szeveanovity Dusán slágerszövege, 1970)

A fecskék figyelemreméltóan sokrétű jelenléte a magyar kultúrában eddig kel-  
lőképpen nem tárgyalt, megkerülhetetlen tény, melynek kifejtése nem tűrhet  
további halasztást. Nem csupán szó és alak hétköznapi tárgyakon, embléma-  
ként vagy névként való használata mutatja ezt, mint a Fecske cigaretta, s a fe-  
lejtethetlen kék színű férfi fürdőnadrág,<sup>1</sup> közepén fehér vertikális csíkkal, gu-  
mi helyett zsinórokkal a testre rögzítéshez, hanem sok egyéb fenomenológiai  
és hermeneutikai érv.

A villás farkú, eresz alatt fészkelő madarak takaros építményei, melyek a  
szénaboglya, a gémeskút, a kéményen lévő gólyafészek, árvalányhaj és a puli-  
kutya mellett olyannyira hozzátartoznak a magyar táj zordon Kárpátokkal  
szembeállított rónáinak végtelenjéhez, mint a kedves madár alacsony vagy  
magas szárnyalása, mely mintegy a „börtönéből szabadult rab” lélek borús és  
derűs állapotainak képe is.

A „nép” által számtalanszor megénekelte költöző madár eltűnése és újbóli  
megjelenése szinte ritmust ad minden időben zajló tevékenység hétköznapo-  
kat a rituálékkal összekötő ütemének: „fecskét látok, szeplőt hányok, selymet  
gombolyítok” – mely rigmussal már közelebbi témánk, a kézművességet és  
metamorfikus vizualizációt egyesítő festői képcsinálás közelébe értünk.

\*

A mottóként idézett dalszöveg lényegében korszerű változata az egyik legis-  
mertebb festő-legendának, mely évezredek óta, számos formában és módosu-  
lással bukkan fel és tűnik el, s e dalmű révén némi késéssel Magyarországra is  
elérkezett.

<sup>1</sup> Vö. a Népszabadság 1958. augusztus 7-i számában leírtakkal: „háromszög alakú  
úszónadrág”. Lásd továbbá a *Magyar nyelv történeti-etimológiai szótárának* (a további-  
akban TESz) megfelelő szócikkét.

A legenda egyik őstípusaként itt emlékeztetőül, s talán a festők között ma  
sem ismeretlen küzdelmek, viták eseti aktualitása miatt is idézzük – Plinius  
nyomán, Szilágyi János György fordításában – azon történetet, melynek sze-  
replői madarak, képek, Zeuxisz és Parrhasiosz:

Az utóbbi a hagyomány szerint versenyre kelt Zeuxisszal. Mikor az kité-  
te szőlőfürtöket ábrázoló festményét, olyan sikere volt, hogy a madarak rá-  
szálltak a jelenetre. Parrhasios erre olyan élethűen festett függönyt rakott  
ki, hogy Zeuxis, akit a madarak ítélete mérhetetlen büszkeséggel töltött el,  
követelte, hogy húzza már félre a függönyt, és mutassa meg, mit festett.  
Mikor azonban meglátta, hogy tévedett, őszintén elszégyellte magát, és sa-  
ját maga ítélte oda neki a pálmát mondva, hogy ő madarakat csapott be,  
Parrhasios azonban őt, a művészt.



Két csomag „Fecske”

A történet népszerűségének és mondhatni időtlen újrafogalmazásainak felte-  
hető oka, hogy festészet hasznosságát a megtévesztésben, fő törekvését pedig  
az illúziókeltésben ragadja meg, s ily módon igazolja az ugyancsak időtlen,

legáltalánosabb megrendelői illetve közönségigényt, amely elvárja, hogy a mesterségesen létrehozott kép úgy csapja be, hogy ezt konszenzuális revelációként élhesse át, más szavakkal: valamely közhely felidézése által ismerhessen rá az illúzióba csomagolt „üzenetre”.

A fecskét a magyar nép olykor postagalambként alkalmazza, vagyis a telekommunikáció előtörténetében is elévülhetetlen szerephez jut („Szállj el, fecskemadár, Gömörön keresztül, Vidd el az anyámnak Ezt a szomorú hírt. Ha kérdi, hol vagyok, Mondd azt, hogy rab vagyok” stb.); a jelenség egyébként más kultúrákban sem ismeretlen, Kanadában például – Sugár Jánost idézve – „mókusok vannak galamb státusban”.<sup>2</sup>

Utaltunk rá, a fecske alaptermészete szerint „jelez”: ha alacsonyan száll, eső lesz. E jelfunkció párosulva félreismerhetetlen csivitelésével két, témánk szempontjából alapvető jelentőségű szóalkotást indukált: *fetsögő* ('csiripel, csivitel' jelentéssel) mutatja, hogy *fecseg* szavunk ebből származik (vö. fecskelocska – fecskendi), míg a *fecské* és a *festke* szavak rokonsága (utóbbi jelentése: 'valahogyan mutatkozik', majd később: kb. 'kismester') azt teszi láthatóvá, hogyan válik utóbbi a nyelvújítás korában – pontosan 1786-ban – megjelenő *festmény* (= festmény) szavunk gyökerévé. (Analogiaként: az udmurt *pistsi*, a szláv *piszaty*, 'ír, fest', valamint a mordvin *pisgata* hasonlóképp a *pictor*, *pittura* rokona.) A szócsalád tagja a *fecserél* – *föccsél* (*föst*, *föcsköl*) – *fecsek*, *fecskend*, *fröcsköl* – *ficsérékel*, *föcsörész*, *fesékkel*,<sup>3</sup> melyek fenti észrevételünkhöz további adalékkal szolgálnak.

Mindebből deduktíve adódna: a *fecsegő festő*, a magyar *ut pictura poesis*... de ne szaladjunk ennyire előre.

A három részre szakadt ország, a második jobbágyság, s egyéb itt nem részletezhető történeti okok miatt úgy alakult (e kedves fordulattal a kádárizmus közismerten művészetkedvelő közegére mint előrevetített árnyékra is szeretnék utalni), hogy nemzeti festészetről a 19. századig nem beszélhetünk. Nem csupán azért, mivel a 16. század előtt, mikor erről szó lehetett volna, ilyen kategória még nem létezett, hanem mivel a nemzeti művészet több területén korábban az erről való diskurzust egyáltalán lehetővé tevő szókészlet sem áll rendelkezésre, valamint a szükséges intézmények, nyilvánosság s mindenekelőtt a művészek is hiányoznak. Igaz persze, hogy mind a festmények, mind a művésznevek vonatkozásában, ha szükséges, kimutatható a 16. század közepe és 19. század eleje közti „festészeti holt időben” is adat, illetve hozzácsaphatók az „itt kelet-

<sup>2</sup> Sugár János levele Peternák Miklósnak, 1992.

<sup>3</sup> TESz I., 856.

kezett” vagy „eltűnt” megjelöléssel a hiányzó kronológiai láncszemek, ennek azonban értelme nem több, mint ha kijelentenénk, hogy a legnagyobb magyar festő Mátyás király volt, mivel Leonardo írt róla, s mindjárt utána Ajtósi Dürer, akiről viszont (fa)sor van elnevezve Budapesten. (Végül is Mátyás a fekete se-  
reggel a magyar kultúrába csempészte Malevics előérzetét – nem szólva most a fentiek értelmében vett holló–postagalamb párhuzamról.)

Ha a máig megfjetetlen M. S. monogramista se nem Dürer másodunoka-testvére, se nem Leonardo távoli rokona, akkor még rejtélyesebb a magyar reneszánsz: az ismeretlen magyar festők közül a legismertebb – coincidiánál többet jelző előzmény, hogy a magyarok történetét *anonymus* írta – emblematikus jelenlétével egyszerre üzeni, hogy egy fecske nem csinál nyarat, s hogy hátha mégis... Attól kezdve nyelvében él a nemzet, nincs folytatás képben a 19. századig, ezért lehet a magyar festészet újjáélesztője Kazinczy Ferenc. Árnyékrajzolatai, e dilettáns, vagyis kedvtelve készített privát tövisek és virágok kellő alapot nyújtanak ahhoz, hogy Ferenczy István majd szobor képében állítsa talpra (magyar) festészeti manifesztumát. *A szép mesterségek kezdete* című munkája – a bolsevik éra alatt *Pásztorlányka* álcímen a Művészeti Alap emblémája, körvonalarajzként (*delineatio*), hogy a talapzaton lévő üzenetre senki se figyeljen – valószínűleg az egyetlen szobor a világ művészetében, mely a *festészet* „felfedezését” ábrázolja.

E szövegben már idézett auktorunk, Plinius is elmondja több változatban e „felfedezés” történetét, mely inkább közvetve, mint közvetlenül a Ferenczy-szobor programja:

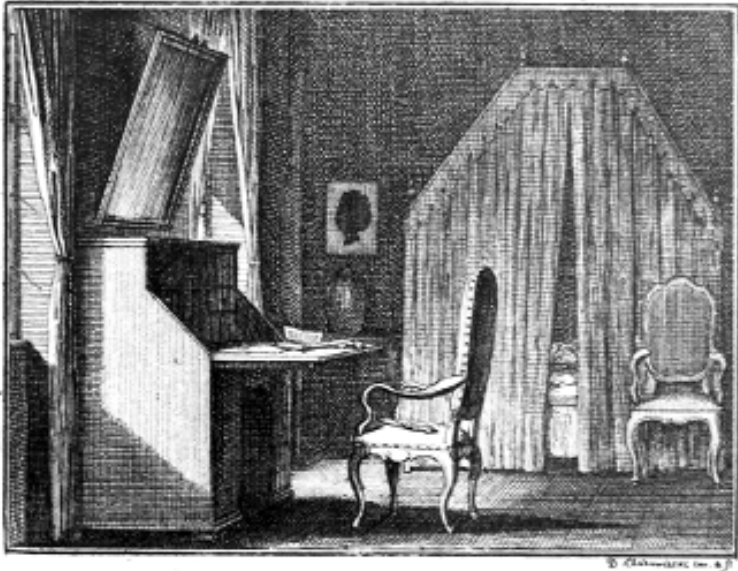
Butadés, egy siklyóni fazekas jött rá Korinthosban leánya segítségével, hogy miként mintázzon anyagból képmásokat ugyanabból a földből, amelyet mint fazekas használt fel. A lány szerelemre gyúlt egy ifjú iránt, s mikor az ifjú idegen földre volt távozóban, vonallal körülrajzolta az árnyképet, amelyet arcáról egy lámpa fénye vetett a falra. Apja ebből, agyagot nyomva rá, domborművet készített, s azt a többi cserépedénnyel együtt keményre szárította, majd kiégette.

A szöveg gyakran keveredik az alábbival:

A festészet kezdetei bizonytalanok [...] Abban mindenki egyetért, hogy ez a művészet az emberi test árnyékának a körülrajzolásával kezdődött.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> PLINIUS, *Historia naturalis*, XXXV. 15.

Az árnyékrajz-divat, melynek terjedése egyaránt köszönhető Lavater fiziognómiai és Séraphin „kínai árnyjátékos” működésének, valószínűleg azért jut el Széphalomra, mert Goethe is hódol az újklasszikus képmágiának (elég csak két epigrammájára illetve a *Werther* Chodowiecki metszete címlapképére utalnunk). Kazinczy tehát, miután családja és baráti társasága tagjait levonalazza (*delineatio*), a magyar festészet másodreneszánszának kulcsfigurája lesz, hiszen a nyelv megújításának vezéralakjaként szóval és tettel is *képbe hozza e*



Chodowiecki: *Werther szobája* (1776)

*tárgyat* (akkori nevén: *festékség [Mondolat]*). E *valaholottoláson* (nyelvújításkori szó) most már túllépve vegyük észre: az a tény, hogy Kazinczy akarva, nem akarva az új magyar festészet kezdeményezője, egyúttal megalapozza a magyar kultúra irodalomcentrikusságba burkolt képzőművészet-ellenességét. (Még József Attilánál is „fecseg a felszín” – a rá jellemző tömör, revelatív sűrítéssel a felület szót a színnel összevont alakban használja, egyúttal felidézi a fest/fecseg – már bemutatott – közös szógyököt.)

\*

Megengedve, de nem belenyugodva, hogy a mondottak belátása a magyar anyanyelvű olvasóknak is okozhat nehézséget, míg e nyelvet és kultúrát kevésbé ismerők számára talán alig érthető, vegyük észre, hogy tárgyunkkal kapcsolatosan felmerülhet egy ennél jóval indokoltabb kérdés is: mi értelme lehet egy *mai festészet*ről szóló diskurzusban a „magyar” jelzőnek? Bármely „nemzeti” festészetről vagy művészetről mint mai jelenségről való beszéd értelmetlenségére ugyanis épp elég érvet lehetne felhozni: itt csak (mintaként) álljon szá-



Chodowiecki: Címlapkép Lavater könyvéhez, a háttérben Natura alakjával (részlet, 1775)

zadunk egyik festésztörténeti bestselleréből, Herbert Read *A modern festészet* című munkájából egy idézet:

Ahogy azt már több ízben hangsúlyoztam, a modern művészetnek lehetetlen nemzeti vagy táji határokat szabni. Pollock is hasonlóan nyilatkozott: „Az elszigetelt amerikai festészet eszméje, amely a harmincas években országunkban népszerűvé vált, véleményem szerint éppoly értelmetlen, mint egy tisztán amerikai matematikáé vagy fizikáé [...] korunk festészetének alapvető kérdései függetlenek az országhatároktól.”<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Herbert READ, *A modern festészet*, Corvina, Budapest, 1965, 256.

Ezzel szemben ismertek olyan vállalkozások, melyek az eleve kudarcra ítélt kísérlet tudatában attól mégsem álltak el, s így ellenpéldaként, ha nem is cáfolatként alkalmazhatók.<sup>6</sup>

A kérdés az, vannak-e itt, e lokális vagy jobb esetben regionális festészetben/művészetben olyan elemek, jelenségek, művek, művészek, melyek internacionális, általános érdeklődésre számot tarthatnak, melyek hozzá tudnak szólni „*korunk festészetének alapvető kérdései*”-hez, s ha igen, melyek ezek, ha nem, esetleg nem épp ebben keresendő-e a jellegzetes, nemzeti karakter? A provinciális, helyi érdekű művészet effajta jellegzetessége persze – ne feledjük – nem csupán lokálisan, de internacionálisan is érdektelen.

Tisztázandó persze, mi a regionális/helyi érdekű? Vegyünk egy példát!

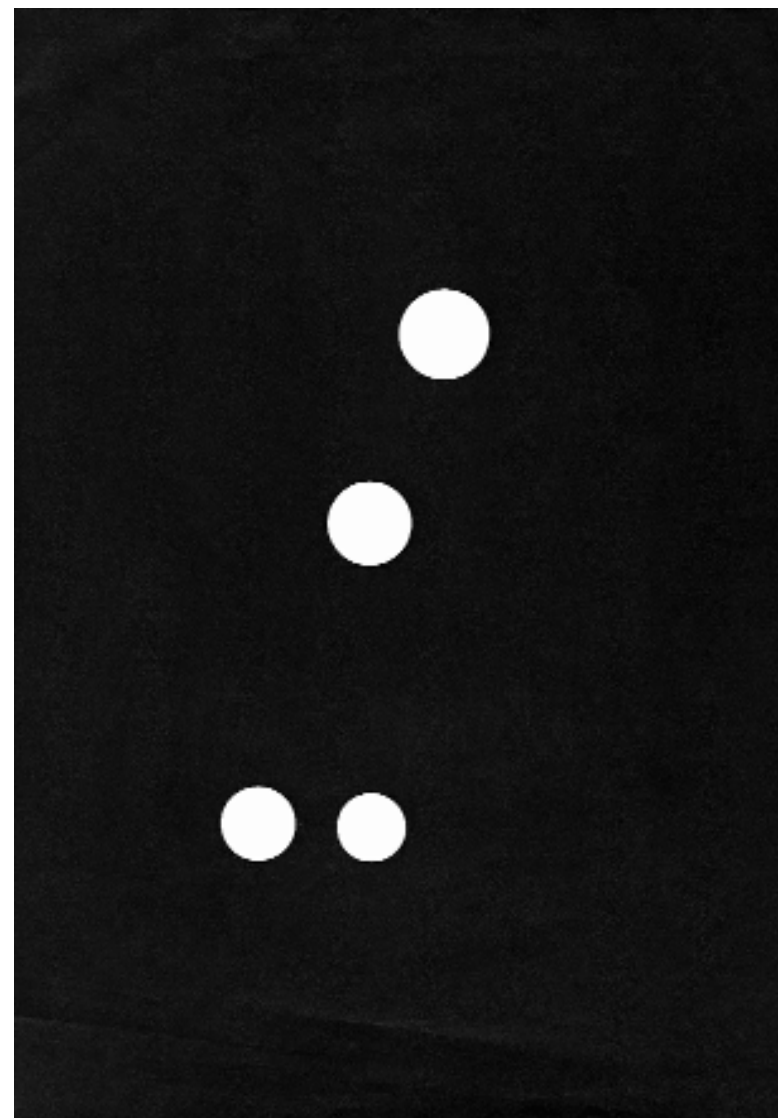
*Egy fecske ára* – Erdély Miklós fotogramján láthatók a ma már felfejthetetlen értékű, felejthető aprópénz képezte fehér körök, DIN A4-es, feketére égett (Dokubrom) fotópapíron. A cím rejtette játék éppúgy történeti magyarázatot igényel, mint ahogy nem evidens a fenti leírás: vagyis hogy a fehér körök magyar népköztársasági pénzürmék – *négy negyven* – nyomai. A *Fecske* nevű füstszűrős cigaretta, mely valamikor épp ennyibe került, azon történelmi adatállomány része, mely – ahogy azóta a népköztársaság is – a specialisták szakismeretéhez, és nem a jövőt formáló aktualitáshoz tartozik ma már.

Négy negyvenet rádobni egy exponálatlan fotópapírra, majd előhívni épp ezzel a tényközlést jelentő, mégis metaforikus címmel (a vegyszer mellett persze) olyan abszurd gesztus, mely létállapotot közvetít, időtlen és felkavaró, egyszerűségével lenyűgözően bosszant fel, vagy épp ébreszt, világossá tesz egy mindenkor működő realista magatartást: a „valóság” nem a szokások által közvetített gondolati rutin elfogadása, hanem a sajátosan egyedi, megismételhetetlen, korábban nem tapasztalt nézet megvilágító erejű megmutatása.

Az *Egy fecske ára* pontosan azt ábrázolja, amit a címe mond, mégpedig a „legobjektívabb” technikai kép, a fotográfia révén – s közben épp azt a világot zárja teljesen ki, mely e (szocialista) realista ábrázolást kötelező érvénnyel megkövetelte. Minden szabályt betartva mutat rá az egész rendszer abszurditására.

Csak itt és csak a maga korában születhetett meg ez a mű, és talán már akkor annak tudatában, mennyire mulékony a tényközlés konkrét jelentése, s minél több tűnik ebből el, annál inkább gazdagodik a metaforikus üzenet, a mű időtlen jelene.

<sup>6</sup> Lásd pl. Nikolaus PEVNER, *The Englishness of English Art*, Architectural Press, London, 1956.



Erdély Miklós: *Egy fecske ára* (fotogram, 1978)



Semmilyen fordítás nem adja vissza az eredeti címet, mégsem elképzelhetetlen mondjuk *The Price of a Swallow* címmel egy 20. századi művészeti kiállításon.

Látható, egy ilyen egyszerű, első közelítésben csupán speciális ismeretek segítségével felfejthető, abszolút provinciálisnak tűnő munka egyáltalán nemcsak a bennszülöttek számára érthető üzenetek hordozója, hanem minden részletével az egyetemes kultúra „főáramának” része.

Mi az, ami e mentalitáshoz hasonló a *mai magyar festészet*ből, ez lehet talán az egyetlen kérdés, amit persze itt már csak föltenni lehet, megválaszolni nem.

A század festészetének története a Paul Klee-i recept szerint arra törekszik, hogy láthatóvá tegyen, vagyis a korszerűnek tekintett festői kép elváljék a külvilág retinális alakjától, vagy azt csak speciális okokból és alkalmakkor veszi figyelembe (tárgyául). A „nem-ábrázolás” eredményeként a festészet témája a festészet lett, lényegében a festészetet akarják megfesteni, legalábbis akik nem tárgykészítők, hanem a képhez ragaszkodni próbálnak akár öntudatlanul is.

A festészetben ma már nem az a pálya, ha valaki „újat hoz” – konceptuálisan ugyanis Malevics óta a festészetnek egyetlen lehetősége van: az érzékek „szupremáciáját” valamiképp megérinteni a fekete–fehér végpontok közti szféra feltörésének gyakran hiábavaló merészsége által. A festészet számára a fekete–fehér közti szféra maradt – meg a saját tradícióira való reflexió –, az új átvonult más technikák közegébe. (A reflektív tendencia az újtó-ösök munkásságában is benne rejlik: Cézanne saját bevallása szerint Poussint színezi, Csontváry, bár más terminológiával, ugyanazt mondja, mint Malevics: „Nagyobb leszek, mint Raffaello...”)

A nagyjából 1908–1913 között, tehát alig öt év alatt lezajlott festészeti váltás után új európai tradícióvá a jól azonosítható képkarakter vált, vagyis az a törekvés, hogy az egyéni kézjegyet fel lehessen ismerni – erről szól a 20. század múzeumi művészete. A festők sajátos értelemben vett kalligráfusok: egy össze nem téveszthető „saját minta” kialakítását keresik, valamint e minta új és új képtárgyak elkészítése által történő *állítását* tűzik ki célul. (Tegyük hozzá persze: ami nem ezirányú, az sem értéktelen – a piaci értéket gyakran alá is írják, vagy az újság közli az aukció után – s nem is haszontalan. Festeni egyáltalán nem aljas és fölösleges emberi tevékenység, e képeket szemlélni ugyancsak nem az. A művészet fogalmába sok minden belefér, minthogy üres.)

Mégis mi az a sok kép, az a mérhetetlen, bár megszámlálható tárgyakká alakuló energia, mely ma, itt és most kiállítótermeket tölt meg, s melyek mindegyike valamifajta múzeumi lét és nem funkcionális elhelyezkedés felé

kacsint? Másként: mi értelme van mások által korábban már megoldott problémákat így, újratermelve sokszorozni?

A jelenség leginkább mint szellemi „nyomatás” írható le, mint sajátos *memezis*. A könyvnyomatással sem eredeti kéziratot kapok, s bár tudott, hogy van „eredetije” valahol, nem azt olvassák. A kópiákat viszont, az újabb és újabb kiadást több-kevesebb sikerrel igen, míg az irodalomtörténet az eredeti tartja számon (a művet) és nem a kiadások fajtáit, számát, terjedését. Az olvasni tudás terjedése azonban feltételezi, hogy legyen mit.

Talán így kellene a festménytúltermelést felfogni: sokakkal kívánja láttatni azokat az – eredeti, megoldott – problémákat, amikhez egyébként azért nem juthatnak hozzá, mert nagy múzeumok őrzik (a reprodukció vagy másolat, mondanom sem kell, nem működhet így, nem adja a megoldás érzetét), vagyis a művészek nagy részének az a feladata, hogy valamely „eredeti” problémát saját „eredeti” műve révén hozzáférhetővé tegyen az adott régióban vagy országban. Ezt nevezhetjük lokális vagy helyi érdekű sajátosságnak, minthogy tipikus, hol milyen képtárgyak divatosak, kelendők.

Lehet, festeni jó. A festmény mint falfüggetlen felület még mindig rendkívül izgató: hogyan tárgyasul a vízió és/vagy imagináció bárki számára hozzáférhető eszközök és anyagok segítségével?

A *festmény* mint a világ megismerésére irányuló, egyeduralgó, „magában álló” világegészésként revelációt közvetítő *kép* e századdal megszűnt. A festmény sajátos, egyedi, kézzel megmunkált tárgy, sajátos használatra, mely nem része többé a világról alkotott kép konszenzuális – a *common sense* által konszenzushoz vezető – konstruktív újratermelésének. A mai magyar festészet értékelhető része így egyfelől a nem festői témák festői megjelenítésére törekszik, másfelől egzisztencialista dekorációt vagy manierista, posztakadémikus médiakritikát művel. Maguk a klasszifikációra szolgáló kategóriák összemérhetetlenek, sőt összeférhetetlenek a segítségükkel osztályozni vélt empiriával is: úgy tűnik, ma már kevés festő fest azért, mert geometrikusan törekszik, vagy épp lírai absztrakt, inkább azért, mert festőből vesznek fel a legtöbbet évtizedek óta a Képzőművészeti Főiskolára, s ez az arányszám statisztikusan később is érvényesül. Kétségtelen persze, hogy talán a sok festőnél is több a költő, bár ilyen egyetemi szak nincs, s még ennél is nagyobb számú a katona, rendőr, politikus – ezek mind a társadalom által elfogadott szaktevékenységek, így is kezelendők –, arányuk jellemző az adott társadalomra. Lezárultnak tűnik a festői megismerés hősi szakasza, ami persze egyáltalán nem általánosan elfogadott tény.

A század második felének teoretikusai közül többen – részben – felelősek azért, hogy a közönségen túl a művészek (és/vagy festők) jó részével elhitették: a mai művészet a költöző madarakhoz (például a fecskékhez) hasonlóan működik, egy bizonyos periodicitás szerint a „korszellem” (kevésbé eufemisztikusan: a műkereskedelem) hol megkívánja a festői invenciót, hol átmeneti megálljt parancsol (feltehetőleg átmeneti raktározási nehézségek miatt) neki. Szokás ezt, mint a modern–posztmodern árapály jelenségét leírni. S mivel a televízió mellett más képet a lakásban még mindig kevesek engedhetnek meg magukak, e ritmusban némi generációs fluktuáció is felismerhető.



Kaleidoszkóp ábrát utánzó laterna magica üvegkép

Jóhiszeműséget feltételezve kijelenthetjük, a döntő félreértés, amiből mindez adódhat, hogy sokáig a festészet volt az egyedüli lehetőség a dolgok, jelenségek ilyen és ilyen fennállásának, vagy e lehetőségnek érzékletes megmutatására. Ma már minden ilyen képi konstelláció ismert, ha mégsem, a tévé vagy a *képernyővédő* (screen saver) felkutatja. Azok a konstellációk, melyekért az experimentalista képkészítők nagy része életéken át dolgozott, ma letehető monitorkímélő programok, vagyis lefedik a képernyőt, amikor az „pihen”, amikor nem használják, ergo nem nézik, vagyis csak akkor hasznosítja a gép a fent leírt képet, amikor nem mutat képet.

Az európai festészeti tradíció a képlefedés változatos stratégiáit munkálta ki, s mára Magyarország is felzárkózott e félreismerhetetlen gyakorlathoz.

Mikor Sir Brewster, a kaleidoszkóp (újra)felfedezője – méltán kritizált módon – arról írt, hogy az ő kis szerkezete percek alatt több új képet generál, mint egy tucat művész évek munkájával, joggal azonosította még a képkészítést és a művészetet, hiszen ez általános vélekedésen alapult. Ma már ezen azonosítás lehetősége nem áll fenn, a képkészítés nem a művészet kiváltsága, a képek művészeti kontextusban értelmezhető köre szűkül, miközben a művészet funkciója „képen túli” területekre is kiterjedt.

Mindezzel persze még egyáltalán nem válaszoltunk arra, miért is fest ma a festő másként, hisz ezt nyilván a *festőtől* kellene megkérdezni, miként is van az, hogy ilyen mennyiségű méltánylandó energia fordítódik e galériaműfaj piaci viszonyoktól független fenntartására is? Lehet, hogy a festők némelyikében még jelen van a feleslegesség, hiábavalóság, érdek nélküliség félreismerhetetlenül művészetközeli érzete? Lehet, hogy a mai festészetnek már rég köznyelvivé, közismereti rutinná kellett volna válnia? Mint az írás-olvasás? Lehet, hogy a mai festők lényegében ezen is dolgoznak, egy-egy érzékletes, személyes egységet finomítva? Hogy ily módon értelmezhetőek Birkás Ákos fejei, Károlyi monokróm képei, Szücs Attila sztereókönyezetei, s a többiek is mind? Ezt mutatná, hogy végeredményben mindegyik festői irány művelője megtalálja a maga társait itthon és távol, és semmiképp sem társtalan?

\*

Csoportos vonulás és viselkedés következetesen jelez, csak a megfelelő következtetés kimondására vár: alacsonyan szállnak a fecskék – eső lesz, sok festő állít ki a Múcsarnokban: valamit tenni kellene a honi vizuális kultúra érdekében.

\*

Az egyedileg készített festészeti tárgyak (a nem-képek) ontológiai gyökere kettős: mesterséges lakhely (a szem/szellem számára), valamint a kiút jele – a mű-csapda kulcsa tehát. Az eredendően szabadon élő ember önmaga számára védekezésül csapdát épít (lakás), de szüksége van feledékenysége miatt a csapdából való kiút állandó jelzésére (ez lehet a festészet régen és ma – ezért köthető össze a hagyománnyal), a fal illuzionisztikus lefedése, ablak, vagy sugárzó, transzcendens ikon, „a fény helye”.

Magyarország különös régió: a jurta alaprajza nem sajátos paralelogramma, a festészet megjelenése ezért is kései. A kulcskészítők (az emlékeztető készítői) tehát inkább a sátorlap (fátyol) fellebbentésével kísérik megoldani a feladatot, nem bíbelődnek bonyolult zárszerkezettel. Vélhetően jurtára nem rak fészket a fecske, inkább az tekinthető lefordított fecskefészkeknek.

Konklúzió:

Magyarországon ma mindenekelőtt *vizuális nyelvújításra* van szükség, ennek megtörténte vagy meg nem történte épp annyira létkérdés, mint volt valaha a magyar nyelv é a nyelvújítás korában, kétszáz évvel ezelőtt. Az okok részben azonosak: képesek vagyunk-e a kor kívánalmainak megfelelő szinten gondolkodni, kialakítani a leggyakrabban nem nyelvi közegben zajló diskurzus felvételére alkalmas jelkészletet, megteremteni egy „on-line” *jelentés-dizájnt* vagy sem?

(1997. június–július)

## *Interdiszciplinaritás, új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében*

vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem?

Jelen dolgozatban azt vizsgálom, miként jelentek meg és terjedtek el a technikai képek a magyarországi képzőművészetben, kik, mikor, miért és hogyan használták, lehet-e ezen külsődlegesnek tekinthető szempont alapján a jelzett időszak művészetéről általános, tartalmi elemzést adni, elhelyezni valamilyen képp a század művészeti tendenciái kontextusában azt, ami e régióban történt. Segéd szempontként választottam annak elemzését, mi a szerepe Erdély Miklós (1928–1986) munkásságának e folyamatban, s abban a ma már jól érzékelhető tényben, hogy a fiatal magyar művészek többsége természetesnek veszi, hogy egyszerre több médium sőt művészeti ág kifejezési eszközeit egyaránt használja, nem foglalkozva sem a hagyományos klasszifikációs szempontokkal, sem a jelenség előtt még mindig némileg értetlenül álló szakmai beidegződésekkel.

### 1.

Erdély – ma már fogalmazhatunk így – „klasszikus” avantgárd indíttatású művészete a hetvenes években teljeseedik ki és a nyolcvanas évekre válik a szűkebb szakmai-baráti körön túl ismertté. Személyes és történelmi okok egyaránt közrejátszanak abban, hogy ez a nemzetközi dimenziókkal mérve is a legjelentősebbek közé tartozó pálya hosszas előkészületi fázis után viszonylag későn indul. Sőt, úgy tűnik, kötődéseinek és alakulásának megértéséhez nélkülözhetetlen néhány utalást tennünk arra, milyen körből és hogyan indul, milyen hatások érik a II. világháború után – melyben három bátyját veszítette el –, s melynek meghatározó súlyát lehetetlen volna tagadni. A háború után a Magyar Képzőművészeti Főiskolán egy évig szobrászatot tanul, majd építészetet a Budapesti Műszaki Egyetemen, ahol 1953-ban diplomát kap. Személyes emlékezéseiben is utal arra, hogy jelentős hatással van rá a szobrász Bokros Birman Dezső éppúgy, mint az író Füst Milán, vagy kortársai közül a fiatalon Párizsba távozó és azóta is ott élő festő, Csernus Tibor, valamint a szűkebb baráti köréhez tartozó festő, grafikus, költő Kondor Béla, a költő Pilinsz-

ky János. Meghatározó olvasmányélménye – mint egy interjúban megjegyzi – Hamvas Béla és Kemény Katalin 1947-ben megjelent *Forradalom a művészetben* című esszékötete („attól lettem avantgardista”), mely megjelenése után alig két évvel a kommunista kultúrpolitika soha közre nem adott, de annál terjedelmesebb tiltólistájának reprezentatív darabjává lesz.<sup>1</sup>

Erdély elsősorban írással és filmtervek készítésével foglalkozik építészeti állása mellett, hosszú ideig titokban, anélkül, hogy bárkinek mutatta volna e próbálkozásokat. Majd 40 éves, mikor nyilvánosság előtt – a politikai rendszerből adódó korlátok ellenére – viszonylag rendszeresen megjelennek munkái Magyarországon, kezdve az 1966-ban *Montázs-éhség* címmel publikált esszéjével, melynek közlését a Valóság című folyóirat valószínűleg csak egy párhuzamosan közölt kritikával együtt merete vállalni.<sup>2</sup> Ezt megelőzően egy írása jelent meg nyomtatásban: az 1963-as fél éves párizsi tartózkodása alatt írt *Anarchisták Párizsban* (a párizsi Magyar Műhelyben).<sup>3</sup> Nyilvános szereplésnek tekinthető még az 1956-os forradalom alatti, később művészeti munkának minősített s akkoriban nagy nyilvánosságot kapott *Őrizetlen pénz az utcán* című akció: erre érhető okokból nem lett volna szerencsés hivatkoznia a kádárizmus évtizedeiben. A két mű közös eleme a pénz és érték sajátos, radikális szembeállítás: az 56-os akció lényege, hogy pénzgyűjtő ládákat helyeztek el a város több forgalmas pontján, mellé egy táblát téve, rajta az akkor viszonylag jelentős összegnek számító százforintos bankjeggyel és a forradalom tisztaságát az áldozatok javára történő segélygyűjtéssel összekapcsoló felirattal. A munka lényege, hogy a pénzgyűjtő ládát nem kell őrizni – Erdély saját elmondása szerint a gyűjtés idején az írószövegség kocsiján járta a pénzgyűjtő helyeket, hogy az önkéntesen őrt álló nemzetőröket elzavarja a ládák mellől. Az *Anarchisták Párizsban* javaslata pedig egy olyan – a kor szóhasználatát idézve „kapitalista” országok kontextusára kitalált – akció, melynek során a

<sup>1</sup> Hamvas nagy hatású író, filozófus, az ezoterikus tanok közvetítője, munkái életében és halála (1967) után gépiratos formában terjednek, míg 1980-as évektől szórva nyosan, az 1989/1990-es rendszerváltás után következetesebben el nem kezdődik a (máig le nem zárult) életműkiadás.

<sup>2</sup> ERDÉLY Miklós, *Montázs-éhség*, Valóság 1966/4., 100–106. Újraközlései: *F.I.L.M. A magyar avantgarde film története és dokumentumai*, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 139–152; ERDÉLY Miklós, *A filmről* (*Filmelméleti írások, forgatókönyvek, filmtervek, kritikák*). Válogatott írások II., összeáll. PETERNÁK Miklós, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1995, 95–104.

<sup>3</sup> ERDÉLY Miklós, *Anarchisták Párizsban*, Magyar Műhely 12. (1965), 39–45.

forgalomban levő pénz a névértékénél valamivel alacsonyabb összegért árulnák: a kivitelezésre nem kapott engedélyt, hivatalosnak tűnő indoklás szerint az akció „inflációgerjesztő” hatása miatt.

Miközben a hagyatékból ma már utólag megismerhető, fennmaradt korai munkák – versek, monotípiák, tanulmányok – teljesen illeszkednek a színvonalas kortárs művek karakteréhez, e nyilvánosan megjelenő példák már egyértelműen a későbbi Erdély-műveket félreismerhetetlenül jellemző radikális, szokatlan, eredeti szemléletet mutatják.



*Film/művészet* – Erdély Dániel plakátja a kiállítás bejáratú ajtaján (1983)



Az 1960-as évekből ismeretes több sikertelen próbálkozása különböző munkáinak megjelentetésére, a folyamatos elutasítások része gyanús körülmények között történt visszautasítása a Filmművészeti Főiskola felvételi vizsgáján, valamint egyik elsőként elkészült és leforgatni kívánt, sokak által támogatott filmtervének<sup>4</sup> hazai és nemzetközi kálváriája (élete végéig nem készíthette el). Mindezek eredménye volt talán radikális pályamódosítása: otthagyja építési állását, és jelentkezik a Magyar Televízióba vágóasszisztensnek. Ettől kezdve – a család segítségével mellett – egzisztenciális hátterét a fotómozaik találmányra alapított kivitelező műhelye jelenti: az épületdíszítésként valamint tartós reklámhordozóként egyaránt használható eljárás az 1960-as évek végétől lesz népszerű, talán nem kis mértékben a kivitelezés pop-artos hatáslehetőségeinek köszönhetően.



Károlyi Zsigmond: *Tangram-X* (festmény a Budapest Kiállítóterem ablakán, 1983)

<sup>4</sup> A *TÚLÉLNI* c., 1963-ban írt filmforgatókönyv, a *Varga Anna dicsérete* c. írás átdolgozott, kibővített változata. Végleges – gépelt – kéziratváltozat az egyetlen 2. lap kivételével nem maradt a hagyatékban, megtalálható ugyanakkor a szöveg francia fordítása a Szerzői Jogvédő Hivatal pecsétjével (LE SURVIVAT. Premier synopsis de film. A dátum: 1963. augusztus 15., lajstrom-szám: 761.1963). Vö. ERDÉLY, *A filmről*, 80–85.

Ekkoriban *Az attitűd formát ölt* című, Harald Szeemann rendezte kiállítás katalógusa jelenti az iránymutatóként kijelölhető izgalmas újdonságot abban a relatív információdömpingben, mely a korszak fiatal művészeit éri, amikor mintegy 15 év új művészeti tendenciáival szembesülnek néhány év alatt, mindazzal tudniillik, ami az 1940-es évek absztrakciója óta történt. Az 1960-as évek közepétől a viszonylag enyhülő diktatúra, a nehezen, de mégis lehetővé váló külföldi utazások (bár mindenki számára ez sem volt adott), az aktuális művészetről szóló információk szórványos megjelenése a hazai nyilvánosság előtt párhuzamos, egymást feltételező történések, melyek az ekkor színre lépő művészgeneráció hátterét és közegét szolgálják.



Szirtes János kirakat-installációja a Budapest Kiállítóterem ablakán (1983)

Az első, Magyarországon rendezett happeningnek több sikertelen helyszíneresési kísérlet után végül Erdély ad helyet, a család Virágárok utcai házában a pincéjében 1966-ban. A Szentjóbgy Tamás és Altorjay Gábor rendezte eseményről fotó- és N8 mm-es filmdokumentumok is készülnek, valamint – a Történelmi Hivatalban nemrégiben kutathatóvá vált ügynöki jelentések tanúsága szerint – több, részletes leírás.<sup>5</sup> A happening kulcsszavá válik a politikai

<sup>5</sup> Vö. [www.c3.hu/collection/tilos](http://www.c3.hu/collection/tilos).

rendőrség számára, mely egyre erőteljesebb figyelemmel fordul az aktivizáló-dó művészeti szféra felé, sajátos forrásanyagot termelve az akkori szélesebb nyilvánosság számára sem ismert, félillegális környezetben zajló művészeti rendezvények mai kutatói számára. Erdély konceptuális akciókkal, akciófilmekkel jelentkezik ekkor, a megjelenés fő színterét mindinkább a képzőművészet közege felé tolva el. Legendás például Altorjai Sándor, Szigligeten élő festő barátja kiállításának megnyitója, ahol egy akció keretében felolvassa a *Gyagyaista kiállványt* (kézirata egy 1971-es zsebnaptárban található).<sup>6</sup>



Erdély Miklós: *Mint a vasbeton...* (sarok-installáció, 1983)

<sup>6</sup> ERDÉLY Miklós, *Gyagyaista kiállvány* = Uő., *Művészeti írások (Válogatott tanulmányok I.)*, Képzőművészeti, Budapest, 1991, 119–120 ([www.artpool.hu/Altorjai/sandor15.html](http://www.artpool.hu/Altorjai/sandor15.html)).

Megítélni, mit jelenthetett még akár az akkori szűkkörű szakmai nyilvánosság számára ezen radikális művészeti expanzió, talán csak azon történeti tények összevetésével lehet, melyek a korszak szakmai vitáiban csúcspontnak ki: jellemző példa, hogy a századelő zseniális festőjének, Csontváry Kosztka Tivadarnak az elfogadtatása is jelentős viharokat kavart, és hogy a jelen írásban érintett művészek mindegyikénél hagyományosabb kifejezőmódot és technikát választó Kondor Béla sem kapott szabad utat.

Az 1960-as évek közepén a fent leírtakhoz hasonló akciókkal jelentkező, illetve első nagyobb szabású bemutatójuk színhelyéről Iparterv-generációnak is nevezett társaság tagjai közül sokan a barátságosnak nem mondható fogadtatás vagy/és direkt politikai kényszer hatására külföldre távoztak (Altorjay Gábor már 1967-ben, Konkoly Gyula, Lakner László, Tót Endre, StAuby Tamás, Halász Péter és gyakorlatilag egész társulata, a későbbi New Yorki Squat színház stb.). Erdély maradt, s ahogy az időben előre haladunk, egyre újabb és fiatalabb művészek csoportjai jelennek meg körülötte, mint baráti, részben munkatársi, tanítványi vagy folyamatos inspirációs környezetként és olyan közegként, mely a hetvenes évek végére közös megjelenést is vállaló művészi csoporttá alakulhatott.

## 2.

Mi lehet az a fordulat, aminek hatására Erdély Miklós munkáiban mindinkább közvetlen környezete és saját története egyes elemeiből kezd építkezni, ezekhez nyúl mint forráshoz és inspirációs bázishoz? Ez a művekből közvetlenül nem, csak a tények, a sors ismeretében felfedezhető fázis nagyjából egybeesik munkássága már nyilvánosság előtt zajló szakaszával, vagyis az életmű kiteljesedésével, élete utolsó húsz évével.

*Az ember nem tőkéletes* című kollázssorozat kulcs lehet a válaszhoz, mint-hogy a tárgyalt időszak felezőpontján jó bázis a vissza- és előretekintéshez. A sorozat létrejöttében talán szerepet játszik, hogy tudatosan szakítani kívánt a kizárólag konceptuális munkákkal, ráadásul egy olyan alkalommal, amikor sejtető volt, hogy művét leginkább ilyen művek veszik majd körül. A képek ugyanis a Hatvani Galéria 1976-os *Expozíció – fotó/művészet* című kiállításra készültek, mely az első átfogó bemutatása volt a képzőművészeti fotóhasználatnak – s eme kategória akkor nagyjából le is fedte a magyarországi konceptuális művészetet. A sorozat négy lapjából három olyan tudatállapotok rep-

rezenzációit találjuk, melyek túl vannak a köznapi tapasztalatok szféráján: fotók spiritisza médiumokat<sup>7</sup> s az általuk sajátos módon létrehozott „kép” megjelenését mutatják az ektoplazmán, illetve egy transzban lévő kataton nő fényképét az utolsó lapon. Ehhez a harmadik lap fotogramjai társulnak, melyeket televíziós képernyőre helyezett fotópapírral exponált a művész. A sajátos módszerrel felfogott üzenetekről szóló információk egy idézet, egy igen finom színvilág, egy sajátos ismétléses szerkezet, valamint egymás kontextusába kerülnek. Így lesznek együttesen egy nemverbális üzenet, egy állapot közvetítői, mely érzéki formában megjelenítve társul az első lapon olvasható és címként is felhasznált szöveghez: „Az ember számára nem létezhet semmiféle eszmény, mert az ember nem tökéletes.” (Karl Jaspers)<sup>8</sup>

Az spiritizmussal – pontosabban azon sajátos módon elgondolt üzenetekkel, melyeket e századelőn divatos és „szakszerűen” fotografált kis akciók közvetítenek – kapcsolatos reflexiók Erdély más, korábbi munkáin is megjelennek (*Nem az fertőzött meg... Széansz és happening*).<sup>9</sup> Azon munkák pedig, melyeknél közvetlenül észrevehető a személyes sors műbe emelése, például az *Isten-isten*, az *Időutazás* és a kapcsolódó *Idő-möbiusz* című tézissor.<sup>10</sup> Ebben olvashatjuk a következő mondatokat:

6. A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.
7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.
8. Ekként a szabadság kétszeres meghatározottság az időben.
9. Ha annak tudatában élsz, hogy minden pillanathoz vissza(meg)térhetsz, saját megváltásodtól vagy bekerített.
10. Az ember tehát alávett valakinek, aki legjobban ismeri: önmagának.
11. Tarts önmagadtól.
12. Kész van, ami készül.

[1975]

<sup>7</sup> Erdély édesanyja, Óriás Aranka ismert médium volt a 20. század első felében.

<sup>8</sup> A montázsorozat jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.

<sup>9</sup> Miklós ERDÉLY, *Széansz és happening = Aktuelle Kunst in Osteuropa*, szerk. Klaus GROH, DuMont Aktuell, 1972.

<sup>10</sup> Először kiállítva a *Sorozatművek* c. kiállításon, 1977 Székesfehérvár. A szöveget lásd ERDÉLY Miklós, *Idő-möbiusz*, Magyar Műhely, Párizs–Bécs–Budapest, 1991. (Erdély *Kollapszus orv.* c. 1974-es kötetének újrakiadása, valamint egy hasonló terjedelmű második kötet azt követően készült írásaiból.)

Az ember nem tökéletes, de törekednie kell rá – ekképp banalizálható első közelítésben és a fenti idézet alapján az Erdély-kollázsok Jasperstől kölcsönzött egzisztencialista metafizikája, mely azért tovább árnyalható még egy ilyen vázlatos elemzés keretében is. Egyúttal visszatalálhatunk az alapkérdéshez: sors és mű viszonyához. Az *Azonosításméleti vizsgálatok* című tézissor (1974) utolsó pontját idézem ehhez: „10. Valaminek önmagával való azonosságát történetének folytonossága, egységűbben sorsa határozza meg.”<sup>11</sup> Lényegében e megtalált és folytonosan vállalt identitás felmutatása az Erdély-életmű lényegi, kulcsmozzanata. Ezért és ehhez képest lényegtelen mindenfajta mediális és műfaji kérdés, beleértve a költészet, elmélet, film, festészet, esszék és installációk, akciók és előadások látszólagos sokféleségét.

Első fontos nyilvános elismerése Erdély Miklós munkásságának a párizsi Magyar Műhely folyóirat Kassák-díja, melyet évente adományoznak a szerkesztők, s mely együttjárt verseskötetnek<sup>12</sup> (egyetlen, életében megjelent önálló kötete) kiadásával 1974-ben. E kötet tartalmazza az 1960–70-es évek fordulóján készített hangjátékainak szövegeit is, melyek közül néhány (*Antiszempont*, *Rejtett paraméterek*) az első önálló filmek, akciófilmek hanganyagául is szolgáltak. E filmek ma már nem rekonstruálhatók, de fontos szerepük volt abban, hogy Erdély elkészíthesse azt az öt, ma is létező és vetíthető művét, melyek mindegyikéhez a Balázs Béla Stúdió adott támogatást.

Az 1970-es években a Balázs Béla Stúdió (BBS) talán a legradikálisabb és legismertebb filmes műhely volt Magyarországon. Ez viszonylagos függetlenségének és az akkori filmes generáció programjának volt köszönhető. A BBS-t 1959-ben hozták létre, némileg a többi művészeti ágban is létező „fiatal” művészeti stúdiók analógiájára,<sup>13</sup> illetve azért, hogy a Filmművészeti Főiskoláról kikerülő rendezők és operatőrök számára mintegy gyakorlóterepet biztosítson, kvázi felkészülést arra az időre, amikor majd „nagy filmet” forgathatnak. A stúdió igen hamar az egyik legfontosabb független szellemi műhellyé vált, úgy a dokumentumfilmek, mint a játékfilmek műfajában, s az 1970-es évekre ez kiegészül – nem kis mértékben a stúdió akkori meghatározó egyéniségévé váló Bódy Gábor hatására – az experimentális film-

<sup>11</sup> *Uo.*

<sup>12</sup> ERDÉLY Miklós, *Kollapszus orv.*, Magyar Műhely, Párizs, 1974.

<sup>13</sup> Magyarországon a 35 év alattiak számítotak „fiatal művészeknek” hivatalosan, mivel ez volt a tagság korhatára, de ez a jelző sok esetben akár 50 éves korig is kitoldódhatott, alkalmasint politikai okokból.



mel, s válik így a BBS a legkülönbözőbb művészeti ágak alkotóinak találkozóhelyévé.

Bódy volt az első olyan tagja a stúdiónak, akit filmművészeti főiskolai diploma nélkül vettek fel – ez a későbbiekben precedensértékű, a stúdió megnyílik a független film- és később videókészítők felé. Felvétele idején filozófia szakos bölcsészhallgató a budapesti Eötvös Loránd Tudományegyetemen, 1976-ban fejezi be a Filmművészeti Főiskolát, diplomamunkája a Mannheimi Fesztivál díját elnyert *Amerikai anszix*. A kor viszonyaira jellemző, hogy e díj nélkül Bódy talán diplomát sem kapott volna, mivel a film vizuális újításait, a Bódy által *második tekintetnek* nevezett vágóasztalon történő újraforgatást – más formában Erdély is alkalmazza majd e módszert – a budapesti illetékesek elrontott, hibás anyagként látták, sőt Erdély visszaemlékezései szerint még a Balázs Béla Stúdióon belül is komoly vitákat váltott ki a film elfogadása. Pedig akkor már a stúdió túl volt a *Filmnyelvi sorozat* első darabjainak megvalósításán, köztük több formailag Bódyénál is radikálisabb, strukturalista illetve politikailag is „kényes” munkával.

A *Partita* Erdély első elkészült filmje a BBS-ben, melyet azonnal be is tilt a kultuszminisztérium főigazgatóságaként működő cenzúrahivatal olyannyira, hogy a film negatívja is eltűnik, s a film 1988-as sztenderdizálásakor az egyetlen, Erdély lakásán őrzött kétszalagos munkakópiája alapján készült a további kópiákhoz alapul szolgáló negatív.<sup>14</sup> E részletek azért lényegesek, mivel e munkák és a rájuk való hivatkozás jelen van a magyar kultúra – legalábbis az avantgárd művészet iránt érdeklődő – szférájában, ugyanakkor a művek maguk nem voltak láthatók évekig. Erdély az otthon őrzött *Partita*-kópiát először 1982-ben, a *Kísérleti Filmezés Magyarországon* című fesztivál keretében vetíti le, majd életében talán még kétszer. StAuby *Kentaur* című filmjéből az 1980-as évek második felében készül kópia, mely a szerző szerint hiányos.

Az *Álommásolatok* című, négy részből álló, majd két óra időtartamú mű az első olyan filmes munkája Erdélynek, mely – ha nem is problémák nélkül, de – elérheti a hazai és nemzetközi közönséget (1977). Ekkorra Erdély – az egyébként nagyjából szét is oszlott – Iparterv csoport helyett leginkább az ún. Rózsa-csoport tagjaival tart kapcsolatot: a Rózsa presszó a Magyar Képzőművészeti Főiskolához közeli hely, ahol nagyrészt az akkori főiskolások rendeznek időről időre művészeti akciókat, találkozókat. Ezt az időszakot részben át-

<sup>14</sup> Nem az egyetlen eset a *Partita*, hasonló sorsra jutott StAuby Tamás *Kentaur* című filmje, a 70-es évek közepének másik paradigmatis munkája.

fedti egy a későbbiek szempontjából lényegessé váló lépés: Erdélyt meghívja Maurer Dóra és Galántai György, hogy kapcsolódjon be az általuk vezetett Ganz MÁVAG Művelődési Házban működő művészeti csoport munkájába. A Kreativitási Gyakorlatok néven ismertté vált, két éven keresztül zajló tevékenység a kezdete Erdély „művészetpedagógiai” munkásságának, mellyel élete végéig nem hagy fel. A Kreativitási Gyakorlatok legjobb dokumentációja a Maurer Dóra által összeállított, ugyancsak a BBS-ben gyártott film, illetve 1978-as józsefvárosi kiállításuk katalógusa. A csoportban egyáltalán nem a hagyományos értelemben vett képzőművészeti szakköri munka, inkább az erre való reflexiók s a kreativitás (akkor divatos fogalom) momentumának keresése zajlik, a résztvevők a legkülönbözőbb foglalkozások képviselői, főként fiatalok.

Az InDiGo (Inter Diszciplináris Gondolkodás) csoport működése azután kezdődött, hogy a Kreativitási Gyakorlatok, majd a FaFej (FantáziaFejlesztő Gyakorlatok) működése is lehetetlenné vált: Erdély Miklós és a korábbi foglalkozásokon részt vevők egy része hozta létre, s rövid működés után nyilvános bemutatók sorával lépett színre – az első bemutatókon kollektív művek, installációk létrehozásával még a tagok anonimitását is megőrizve. Az akkor szokatlan formájú, tematikus akciókat és kiállításokat is rendező csoport – működése némileg egyébként előképe a 80-as évek vége felé aktivizálódó művészcsoportoknak, mint a Hejtes Szomlyazók, az Újlak – 1982–83-ban rajzkurzust szervez Erdély Miklós vezetésével, ahol az alábbi témájú rajzfeladatokat oldják meg időről időre a résztvevők: *Szép, de rossz rajz, Csúnya rajz, Jó téma gyengén előadva, Káprázat, Cikis technikák, Rajz galériáknaq, Túlrajzolt rajz*. (Erdély halála után a csoport tagjainak egy része ugyancsak külföldre távozik: Lábás Zoltán, Böröcz András, Nemesi Tivadar, Bori Bálint.) Az InDiGo különös jelentősége, hogy nevéből is kikövetkeztethető módon olyan alkotó emberek produktív együtteseként létezett, akik a legkülönbözőbb szakterületről érkezve és attól függetlenül is képesek voltak együtt gondolkodni, dolgozni.

Erdélyt ekkor már egyre gyakrabban hívják előadásokat tartani, filmbevezetőkön túl különféle művészeti-elméleti kérdésekről. Képzőművészeti munkái egyre inkább egy sajátos anyaghasználat felé mozdulnak el, az akciók pedig environmentális elemeket illetve az előadások kapcsolódó performanszelemeiket is tartalmaznak. A kb. 15-20 nagyobb szabású installációból álló műcsoport az 1976-os – ugyancsak betiltott – *Bújtatott zölddel* indul (Budaörsi Művelődési Ház), legismertebb darabja talán a bécsi 1984-es Orwell-kiállításra készült *Hadiüitok*.





Indigo csoport: Asztali akciók (1982)

Az Erdély-életmű egészének megértése szempontjából alapvető másik döntő elem, melyet a fentebb megtalált, a sors és identitás fogalmai segítségével azonosított kulcsmotívum köré rendelhetünk, mint egy nyithatóvá vált zárat, ugyancsak egy idézet segítségével mutatható meg: Az 1981-es *Optimista előadás* egyik végkövetkeztetése volt, hogy „a meg nem értettel szemben mindenki teljesen egyedül áll [... vagyis] a lényegivel szemben [...] mindenki egyenrangú”. A tudományos gondolkodás és felfedezések iránti érdeklődése, a tudományos és művészeti megismerő tevékenység kutatása és a közöttük megtalált kapcsolatok, valamint ennek tágabb értelemben vett politikai köze vezették Erdélyt abba az irányba, hogy először is felismerje:

A hatalmi apparátusok még idejében észrevették, hogy bizonyos információk olyan mélyen rendítik meg a kötelező evidenciákat, amik a képzelet működését veszélyesen felerősíthetik és kiszámíthatatlan társadalmi mozgásokra vezethetnek. Ezért információzárlatot vezettek be.

Majd ennek hatására – az 1970-es évektől – saját munkásságát az információzárlat elleni folyamatos tiltakozásnak is tekinti. Emiatt állíthatja, hogy a művészet inkább a nehezen megközelíthető, bonyolult, kevésbé érthető összefüggések gyors, revelatív felmutatása, világossá tétele, nem pedig valami könnyen érthető, ismert tény, tudás, igazság zavaros és körülményes előadása, bonyolult újraformálása. Az anyaghasználat tudatossága, a választott médiumok lényegének megismerése, határainak kutatása, az azokon való túllépés, a lehetőségek tágítása, az újítás – a 20. század érdemi művészetét általában jellemző elemek – tehát szintén a fenti eszmei háttér alapján értelmezhetők. A már említett *Optimista előadás* bevezető tézisei (*A poszt-neoavantgárd magatartás jellemzői*) e helyzetet az alábbi módon foglalják össze:

1. Az ember illetékességét saját élete, sorsa tekintetében tudomásul kell vennie, ahhoz minden határon túl ragaszkodnia kell.
2. Ami létét érinti, akár közvetlenül, akár közvetve, arra illetékessége kiterjed.
3. Ilyen módon illetékessége mindenre kiterjed.
4. Ami rossz, hibás, kínzó, veszélyes és értelmetlen, azt merészelnie kell észrevenni, legyen az a legelfogadottabb, legmegváltoztathatatlanabbnak tetsző ügy vagy dolog.

5. Bátorkodnia kell, akár a legirrealisabb, legmegvalósíthatatlanabb alternatívát javasolni.

6. Ezekről a változatokról el kell tudni képzelnie, hogy megvalósíthatók.

7 A csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető eshetőségeket ugyanúgy számba kell vennie, mint a nagy valószínűséggel keresztülvihető, de kis előnyt biztosító eshetőségeket.

8. Amit a maga korlátozott eszközeivel megtehet, azt késedelem nélkül tegye meg.

9. A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon.<sup>15</sup>

A fenti tézisek nem csupán mentális értelemben, de az Erdély művészi munkásságát jellemző anyag- és médiahasználat szempontjából is irányadók. Hozzá kell még tennünk: 1981-ben az úgynevezett „létező szocializmus” megbuktatása „csekély valószínűséggel megvalósítható, de nagy előnyökkel kecsegtető” eshetőség volt, s Erdély gond nélkül el tudta képzelni ezt a verziót. Megtörténtét azonban már nem érthette meg, ahogy azon – politikai változásokkal párhuzamosan, némileg kölcsönhatásban zajló – fordulatot sem, melyet a kultúra egésze számára a komputerizáció, a kommunikációs technológiák átalakulása hozott. Pályája mindenekelőtt azért példaértékű a későbbi művészgenerációk számára, mert megmutatja, hogy a minőség nem médiumfüggő, hogy a művész feladata és kötelessége a kifejezés új útjainak kutatása, az elmélet és gyakorlat merev szétválasztásának megtörése, ha az üzenet megkívánja, s a kompromisszummentes, aktív és reflektív jelenlét akár a legelfogadottabb szociális szokások ellenében is a mű igazsága érdekében.

### 3.

Az új médiumok – amin az 1960-as évektől az 1980-as évek végéig általában a képzőművészeti kontextusba ágyazott fotó-, film-, videóhasználatot értették a művészek, teoretikusok és kritikusok (hozzácsapva néha egyéb technikai képtípusokat és eljárásokat, mint a holográfia, fénymásolás, komputergrafika) – magyarországi karrierje a konceptuális fotóművészettel veszi kezdetét. Jellegzetes példái Türk Péter vagy Maurer Dóra fotómunkái, illet-

<sup>15</sup> ERDÉLY, *Művészeti írásk.*

ve összetettebb, áttételesebb formában egyik csúcspontja Jovánovics György *Liza Wiathruck* című sorozata. E művek néhány átfogó kiállításon túl – mint a már említett hatvani *Expozíció* vagy a 70-es, 80-as évek fordulóján a korszakot áttekintő *Tendenciák* a Óbuda Galériában – a maguk idején elsősorban mint szórványos tanulmányok illusztrációs anyagai ismerhetők meg, leginkább Beke László írásaiból. Miközben a nagyobb, hivatalos bemutatótermek, múzeumok csak elvétve mutatnak be a tradicionális technikákat alkalmazó és realizmus-közeli művészeti munkákon túl bármit – ez alól néhány független kisgaléria a kivétel, valamint az 1970-es években a székesfehérvári István Király Múzeum, a 80-as évek második felétől pedig a budapesti Múcsarnok. A koncepttel és a fluxusmozgalommal fellendülő kapcsolat- és küldeményművészet révén az új magyar művészet reprezentánsai az 1970-es években legalább 40 jelentősebb külföldi bemutatót és kiadványt hoznak létre, s ez az évtized közepétől kiegészül a BBS K3 (kísérleti) csoportja által produkált filmek turnéival. A független bemutatóhelyek közül mindenekelőtt említendő a későbbi ArtPool létrehozó Galántai György által nyári kiállítóhelyként bérelt balatonboglári kápolna, a Budapesti Műszaki Egyetem Bercsényi-kollégiumának kiállítóhelye, a Pécsi Galéria, a Fiatal Művészek Klubja, majd a 80-as években többek közt az újpesti Mini Galéria, a Liget Galéria, a szentendrei Vajda Lajos Stúdió: mindegyikük sok nehézséggel küzdő, féllegális bemutatók rendezését is vállaló hely a kultúrpolitika látókörének periferiáján, de az új művészet centrumában. Párhuzamosan alakult ki elsősorban a super 8 mm-es technika, majd a videó megjelenésével a független filmkészítés elsősorban egyetemi klubokhoz és egyes művelődési házakhoz kötődő produkciós és bemutatói hálózata, melyet nem kis mértékben a BBS léte inspirált. Továbbra is jellemző a helyzetre, hogy a technikai képekkel foglalkozó művészek külföldön inkább kapnak lehetőséget és válnak ismertté (Bódy Gábor, Hámos Gusztáv, Palotai Gábor, Najmányi László, Monty Canstin, Hegedűs Ágnes, Waliczky Tamás).

A 20. századi művészet egyik jellegzetessége, hogy folyamatosan új és új területeket, eszközöket vett és vesz birtokba. Amit az elmúlt három évtizedben „új médiumoknak” neveztek, ma a komputerrel bővülve inkább *média-művészet* összefoglaló név alatt fut a szak- és ismeretterjesztő publikációkban, de a köznyelv is e megnevezésre hajlik. A technikai eszközök (képző)-művészeti használata mellett mindez a tudomány és művészet viszonyának ismételt újradefiniálását is jelenti. Magyarországon hetvenes évek a koncept/fotó, a formális/strukturalista illetve lingvisztikai indíttatású film év-

tizede,<sup>16</sup> melynek közvetlen folytatói a 80-as években inkább egy etikai és eszmei magatartásmodellt és gondolkodásmódot visznek tovább s nem formai jegyeket. Az évtized elején még az experimentális film a meghatározó, 1985-től a videó, 1987–88-tól a komputer is fokozatosan elérhetővé válik független művészek számára is. Az 1990-es évtized magyar művészetének pedig egyik döntő eleme a technikai képek minden korábbi korszaknál hangsúlyosabb jelenléte a képzőművészet expanzív szférájában.

Bódy Gábor (1946–1985) kezdeményezésére jött létre 1980-ban a budapesti Lengyel Kultúra Házában az INFERMENTAL, a világ első videokazettán terjedő művészeti periodikája.<sup>17</sup> Az idea lényege az volt, hogy a világ különböző pontjain az experimentális mozgóképkészítés területén dolgozó, hasonló produkciós és forgalmazási nehézségekkel küzdő, sok esetben egymást sem ismerő alkotók munkáit időről időre egy változó tagokból álló szerkesztőbizottság gyűjtse össze, rendezze tematikus kötetekbe, és ezeket forgalmazza úgy, hogy a bevétel bizonyos része a projekt folytatására fordítható, másik része a szerzők arányosan elosztott tiszteletdíja. A kiadvány első három éve kifejezetten sikeres, 1985-ben egy átfogó, európai projektet is generál, a szimultán vetítéseket, melyet EMAN – European Media Art Network – fedőnéven nyolc videós csoport jegyez: az adott ország friss videóterméséből állítva össze egy-egy órányit, s a kazettákat együttesen, egy időben mutatva be. A magyar anyagot Bódy állítja össze, s a munka jellegzetes lenyomata a korszak zenei, performansz, képzőművészeti és mozgóképes gondolkodása egymásrahatásainak, kapcsolatának. Mai szemmel az INFERMENTAL és az EMAN a hálózati kommunikáció egyfajta modelljeként, előzményeként is leírható.<sup>18</sup>

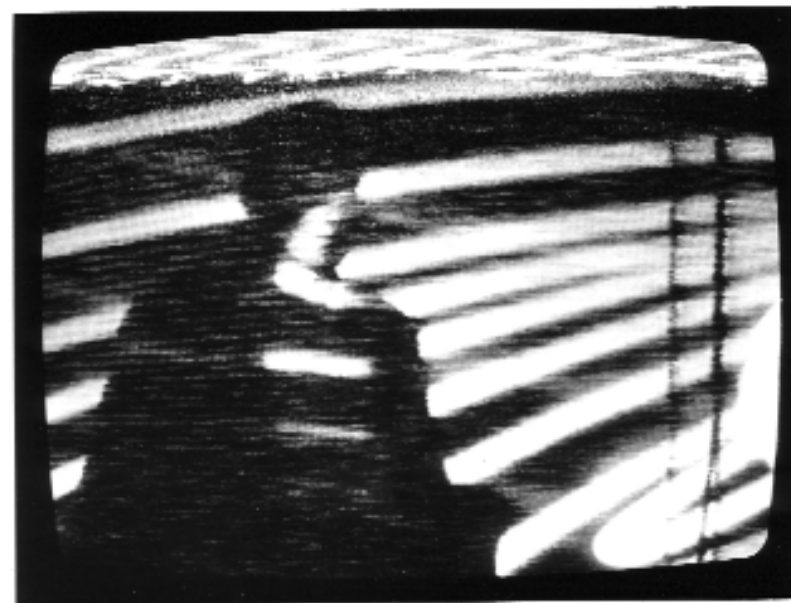
A hazai és nemzetközi videóművészetről és médiakultúráról 1988 és 1993 között egy sajátos televíziós műsor, a *Videóvilág* 50 adása ad átfogó képet, melynek létrejöttében és működésében valószínűleg szerepet játszhatott az a politikai rendszerváltás okozta zavar, mely egyébként a minden rendszerben konzervatív és profitorientált televíziózásba is beszivárgott. E műsor mellett

<sup>16</sup> Az 1970-es évek elején a budapesti ELTE bölcsészkarán Zsilka János nyelvészprofesszor tartott nagy hatású szemináriumot, melynek résztvevői között Erdély Miklóst, Bódy Gábort éppúgy megtaláljuk, mint a szemiotikai indíttatású teória és filmképzés más reprezentánsait, például Dobai Péter író.

<sup>17</sup> Ennek első kiadását Bódy saját berlini DAAD-ösztöndíja tett lehetővé 1982-ben. Lásd *INFERMENTAL 1980–1986*, katalógus.

<sup>18</sup> Jelenleg az INFERMENTAL archívuma a karlsruhei ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) médiatárában található.

az állami televízió egy fiatalokból álló stúdiója hozott létre még a videóművészet kategóriájába tartozó műveket olyan szerzőktől, mint Forgács Péter (aki a *Privát Magyarország* című sorozatával számos nemzetközi díjat nyert később), Wahorn András vagy Hámos Gusztáv. Magyarországon a rendszerváltás előtt átfogó videóművészeti bemutatóra nem került sor, az első (és máig utolsó) kiállítást az akkor hatodik éve működő a Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Dokumentációs Központja rendezte 1991-ben, Mészöly Suzanne irányításával, *Sub voce* címen. A bemutatkozó művészek, mint Nemes Csaba, Sugár János, Veress Zsolt, Szirtes János, Révész László, Szegedy-Maszák Zoltán és a többiek szinte mindegyikében közös, hogy a videóinstalláció nem kizárólagos területük.



Bódy Gábor: *De occulta philosophia* (részlet, 1983)

Videóművek nyilvános bemutatására egyébként először Magyarországon a már említett Kreativitás – vizualitás szakkör szervezett egy programot 1977-ben: ekkor az országban még elsősorban a Sony félcollis szalagos videomagnói voltak hozzáférhetőek (az állami televízió kivül), s ez a helyzet lényegében 1984-ig változatlan. Professzionális vagy azt megközelítő technikával ké-

szült munkára Bódy Gábor művein kívül korábbról lényegében nincs hazai példa. Ő készítette egyébként az első videómunkát is, a *Végtelen tükröcső* című, 1973-ban a tihanyi szemiotikai kongresszuson tartott előadása keretében, mely munka az előadás későbbi, írott változata illusztrációjaként maradt csak fenn, s mely a visszacsatolás jelenségével foglalkozik:

A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat, amely rokon értelmű a jelentéssel. Ez a folyamat azonos a világ menetével, képek állandó épülése, valamint a képek képe. Az épület egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. Részesei, felfedezői és utasai vagyunk ennek az alagútnak, hogy végül újra részeivé váljunk. És *benne* vagyunk ebben az alagútban.<sup>19</sup>

A magyarországi experimentális film és művészet kapcsolatát először az 1983-as *film/művészet* című kiállítás kísérelte meg átfogóan prezentálni a Budapest Galériában, míg a számítógép művészi használatának lehetőségeit az 1985/86 fordulóján rendezett *Digitart* kiállítás hozta be a (művészeti) köztudatba. 1985 végén a Magyar Tudományos Akadémia Számítástechnikai és Automatizálási Kutató Intézete magyar művészek számára hozzáférhetővé tett néhány akkor még újdonságnak számító komputert (ahogy ma mondanánk: paint programmal felszerelt PC-t), s a néhány hetes munka eredményeit, valamint egy pályázati anyagot s a már korábban is számítógéppel dolgozó néhány művész képeit együttesen mutatta be a Szépművészeti Múzeumban. Akkor még nem volt a résztvevők mindegyike számára sem evidens, mi is a jelentősége ezen új, technikai képnek, különösen, hogy a nyolcvanas évek fő divattémája mindenképp az új festészet megjelenése, egyúttal a konceptuális irány időleges eltűnése.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> BÓDY Gábor, *Végtelen kép és tükröződés. Total expanded cinema. 1978 = Végtelen kép. Bódy Gábor írásai*, Pesti Szalon, Budapest, 1996.

<sup>20</sup> Érdekes megfigyelni, hogy a kiállítás több résztvevője azonos a két évvel korábbi, ugyanazon épületben megrendezett – és épp a festészeti-grafikai kifejezés újszerű formáinak hatására létrejött – InDiGo rajzkurzus záróbemutatójának résztvevőivel (Szirtes János, Sugár János, Révész László).

## 4.

A kommunikációs művészet úttörői közé kell számítanunk kétségkívül azon aktivistákat, akik elsősorban a mail art területén működtek korszakunkban (a műfaj történetét Pernecky Géza dolgozta fel). Galántai György Aktuális Levele (AL)<sup>21</sup> valamint a Xertox csoport<sup>22</sup> küldeményművészeti akciói sajátos és egyedi formái voltak a mail art magyarországi jelenlétének. Az AL olyan sokszorosított grafikaként megjelentetett újság a nyolcvanas évek elején, mely a szamizdat és a művészeti folyóirat sajátosságait autorizált műalkotásként egyesítette, míg a „dolgos meditációkat” rendező Xertox tematikus kiállítások formájában mutatta be mail art-projektjeit. Az ArtPool weboldalain az AL számai ma on-line elérhetők, míg a Xertox ezirányú munkásságát talán Lévay Jenő projektjében fedezhetjük fel: a *Váltótér* egy szénrakodásra szolgáló, ma már nem használt ipari épület a Duna közepén, művésztelep céljára. A több éve elindult munka része egy alapítvány létrehozása, alkalmi táborok, művésztelepek létesítése, illetve úgynevezett *Gondolatrészevények* kibocsátása, valamint e művészrészevények jegyzése, bemutatása, az események dokumentálása.

Az 1989 utáni évtized részletes elemzése nem e tanulmány feladata, így csak néhány, témánk szempontjából érdekes motívum felvázolására teszek az alábbiakban kísérletet. Kiemelendő, hogy a politikai változások egyidejűleg generálták a korábban tiltott vagy túrt kategóriákkal jellemzett művészeti irányok és csoportok, személyek intézményesülésének lehetőségét és/vagy a (most már nem politikai okokból következő) marginalizálódást. Utóbbira jó példa lehet a BBS 1990 utáni története, mely a fennmaradásért folytatott küzdelem jegyében zajlott, míg az előbbire azok az új, intézményszerű egységek, melyek Erdély Miklós fentebb idézett ajánlása – „A szervezkedés, intézményesedés minden formájától tartózkodjon” – ellenére létrejöttek, mint a változásokból következő lépésekre adott adekvát válaszok. Ezen csoportok, galériák, szervezetek, kiadók, alapítványok, intézetek közül alább csak azokról esik

<sup>21</sup> Az AL (Aktuális Levél) „szakmaközi művészeti munka” – hogy a szerző klasszifikációját idézzük – megtalálható: [www.artpool.hu/AL/al.html](http://www.artpool.hu/AL/al.html).

<sup>22</sup> A Xertox csoport az 1980-as évek elején sok nyilvános akciót és bemutatót szervezett, elsősorban a küldeményművészet illetve a performansz műnemeihez kapcsolódva. A *Dolgos meditációnak* nevezett előadások jó részéről super 8 mm-es film- illetve videódokumentáció is készült. A Xertox tagjai: Swierkiewicz Róbert, Lévay Jenő, Regős Imre. Munkásságukról: *Xertox*, katalógus, Budapest, 1989.



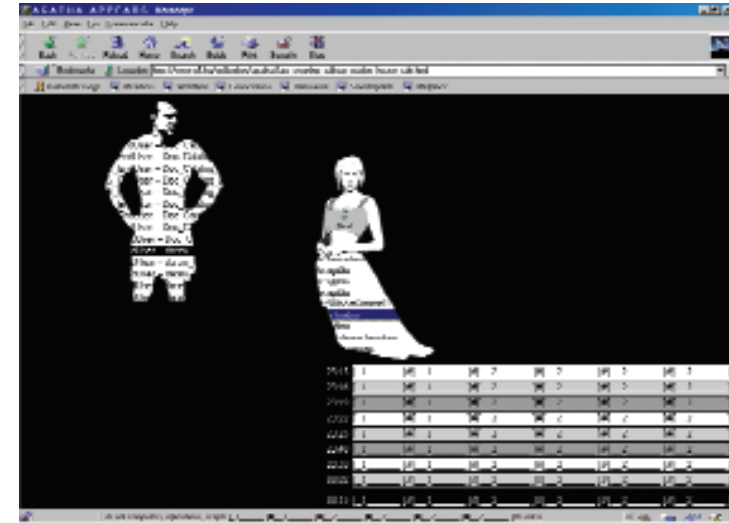
szó, melyek a technikai médiumok következetes művészeti alkalmazását, az évtizedet jellemző radikális kommunikációs váltás konzekvenciáinak tudatosítását vállalták fel, kapcsolatot létesítve a tudomány, a művészet és a technika szférái között. Bár kétségtelen tény, hogy a '90-es évek magyarországi művészetében is döntő szerepet játszó installáció mint műforma látszólag hasonlóan érvényes megközelítési szempontot kínálhatna, kezdve az Újlak csoport (Ádám Zoltán, Komoróczy Tamás, Szarka Péter, Szücs Attila és mások) egyestés kiállításain át az évtized tematikus bemutatóin, a Gallery by Night rendezvénysorozaton át egyes művészek munkásságának elemzéséig (Kiss Péter, Sugár János, Beöthy Balázs), itt azonban elvesztenénk mindazon művek halmozását, melyek nem egy adott kiállítótér fizikai paramétereit közt, hanem egy virtuális, kommunikációs tér meghatározatlan közegében működnek. Holott talán ez az egyetlen igazi, a korábbi időszakokban elképzelhetetlen újdonság.



*A pillangó hatás* (kiállításrészlet, 1996)

A Magyar Képzőművészeti Főiskolán 1990-ben létrehozott intermédia tanszék, majd a működése nyomán 1993-tól megalapított intermédia művészeti szak – Magyarország egyetlen egyetemi szintű médiaművész-képzése – kezdetben azzal a vállalt feladattal indult, hogy a 20. századi képzőművészet új fejleményei közül mindazon formáknak helyet ad, melyek a művészet fogalmának kiterjesztését, az új médiumok művészi birtokbavételét tűzték ki

célul, ami nagyjából egybeesett a magyarországi kommunista kultúrpolitika „tilos” kategóriájához tartozó művészettel. Az évtized gyors változásai azonban mindinkább a technikai képek és az interaktív művészi technikák megismerése és megismertetése felé tolták el a képzés súlypontját, s ez az interdiszciplinaritás kategóriájának is új értelmet adott. Míg az 1990-es évek elején például Maurer Dóra interdiszciplináris festő osztályával közösen tartott sikeres *Audio-vizuális gyakorlatok* a zene és fény, hang és kép kölcsönviszonyát vizsgálták, a dokumentációhoz videót használva, ez a szemlélet az évtized végére mint interaktív VRML-világ áll elő, internet-hálózaton hozzáférhető formában. A hallgatók nagy része saját weboldallal rendelkezik, mely egyúttal az információszerzés, a kulturális ismeretek elérésének, kezelésének új technikáit is feltételezi: a hálózati lapok készítése szinte kötelezővé teszi a folyamatos tájékozódást.



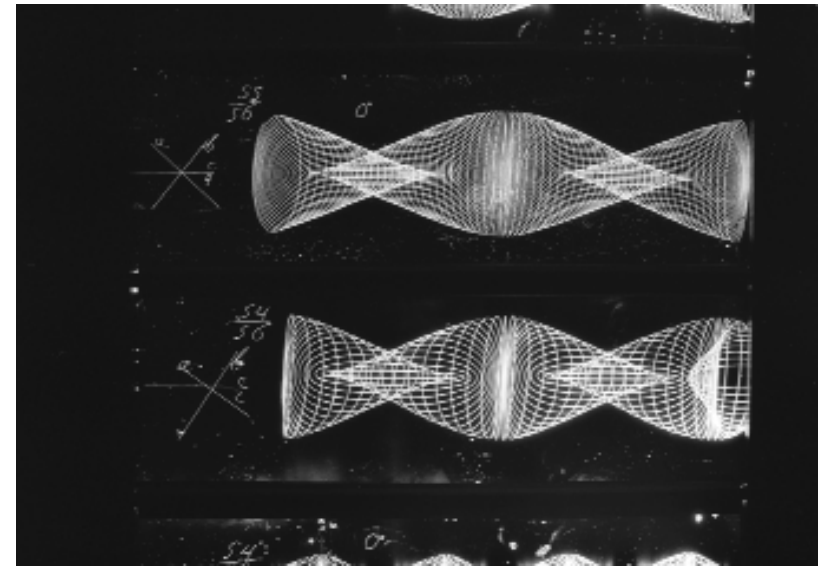
Oliana Liliana: *Agatha feltűnik* (webprojekt, 1997)

Az intermédia közel tíz éve nyújt a médiaművészek új generációjának képzéséhez intézményes háttérrel, közülük többen az évtized művészetének meghatározó, fiatal szereplői (El-Hassan Róza, Szegedy-Maszák Zoltán, Csörgő Attila, Bakos Gábor, Veszely Bea stb.). Az szakmai képzésen túl nyilvános rendezvények keretei közt az intermédia folyamatosan közvetíti a technológia művészeti szempontból döntő változásait, például a Media Research

Alapítvánnyal közösen rendezett Metaforum konferencia- és bemutató-sorozat révén. Több kisebb rendezvény mellett 1998-ban a budapesti Ernst Múzeumban rendezett kiállítás keretei között ismerhette meg az új média-művészet jelenét a közönség.

Az 1990-es évek közepe, pontosabban 1996-os év egyértelmű áttörést hoz Magyarországon az új kommunikációs médiumok terén, melyen leginkább az internet nyilvános (publikációs- és beszédtemává válása illetve terjedése érteendő – és látható – felületi szinten. De ha hozzávesszük, hogy az első hazai gyártású multimédia CD-k ekkor kerülnek a piacra, a háztartásokban a videó beszerzése után mindinkább a számítógép vásárlása lesz az elsődleges cél, valós kérdéssé válik a kereskedelmi televíziózás, robbanásszerűen terjed a mobiltelefon használata, illetve ugrásszerű javulás áll be a hagyományos vezeték-telefonhálózat színvonalában, terjed a kábeltelevíziós szolgáltatás, akkor láthatóvá válik a folyamatok általános gazdasági-társadalmi háttere. Ha ez közvetlen magyarázatot nem is ad arra, miért volt például a látogatottság szempontjából is kivételes siker az 1996 elején a budapesti Múcsarnokban rendezett nemzetközi médiaművészeti és történelmi kiállítás, *A pillangó hatás* vagy a részben kereskedelmi, részben kulturális célú bemutató, az *internet.galaxis*, de mindenképp mutatja, a multimédia és az interaktív művészet, mint új kifejezési forma adekvát, időszerű reakció a művészek és intézmények részéről, mely konkrét produkciók és rendezvények referenciális környezete az általános kommunikációs váltás.

Ugyanebben az évben, vagyis 1996 júniusában nyílik meg a Soros Alapítvány programjaként az ország és a régió első médiaintézete, a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ. Megalakításában a fent leírt folyamatok mellett, vagyis hogy az új kommunikációs technikák, elsősorban az internet hazai megismertetését és elterjedését segítse, szerepet játszott az a cél, hogy egy nemzetközi szintű kutató-, produkciós és bemutatóhely létesüljön a művészeti, tudományos és technikai kultúra művelői számára. A program kezdettől az innovatív kutatási és művészeti projektek létrehozásában érdekelt, s ezen túl a hazai közönség számára a legfrissebb nemzetközi eredményeket, külföld felé pedig a magyarországi (médiak)kultúra bemutatkozását animálja. A C3 nemzetközileg ismert művészek munkáit támogatta és mutatta be Magyarországon, mint Masaki Fujihata, Bill Seaman vagy az *etoy* művészcsoport és a *jodi.org*, miközben folyamatos pályázati lehetőségekkel segítette a hazai médiamunkák megszületését. A C3 website-on ([www.c3.hu](http://www.c3.hu)) megtalálható, kifejezetten az internet művészi használatán alapuló, a hálózat inspiratív, új útja-



Jedlik Ányos: Összetett rezgő és haladó mozgások rajza kormozott üveglapon (1874)

it felmutató produkciók között megtalálható például az *Éjjeli Órjázat* című, kizárólag interneten megjelenő művészeti periodika, Négyessy András munkái, a titkosítást a műbe emelő *Cryptogram*, illetve a VRML hálózati alkalmazását megújító *Demeduzator* (Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton), az *Artworld Anonymus* (Beöthy Balázs), hogy csak néhány magyar projektet említsek. El-Hassan Róza *Image engine* című műve pedig a kiállítóterbe helyezett, de a hálózati kapcsolatot is megkívánó kommunikációs művészeti gondolkodás aktuális példája.

(Budapest, 1999. február–április)

## Itt az idő (most? vagy soha?)

### Magyar médiumok

#### 1. Médiatotál

Ha pusztán annyi lenne a közlendőm, hogy a a művészet és médiumok kapcsolata Magyarországon az elmúlt tíz évben jelentősen megváltozott, ezért még nem lenne sok értelme szöveget írni. A helyzet az, hogy minden megváltozott, és nem csupán Magyarországon. Hogy e megállapításom empirikus vizsgálatnak vessem alá, elővonnék találmra egy számot a magyarországi Új Művészet című folyóirat 1989-es, tehát tíz évvel ezelőtti évfolyamából, de ilyet egyszerűen nem találok. Nem baj, jó lesz az 1990-es is, mindjárt a januári, a lap újjáalakulását bejelentő szerkesztői köszöntővel. Természetesen semmit sem ír még a romániai *monstre real-time* televíziódramáról, melyet akkor forradalomnak hívtunk – a lapot már előbb leadhatták a nyomdába, bár azt hiszem, az említett ügryről később sem írt – ám találok egy kedves képcímet a Hejtes Szomlyazóktól: *A szépség betör a nyolcvanas évek magyar művészetébe* (olaj, farost, 80x100 cm). Vajon mi tört be a kilencvenes évek magyar művészetébe? A pénz? A piac? A filozófia vagy a történelem? A médiumok vagy a provincializmus és akadémizmus? Mindezek együttesen, katalizálva a soha meg nem szűnő vitákat, konkurencia- és pozícióharcot, politikai és üzleti érdekek szociális hálózatát? Mindegy. Tény, hogy a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulójának olvasmányos várakozásai, a posztmodernnek nevezett motetta utolsó taktusai rendre nem jöttek be. A helyzet az, hogy a várakozással ellentétben sem a történelem, sem a művészettörténet, sem a művészet nem ért véget. Valami egészen más történt.

A vég ért véget.

Ha a kilencvenes évek kommunikációs, kulturális, ezen belül művészi újdonságát próbáljuk megragadni, minduntalan latin szavak angolos és internacionálisan használt változatainak halmazába ütközünk: nonlineáris szerkesztés, interaktivitás, multimédia, hypertext és hypertér, virtuális valóság és szimuláció, cyberművészet, digitális művészet, internet. Kezdve mindjárt az első kettővel – és nem folytatva a többivel –, azt hiszem, magyarázni fogják az előző bekezdés lezárásaként tett, talán meglepő kijelentést. A számítógép-alapú szerkesztés, az adatbázisokkal illetve többféleképp bejárható tartalomhal-

mazokkal dolgozó művek jellegzetessége, hogy nem tárgyszerűek, időben szerkesztettek, de időben nem (időben sem) zártak: nincs „végük”, és bárhol „kezdhetők”: illuzórikus lenne azt mondani, hogy egy hálózati munka bejelentkező képernyőfelülete, mely az elágazások, a lehetséges bejárési útvonalak kínálatát nyújtja (ha egyáltalán nyújtja, s nem azonnal interakcióra szólít fel) a mű „eleje” lenne. Éppígy, hogy megnéztem, ha már minden fájl kinyitottam legalább egyszer. Az új persze nem ez, vagy nem csak ez.

Magyarországon legalább két művész munkásságában találunk olyan jeleket, melyek e helyzetet mintegy előrevetítik: Bódy Gábor *Psychotechnikum* című forgatókönyve, vagy az ennek előzményeként tekinthető 1977-es *Kozmikus szem* egyaránt az általa flipperstruktúrának nevezett jelentésszervezési technikán alapul, melyet Erdély Miklós állapotkommunikációnak és jelentéskioltásnak ír le, s a hologram tulajdonságait hívja segítségül a szemléltetéshez. S csak egy névvel bővítve most a sort: Jovánovics György megvalósult műve, a *Liza Wiathruck Holos Graphos* ugyancsak ezt a másféle időkezelést koncipiálja, amit akkor konceptualizmusnak, legfőljebb szeriális szerkezetnek nevezünk.

Az experimentális művészeknek mindig tudatos szándéka volt és marad is, hogy rádöbbsenek arra, mi is történik körülöttünk, hogy tudatosítsák a lényegi folyamatokat, hogy felrázzanak és ne megnyugtassanak, ébresztő gondolatokkal serkentsenek, és ne lecsendesítsenek, legyen szó az adott médium lehetőségeiről vagy bármilyen másról, általában a megszokottról.

Az emberek nagy része ezt egyáltalán nem igényli. Nem kíván szembesülni problematikus tényekkel, nehezen felfogható, kialakult szokásaikat és gondolatvilágukat – ha van ilyen: világgépüket, világlátásukat – megzavaró tényekkel, minthogy adott esetben ez a szembenézés megoldhatatlan feladatot jelenthet. Meghasonlást, illetve nyugtalanító, zavaró elemeket, jól kialakult életvitelük megkérdőjelezését („változtasd meg életed” stb.), mely konfliktust gyakran és érthető módon hártják. Ezért találkozási esélyeik is igen korlátozottak a szférával: az otthonba legfőljebb a televízió csápjai nyúlnak, mely épp a fent leírt helyzet miatt nem preferálja a kevesek által várt tartalmakat. Az a háztartási eszköz azonban, mely a vízvezeték és az elektromos hálózat mellett, a telefon kiterjesztéseként, s akár mint a televízió alternatívája a lakások részévé válik hamarosan, tehát a kommunikációs vezeték, a szellemi energiákat és tartalmakat a szobákba szállító internet épp itt nyit frontot. De ennek ára van.

## 2. Szörfölés

A gondolkodás, a történetírás és a mindennapi élet szerkezete máig következetesen, mondhatni foggal-körömmel különítette el a tényt a fikciótól, a realitást a képzelettől, valódit a nem valóditól: mindez a hálózatok digitális világában tökéletesen összeomlik. A *history* itt a meglátogatott webhelyek sorrendjét jelenti, a virtuális a valóságot. A következmények plasztikusabban mutatkoznak meg, ha belátjuk: a hálózat nem merül ki abban, hogy a teljes információs univerzumot és szociális létet kívánja virtualizálni, modellezni, s egyúttal keverni, de e modellekkel legalábbis összemérhető mennyiségű ellenterv sokaságát is tartalmazhatja. Ezek ritkán különböztethetők meg a „valódi” modelltől, hiszen folyamatos, nem kontrollálható projektumról vagy inkább projekcióról van szó.

A valódi újdonság, ami jelentősebben rendezheti át eddigi gondolkodás- és diszciplínarendszerünket, kommunikációs szokásainkat, mint jelenleg akár csak sejtethetnénk is, az, hogy a fikció a ténnyel azonos minőségűvé vált: felcserélhetők.

Közbevetőleg: mi is a helyzet a fotóval, filmmel, videóval, televízióval, a technikai képek ezen (ma már archaikusnak nevezhető) halmazával, a komputermedium logikus előzményeivel? Ha Walter Benjamin ismert és sok tekintetben tananyagává válásával, idézettségi mutatójával egyenes arányban avuló, nevezetes tanulmányára gondolunk – *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában* –, egy mozzanata a fentiek ellenére mégis máig átvehető, mégpedig a helyes kérdésfeltevés. Azt írja ugyanis szerzőnk, mintegy fél évszázaddal ezelőtt és egy majd évszázados vitára pontot téve, hogy azok, akik a fotográfia művészet vagy nem-művészet voltáról vitatkoznak, egyszerűen a rossz kérdés csapdájába estek, a helyes kérdés ugyanis az, hogyan változtatta meg a fényképezés feltalálása a művészet egészét.<sup>1</sup> Ma, a genetikai reprodukálhatóság korszakában az aktuális kérdés hasonlóan formulázható: miként változott meg a művészet a kommunikáció újdonságainak hatására?

A történeti hitelesség érdekében szeretném megemlíteni, hogy az a közlőhelyé vált nézet, mely szerint a *televízió* (a szociális és történelmi szférákat mozgó falvédővé változtató médium) *ablak a világra*, a médiakritika radikális képviselői szerint legföljebb mint vakablak fogadható el, s hogy ezen eszme Franz Kafka egy megjegyzésére vezethető vissza. Gustav Janouch leírja *Be-*

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korszakában*, [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html).

*szélgetések Kafkával* című könyvében, hogy prágai sétájuk során Kafka meglátva egy feliratot: „Vakok mozija” – így kiáltott fel (szabadon idézve): Minden mozit így kellene hívni, hiszen a mozgó képek által az ember vakká lesz a valóság iránt.<sup>2</sup> E kontextusban a Microsoft – *Ablakok* (Windows), talán nem értik félre a cég tisztelt képviselői a nyelvjátékot, mint a vakablakon lévő függöny értelmezhető.

Benn vagyunk tehát a szobában, behúztuk a függönyt, világít az egyáltalán nem Alberti-féle kép, a komputermonitor, a virtuális drog hatni kezd, és átszörfölünk a képzelet és fantázia világába. Itt kezdődhet „igazi kétségbeesésünk”, mint Borges író-hősné az Alef megpillantásakor, hiszen e síkszerű alef-mutáns, a művészet szobává vált alakjának egyetlen kijárata, az input-output védőrács joggal tölt el sokakat rettenettel, másokat pedig éppolyan joggal lelkes csodálattal. Az egyetlen nyitva lévő kijárat tehát éppen a bejárat, a vakablakon lévő függöny előtti *pi-kuan*, falnézés, amikor is a meditáció során, mintegy az ismeretlen katona sírjából reinkarnálódó modern Bodhidharma-ként képünk egyszercsak „ott marad” ezen a függönyfalon. Ezt azonban csak a *másik* érzékelheti, a másik aki máshol ül a komputer előtt. A megvilágosodás, reveláció tehát ma az, amikor ez a másik bekapcsolja a komputerét, és találkozik ezzel az interfésszel, az internet-arccal. Kérdés: felismeri-e? Látja-e? Hiszen nem tudhatja eredetét, másfelől pedig a bekapcsolást követő, kezdődő meditációja révén *már ő is vetít*.

A digitális kép a hagyományos értelemben már nem kép. Legfontosabb jellegzetessége, melyet egyértelműen tudunk: segíthet megérteni azt, hogy mi is a kép egyáltalán – mivel erről ma még fogalmunk sincs –, hiszen metarendszerként magában foglalja az összes lehetséges képet. (Mindig megmondható, hogy adott felbontásban mennyi a lehetséges összes kép száma, mely véges érték.) A kép határait már a monitor – a televízió – is bizonytalanná tette, elmosta, illetve mint a jelen tényét tette egyedül értelmesen megközelíthető fenoménné. A számítógép „képernyője”, melyen például dinamikus, virtuális és interaktív képjelenségek jeleníthetők meg, legpontosabban talán mint a megismerés vagy a tudás terepe írható le, az eddigi felhalmozott ismereteket egységes – kódolt – formában megjeleníteni képes eszköz, mely ezáltal olyan konstruktív interfészt konstituál, ahol s amely által minden korábban létrejött, megismerésre irányuló stratégia „egyenlő esélyt” kap a működésre.

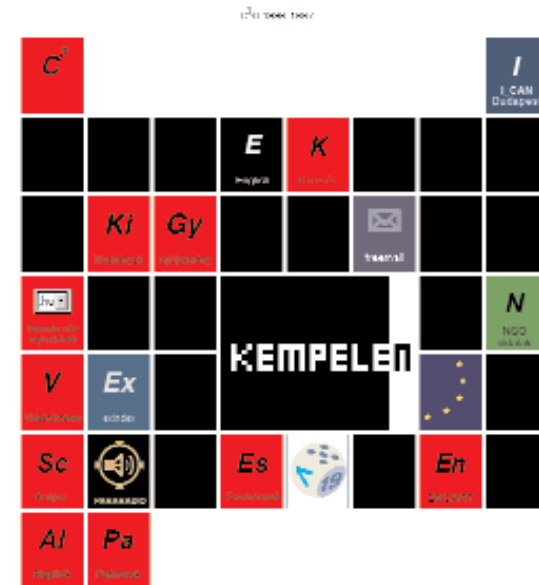
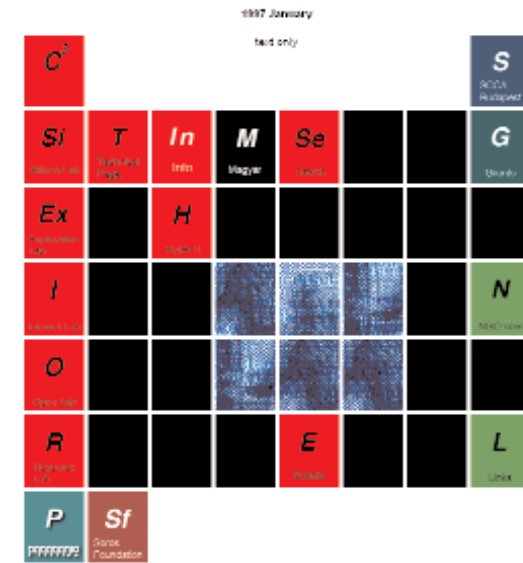
<sup>2</sup> Gustav JANOUCH, *Beszélgetések Kafkával*, ford. TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1972.



Míg az elmúlt évszázadokban a mű valamely meghatározott anyagban realizálódó tárgyként születik meg, a huszadik század végére olyan tevékenység eredményévé változik át, melynek „anyaga” az információ, a megvalósulás formája pedig kommunikáció. A mű lehetséges megjelenési módjai tehát – a korábban meglévők megtartása mellett – kiegészülnek mindazzal, amit a két említett fogalom (annak bármely értelmezését elfogadva) megenged. Ez a 19. század első felétől induló átrendeződés a századfordulón vett döntő fordulatot, majd legradikálisabb – s így beszédmódját, valamint következményeit tekintve legtisztább – formában 1920-as illetve az 1960-as évek avantgárd mozgalmában érhető tetten. A strukturális és intézményes változásokat egyaránt megkövetelő nemzetközi folyamatokból – itt nem részletezhető történelmi okok miatt – a magyarországi művészeti élet (annak szervezeti és a közvélemény) alig érzékelt néhány apró mozaikkockát.

Miközben a művészet feladata és lényege az elmúlt évszázadok során semmit sem változott – a szépség és szabadság iránt elkötelezett, aktív, alkotó magatartás –, formái és funkciói döntő átalakuláson mentek át, ami a felszínen a műfaji-művészeti ágak közötti határok átrendeződéseként jelenik meg. Művészetről ma mint olyan kognitív (megismerő) magatartásról érdemes beszélni, mely nem elsősorban valamiféle szakértelem, készség és jártasság fedőfogalma, hanem egy – adott esetben ezeket is magában foglaló – mindenkori ismeretlen irányában nyitott, az új és korábban soha nem látott összefüggések revelatív megjelenítésére kész állapot létezésének bizonyítéka. Századunkban a művészi tevékenység radikális expanziója figyelhető meg, melynek során a művészek egyfelől hatáskörükbe vonnak minden lehetséges – művészi kifejezésre alkalmas, saját „üzeneteik” hordozójaként alkalmazható – eszközt, módszert, technikát, másfelől illetékességi körüket kiterjesztik az emberi magatartásformák minden – korábban e szférától elhatárolt – változatára (a társadalom működésének kereteit éppúgy ideértve, mint a tudomány vagy a politika területeit).

A kommunikáció ily módon nem csupán művész–mű–néző vagy művész–művész stb. irányokban zajlik, hanem mint a művész-világ kommunikációjaként realizálódó és az „univerzális eszközön”, a számítógépen követhető folyamatként érhető tetten.



A C3 nyitó weblapja (1997. január, 2007. március)

### 3. Jelentésdizájn (a posztinformációs társadalom leírása)

Vélhetjük: attól, hogy az interneten a fikció és a tény különválasztása nem jó taktika, attól a világban ez még természetesen működik. Csakhogy ha van egy technika, amelyik a valóságról szóló üzeneteket egy másik, virtuális felé eltolódó rendszerbe szervezi át, akkor egyben a világunkkal való kommunikáció módját is megváltoztatja. És felveti a kérdést, hogyan értjük meg azt a világot, amelyet eddig úgy értettünk meg, hogy igen, a történések lineárisak, az okot követi az okozat, az előzmények mindig megelőzik a következményeket, a tény és a fikció pedig külön van választva.

Végigkövetve a C3 – az 1996-ban nyílt budapesti Kulturális és Kommunikációs Központ – weboldalainak alakulását, néha az az érzés kerít a hatalmába, hogy ennek működése, változása közelebb áll ahhoz, ahogy egy organikus struktúra működik, mint ahogy egy konstruált szerkezet. Persze, hiszen emberek csinálják, mondhatnánk. Ami igaz is, de nem egészen erről van szó: időnként a változások felgyorsulnak, hirtelen felsűrűsödnek, szinte burjánzik az „új tartalom”, majd egy ideig szinte semmi változás. Mintha egy olyan program keresné ki a szükséges referenciákat, kapcsolatokat, mely csak kellő mennyiségű véletlen input hatására indul be. Feltehetőleg a tervezés jellege változott meg: a dizájn egy asszociatív gesztussor, sokszor a készítőik számára sem teljesen érthető kapcsolatháló, mintegy a szellemi erőterek jó–rossz rendezése, mely a monitorfelületen úgy hagyja ott a nyomát, ahogy a mágnes rendez a papírra szórt vasreszeléket. Eddig a formát és a működést tervezték – funkciónak hívták a kapcsolatukat, most a „tartalmat” (*content*) és annak működését, kereteit (*context*), ennek a neve lehet interfész vagy épp jelentésdizájn.

Ha megnézzük egy hálózati lapot (site-ot, régebben: web-page-et, még régebben: home-page-et), például – és egyáltalán nem taláalomra – a Magyar Képzőművészeti Főiskola Intermédia Tanszékének oldalát,<sup>3</sup> könnyen felismerhető, hogy az első és máig egyetlen magyarországi egyetemi képzés keretében médiaművész diplomát adó szak oldalán fel vannak sorolva a jelenlegi hallgatók, s majd mindegyikük neve alatt egy új website nyílik, melyek formailag, tartalmilag, méretüket tekintve is igen eltérő karaktert mutatnak. Az elágazások láncolatában elvétve lehet olyan pontot találni, mely a forrásra (az indulás helyére) visszautalna, leszámítva persze az URL-t. Mire következhetünk ebből?

<sup>3</sup> www.intermedia.c3.hu.

A szellemi állapotok különböző módon egymáshoz rendelődnek, csomópontok képződnek, melyek nem a jelenlegi diszciplináris felosztás, ismeretrendszer, hanem valami új, egyelőre még rendnek is alig nevezhető formáció mintázatát sugallják. Felvetve azt, hogy szükséges lenne létrehozni a tudás periódusos rendszerét, melyre minta csak egy jórészt ismeretlen, de bevált, működő rendszer, az agy lehet.

Egy – bármilyen – agy képes globálisan, vagyis a legeltérőbb szférákat szinte egyidejűleg érintve gondolkodni, még az sem feltétel, hogy ez az állapot konzisztens legyen. Az egyik pillanatban azt veti fel, hogy az Amazonas forrásától akár 200 km-re is még iható a víz, aztán a világegyetem esetleges végtelenségét, majd azt a kérdést, hogy szél ellen hogyan lehet rádiótelefonálni, amitől persze már csak egy kis lépés a Tisza szabályozása. Senki nem kérdőjelezi meg ezt a működést, sőt normálisnak fogadja el. Inkább szabad asszociációknak nevezi a kapcsolatnélküliséget, bár ami történik, a leginkább normálisként leírható állapot. Ebből adódik, hogy amit az imént jelentésdizájn-nak neveztünk, annak lényege az „erről az jut az eszembe, hogy” állapot meghatározása és tervezése. (Például amit most „én” – általános alany – jónak tartok, arra bárki felépíthet egy ilyen modellt, s az összes hasonlóképp keletkezett modell kapcsolata lesz majd érdekes.)

A hálózatok hőskorában az összefűzött adatok helye a „home” könyvtár volt, innen jött a „home page” név. Jelenleg, nem sok évre rá a „portál site-ok” a divatosak: az „otthon” kapuja kinyílt, az üzenet kiárad a szobából. Tudjuk azt is, ha máshonnan nem, a káoszelméletből vagy a „2000”-probléma sajtóban is gyakran emlegetett esetéből, hogy egy ilyen bonyolult rendszer működésében igen kicsi és igen távolinak tűnő döntések később hibásnak minősülve jelentős kalamajkát okozhatnak. Két dátumot jelző bithely gazdaságnak tűnő elhagyása valamikor, internacionális problémamegoldó stratégiákat követel ma. Mi következhet, ha a jelen, még ugyancsak kezdeti fázisban hasonló hiba mentén rendeződik a kultúra „digitalizálásának” rendszere?

Itt, ezen a ponton jelentkezik a művésznek, a szokatlan és nem várt felhasználást előhívni és demonstrálni képes alkotók feladata Magyarországon és bárhol. Ha e – bizonytalán rövid – időszakaszt, melyet nevezünk most, itt, leírva az általános médiahelyzetet, a posztinformációs társadalomba való átmenet korszakának, a kreativitás kontrollja kíséri, talán nincs még veszve minden.

(Budapest, 1999. június)

## Média Modell

A 2000 nyarán rendezett *Média Modell. Intermédia – új képfajták – interaktív technikák* című kiállításon az ezredforduló talán legdinamikusabban fejlődő művészeti újdonsága, az intermédia, illetve a médiaművészet gyűjtőfogalmai alá sorolható, részben az új technológiák lehetőségeire alapozó művészeti munkákat az elmúlt tíz év kontextusában kíséreltük meg bemutatni, jelezve a legerősebben érzékelhető tendenciákat éppúgy, mint a történeti-mediális kereteket.

A művészeti kategóriákkal nem azt célozzák az ezeket létrehozók (nevezük őket művészettörténészeknek), hogy a műveket jól-rosszul tákolt, időleges skatulyákba kényszerítsék. A gyűjtőnevek és fogalmak korlátozott érvényességűek, szerepük az, hogy megkönnyítsék a tájékozódást, egyszerűsítsék a művészetről való közbeszédet. A művészettörténésznek nem szándéka, hogy a művek osztályozásával az egyedi kvalitás rovására törjön: célja éppen a kvalitás megmutatása, a mindenkor lehetséges történeti nézőponttal való szinkronizálása, együtt-látatása. Bár az elmúlt másfél évtized a történeti nézőpont (történelem, művészettörténet, sőt művészet) végéről szóló chiliasmusoktól volt hangos, e tévhiteket épp az adott korszak művészete és története cáfolták kikerülhetetlen egyértelműséggel.

Magyarországon, illetve a kelet-közép-európai régióban az 1989-től máig tartó időszakot legalább három féle radikális változás interferencia-képe alapján lehet leírni – akár művészeti összefüggésben is –, és közülük bármelyik önmagában elég lenne ahhoz, hogy korszakváltást indukáljon. A legdöntőbb és legáltalánosabb kihatású az a kommunikációs átalakulás, mely nem a régióból indult, de szokatlanul gyorsan és átható módon érte el azt, sőt bizonyos elemei a politikai változásokban is szerepet játszottak. A második, az egész régiót közvetlenül, a régió kívüli világot azonban már csak áttételesen érintő fordulat a bolsevik típusú diktatórikus rendszerek összeomlása nyomán kialakuló állapot. A „létező szocializmusok” bukása nyilvánvaló összefüggésben állt a gazdasági csődhelyezettel, és az új helyzet egyenes következménye az a gazdasági-társadalmi átalakulás, mely a harmadik, itt kiemelendő változás, de amelynek a regionális modellváltáson túl már meghatározó, globális elemei is vannak. E világméretű, s a fent említett kommunikációs váltástól egyáltalán nem független gazdasági átalakulás a regionális történések felől tekintve gyakran átláthatatlannak tűnik.

A politikai fordulatok nem járnak szükségképp együtt művészeti változással, bár ahogy a 20. század története mutatta, ideig-óráig befolyásolhatják az aktuális és lokális művészettelfogást. Az 1989-es év azonban különös módon szimbolikus korszakhatár lehet úgy a politikai, mint a művészeti-kulturális fordulat tekintetében, bár az előbbi látványosan, az utóbbi inkább rejtve történt meg. Az 1956-os mártírok budapesti temetése, az NDK-ból menekülő lakosság előtti határnyitás, a berlini fal leomlása, a romániai televíziós forradalom még akkor is kitüntetett évvé avatja 1989-et, ha a „létező szocializmusok” totális összeomlása még várat magára. Az a tény, hogy az információs robbanást elindító és/vagy a kommunikációs változásokat radikalizáló world wide web „feltalálása” ugyancsak 1989-re tehető – néhány évvel követve a szatelit-televíziózást és megelőzve a mobiltelefon elterjedését –, olyan egybeesés, melyet nem érdemes figyelmen kívül hagyni. S ha az 1986–1993 közötti hét átmeneti év még sok feltárandó történeti tényt rejt is, nem hiszem, hogy korszakhatárként jobb választást, könnyebben megjegyezhető, indokolhatóbb dátumot lehetne találni a jövődő érettségizők számára 1989-nél.

Nyilvánvaló, hogy egy-egy új technológia vagy találmány megjelenése önmagában és közvetlenül nem indukál stílus- vagy korszakváltást. Ha így lenne, a fametszet megjelenése, a laterna magica használatba vétele vagy a fotográfia feltalálása korszakolná a művészetet, ilyesmit azonban nem tapasztalunk. Azt annál inkább, hogy a kifejezési lehetőségek, eszközök, médiumok sorának bővülése hat az összes többi, már meglévő médium használati módjára, sajátos lehetőségeinek tudatosítására, ezáltal persze a művészeti változásokra is. Tévedés lenne azonban ezt fejlődésnek tekinteni (Cézanne nem festett „jobban”, mint Leonardo, hanem más problémákra más módon volt érzékeny): a történeti egymásra-következés, a „később” nem feltétlenül minőségi kategória.

A gondolkodás és alkotás művészeti dimenziójának fraktálszerkezete rádőbenthet, hányféle módon mutatható meg, állítható elének „ugyanaz”, hogy a kifejezés nem korlátozható véges alakzatokba, a fejlődés nem evolucionista modellt, hanem a mellérendelés axiomatikus érvényű, akár monadikusnak is nevezhető sokszerű világokat alkotó, változó struktúrák szövedékét jelenti.

A művészet történeti leírásakor a stagnálás és radikális fordulatok periódusait vehetjük észre. A mai művészettfogalmat – legalábbis a reneszánsztól az elmúlt évtizedekig – meghatározó művészetkép stíluskorszakok, jobb esetben formamodulációk kontinuos, periodikus cezúrákkal tördelt, de folyamatként ábrázolt egymásra épülésének mutatja be a művészet változásait. A huszadik

században a korábbi időszakoktól képest lényegesen gyakoribb volt a fordulat, az új irány, az új korszak bejelentésének igénye, szinte az egész század ennek jegyében telt el. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy nem ebből a szempontból érdemes leírásához, elemzéséhez hozzáférni, és nehezen lehet azokkal egyetérteni, akik a jelenkor művészetét zavaros, átmeneti periódusként kezelik. Kétségkívül inspirálóbb, vonzóbbnak tűnő feladat arról értekezni, mi az a radikális újdonság, amit egy-egy művész képvisel. A múlt század utolsó évtizedének illetve az ezredforduló magyarországi művészeti helyzetének egy szeletét médiaművészeti kontextusban bemutató *Média Modell* kiállítás jó alkalmat kínált azon fordulat érzékeltetésére, amely a művészet 20. századi funkcióváltásának következtében a jelent és a közeljövőt jellemzi, meghatározza.

Egy korszakhatár annyit jelent: innentől minden más. Közhely, hogy ezt éppúgy nem lehet átélni, mint ahogy nem fényképezhető le az ezredváltás mágikusnak tekinteni vágyott pillanata. Meg lehet konstruálni, illetve utólagosan rekonstruálni, ehhez azonban idő kell, talán épp annyi, amennyi 1989 óta eltelt. Nélkülözhetetlen feltétel, hogy következményeiben lássuk a fordulat lényegét és jelentőségét, akkor, amikor megragadható tulajdonságokkal, leírható fogalmakkal láthatjuk el. Soroljunk fel néhányat a rendszerezés szándéka nélkül e sajátosságokból, mintegy közelítve és körülatogatva az alakzatot, ismerkedve szűkebben vett tárgyunkkal. *Sztuacionista* – legtöbbször anélkül, hogy bármi kapcsolata vagy ismerete lenne akár a sztucionistákról akár Guy Debord-ról vagy épp a lettrizmusról. *Érzéki-konceptuális*, tehát az 1960-as, '70-es évek konceptuális művészete tanulságainak olyan feldolgozására képes, mely az érzéki megjelenésnek rendeli alá az idea felmutatását, s bár nem veti el, nem is tartja egyedüli feladatának a tiszta konceptus érzékeltetését. *Szintetikus-szinesztetikus* – illetve: szintézisre és szünesztéziára törekvő, jó esetben azt elérő –, amennyiben egyazon műben különféle művészeti ágakból, kifejezési technikákból eredő lehetőségeket alkalmaz. *Szocio-szenzitív* (nem aszociálisan „új szenzitív”) *médiatudatos, kompetens*, vagyis a szűkebb és tágabb értelemben vett társadalmi folyamatokra, jelenségekre éppúgy figyel, mint a közvetítő közegek működésére és működtetésére. E vonatkozásban (is) *reflektív*, amellett, hogy *önreflektív*, ami már a fentiekből következik. Ez az új művészet *internacionális*, de *globalizációellenes*, *regionális-lokális*, de (törekvésében legalábbis) nem provinciális. A hagyomány(ok) vonatkozásában *pszeudo-referenciális*, ami annyit tesz, hogy láthatóan nincs ellenére a hagyományhoz kötődés, leginkább akkor, ha az nem pontosan azonosítható, tehát *transztradicionális, metarealista*, poszt-posztmodern, s mindenekelőtt: *intermediális*.

E kategóriáknak önmagukban kevés értelmük van, esetleg ürügyként szolgálhatnak valamely hosszantartó teoretikus diskurzus provokálásához, de ha gyakorlati alkalmazhatóságukat keressük az *instabil médiumok* korában, akkor rá kell ébrednünk, hogy ugyanazt az esetlegességet mutatják, mint a legtöbb hasonló, a leírás kísérlet jegyében született kategóriaszorozat, s mint maguk a művek is (mediális szempontból tekintve), melyekre alkalmazni kívánjuk.



Az 1900 nyarán kiadott Weil–Ney-féle *Magyar sürgőnyosztár*ban sem a média, sem a modell szó nem található meg.<sup>1</sup> A birtokomban lévő példány szerint a *művészet* kódja: 5652, az *információ* 3474. A 2000 kódja 8487, az *osztrák–magyar monarchiáé* 6266, a kommunizmus nem szerepel benne. A sürgőnyosztár szerkesztői 100 oldalon ábécérendben foglalták össze, laponként maximum 99 szóban – egyes lapokon üres helyeket hagyva a kiegészítéseknek – a nyelv azon halmazát, melyet szerintük sürgőnyözni érdemes (a B-nél kimaradt a „beszélni”, az F-nél a „főszolgabíró”, a P-nél a „péntek”, mint a kézzel írt pótlásokból kiderül). A címlapon a „Titoktartás – Megtakarítás” szavak közt felhőn ábrázolt szárnyas kocsikerek és távírópózna a logó.

Az a titok és bűn, melyre az 1956–1989 közötti Magyarország buherált baraktársadalma épült, 1989 nyarára a nyilvánosság előtt teljességében felfakadt, s talán a pátoszos és rémült, zavart és reménytelen döbbenet okozta csend zárlatolta a mindenkori kultuszszervező hivatalos buzgalmat, így történetet, hogy e történelmi katarzis teremtette üres térben két olyan mű is született, melyek a korszakváltás kulcsműveinek tekinthetők. Az egyik ideiglenes: Bachman Gábor és Rajk László *Ravatala* a budapesti Múcsarnok homlokzatán, Nagy Imre és mártírtársai temetésekor 1989. június 16-án a Hősök terén, amely egy napra készült, s amely díszletként szolgált egy korszak temetéséhez is. A másik ál-

<sup>1</sup> *Magyar sürgőnyosztár (Chiffre-code)*, összeáll. WEIL Samu – NEY Dániel [a magyar–belga fémipari részvénytársaság hivatalnokai], szerzői kiadás, Budapest, 1900.



landó: Jovánovics György thanatoplasztikája a Rákoskeresztúri köztemetőben, az 5300 négyzetméteres tájmű (az alkotó műfaji megnevezése), *Az 1956-os Mártírok Emlékműve* a 301-es parcellában (elkészülésének éve 1992).

A konstruktivista hatásokkal és formai szimbólumokkal is játszó *Ravatal* alkalmi, installációs építészet, mely illeszkedik a szerzők művészeti munkásságához is, ugyanakkor alkalmazott média-díszlet, megkonstruálásában fontos szerepet játszott, hogy kollektív médiaesemény központi formai háttere, mivel a temetést a televízió élő adásban közvetítette. Az emelvény és a koporsók előtt a helyszínen valóságosan, s a vonulás időfolyamát reprezentáló tévéadást nézve virtuálisan elvonuló, részt vevő tömeg e nyilvános tiszteletadás által szerez jogot egy majdani másfajta, nem rituális, személyes és egyben univerzális (meg)emlékezésre, melynek téri-eszmei környezetét teremt meg – e szinte lehetetlen feladatot zseniálisan műként megformálva – Jovánovics. A 301-es parcellában kialakított mű formai, szellemi erővonalai virtuális, láthatatlan szálakként irányítják, mozgatják a látogatót, aki a mű bejárásával a látható természeti és plasztikai elemek szemlélőjéből az ittlét szemlélődő utasává válik. Pontosan fogalmaz Földényi F. László, amikor a műről írott kitűnő elemzésében Kleist marionettszínházról szóló esszéjéből idéz.<sup>2</sup>

A harmadik, a fentiek mellé sorolandó emblemikus, „korszakváltó” mű, *A Szabadság lelkének szobra* (Lőrinczy Júlia ötlete alapján realizálta St. Auby Tamás), amely Kisfaludy-Strobl Gellérthegy tetején lévő *Felszabadulási emlékműve* központi, palmaágot magasba emelő nőalakjának időszakos letakarása, mintegy negatív le-leplezése, egyúttal – az új jelentés-tulajdonítás révén – megmentése. A szobrot takaró, szellem-alakot idéző nagy fehér lepedő a két szemnyílásra utaló folttal egyszerre elrejt és nevetségessé tesz. Azáltal demitologizálja a művet, hogy pontosan fogalmaz meg, illetve választ szét jelentéshetőségeket, amikor a kommunista korszakban érvényes jelentést a *kísértet*, míg a szabadság-jelentését a *szellem (pneuma)* fogalmihoz rendelve az egyik legtöbbet reprodukált magyar mű-tárgyat (lásd régi 10 forintos érme) ismét „szalonképessé” alakítja. *A Felszabadulási emlékművből A Szabadság lelkének szobra* által így lesz Szabadság-szobor. St. Auby műve egyértelműen intermedialis munka. Az előkészületek, a kivitelezés, a hozzá kapcsolódó kiállítás, az ideiglenes szobor, annak kontextuális köznapi és médiamegjelenése, a róla készült videó-mű ismeretterjesztő-dokumentatív műfaji játéka, s végül, de

<sup>2</sup> FÖLDÉNYI F. László, *Séta a 301-es parcellában = Jovánovics*, Corvina, Budapest, 1994, 153.

nem utolsósorban, hogy nem maga a mű, hanem szociális hatása az, ami maradandó (másként: ez az elért hatás a mű) – mind ezt az értelmezést támasztják alá.

*A Média Modell* kiállításon áttételezen mindhárom fent említett mű bemutatásra került. Jelenlétük referenciális volt, mintegy evidenciákra vonatkozó utalásként az emlékek előhívására szolgált. Ennek koncepcionális és technikai okai is voltak, hiszen kettő közülük időben, egyik pedig térben nem volt rekonstruálható: Jovánovics tájműve csak a helyszínen járható be, a másik két mű pedig eleve ideiglenesnek készült. Jovánovics György munkája Szelényi Károly légifelvételei révén fotódokumentáción, míg a másik kettő önálló fotóművek segítségével került megidézésre: Lugosi Lugo László két képe önálló műalkotás, mintegy ezzel is erősítve azt a meglátást, hogy e munkáknál a következményekben megmutatkozó hatás felől érdemes az interpretációt kezdeni. (St. Auby művéről a dokumentum-videó is látható volt kiállításon, ha a látogató kiválasztotta a C3 videoszerveréről és levetítette magának.)

Az emblemikus, palmaágot tartó nőalakot már e „megtisztított” formájában választotta Szabó Ágnes három fázisban felvillanó *Szabadság-szobor* című neonszobra tárgyául. Az eredetileg a budai Mammut üzletközpont üvegkupolájába tervezett neonszobor a Múcsarnok első termében a belépővel szemközti falon, az átjáró fölött hajladozott. (Mint a kiállítás megnyitón értesültem róla, korábban már Justin Júlia iparművész is megihlette e szobor, aki nagyméretű textilműveiben ugyancsak tornászmozdulatokra készített.) A kinetikus, egyúttal piaccgazdasági allúziókkal terhelt szabadság-ikon átvezet azon művek csoportjához, amelyeknek közös sajátossága a szociális-politikai kontextus, a társadalmi, illetve történeti szférák valamely mozzanata iránti figyelemből adódó motívumválasztás.

Beöthy Balázs kétnézetű printje a („kacsintós” briftnik bővített világából ismert) műanyagprizmás borítást alkalmazó bevonat, vagyis egy illuzionisztikus trükk és egy szójáték egymást kioltó összeeresztése révén válik a kiállítás egyik aktuálpolitikai szempontból tanulságos darabjává (ha a jelentéshetőségeket nem is kívánom erre leszűkíteni). Attól függően, honnan nézzük, a fiatal férfi nyakláncán Dávid-csillagot vagy keresztet láthatunk. El-Hassan Róza és szerzőtársai (Extra-territoria) a túlnépesedés témájának szokatlan nézetét nyújtják az *I am Overpopulation* feliratú „T-shirt”-ök elkészítésével és bemutatásával. Ehhez a műcsoporthoz sorolható még többek között Chilf Mária pénztárca-gyűjteménye, Lakner Antal *Metro Isztambul* című munkája, Lévy Jenő *Gondolatrészevényei* és néhány vonatkozásában *Váltótér* című projektje.

Kronológiai szempontból a *Média Modell* kiállítás bevezető darabja a Hejtes Szomlyazók *Döbling, 1988. Installáció gróf Széchenyi István utolsó alkotói periódusának és halálának emlékére* című, a szerzők által rekonstruált formában bemutatott műve volt. A döblingi elmegyógyintézet lebontásakor a csoport tagjai látogatást tettek a helyszínen, s az onnan mintegy relikviaként elhozott épületelemeket, tárgyakat is beépítették a nagyméretű sziluettképek által uralt műbe. Az újra felépített installáció eredeti, efemer elemei szinte teljesen eltűntek, a rekonstruált változat már nem a véletlen esetlegesség, hanem az adott tér nyújtotta eseti véletlen lehetőségei alapján emeli esztétikai építményét. A történeti kontextust felvállaló munkák elemzésekor felmerülő problémák mintadarabja lehetne ez a mű: eltekintve attól, milyen radikalizmustal szembeállítja, aktualizálja a „legnagyobb magyar” történeti alakját (az installációban csupán a döblingi elmegyógyintézet kövei „eredetiek”). Az első, 1988-as verzió elemzője Széchenyi István *Times*-ban közölt írásából indulhatott volna ki („Biztosan ő írta azt a Duplex aláírású közleményt, amely az 1859. szept. 17-i számban látott napvilágot, és amely azt hangsúlyozza, hogy zsarnokaink hiába remélnek: az elnyomatásba nem nyugszunk bele, s az idő nekünk dolgozik”<sup>3</sup>), míg 2000-ben az a mediális szempont kerülhet előtérbe, hogy miért is sugalmazhatta Széchenyi a *Dagerrotypen* címet unokaöccse röpiratához.<sup>4</sup> Ebből – néhány, a *Pesti por és sár* című korai munkájából származó idézettel átkötve – eljuthatnánk a magyar pénzekre (10 Ft – 1948-ban, 5000 Ft – ma) szereplő arcképeihez, megmutatva gazdaság és szellem aktuális összefüggéseit.

Miért is kerül mindez talán a kiállításon érzékelhetőnél hangsúlyosabban ide? Korszakunk eddig nem említett, ám lényeges sajátossága, hogy elkezdődött – bár még inkább csak a feladatok megfogalmazásának igénye, mint az eredmények szintjén – az elmúlt időszak rejtett, féllegális vagy illegális művészeti folyamatainak és történéseinek feltárása, feldolgozása, bemutatása, ami párhuzamosan, sok esetben keveredve, sőt kölcsönhatásban zajlik aktuális, új eseményekkel. A *Média Modellen* ennek jó példája az 1973-ban betiltott, majd 1993-ban előadott fluxuskoncert 2000-ben elkészült, és e kiállításon először bemutatott dokumentációja, vagy az ArtPool működése, mely e bemutatón csak jelzésszerűen, néhány kiadványával, valamint a weboldalai révén volt jelen. Az utóbbi évtizedekben érvényes művészetképpel nem vagy nagyon felemás

<sup>3</sup> KOSÁRY Domonkos, *Széchenyi Döblingben*, Magvető, Budapest, 1981, 235.

<sup>4</sup> Lásd *Uo.*, 237.

módon, leginkább az összefüggések ismerete nélkül találkozhatott a magyar társadalom, így a modern művészetről alkotott képe nagyjából a 19. század végi ideálokat követi. Vagyis az elmúlt 40-50 év (leginkább annak 1989 előtti részhalmaza) nem mint élő, közvetlen hatással rendelkező műveket teremtő korszak, hanem mint tananyag vonulhat majdan be a kulturális köztudatba. A magyar radikális művészet konszolidálódása az 1990-es években így felemás körülmények között történt meg. Különös nehézséget jelent ez a tény például akkor, mikor a közönség az előzmények ismerete nélkül szembesül az 1990-es évek újdonságaival: bár sok esetben a látványos technológiai eszközök „átviszik” a művet, az üzenet nem technológiai, legtöbb esetben lényegi része sikkadhat el. Amikor persze gyakran még a szakemberek sem képesek (részben a fenti helyzetből adódóan) az új felismerésére, tájékozottság híján például mondvascinált generációs karanténba terelik a magyar művészeket a valós összefüggések feltárása, leírása, bemutatása helyett, akkor a közönség nem marasztalható el azért, mert nem ismeri a valós folyamatokat.



Narcissus a fekete lyukban: a Sugár János *Monstrancia modell* című munkájához kapcsolódó website neve éppen jó alcím lehetne e bevezető utolsó részéhez, mely az új képfajták és az 1990-es évekkel megjelenő új technikai lehetőségek művészeti hatásait veszi sorra a kiállításon szereplő művek segítségével. Sugár munkájában a kiállítótérből a világhálóra transzportált, de ott is csak egy rövid időre megjelenő arckép – a mű nézőjének a monstranciába rejtett, figyelő kamera működése révén elorzott arcmása – a monstrancia talapzatául szolgáló monitoron is megjelenik, s ha a kíváncsi látogató elég időt szán a mű megtekintésére, a képernyőn portréjának újabb és újabb levételeivel szembesül. Az arc, az ember „képes fele”, amely évszázadokon át a művészet egyik fő témája, a technikai képek megjelenésével kikerül a művészeti ábrázolás elsődleges feladatai köréből. Ez a folyamat azután a képi ábrázolás szinte minden területére áterjed. A képkészítés, mely évezredekig szinte ki-



Sugár János: *Monstrancia modell* (1996–1997)



Fernezelyi–Langh–Szegedy–Maszák: *Smalltalk* (2000)

zárólag a művészek feladata, kikerül a művészet ellenőrzési köréből, eszkalálódik, a privát és nyilvános lét kevert formáit konstruálva átlép a kommunikáció és a hétköznapi terek szinte minden szférájába. A képek inflálódásával párhuzamosan terjed ki a művészek érdeklődése korábban nem ismert műformák, kifejezési módok és témák irányába. Miközben a televíziózással a kép feloldódik a mindennapok időfolyamában, a művészeti kép visszaszorul a galériák, múzeumok tereibe. A hálózatba kapcsolt komputermonitorokon látható vizuális felületek a hagyományos értelemben vett képek megszüntetését jelentik: a képernyőn, e látható interfészen a digitális formában kódolt adatok és az analóg érzékszervekkel rendelkező felhasználók kommunikációja zajlik, mely két irányban is szétörte a kép kereteit.

A *Média Modell* kiállításon a néző arcképét a világhálóra kivető, fent említett installációval átellenben Fernezelyi Márton – Langh Róbert – Szegedy-Maszák Zoltán *Smalltalk* című munkája volt látható: első pillantásra két kivetített, beszélő fej, mely valójában egy komputerprogram eseti, segítő vizualizációja. A szerzők közül ketten saját arcukat kölcsönözték a csevegő (chat-) robotoknak, a mű ugyanis a robotok, Mancsi és Béla megadott, a látogató által választható témákra felépülő, mindig változó párbeszéde, így közvetlen látvány-vonatkozása nincs.

A kiállítótérben e két mű között, a Múcsarnok hossz tengelyében állt Pauer Gyula munkája, *A torinói lepel szobra*, a Krisztus Torinóban őrzött halotti lepelként számon tartott, csodás módon létrejött képet hordozó ereklye másolatának térbeli alakká formálása. Az ősképből, az akheiropoiétonból szoborrá, mű-tárggyá alakítás jelen kontextusban interpretálható úgy, mint az „eredeti” kép megidézése, pontosabban a képkészítés lehetőségének ontológiai pillanatához visszanyúló, a kép visszaszerzéséért indított radikális kísérlet. Bár lokális műtörténeti összefüggések szempontjából Pauer műve *A Szabadság lelkének szobra* metafizikai párjaként is értelmezhető, s a szerző életművében megtalálhatók konkrét előzményei (Maya-szobor, pszeudó-felületek), a lepel képének szoborszerű elénk állítását itt mégis mindenekelőtt kép státusára újra rákérdező, művészet, a kép, valamint a képinfláció viszonyát mint korszakunk egyik központi művészeti problémahalmazát felmutató műcsoporthoz tartozóként szeretném érteni.

Pauer 1:1 arányú szobormakettjének (az eredeti bronzszobrot a művész Vatikán államnak ajándékozta) háttérben az imént leírt műcsoport képei közül láthatunk néhányat, például Kerekes Gábor fotográfiáit, Türk Péter három rajzát – a talán egyedül általa művelt, akár a képek születésére lehetőséget adó stratégiaként is leírható munkamódszer újabb darabjait, a véletlent, meditációt és a figyelem működését rendszerszerű nyomhagyással kombináló technika képi eredményeit. (Ugyanezen műcsoport fogadta a látogatót nagyobb számban az első teremben, s más-más kontextusban a többi teremben is megjelent.)

A kép szétszivárgott, szinte a szemünk előtt tűnt el a szemünk elől, mint a frissen feltalált freskó Fellini *Róma* című filmjében, kikerült a művészet kizárólagos kompetenciájából, a művészek pedig különböző stratégiákat keresnek a kép visszaszerzésére illetve megtartása. Kerekes Gábor az elementáris látvány, az objektív kíméletlen tárgyyszerűsége valamint a figyelem ambivalenciájának hatásaira épít, Baranyay András fotó-grafikáinak a rajzoló kéz és tükrök, mint az árny és nyom melletti harmadik természetes képjelenség a kiinduló eleme, ahogy a tükör által megjelenített valóságtorzítás inspirálta Reischl Szilvia kettős tükrójátékát. Ádám József szokatlan száj-camera obscurája a szavak kimondása helyett fény-képet fogad magába. Bakos Gábor *Kiállítás a látható és láthatatlan határához* című korábbi bemutatójának dokumentációját dolgozza át, mondhatnánk: teszi képként láthatóvá. Szilasi István és Radák Eszter pontosan oda, az internet-hálózathoz fordul képforrásokért, s onnan szedi vissza a szükséges képelemeket, ahol a hagyományos értelemben vett

kép végképp kikerült ellenőrzésünk alól. A számítógép-monitoron nem képtermeletés zajlik, hanem gyakorlatilag bármiféle információ kaleidoszkópszerű, dinamikus megjelenítése. Felülete és szerkezete ikonikus és hypertextuális, mintegy a Hermann Hesse és Vannaver Bush imaginációit megidéző, realizáló üvegyöngyjáték-memex: a globális mellérendelés kommunikációja.

Szacsva y Pál a vetítőfelület képmódosító hatásaira épít: egy passzív, funkcionális sík kap itt teret, válik elsődlegessé a vetített kép ellenében. E gesztus által a kép új formában, torzíva de egyszersmind „megmentve” jut érvényre. Kapitány András egy jól ismert festmény szerkezetét modellezve készít analitikus kép-sorokat, míg Herendi Péter szekvenciális, egy képi permutáció minden elemét bemutató tablójával jeleníti meg a sokszerűség és egység viszonyának képét.

Képi problémák szobra és szoborterve Megyik János *Vakfolt* című makett-és printsorozata. Megyik a képkötés terébe, a látványterbe és a reprezentált térbe építi be műveit, mintegy formát adva az érzékelés csatornájának, a mű és az azt figyelő tudat kommunikatív terének.

Waliczky Tamás remek *Fókuszálás* CD-je az egyik legalapvetőbb képi technológiai algoritmus, a fotográfiai mélységélesség tartalmi elemeit bontja ki, míg Révész László László projekciója a kamera látószöge és mozgásai által leírt, a percepció számára nem érzékelhető viszonyok térképét teszi a komputermonitoron láthatóvá.

Lehet természetesen e képkereső folyamat bázisa a médiatörténet, a médiamúlt is, mint azt Hajdú József röntgen-fotó-hanglemezei mutatják, vagy Rosa Barba hurokfilm-vetítőt és kerékpárt ötvöző szerkezete, ahol a néző maga befolyásolja a vetített kép sebességét. A Vákuum tv társulata a mechanikus televízió történetével lepte meg a megnyitó közönségét a múlt századfordulós Uránia szórakoztató tudományos ismeretterjesztése, valamint a Dada kabaré szellemében. A kiállítótérben lévő munkájuk pedig Edison kintoszokpjait idézte, csakhogy a pénzbedobás után az érzékelők egy laptopról indították a digitális üzeneteket, s nem a celluloid szalag kezdett peregni. Csörgő Attila mechanikus szobra, a *Gömb-örvény* részben az utóképjelenség felfedezésének időszakát, d’Arcy lovag 18. századi kísérleteinek világát idézi, részben pedig egy magasan szervezett, folyamatos változásaiban is állandó geometriai términtát jelenít meg, melyből, akárcsak Moholy-Nagy László *Lichtrequisit*ijéből, számtalan kép nyerhető ki. A kép mágikus tulajdonságait hozza vissza Schneemeier Andrea, amikor a kiállításlátogató mozgásának érzékelése nyomán, mintegy a nézés aktusa által beindított végtelen videóhurok-vetíté-



sen „képen vágják”. Faa Balázs *Végtelen rajznak* keresztelt digitális mintafolyama önmagában és a nézői beavatkozás hatására is változik.

A komputermonitoron megjeleníthető digitális kép kerete a szoftver, amely „számunkraalóvá” teszi, előhívja a kódolt, tárolt információt a memóriából, egyúttal azonnal átalakításra hívja fel, hiszen a program által felkínált „keret” épp azon szoftvereszközök működtetésének, indításának jeleit tartalmazza, nyújtja, melyekkel ezek az átalakítások elvégezhetők. A komputerképernyő alaphelyzetben folyamatos figyelmet kíván, ha a felhasználó passzív, leggyakrabban az aktív monitorfelületet lefedő, ún. „képernyőkímélő” program jelenik meg, amely szinte az egyetlen, a teljes képernyőt betöltő képinformáció. Jelentése az üres dekor, az, hogy épp „nem történik semmi”. Minden egyéb előcsalt „kép” általában olyan „aktív” részletekkel rendelkezik, melyeket figyelemmel kell kísérni, és a továbblépéshez alkalmasint reagálni kell rá. Ezt a tulajdonságot talán nem túl szerencsés, de széleskörűen használatba vett kifejezéssel „interaktív formálási módnak” hívjuk, ahol a néző akciójára a mű reakciója a válasz. Slavoj Žižek az interpasszivitás fogalmát javasolja, talán abból indulva ki, hogy miközben a monitor előtt ül az ember, semmi olyat nem csinál, amit a mű létrehozója ne csinált volna korábban, s a műnek sincs más válasza, mint amit korábban beléprogramoztak, tehát látszólag „semmi sem történik”.

George Legrady *Átmeneti tereiben* a néző lépéseivel fogalmakat görget a projektált képen, melyek, ha megfelelő sávba kerülnek, olvashatóvá válnak. KissPál Szabolcs egy gyertyaláng mozgását alakítja akusztikus információkká, s a hangszórókon közvetített hang keltette légmozgás az öngerjesztő visszacsatolás adott szintjén elfújhatja a gyertyát. Győrfi Gábor vörösen világító ledjei a kiállítóterben tartózkodó nézők száma, mozgásuk hatására változnak. Seres Szilvia *Mai napok* című munkája újabb és újabb képverset jelenít meg a mű terébe lépő néző előtt, amelyek forrása egy dátumokkal megjelölt újság/vers/gyűjtemény. Zámori Eszter diavetítői mindaddig két állóképet vetítenek, amíg a néző be nem lép az érzékelők fedte térbe, amikor is a képek gyorsan változni kezdenek, s a képváltság csak az érzékelhető mozgás megszűntével szakad meg.

Az installációk közös sajátossága, hogy adott tér felhasználása vagy átalakítása révén, időleges, átmeneti tereket hoznak létre – akár interaktív, akár statikus műről van szó. Az installációk legfőbb vonatkozási rendszere már nem annyira a kép, mint a néző; az installációt készítő művész úgy kalkulál a néző jelenlétével, hogy sok esetben a mű „megnézhetőségét” is a látogatóhoz kö-

ti: az mindaddig nincs érzékelhető vagy működő módon jelen, amíg nem kezd el nézni. Ilyen értelemben az installáció mint műforma átvezet a netművészetnek, webművészetnek, kommunikációs művészetnek is elnevezni próbált, az internet közegét és lehetőségeit használó művekhez, melyekkel csak akkor találkozhatunk, ha belépünk az internet terébe. On-line állapotban megszűnik a mű konkrét helyhez és időhöz kötött jellege, a hozzáférhetőség ezen korlátai, ugyanakkor elvész a közvetlenség is, a látogatót legföljebb robotprogramok, számlálók regisztrálják. De bármely potenciális nézői tér összeköthető bármelyik másikkal, hiszen mindegyik mű státusa dialogikus. Ez a visszacsatolás analóg a csendes olvasás szokásának kialakulásával: a szerepek egybecsúsztak, nincs felolvasó és nincs hallgató, s az olvasás, akár a mű, maradhat befejezetlen, mit ahogyan jelen írás...

(2000)

## Aktív kép

A C3 Alapítvány kiállítása a moszkvai Nemzeti Kortárs Művészeti Központban

Az elmúlt másfél évtizedben – elsősorban a digitális képfeldolgozás hatására – alapvetően megváltozott mindaz, amit a képről korábban gondoltunk. Mindehhez hozzájárul azon új felfedezések sorozata, ami a látáskutatás paradigmaváltásából adódóan az emberi információfeldolgozás e kitüntetett formájáról megtudtunk, s még inkább amit nem, ami még megfejtésre vár. Fentieknek köszönhetően igen aktív és sokszínű diskurzus kezdődött a humán tudományok területein is a kép, képiség szerepéről, változásairól és funkcióiról, az emberi történetben és megismerésben elfoglalt szerepéről. A művészet, melynek kiváltsága és hosszú időn át szinte egyedüliként valódi kompetenciája volt a képkészítés területe, ugyancsak jelentős módon járult hozzá a képi forradalom eszkalálódásához új képi formák és interakciók létrehozásával. A C3 kiállítása erről a változásról ad egy sajátos, a művészi alkotás keretei között értelmezett helyzetképet. A kiválasztott és az „aktív kép” címmel egy térbe vont, az elmúlt években Magyarországon készített művek mindegyike – más-más módon – jól interpretálható e kontextusban is.



*Aktív kép* (kiállításrészlet, Moszkva, NCCA, 2005)

Sugár János *Az analfabéta írógépe* című digitális videója formailag hagyományos értelemben vett fotó-animáció, melyben egy világszerte jól ismert szovjet/oroszl termékl, a Kalasnyikov géppisztoly kap szinte ikonikus funkciót. A mű újdonsága – és hatása – a címadáson túl abban rejlik, hogy a számítógép segítségével a hatalmas képgyűjteményen alapuló kollekción a szerző olyan metamorfózist mutat be, aminek központi eleme az említett fegyver. Ez a vizuális állandó, miközben a szereplők térben és időben változnak.

Beöthy Balázs *Hétérintő* című installációja eredetileg egyetlen érintőképernyőre készült, a továbbfejlesztett, új verzión a néző már vetítve láthatja az érintőképernyőn kiválasztott szekvenciákat: a kép megkettőződött, a kiválasztás és a bemutatás más irányú tekintetet kíván. A véletlen képsorozatok adott készletből történő generálása a nem-lineáris film számtalan lehetséges, egyenértékű verzióját hívhatja elő. Míg Sugár filmjében a hagyományos, lineáris szerkezet mögé rendezett képeket „a memória mozija” alakítja egyénné, Beöthy-nél a tematikus képhalmazok variabilitása gyakorlatilag akkor is egy-egy „új film” érzetét kelti, ha ténylegesen ugyanazok a szekvenciák peregnek le előttünk.

Tóth Szilvia és Benedek Gáspár *Virtuális túra Budapesten* címmel *interaktív háromdimenziós képregény-installációt* állít ki, ahol egy világos, de az előző műhöz hasonlóan ugyancsak nem-lineáris szerkezetű halmazzal szembesül a látogató. Egy térkép bejárása révén találhat rá az alkotók által fontosnak, bemutatandónak vélt színhelyekre, eseményekre: ezek időbeli rétegzettsége és a néző által konstruált időút egymástól nyilvánvalóan eltér, s ez az időkezelés adja meg a néző és alkotó közötti dialógus keretét.

Schneemeier Andrea *You are my enemy I.* interaktív videóinstallációja egy minimalista „body-art-event” révén készleti gondolkodásra a kiállításlátogatót. A képnek mindenkor kiszolgáltatott néző reprezentációja sajátos szerepcseré révén, egyúttal a képi agresszió tudatosítása határozza meg az értelmezés közegét. A mű a kép mágikus hatására épít: lehetséges, hogy lesz olyan látogató, aki nem kívánja ezt az installációt még egyszer megnézni.

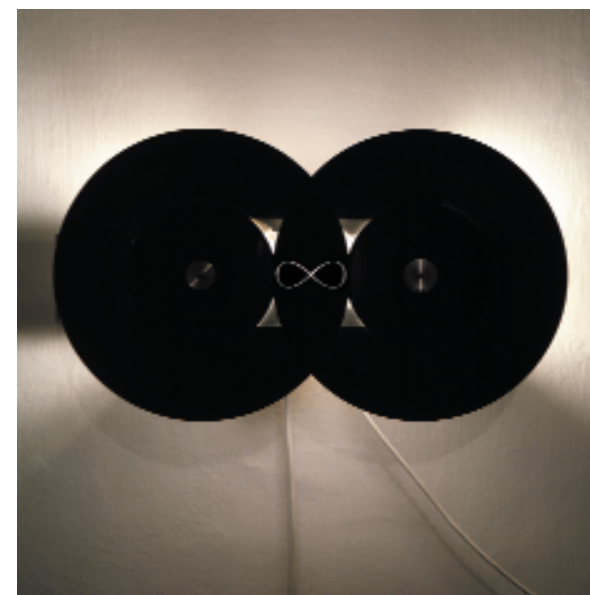
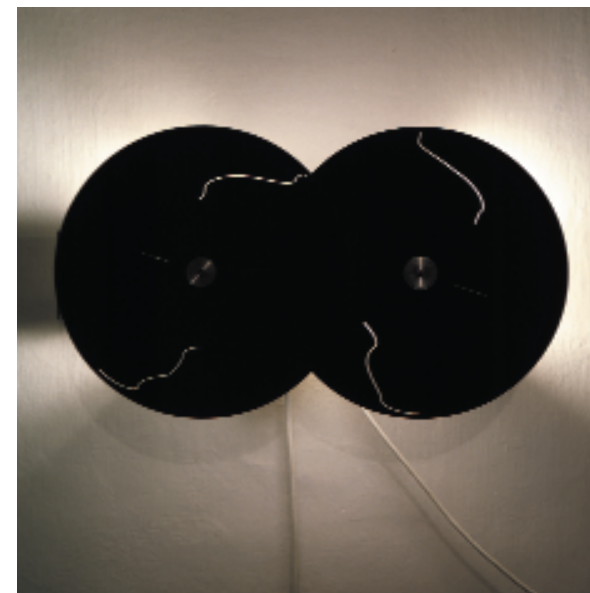
KissPál Szabolcs videóinstallációja, az *Edging* valójában ugyanolyan lineáris szerkezetű mozi, mint Sugár János műve, ám ez a látogató számára nem azonosítható azonnal, s a mű felépítése sem törekszik szukcesszív, narratív dramaturgiára. Mint egy enigma, egy homályos allegória vetül elénk a kiállítótér meghatározó pontján az égbolt jól ismert képe, melyen időről időre röpködő madarak jelennek meg, ám arra a furcsaságra leszünk figyelmesek, hogy a repülő madarak – ez az illúzióknk – mintha visszapatannának a kép-



Vécsei Júlia: *Juligraph* (2001/2005)

határról: mintha a kép kerete mágikus kalickaként működne, a határtalan égbolt szabadságot sugalló tágassága szembesülne a digitális manipuláció határtalan lehetőségeivel. Mélyen metafizikus mű ez, a valaha volt augurok szakrális praktikáit idézi, melyek mára szinte feltárhatatlan módon játszottak szerepet a vizuálisan felfogott világ jelentéstulajdonításának számunkra való folyamatában.

Szegedy-Maszák Zoltán és Fernezelyi Márton sztereovetítéses interaktív installációja, a *Promenáda 2.0* több munkafázison át érte el jelenlegi formáját. Az első verzió, a budapesti *Perspektíva* című tematikus kiállításra készült mű döntő újdonsága volt, hogy a látogató egy új, speciálisan e mű részeként kifejlesztett eszköz, az ultrahangos pozicionáló érzékelő segítségével a térben mozogva alakíthatta, saját, folytonosan változó nézőpontjához igazíthatta az elé vetített kép megjelenését. Meglepő élmény: nem szoktuk meg, hogy egy kép így viselkedjen. Általában vagy statikusan, vagy mozgókép esetében a folytonosság illúzióját megteremtendő periodikus szakaszossággal mutatkozik. Itt a dinamikus képpel találkozunk, melyet csak a térben található „többi”, passzív látogató tekinthet meg más perspektívából, mint az adott, aktív nézőé, aki mozgásával az egyes „képszobák” képeinek aktuális torzulásait is szabályoz-



Csörgő Attila: *Eseménygörbe I.* (álló és mozgó állapot, 1998/2002)

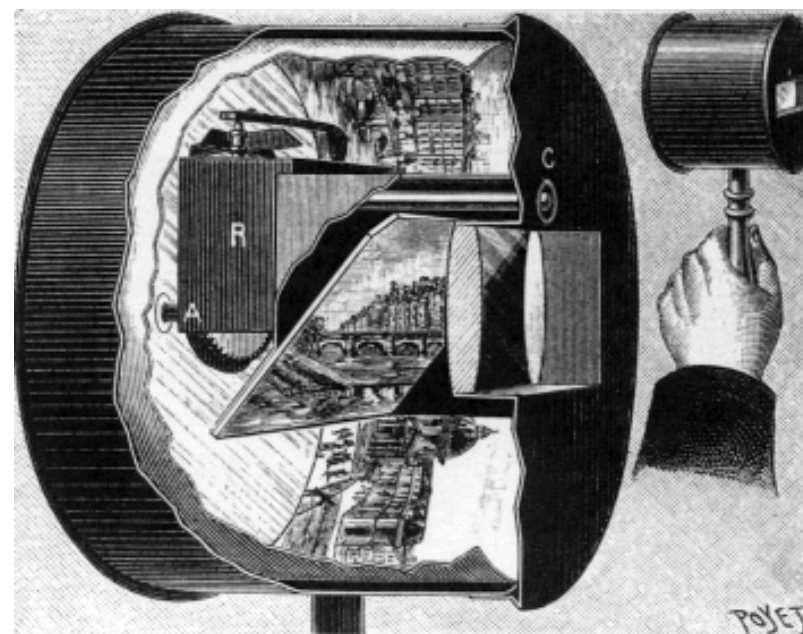
za. A „mozgóképet” tehát itt a néző mozgása teremti. A sztereováltozat még egy, a fentieket erősítő sajátossággal gazdagodott: a mű terébe lépve lehetetlen szabadulnunk attól az érzettől, hogy benne vagyunk a képben, s az aktív képnézőt, az interfésszel a kezében mozgó látogatót egyszerre a kép részeként és alakítójaként érzékeljük.

Vécsei Júlia *Juligraphja* eredetileg installáció formában került kiállításra, majd elkészült a mű webes változata is. A játékos címadás részben a rajzolásra utal, egy személyes rajzgépről van szó, ami már meglévő elemek szabad kombinációjából készíti képet a felhasználó döntéseit követve, részben pedig a 19. századi tudomány által használt eszközöket is felidéz, mint a harmonograph, a vibrograph, melyekkel a tudósok vizualizálni, grafikusán lejegyezni próbálták a természeti folyamatokat, jelenségeket.

Csörgő Attila kinetikus műve, az *Eseménygörbék* annyiban hasonló az összes többihez, hogy elektromosságot használ, de itt azután nincs semmilyen digitális manipuláció. Mégis talán e mű segítségével válhat legpontosabban érthetővé az aktív kép újdonsága. A folyamatosan, meghatározott sebességgel, egymást átfedve forgó tárcsák szabályos, statikus geometriai ábrát produkálnak: ilyen lehet talán a figyelem, a világot szemlélő és megérteni vágyó tudat működésének egyszerű modellje. A folytonos, nem szűnő működés jelentő formákat teremt, melyek értelmezhetetlenül szétesnek, ha e működés abbamarad.

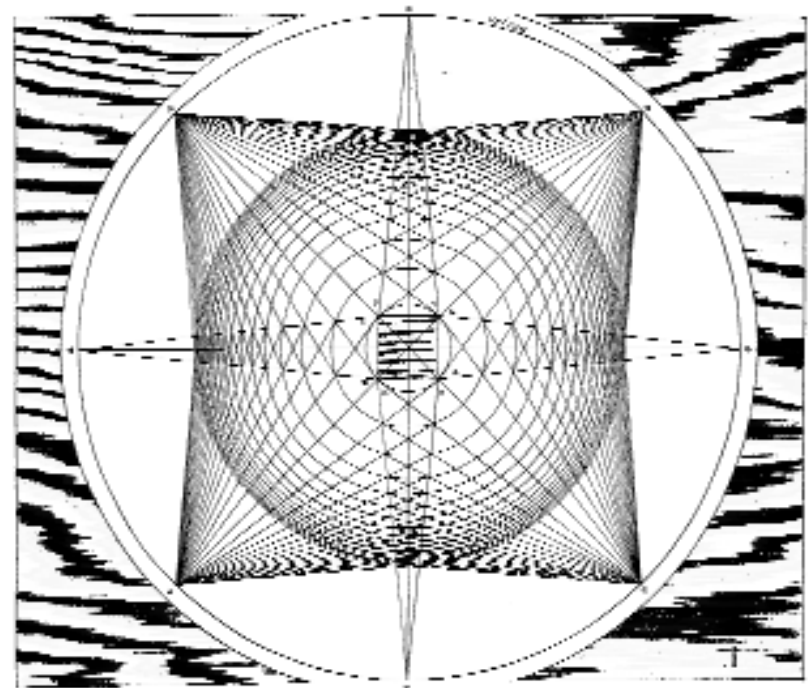
Végezetül az intermédiá videóantológia egyes rövid, önálló alkotásaiban ha más nem, annyi feltétlen közös, hogy mindegyik Magyarország egyetlen egyetemi diplomát nyújtó médiaművészeti képzésének keretében, az intermédiá tanszéken készült. Az 1990–2005 közötti videókból szerkesztett összeállítás mintegy szinoptikus összegzés az analóg filmes technikáktól a hagyományos videón át a digitális képalakítás új lehetőségeit demonstráló művekig.

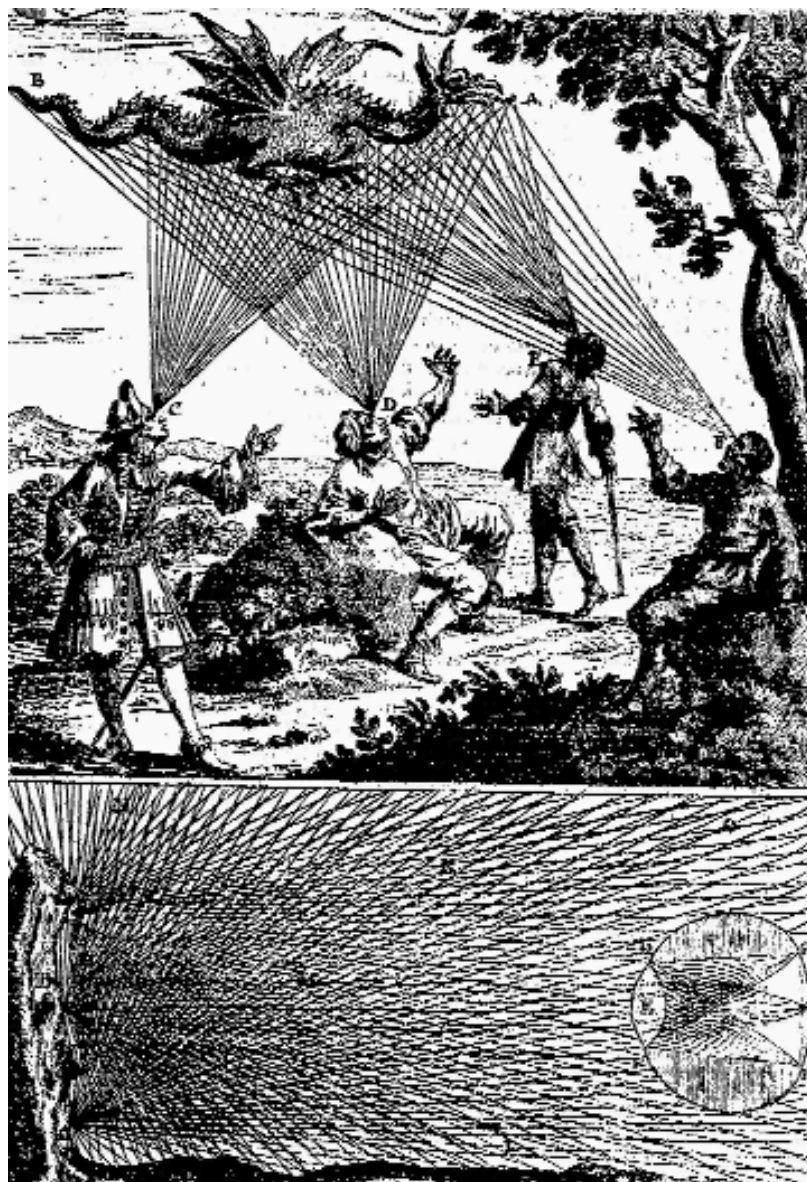
(Budapest, 2005. május 8.)





# Kaleidoszkóp / Jelenháromszög (képzavar)





## A perspektíváról

„Szép és bájos külsejű nő, nyakán aranylánccal, amelyen egy emberi szem függ. Jobbjában körzöt, vonalzó, derékszöget, függőönt és tükröt tartson, baljában pedig két könyvet Ptolomei és Vitellionis felirattal. Ruhája alul sötét színű legyen, s felfelé egyre világosabb, úgy, hogy legfelül már egészen világosnak látsszék.

A görögök a perspektívának a látásról az OPTIKÉ nevet adták. Igen nemes tudomány ez, amely a matematika és a fizika bizonyításain alapul, s elveit a fény és a látóképesség természetéből és tulajdonságaiból vezeti le; márpedig az emberi élet és a mindenség valamennyi dolga között ezeknél nincs semmi sem kiválóbb, sem csodálatosabb.

A perspektíva, mint mondottuk, gyönyörűséges és vidám dolog, ezért ábrázoljuk szép és bájos külleműnek.

Nyakában azért visel szemet, mert a látásról nyeri elnevezését, mint-hogy teljesen a látható dolgokon és a látáson alapszik.

Az eszközök mibenlétét és cselekvését mutatják.

A tükörben a valódi dolgok tükröződnek. Mivel pedig ez a tudomány a valódi és a visszavert fényt tanulmányozva csodálatos szépségeket alkot, ennek a jeleként adjuk kezébe a tükröt.

Mínthogy a tudományok jeles emberek írásaiban találhatók fel, ezért két olyan szerző műveit adjuk a kezébe, akik kitűnően értekeztek róla, s általa váltak híressé. E két szerzővel nyilvánvalóvá tesszük eme tudomány mibenlétét.

Ruhájának a sötétből a világosba hajló színei azt mutatják, hogy a perspektíva a fény világosságával és az árnyék homályosságával dolgozik, bizonyos fokozatosság szerint, a távolságok és tükröződések alapján. És valóban hálát kell adnunk Istennek, hogy az előző században nem hiányoztak, és a miénkben sem hiányoznak olyan férfiak, akik hírt szereztek a tudományok és művészetek minden fajtájában, így a perspektíva mesterségében is. Közöttük említhetjük a borgóbeli Giovanni Alberti mestert is, akinek kiválóságát fenn hirdeti számos híres munkája, különösen a Festészetnek az az ábrázolása, amelyet az új vatikáni palota Clementinának nevezett termében alkotott Cherubino mesterrel együtt, aki nem csupán természet szerint, de eme művészetben való jártasságát tekintve is édestestvére öneki.<sup>1</sup>

(Cesare Ripa: *Perspektíva [Prospettiva]*)

<sup>1</sup> Cesare RIPA, *Iconologia* [1603], ford. SAJÓ Tamás, Balassi – Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1997.

Mi a perspektíva? Milyen értelemben beszélünk perspektíváról? Milyen jelentésváltozásokon ment át a szó? Hogyan alakította ki e módszer és technika a mai képvilágot, vele együtt látásmódunkat, gondolkodásunkat, szokásainkat?

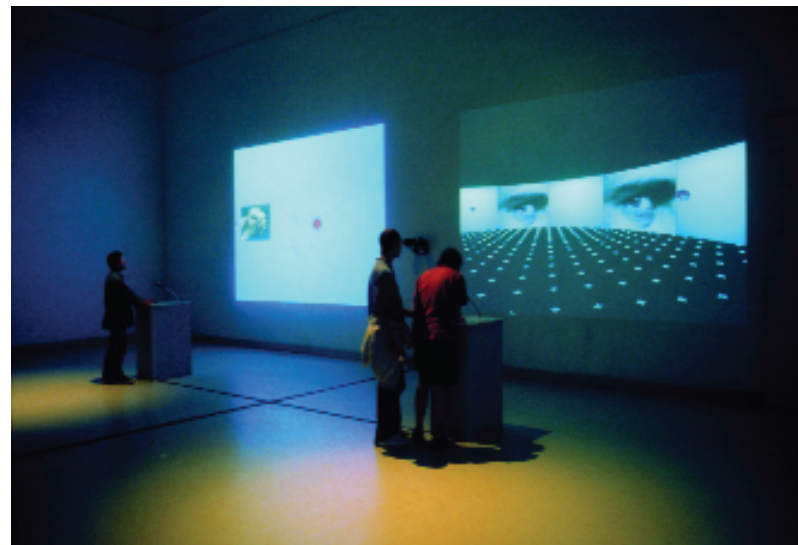
Az elmúlt ötszáz évben számtalanszor felmerültek valamilyen formában e kérdések, s századunkban alapos elemző tanulmányok, kötetek sora vizsgálta történeti, művészeti, tudományos szempontból. Panofsky, White, Damisch, Kemp, Marisa Dalai-Emiliani, Wheelock,<sup>2</sup> és sok más kutató, művész és teoretikus alapos munkái, az igen nagy mennyiségben rendelkezésre álló szakkönyv, tankönyvek, ismertető és szabályrendszerek halmaza kellőképp elrettentőnek tűnhet, hogy felmerüljön a kérdés: egyáltalán mi mondható még e témáról, milyen nézőpontból érdemes előbányászni most, itt, ismét?

A fókuszban – hogy illő szóképet használjunk – a reneszánsz centrális, lineáris, festői vagy *artificialis* (mesterséges, művészi) perspektívája áll, ezt a korábbi szakirodalommal és vélekedésekkel egyezően alapvető újdonságnak, találmánynak tekintjük, mely Brunelleschihez mint „feltalálóhoz”, Albertihez mint az első szabatos leírást adó „teoretikushoz”, és még sokakhoz kötődik, akik gyakorlati és elméleti munkásságuk révén finomították, tökéletesítették, elterjesztették. Lényegét azonban – a művekből, forrásokból, a történetből és szakirodalomból kiindulva – a korábbi értelmezésektől némileg eltérő módon ragadjuk meg, ami nem kis mértékben annak is köszönhető, hogy a mai helyzet, a technikai képek világa felől tekintünk vissza több mint fél évezred képtörténetére.

A mai értelemben vett „kép” fogalmának kialakulásában döntő szerepet játszott a reneszánsz perspektíva. Mi sem jellemzőbb e képfajtára, mint az a tény, hogy a mai nyelvhasználat általában keveri a látvány és a kép fogalmait: nagy százalékban vehetünk elő bármely vizuális témával foglalkozó szöveget, azt találva, hogy nincs világos szétválasztás a között, amit látunk, illetve egy

<sup>2</sup> Lásd pl. Hubert DAMISCH, *L'origine de la perspective*, Flammarion, 1987 (angolul: *The origin of Perspective*, MIT Press, 1995); Martin KEMP, *The Science of Art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale UP, New Haven – London, 1990; Erwin PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische Form“*. Vorträge der Bibliothek Warburg (1924–5), Berlin, 1927 (olaszul: *La prospettiva come „forma symbolica“*, kiad. Guido D. NERI – Marisa DALAI, Milan, 1966; angolul: *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991; magyarul: *A perspektíva mint szimbolikus forma = Uő., A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. TELLÉR Gyula, Gondolat, Budapest, 1984); Arthur K. WHEELLOCK JR., *Perspective, Optics and Delft Artists around 1950*, London – New York, 1977; John WHITE, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Faber and Faber, London, 1957.

kép között. A látvány és kép fogalma egymásra tolódik az átgondolatlan fogalmazás és a köznapi észlelet előtt. Pedig ez egyáltalán nem természetes, és a reneszánsz előtt, sőt a perspektíva elterjedése után jó darabig nem volt így – elég elővenni Damaszkuszi Szent János képklasszifikációit, vagy a reformáció képpel kapcsolatos megnyilvánulásait, például Luther Márton írásait.

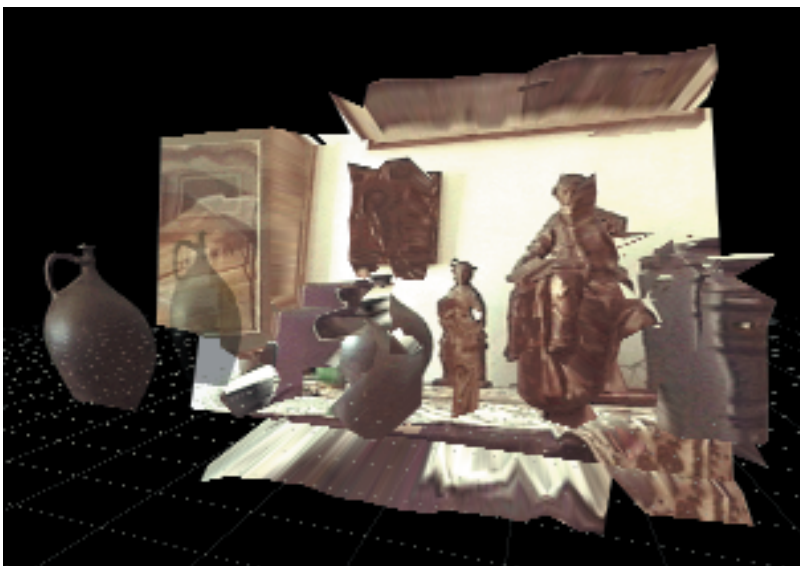


Masaki Fujihata: *Nuzzle Afar* (1998–1999)

Képen korábban nem vagy nem elsősorban a kerettel a környezettől elkülönített síkfelület volt értendő – ennek az értelmezésnek a kialakulásához épp e reneszánsz találmány vezet el. A kép korábban inkább alak, hasonmás, másolata vagy megfelelő, felismerhető jele az ábrázolás mintájául szolgáló tárgynak, személynek, formának. A korábbi képek inkább alakok illetve mintázatok rendezett halmazaként tekintendőek, tartalmak és textúrák (vagy vizuális textusok és redundáns ornamensek) egybeszerkesztései. Nem elsődlegesen látvány, hanem láthatóvá tett üzenet, melynek programja visszafejthető vagy/és megnevezhető. A pontosabb szemléltetés érdekében idézhetnénk itt azokat a legedákat, melyek az írást madárlábnymokból, vizuális természeti jelekből (például teknősbékapáncélból) eredeztetik. A természetben előforduló képszerű jelenségek voltak a forrásai az első képeknek, minthogy a tudat reflektív sajátosságainak kifejlődéséhez nyújtottak mintát: ilyen a tükör, az



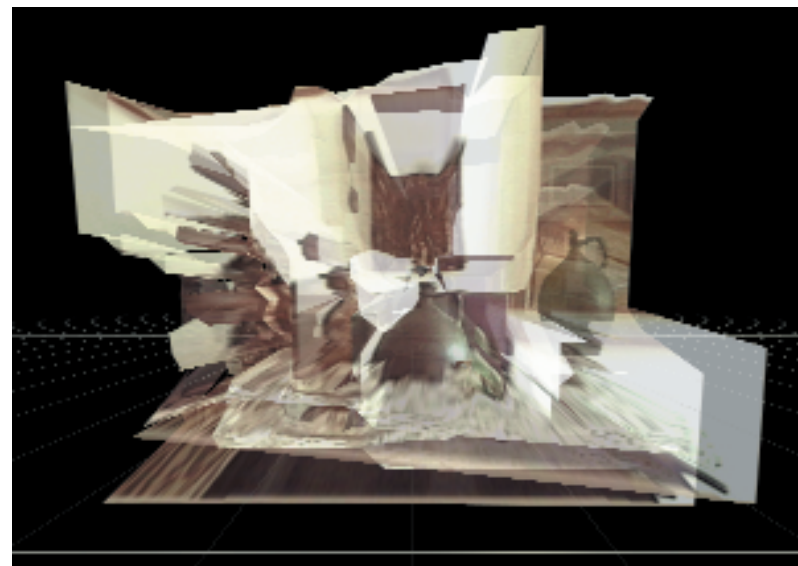
árny, a nyomok, lenyomatok, melyek áttételesen mutatják – reduktív, könnyebben megragadható formát öltve – az archetípus jellegzetességeit. Az egyes alakzatok elhatárolása a környezettől, mintegy a körvonalak meghúzásával történő rögzítés teremti meg a fogalmi gondolkodás lehetőségét. Az ily módon megragadott, körvonalainak valós vagy képzeletbeli megvonásával a környezetétől elhatárolt alak felismerése a megnevezéssel egyenértékű tudati aktus. A folyamatos ráismerés, az ismétlődésben megtalált azonosság (a vadász elkülöníti az őz lábnyomát a farkasétól, és a felismerés által megtanulja a lábnyomalakokat) jelgeneráló, ezáltal előkészíti a jelentés helyét.



Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton: *Promenáda* (1999)

A festészet történetének – sokszor naivnak minősített – leírása Pliniustól visszaköszön mint az egyedi, új fajta szabályok szerint készíthető festmény elkészítésének módszere Albertinél (ismeretes, hogy Plinius olasz fordítója Alberti barátja). A festészet felfedezése Plinius szerint úgy történt, hogy egy korinthuszi fazekas leánya távozó kedvesének árnyképét körülrajzolta. Alberti traktátusában, mely a perspektíváról szóló bármely írás egyik legfontosabb forrása, épp e Plinius-helyet idézi. Kísérreljük meg komolyan venni és megfejteni e mesében rejlő üzenetet.

A festészet „feltalálásáról” szóló legenda épp azért kerül itt elő, mert egy tudatos képfelfogásbeli újítás zajlik (ahogy újra népszerűvé válik majd a 18. század végén, az újabb képi paradigmaváltás előkészítésénél). Plinius leírása ugyanis nem kevesebbről, mint a tudatos látás kialakulásának folyamatáról árulkodik: arról, ahogy a szem és a tudat elkülöníti a vizuális mező egyes elemeit, a körvonalai „megvonásával” kiragadja az alakot, alkalmassá teszi a megnevezésre, elhatárolásra és azonosításra. Kerényi Károly egyértelműen fogalmaz, mikor ezt az ideával azonosítja:



Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton: *Promenáda 2.0* (2002)

[...] nem eshetünk abba a tévedésbe, hogy az „ideát” egyszerűen „fogalomnak” tartjuk. „Idea”, „eidos”, e két egygyökű, egyjelentésű görög szó eredetileg annyi, mint „a megpillantás tárgya” („idón”: „aki látott”). De nem pusztán a testi, hanem a szellemi megpillantásé, a megtudásé is („eidós”: „aki tud”). Nem „fogalom”, hanem tudott, a szellem szemével látott „alak” az „idea” helyes fordítása. A görög istenek „alakok”, mint a világ is...<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Platonizmus. *Halhatatlanság és Apollón-vallás*, szerk. KERÉNYI Károly, Magvető, Budapest, 1984. 472.



Az első festmény története az aktív, tudatos látás, a világgal való reflektív viszony kialakulásának szinoptikus sűrítése.

A reneszánsz perspektíva látógúlájának alapját egyértelműen ezen alakok – tárgyak, személyek – körvonalai adják. Amikor Alberti arról ír, hogy először az alakok körvonalaikat kell megvonni, csak eztán jön a *rilievo*, a színezés stb., nem csupán Pliniust követi, hanem egyértelmű segítséget ad az akkori praktikus és mai teoretikus megértéshez. A reneszánsz perspektíva látógúlája, mely a szemből indul és a „vezérsugar” köré szerveződik, nem a képegészet fogja be, hanem az egyes objektumokat külön-külön tekinti. Nem véletlenül utal arra Alberti, hogy a távolabbi, hasonló méretű dolgokat „kisebb látószögben” látjuk, míg az ugyanakkora közelebbit nagyobbban. Fel sem merül az egységes látószög, az egységes „optika” lehetősége. S nem véletlenül nagy téma például Leonardónál is, hogy azonos méretű tárgyak miért látszhatnak különbözőnek.

A perspektíva a reneszánszig a látás kutatásának vizsgálatát jelenti (*perspectiva naturalis*), az újdonság, a *perspectiva artificialis* pedig a látástapasztalatok alapján, mondhatni az addig felhalmozott tudás alapján és annak megfelelően történő képalkotás praktikus módszerét. Nincs szó tehát arról, hogy a szem olyan „optikai” egység lenne, amely mindent „ugyanazon” látószöggel egységesen lát. Leonardónál van ugyan kísérlet a camera obscura jelensége (amit akkor még nem hívnak így), valamint a szem működésének összevetésére, valójában azonban először Keplernél történik meg a megértésnek is nevezhető fordulat. A szem és látás vizsgálatánál ez az „optikai” elem hiányzik épp: a látás tárgyhoz kötött, a képsíkhöz, vagyis az objektum ábrázolandó képehez a távolság, s ennek megfelelően a választott nézőpontból mérhető, minden objektumnál különböző látószög rendelendő. A perspektívatankönyvek még a 20. század elején is az egyes alakzatok síkra vetített képeivel illusztrálják az eljárást: egyes, konkrét objektumokból indulnak mindig. Az eljárás matematikai értelemben vett hasonlósági mozzanata, illetve az azonos síkra történő vetítés miatt a kép szükségszerűen egységes szerkezetű lesz, a geometria törvényeinek alárendelt, mintegy „ugyanazon világra” nyíló ablakok sorozata – de az egy szemből való nézés nem jelent egyetlen látószöveget, nem jelent egységes, azonos optikát, mint ahogy például a fényképezőgép adott lencséje egységes szerkezetű képet ad. Legalábbis ez a 17. századig (Vermeer, Kepler) nem következik be, bár itt indul a folyamat.

A keretbe foglalt, jelenidejű látvánnyá alakított, egyidejű jelenetként felfogott kép a reneszánsz perspektíva találmányának messzeható következménye. Egységgé válik, amit kifejezni kívánunk és amit látunk, optikai tapasztalata-

inknak rendelődik alá a kép és a látható világ. A perspektíva egyértelmű viszonyt teremt a külvilág (látványvilág) és nézője között: ennek a meghatározott és geometrizálható viszonynak a felismerése, a mindenkor meglévő azonosság lényegi feltárása vezet az új típusú, egységes szerkezetű kép megtalálásához, mely épp a közjük képelt sík révén ragadható meg. Alberti ablak-hasonlata valóságos helyzet leírását adja. Mintha az ablakon néznénk ki, úgy kell síkra vetíteni a látványt, s az ablak kerete választja le a képet a környezetétől. Ez a forradalmi változás egységes világ-képet is jelent: a perspektivikus képek által a világra nyitott ablakok mindegyike ugyanarra a világra tekint és ugyanabból a nézőpontból: ahová az egyént a felismert törvényszerűség állította.

A világba állított egyén fix, rögzített helye az, ahonnan a világot nézi: a perspektivikus kép egy nem mozdítandó nézőpontot kíván. Ez az időben kiterjedt, tehát egy bizonyos tartamig nem mozdítható szempont adja a stabil alapot az innen feltáruló, megragadható világ-képhez, amely egyúttal felismerhetővé teszi azt a tényt, hogy e nézőpont a fentiek ellenére individuális, egyedi és egyéni is: csak egy szem töltheti be ugyanakkor ugyanazt a helyet. A saját szemmel látott külvilág élménye eredményezhet egyéni látásmódot vagy fixa ideát, az eredeti nézetet és a mozdíthatatlan rögeszmét.

Azt az individuumot, aki épp arról a helyről, abból a nézőpontból néz körül, helyzete egyúttal a világ aktív szereplőjévé teszi. Megfigyelőként felismerheti önmagát, mint olyan egyént, akinek egyik, rögzített szemgolyója, mellyel, melynek révén e gondolkodás szerint a világra tekint, virtuálisan a világ középpontja is. Ez a Cusanus gömbjétől Pascal gömbjéig vezető folyamatban a fordulat, melynek kiindulópontja egy jóval kisebb gömb, a szemgolyó, mely kitekint a világra, s melyben a világ megmutatkozik. Így veszi tudomásul helyzetét és konzekvenciáit: ő az az egyén, aki a 17. században azután majd ki is jelenti (Descartes-tal szólva): „Gondolom, tehát vagyok” (*Cogito, ergo sum*). Talán nem véletlen, hogy Descartes a látás elméletével is foglalkozott (*Dioptricae*). Még kevésbé a nevéhez kötött koordinátatengely, a horizontális és vertikális keresztje vonatkozásában mérhetővé és leírhatóvá tett világ. A reneszánsz perspektívának így lehet következménye a racionalizmus és mindaz, ami ennek hatására a 19. század végéig történt.

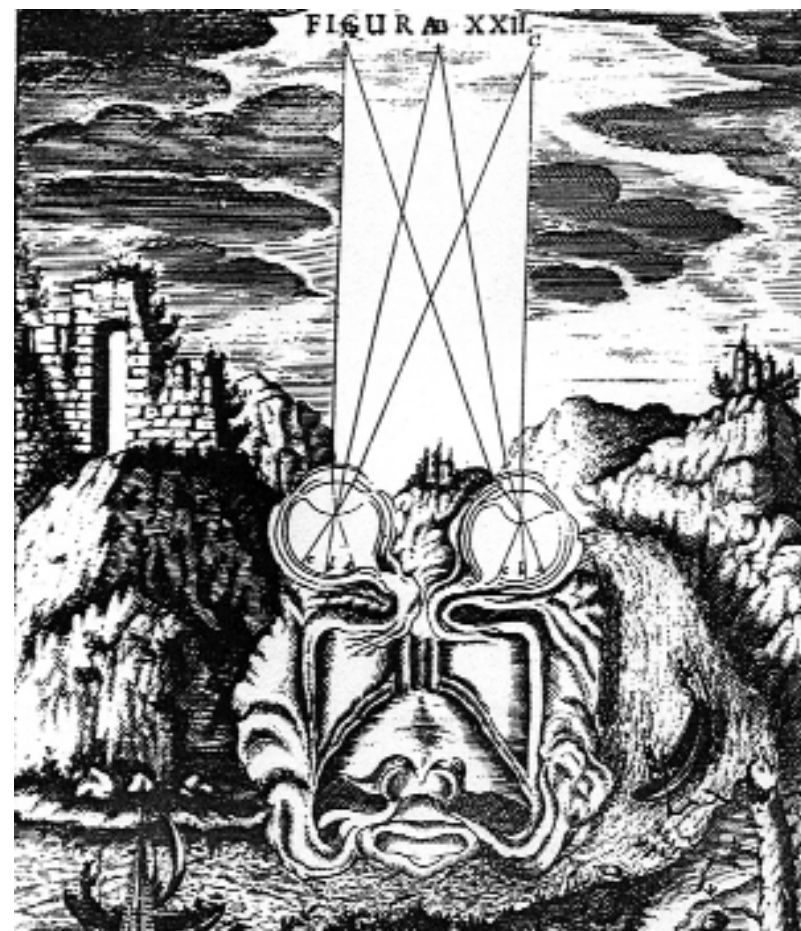
Ennek a világba helyezett, lába alatt biztos talajt, gondolkodásához stabil nézőpontot talált individuumnak nyílik a perspektíva által valóban távlat, hogy a szó másik jelentésére utaljunk, kitérül a lehetőségek birodalma. Miközben felismeri, hogy a rövidülés révén a látványvilág egy pont felé összetart, bátran léphet át vagy hajózhat túl gondolkodása és cselekedetei révén a hori-

zonton (Kopernikusz, Galilei, Bruno, Kepler – Kolumbusz, Vespucci, Magellán). A geocentrikus világbkép megszűnik a gömbként érzékelt Földhöz húzott érintők meghatározásával, s a Föld-gömb körülhajózása, ez a valóságosan bejárt körvonal megvonja, definiálja határait.

Erről a világba állított egyénről a 19. század folyamán azután kiderül, hogy lényegében nekünk (a többieknek) háttal áll. Ő a fotográfus, aki leplező ezen új szerepét, maga elé állít minket, mintegy a képbe, hogy saját szempontunkat, illetve a világot immár lefedő kép lényegének felismerhetőségét elleplezze. Jellemző, hogy a képvilág már Brunelleschi kísérletében a közvetlen látványvilág elé áll, azt helyettesíti, egyúttal elfedi. De ez itt még csak a megértést segítő, demonstratív elem.

A camera obscura sikeresen rögzíthetővé vált képe, a fotografikus kép tette világméreteken általánossá azt és csak azt a fajta képet, melynek karrierje a centrálperspektívával indul, s amiből a film, majd a fordított ablak, a televízió következik. A televízió („ablak a világra”) ugyancsak rögzíti nézőjét egy fix pontba: önmaga elé, abba a jelenbe, mely a számára produkált jelenetekért idejét és mozdulatlanságát kéri cserébe. Míg a reneszánsz megalkotta azt a jelenet, mely láthatóvá és szemlélhetővé tette a jelenetet mint képet, ez által a nézőt (alkotót) kiemelt individuummá alakította, itt a kör bezárul. Az ablak végképp le van fedve, a képsík mögül elvonták a világot, a képvilág önállósult, a képfolyamat szemlélő individuumok sorozata belesimul a permanens jelenbe.

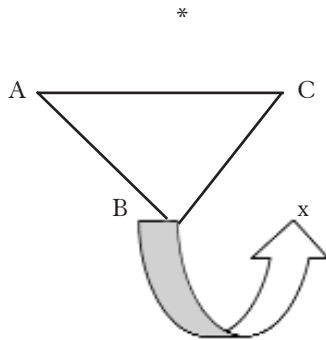
(1999)



## Jelenháromszög

Három Sony félcollos, szalagos videómagnó (VTR) működik, egyetlen videószalaggal. A szalagra két VTR képet rögzít (legyen ez az 1. és 3.), míg egy, a középső VTR (legyen ez a 2.) lejátsza az 1. által rögzített képet. Minthogy egyetlen szalag fut mindhárom gépen, melyek képforrása egy kamera, így e szalag három pontja között létesül kapcsolat: ahol a szalag érintkezik az 1.-2.-3. VTR-ek felvevő/lejátszó fejeivel. „Mi” ezt monitor segítségével tudjuk meg tapasztalni.

Az 1. és 3. VTR (a rögzítők) a kamerától „ugyanazt” a képet kapják, vagyis ez a kép „egyidejűleg” két helyen is a szalagra kerül. Ám míg az 1. VTR által felvett kép eljut a 2. VTR-hez, mely lejátsza (ez a monitoron látható, s kamerával újra felvehető), a 3. által rögzített kép a rendszer működése során nem látszik (ez lesz a szalagra rögzülő végső felvétel). Mikor az 1. VTR által rögzített kép a 2. VTR (lejátszó) után a 3.-hoz ér, az letörli, minthogy egyfelől már korábban rögzítette, másfelől „ekkor” az épp aktuális (kamera)képet rögzíti.

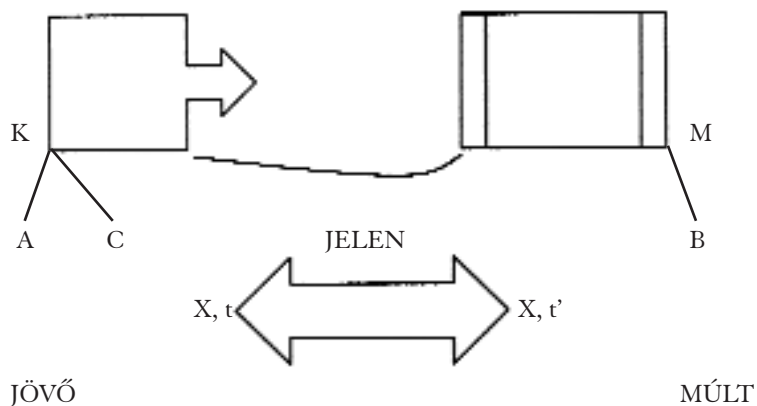


Vegyünk egy példát: azonos ( $t$ ) időpontban legyen az 1. VTR videófejénél (A) rögzülő kép =  $x$ . Ez megegyezik a 3. VTR videófejénél (C) ugyancsak ( $t$ ) időpontban rögzülő képpel. A 2. VTR videófejénél (B) e ( $t$ ) időpontban  $x$  kép azonban nem lehet jelen, csak ( $t'$ ) időpontban, mely időpont akkor következik be, mikor (A) $x$  a szalagon (B) ponthoz ér, vagyis az ABC háromszög AB „oldalhosszúsága” szabályozza ezt a „mikort”: ismert szalagsebességnél  $t' =$

$t + s/v$ , melyből  $s = AB$ , vagyis  $t' = t + AB/v$ . Ebben a ( $t'$ ) időpontban tehát  $x$  kép (B)-nél található, miközben A és C már  $x'$  képet rögzíti. Értelemszerűen  $x$  kép eljut C ponthoz is, T időpontban, mely az előzőekből adódóan  $T = t' + BC/v$ . Ekkor le is törlődik, mivel e T időpontban úgy A mint C már X képet rögzíti. Ezzel  $x$  kép „másodpéldánya” törlődik, melyet A rögzített (emlékszünk, [t] időpontban C is rögzítette  $x$  képet, ez az „első” példány). (T– $t$ ) ideig van tehát jelen minden kép „két példányban”, és ezen (T– $t$ ) időintervallum alatt ismeretes egy ( $t'$ ) időpont, amikor is e kép látszik. (T– $t$ ) időintervallumot nevezhetjük most már  $x$  kép vonatkozásában jelennek, hiszen nem mondhatjuk hogy ez  $t'$  lehetne:  $T > t' > t$ , melyből  $x$  kép  $t$  időpontban mint Ax és Cx rögződik,  $t'$  időpontban Ax B ponton látszik (ekkor Cx C-től már AB távolságra van), és T időpontban Ax törlődik, egyidejűleg CX (és AX) rögzítésével. A „mi” jelenünk ugyanakkor mindig  $t'$ , minthogy  $x$  képet ekkor érzékeljük: „ekkor” persze már  $x'$  rögzül, vagyis az érzékelő és  $x$  kép viszonyában AB távolság a „jövő”, BC távolság pedig a „múlt”. Figyelemre méltó, hogy  $x$  kép vonatkozásában ez [a] egyidejűleg telik, de [b] mégsem „ugyanolyan” hosszú ideig.

Minthogy AB és BC távolság nem föltétlen azonos (ABC „háromszögről” nem mondhatjuk ki, hogy szabályos lenne), csak annyit mondhatunk, hogy ezek „aránya” adja CA távolságot (ez a jelen reprezentációja, míg AB a „jövő”, BC a „múlt”). Különbőség van  $x$  kép „valós” és „érezkelhető” tartama (élete) között: valós tartama ugyanis T– $t$ , ami másként  $AB/v + BC/v$ , eközben azonban csak  $t'$ -kor válik érzékelhetővé.

Megvalósítható elvben – s a dolog itt válik igazán érdekessé –  $x$  kép állandósítása, valós és érezkelhető tartamának közelítése egymáshoz, ha K kamera  $t'$  időpontban M monitor képét „nézi” és visszaadja a rendszernek. De mivel  $x$  kép nem „azonos”  $t$  és  $t'$  időpontokban (amikor rögzül s amikor látszik), hiszen ez valójában két, ellentett irányú műveletet jelent, a fenti állandósítási kísérlet mindig tartalmaz anomáliákat, kis változásokat, s ez az öngerjesztő metamorfózis végső soron a két tartam egymáshoz közelítése révén mindkettőt tágítja: ennek ára a – bármilyen minimális, de permanens – változás. Az állandóság tehát, paradox módon, itt a változás állandóságában, a metamorfózisban valósulhat meg. Nevezhetjük ezt egyben a jelen működésének is, minthogy állandóságra való törekvése közben állandóan úgy kénytelen változni, hogy ezzel táplálja saját „jövőjét” s – másfelől” – ugyanezt tárolja saját múltjaként.



A két „kép” tehát azonos, de míg az egyik a – saját jelene által generált – „jövőből” ismét a jelenbe ér, hogy újabb „jövőt” generáljon majd töröldjön, addig a másik, a múltként tárolt csak egy irányban gyűlik, akkumulálódik, a „jövőként” felhalmozott részt fogyasztva annak ígéretével, hogy az épp frissen, a jelenből odaért jövő „már korábban” rögzült, megvan, s ez érvet ürügyként használva törli tehát, mint amire tovább már nincs szükség, hiába valóban megtörtént (az érzékelhetőség próbáján átjutott) alternatíváról vagy alteregóról van szó.

Lehetetlen elhallgatni azt a következtetést, hogy a múlt később történik meg, mint a jövő, de mindennek csak a jelenen belül, a jelen részeként van értelme. Amennyiben belátjuk, hogy a jelen nem a „jövőt” a „múlttól” elválasztó tartomány neve, hanem önmagában értelmezhető idődimenzió, akkor el kell fogadnunk, hogy fentiek szerinti jövő és múlt ennek részei, mégpedig ebben a sorrendben.

(1985/1993)

## Képzavar

A „Honnan jövünk, kik vagyunk, hová megyünk?” kérdése a mozgó képeknél

### 1. A láthatatlan ember

Bár az audiovizuális médiumok nem csupán a gyermekbetegségeken jutottak túl, de átvészelték a „felnőtté válás” kezdeti éveit, mégsem foglalhatták még el helyüket az emberi kultúra családi asztalánál. Befogadásukra nem került sor, az említett asztaltársaság pedig legfőljebb kakukktojásból idegen tollakkal ékeskedő fenoménre cseperedett furcsaságot lát benne, ha szemlélésére mind több időt fordít is. A tizedik műzsáról semmilyen tradíció nem beszél, vagyis hiába kérdezzük a másik kilencet, legfőljebb röhögnek a markukba, vagy kezüket széttárva azt mondják: *nem láttuk*.



Ombrocinema

Ilyen körülmények között valamelyest érthető, hogy e mozgó (képes) és hallható (hangos) teremtmények úgy viselkednek, mintha – valós természetük negációjaként – a láthatatlanná tevő süveget vagy köpenyt viselnék, s így



következmények nélkül tömhetnének minden elérhető magukba és zsebeikbe. Alkalmanként ugyan rövid időre lelepleződnek, s levetni kényszerülnek az említett tulajdonságokkal bíró köpenyt vagy süveget – a rítust másként vetítésnek vagy bemutatónak is hívják a kultúra birtokosai –, ám e tradíció felől tekintve elnevezésük a fentiekkel ellentétben „archívum” vagy „múzeum” – igyekeznek álnevek segítségével rejtegetni, maguk sem tudják igazán, meddig képesek még leleplezni ezen egyre mértéktelenebbül növekvő jelenséget úgy, hogy a világ se változzon árvaházzá.

Meg kell hogy történjen tehát – szinte az emberi öntudatra ébredéssel analóg módon – a más-létre kárhoztatott kép-hang világ teljes corpusának felfedése vagy feltámasztása, ami láthatóvá tételével egyenlő, s ezen önreflexív „aha”-élmény után az emberi ittlét és a filmbeli „ottlét” akár metafizikai újraértelmezése (vö. Heidegger: *Mi a metafizika?* – Miért van egyáltalán film és miért nem sokkal inkább nincs? stb.). Praktikusan ez túl a gyűjtés, megőrzés új formáinak kidolgozása mindenekelőtt itt másféle nyilvánosságot jelent, és az állandó, közvetlen hozzáférhetőség, a személyes kommunikáció lehetőségét biztosító állapot megteremtéséhez vezet.

## 2. Okos enged – számár szenved

Mint fentebb a megszemélyesítés révén rejtve utaltam rá, érdemes az audiovizuális médiumokat egységesnek tekinteni, s ezen belül ismerni fel adott esetben a sokféleség elemeit. Így eltűnhetne például a film ma szokásos és avultságára jellemző módon leginkább a marxi osztálytagozódással rokonítható felosztása, ahol az ún. „nagyjátékfilm” adja tőkés-arisztokráciát, a dokumentum és híradó a felső középosztály, az experimentalizmus a (néha fizetett) ellenzék, míg a privát, amatőr és minden magáncélú képhasználat a proletariátus. Holott a fogyasztást tekintve épp ez utóbbi a „legarisztokratikusabb” tekintetben, hogy a leginkább személyes és természetéből adódóan leglényegibb üzenetéből minden más, külső személyt kizáró, míg a mozifilmek a legtömegesebbek és általában a (szellemi) pauperizációt segítő termékek. Ez a helyzet magyarázza, miért nem válhatott a mozgókép által létrejövő felhalmozás eddig valódi (kulturális) tőkévé. Pedig az általános változás irányát tekintve a társadalmi használat nehézsége már ma megszűnőben van, úgy az említett közvetlen, egyéni hozzáférhetőség, mint a saját erőből való mozgóképkészítés és -adás felől. Ez a közhasznú átalakulás gyorsítható s általános szemléletvál-

táshoz vezet, mellyel lényegében ma is csak idejétmúlt csoportérdekek állnak szemben.



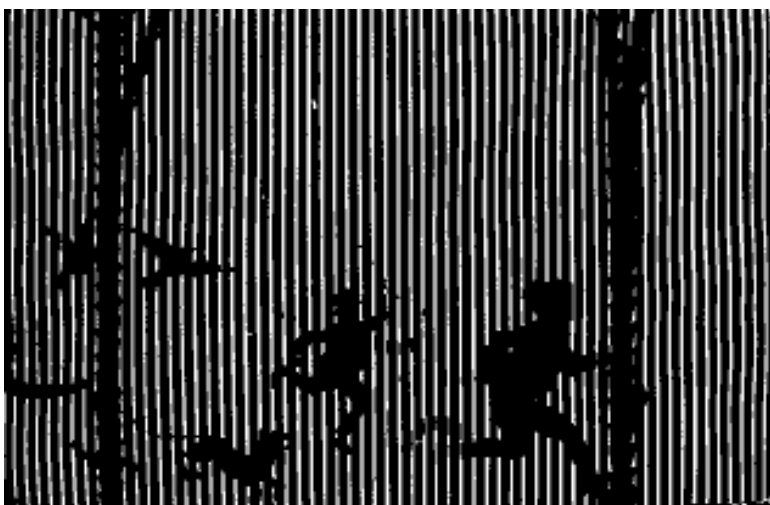
Omborcinema

Az első lépések közül való lehet az új oktatási stratégiák kialakítása, melynek lényege, hogy feloldja az audiovizuális technikák (nem kifejezetten „technikai ismeretekre” gondolva itt) intézményi karanténját, s oda (is) telepíti őket, ahová valók: első lépésben a tudományegyetemek, főiskolák, valamint az általános ismereteket nyújtó alsó- és középfokú oktatási intézmények programjába felvéve. Hasonlóképp szükség van médiaintézet alapítására, mely az audiovizuális kommunikáció egységének bázisára építő kutató-, oktató- és produkciós centrum – nem szükségszerűen egy, és nem feltétlenül a köré húzható koncentrikus körök formájában képzelhető el a hatása. Ezen új típusú intézet egyúttal információkat gyűjt és ad közre abból a célból, hogy segítse a zárt kommunikációs struktúrák ördögglakatjainak kinyitását. Végül is, ha jól meggondoljuk – az „intézet” mögé nem feltétlen egy intézményt képzelve –, ilyen médiaközpont ma is létezik, nem is egy, csak ezidáig kimondatlanul: független kutatók és csoportok jórészt összehangolatlan, önálló munkájaként. Bár valamifajta koordináció létrehozása inkább általában véve kulturális és társadalmi érdek, és nem közvetlen azoké, akik amúgy is ezt a munkát végzik,

én a magam részéről az egyik első ilyen magyarországi médiaintézetet e mondatlal megalapítottnak tekintem.

### 3. Öldöklő angyal

A film- és videókészítés jelenének egyik fő jellegzetessége, hogy elérkezett története első manierista korszakához. A húszas évektől a hetvenes évek végéig terjedő időszakban végül is létrejött az a szemléleti és technikai váltás, melyet a képkészítés történetéből csak a reneszánszsal állíthatunk párhuzamba jelentőségét tekintve. Míg ott és akkor a rögzített és az ablaknyitás perspektívája segítségével a táblaképhez szegezett tekintet nyomában a kép és világ mind inkább egymáshoz kezdett hasonlítani (s ezt a köznapi tapasztalatoknak leginkább megfelelő tér folyamatos állításával hangsúlyozták ki); itt és most – a közelmúltban – ugyanezen szerepet tölti be az idő. Különösen az audiovizuális médiumoknál ennek állítása, mondhatnánk a „centrálperspektivikus időszemlélet” bevezetése történt meg, melynél az idő mindig lineárisan előre haladó (ez jelenti az átlátást, melynek iránya és két pontja adott), miközben ezen belül szabad a vásár. A tekintet mindig arra az idő-pontra rögzül, ami épp előtte van – ez a „centrum” –, s melynek mindig saját, külön, egyedi természete lehet.



Ombrocinema

Ebben a lassan másfél évtizede már nem újdonságnak, hanem inkább megállapodottságnak tekintett helyzetben ragadtak benn a film- és videókészítők (nagyreszt munkáikkal egyetemben) úgy, mint a vendégsereg Buñuel *Öldöklő angyal* című filmje szerint a szobában, ahol ugyan nincsen zárt ajtó, mégsem képesek kilépni – míg kintről minden pontosan „belátható”, a szobával és szereplőivel egyetemben. Előbb – a történet szerint – az ismétlés bűnébe estek (mely egyébként a filmkészítésnél az „eredendő bűn” kategóriáját helyettesíti), s ezt követően már csak a celluloidon át, oda bezárva láthatók. Kijövetelük – mint ahogy a ma mozgókép kultúrájának „kijövetele” egy hasonló csapdából – csak a nem feltétlenül többes számban képzelt „néző” közreműködése révén lehetséges: először is kell, aki nézi, és e nézési energia által mozgásba hozott szellemi energia a kijutáshoz irányt mutató egyetlen egerút.

(Budapest, 1990. január 7.)

**A HÓDOLÓ DISZFELVONULÁS**  
KÖRKÉP LÁTOGATÓI  
RESZÉRE KUNDEZETT

**OPTIKAI ELŐADÁSOK MŰSORA**



**A világ leghíresebb nőszobrai**  
továbbá:  
**A SZÍN-FÉNYKÉPEZÉS CSODÁI.**

Bemutatók a körképpalotlában minden hétköznap délután 5 és 6 órakor,  
minden vasár és ünnepnap délután 11, délután 4 és 6 órakor.

**A műsor ára 5 kr.**

## A vetített pék<sup>1</sup>

„És vevén a hét kenyeret és a halakat, és hálákat adván, megtöré, és adá az ő tanítványainak, a tanítványok pedig a sokaságnak.

És mindnyájan evének és megelégedének; és fölszedék a maradék darabokat hét teli kosárral. A kik pedig ettek vala, négyezren valának...”

(Máté 15,36–38)

A filmkép igazsága láthatatlanságán alapul: a mozgás-illúzióért cserébe saját képanyagát kell eltüntetnie a szemünk előtt folyamatosan, míg csak véget nem ér.

Kép – a szó tükörből, Gorgó-fejként nézve, vagy visszafelé olvasva: pék. A kettő közt összefüggést keresni hasonló sületlenség, mint azt gondolni, hogy a filmkép problémája olyan egyszerű, hogy azt még a vak is látja. Összefüggést nem keresni viszont esetleg csak lustaság: végül is csupán az olvasás iránya változott. (Vesd össze még: „Kultúra – a rút luk” – Babits.) Bizonyos komputerprogramok is képesek már két alakzatot adott lépésben kapcsolatba hozni. A pék, aki kemény munkával keresi a kenyérét, ha – aktuálisan – van egy kis sütnivalója, nemcsak a mindennapi kenyérrel valóhoz, de némi borral valóhoz is juthat. (Árulás, satöbbi.) Forma és idea közt a jelentés a kovász. És: „Vegyétek, egyétek! Ez az én testem...” (1Kor 11,24 ssk; Mt 26,26 ssk.) Valamint: „a mi képünkre és hasonlatosságunkra”.

Ha az eizensteini montázselmélet ősforrását mint a film egyik alapját keressük, a „csodálatos kenyér- és halszaporítás”, másként az ötezer, illetve négyezer ember megvendéglése történetét (lásd fent) kell e szempontból meggondolnunk. Nemcsak a sokat citált  $1 + 1 = 3$  hasonló esete miatt, de – mint ugyancsak az Írás mondja – mert „Esznek és még marad is” (2Kir 4,43). Az egy halból és kenyérből a filmszalagon igen sok lesz (másodpercenként 24-szeres a szaporulat), ugyancsak az így láthatóvá tett (annak vélt) „egyen” öt-ezernél is többen „lakhatnak jól” minden alkalommal, s még marad is. Igaz, itt a szem fogyaszt, ám a „megtörés” is stimmel – erről lásd később.

<sup>1</sup> Köszönet a címért Schubert Gusztávnak.

A film eszméje egyébként közel áll az ikonlegendákhoz, nem emberkéz alkotta, csodatévő képalakokhoz, de a képromboláshoz is. A televízióval pedig egyenesen a képromboló gép került a háztartási eszközök sorába, mely ráadásul működéséhez az energiát nézője idejéből meríti. Ennek a „képnek” ugyanis nincsen határa, „kerete” – a film e pozícióból nézve átmenet, csak „kerete” van, amit az angol szóhasználat nagyon jól mutat: egy filmkocka angolul „frame”, ami eredeti jelentésében keret.

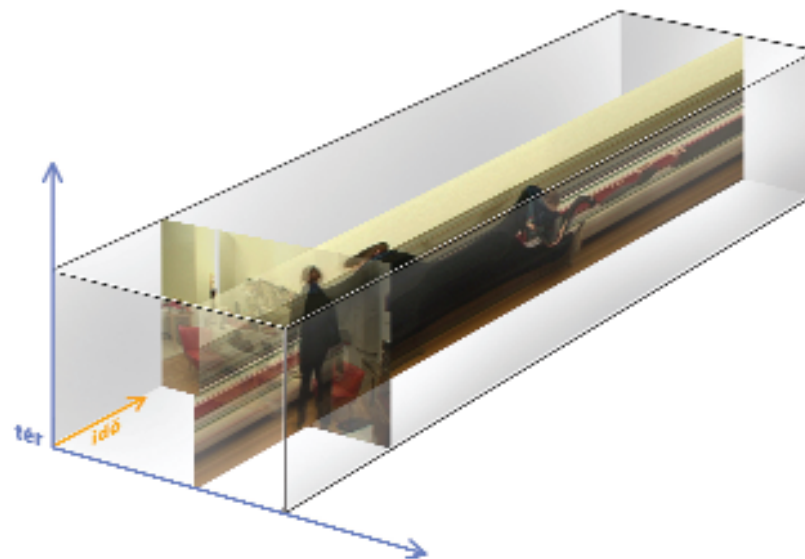
A film bármely két képkocka és a köztük eltelt idő viszonya. A keret két-két párhuzamos, képet határoló életéből kettőt így az idő vonala, a másik kettőt pedig a filmszalag kép-osztásai adják meg. Így határolja el magát a film a külvilágtól, majd tér vissza hasonló módszerekkel, melyek jól el vannak rejtve a rítusba vagy a programfüzetbe. Az osztás-vonal a filmben ugyanazt teszi lehetővé, mint amit a bűvész csinál például az ismert produkciónál: egy nő „kettéfűrészelése”, majd „összeragasztása”. Különbség, hogy a filmkészítő ezt a mutatványt igen gyakran csinálja, anélkül, hogy akár ő, akár közönsége ennek különösebben a tudatában lenne. Egyébként mindkettőhöz kés kell (vagy olló, ami Bolyai–Lobacevszkij-féle késnek is tekinthető), s minden ilyen mutatvánnyal elmetszi a születő illúzió és a megszokás anyanyelvével összekötött érzékelés köldökszinóriját. Az egyedít, a dolgot, tárgyat tartamokká sokszorozza, szakaszokra osztja fel az időt, s így, rész szerint láttatva – soha nem közvetlenül az „egészet” mutatva – teremt illuzionisztikus mutatványát. Nem véletlen az eredet, a mutatványosbódé.

Nézzünk meg egy festményt vagy egy rajzot. Fordítsuk el a fejünket egy percre – majd vissza. A kép ott van. Tegyük ugyanezt a moziban, filmet nézve. Eltűnt a kép? Nem is volt ott igazán, (Vesd össze egy fiktív párbeszéddel: „Megnézhetem ezt a filmet?” – „Igen”, válaszolja a kérdezt, és kinyitja a filmdobozokat. „No látja, ezek azok.”) Nem egyértelmű, hogy a film vonatkozásában Balázs Bélának van-e igaza („A látható ember”) vagy H. G. Wellsnek meg Gárdonyi Gézának („Láthatatlan ember”).

Soha ne feledkezzünk meg arról, hogy a festmény, kép nézéséhez világos kell, míg a filmhez sötét. A képek parlamentjében a film jelenti az egész alsóházat; az alkalom, akarat és szerencse szavazása folytán létesült ez a képvisélet.

A film egésze alkot egy képet.

(1987)



Lendvai Ádám: *Idő-box*



## Mi a kép?

A kép a képen túl (vagy hol a határ?)

Négy nézőpontot fogok megmutatni, melyekből a kép jelen státusa láthatóvá válhat. Először a „mi a kép?” kérdésre adható választ vizsgáljuk meg, majd a képek és a számok kapcsolatának sajátos esetét, nevezetesen azt: megmondható-e, összesen hány kép van? Harmadik helyként a képhatárt jelöljük meg/ki, hogy a képen túli kép lényege érzékelhető legyen. Ez mintegy átvezet jelen előadás tulajdonképpeni lényegéhez, ahhoz a (néző)ponthoz, mely miatt végül is megszületett. Vilém Flusser ezt így fogalmazta egy Budapesten tartott előadása utolsó mondatában, 1990-ben: „We do not have a philosophy of the image in power” (Nincs birtokunkban a hatalmi kép filozófiája). A kép hatalma vagy a kép mint hatalom, a határain túlsordult, veszélyessé vált képfenomenon valóban új gondolkodást (filozófiát?) követel.

1.

Amit képnek hívunk, az vagy látható, vagy valamire utal, ami látható lehetne, de nem minden kép, ami látható.

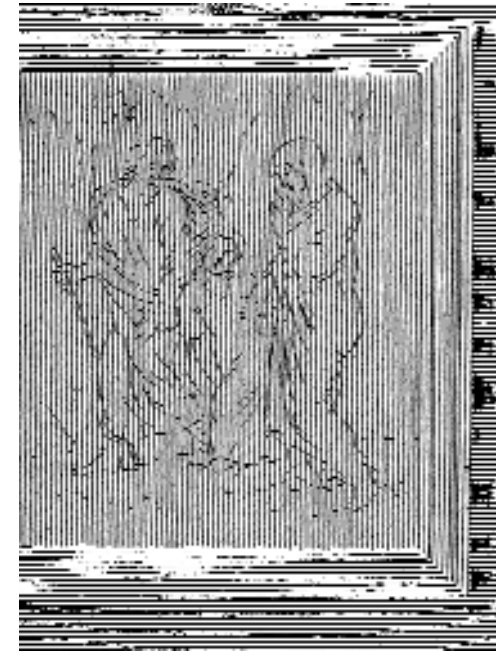
Amit a képen látunk, vagy amire a kép utal, az vagy vonatkozásban áll valamivel, ami a látvány-világban egyébként is megtalálható, vagy nem – ekkor valamely ott korábban nem tapasztalható szférát vagy jelenséget tesz láthatóvá.

Minden, ami a látvány-világ része, alapul szolgálhat egy képhez, de a kép nem feltétlenül utal erre vissza. Akár a látványként már létező, akár valami korábban nem látható a kép alapja, az mindig kapcsolatban áll még egy, ettől különböző szférával is. Ez a képen magán közvetlenül nem látható, de ez a lényege.

A kép látható és nem látható között úgy teremt kapcsolatot, hogy megmutatja határukat, s ez másként a kép folyamatos működése az időben. Ezért mondható, hogy kép és jelentés rokon értelmű, mivel a kép által létrehozott jelentések folyamatosan változhatnak a valóságról alkotott képzeateink függvényében.

Mínthogy a jelentés a kép működése a valóságban, leírhatjuk valóság és kép viszonyát. Ha valóságon a megtapasztalható világ egészét értjük, annak

látható része teljességéről is alkothatunk egy képet, mely a valóságon nem, a látvány-világon azonban kívül esik. Ez a kép tehát nem feltétlenül mutatható meg, s az összes fellelhető kép sem ennek mozaikszerű részlete. De ennek a képnek is az összes többi képpel azonos tulajdonságai vannak, tehát utal valamely nem látható lényegre, ami vele nem azonos.



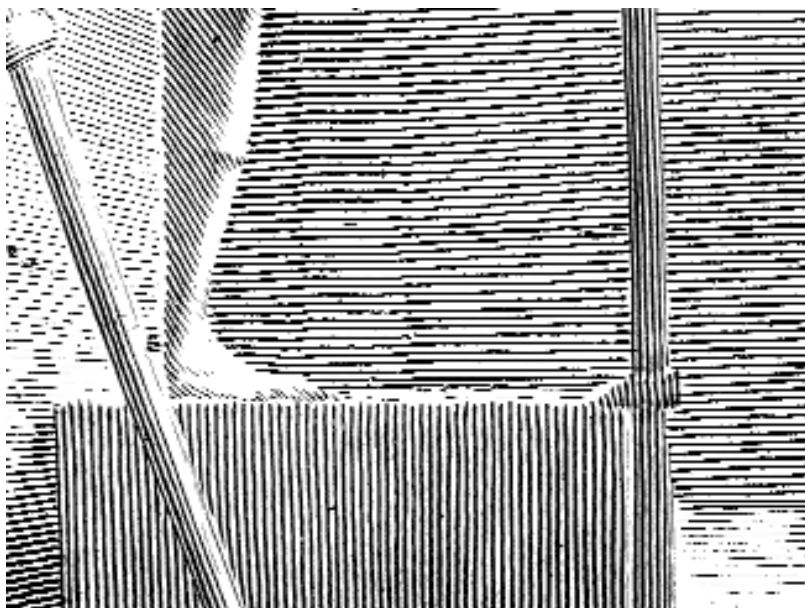
Minden kép úgy része a valóságnak, hogy vonatkozik valamire, ami nem vele azonos, és nem is feltétlenül a megtapasztalható világ (valóság) része. Vagyis a kép léte bizonyíték valamely lényeg létére, mely egy képen sem látható.

2.

Feltehetjük a kérdést, képek és számok kapcsolatára térve át: hány kép van összesen? Könnyű észrevenni, hogy az összes lehetséges kép száma nem adható meg, sőt még azt sem állíthatjuk, hogy véges mennyiség. Viszont az is belátható, hogy az összes lehetséges kép adott kondíciók szerinti, adott méretű

reprodukciójának a száma pontosan megmondható, ha reprodukciós technikaként a digitális (komputer)képet alkalmazzuk. Ehhez tudnunk kell a képméretét (milyen felbontású, hány pixelből álló raszterünk van), valamint a használható színek számát. Ezen adatok alapján egyszerű kiszámolni azt az igen nagy egész számot, mely – ha elég nagy felbontást és sok szint használunk – leírva akár egy könyvet is kitölt, de mégis véges, egész szám. Nyilvánvalóan tartalmazni fogja ezt a szöveget is, minden lehetséges fordításban és verzióban, az összes valaha élt és születendő ember portréját (a róluk készült „filmet” minden látószögből, melyből legalább egy a valós idejű életdokumentum), nem beszélve a fiktív részletekről.

Tulajdonképp e folyamat könnyen beindítható (lényegében zajlik), a gép maga véghezviszi a „képgyártást”, amennyiben időt és energiát biztosítunk hozzá.



Gondoljuk meg a következőket is: a komputerkép sajátossága, hogy diszkrét elemekre bontható, azonos kondíciók esetén a képelemek száma azonos, ez számszerűsíthető, s az egyes elemek lehetséges információtartalma zárt. Mivel így bármely kép jól definiálható, azt is mondhatnánk, minden kép egy-

azon raszter meghatározott, mással össze nem keverhető megjelenési módja. Másként fogalmazva egy az egyébként véges számú képlehetőség közül. Megfeleltetése egy igen nagy egész számmal a képmátrixból adódik. Minden egyes ilyen elkészült képpel az összes képlehetőség száma csökken. Mindezzel persze semmit sem mondtunk arról, mely képeket érdemes elkészíteni.

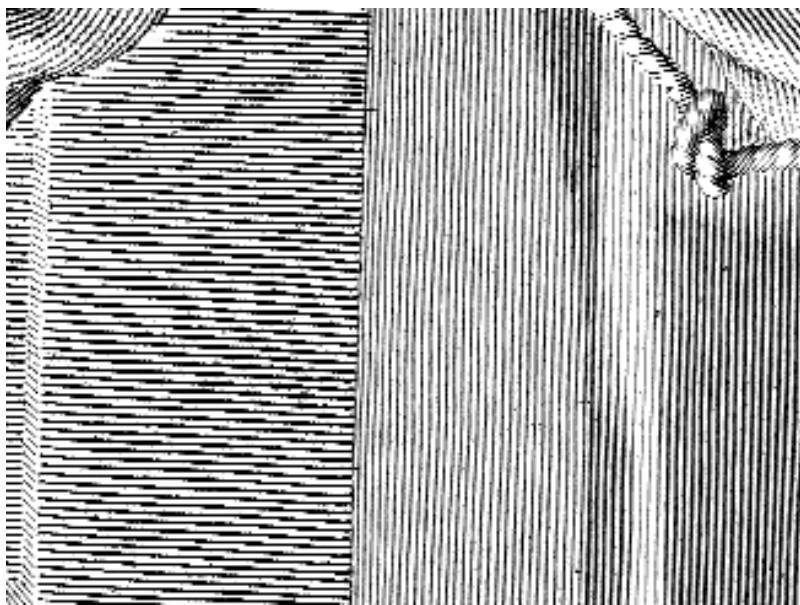
Az összes megelőző képfajtához képest a komputerkép újdonsága még az a lehetőség is, mellyel rövid idő alatt nagy számú kép generálható, akár egy animáció elemeiként, akár ettől függetlenül, egymástól eltérő formában. Az egyes képek azonosítása gond nélkül megtörténhet, hiszen mindegyik más számviszonyokat reprezentál, még ha ez érzékeink számára adott esetben nem is jelenik meg. A kép e formája így módon jól indexelhető, jellegzetes a hasonlóság ahhoz, amit Borges ír *A John Wilkins-féle analitikus nyelv* című írása első jegyzetében a számrendszerekről: „Elméletileg korlátlan számú számrendszer létezik. A legbonyolultabb – mely isteneknek és angyaloknak való – talán az volna, amelyik végtelen számú jelből állna: minden egész számnak külön jele volna...”

Fenti képértelmezésnél a kép mintha egy ilyen számrendszer „elég nagy” számainak a jele lenne.

### 3.

Felismerhetjük, harmadik nézőpontunkhoz lépve, a következő paradoxont: minden képről végtelen sok (új) kép készíthető, melyek egyike sem azonos az eredetivel, sem bármely másikkal – ezt sokszorosításnak, televízióknak vagy world wide webnek hívjuk. De mivel, mint láttuk, nem készíthető végtelen sok reprodukció az összes elképzelhető képről adott technikai keretek között (digitális kép), így e véges képsorozat szükségszerűen tartalmazza az imént említett, egy képről készült „végtelen számú” sokszorosított, másolt verzió összes reprodukcióját. A végtelen képsorozat értelmezése akkor lehetséges, ha felismerjük, hogy elemei nem létezhetnek ugyanakkor vagy ugyanott.

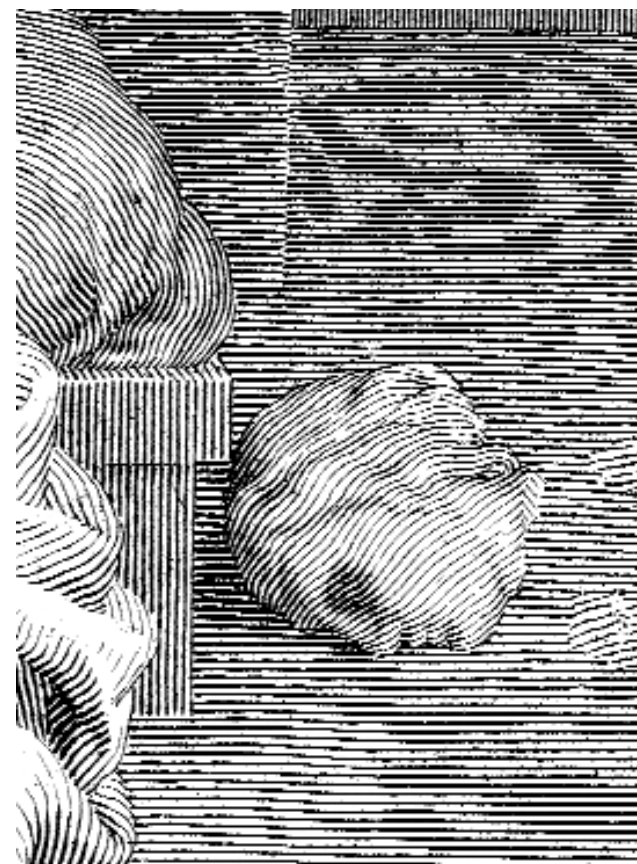
A kép, ahogy mi (mi, emberek) fogjuk fel, valamiféle lehatárolás. Megadhatjuk méretét, hosszát, keretét, idejét, felbontását, forrását – sőt, továbbá felfoghatjuk, mint egy határt: a kép az ismert és a még nem ismert szférájának láthatóvá tett határa. A képsík „mögött” nincs semmi, de mégis minden lényeges e síkon túl van: ahova a képet nézve, jelentéseit felfogva, a „képen át” látunk. Azt, ahova átlátunk, nevezzük most egyszerűen egy túl-lévő, vagyis



transzcendens szférának, és tekintsünk el a meghatározási kísérletektől. Kétségkívül létezik e szféra. Aki azt gondolja, hogy a kép jelentése a képfelszínen keresendő, hasonlatos ahhoz az emberhez, aki azt hiszi, hogy az ablak világít és nem a Nap süt be rajta (köszönet a hasonlatért Erdély Miklósnak). Minél inkább fedi (fedi el) a kép a közvetlen látványvilágot, határolja le sokasodása és egyidejű, a legkülönbözőbb helyeken történő megjelenése által (tévéközvetítés), annál jobban borul a korábban megszokott, fentebb leírt hierarchia. A képhatáron túl lévő világ mindinkább beexponálódik, beleragad a képfelszínbé, a kép előbb csak transzparens lesz (laterna magica), majd világítani kezd: a monitor valóban világító ablak, ezzel is jelzi, hogy átlátni rajta lehetetlen. Ezzel párhuzamosan a kép kerete már a mozgóképpel oldódni kezd (az időben), és alig definiálható a televíziós kép megjelenésével, mely jelen idejű apparátussá tette, s feloldódik, átfordul a digitális világ (a virtuális valóság) létrejöttével. A képhatár, a képfelszín a világba kivetül, a transzcendencia helyét a sugárzást eszközöző apparátus foglalja el, melyre „rálátni” a képen át közvetlenül soha nem lehetséges, ehhez épp nem a képet kell nézni. Ami jelenvalóvá válik, az a néző, mint e kép része, aki jelenlétével zárja a jelentésáram körét. A kép hatalma abban áll, hogy e felborult hierarchiában a kép né-

zője nem határozhatja meg, mikor, meddig és mit néz: ugyanakkor csak bekapcsolódása esetén, amivel e megváltozott hierarchiát elfogadja, nyílhat esélye ezen apparátus ellen dolgozni, mivel működésének elemzéséhez így szerezhet terhelő adatokat.

Az első alapos leckét az 1989. decemberi román „forradalom” televíziója adta: megbűvölve meredtünk a barokk allegóriákat romantikus elemekkel ötvöző tablókra, melyek egy profanizált görög dráma on-line verzióját szimulálták a kórussal, gyakran érkező hírvivőkkel és zsarnokgyilkossággal, kínosan ügyelve hely-idő-cselekmény hármasságára, pontosan azért, hogy a valós események rejtve maradhassanak.



## 4.

Eljutva így a negyedik nézőponthoz, felfigyelhetünk arra, hogy mindazon képek, melyek valamilyen formában birtokolják az ember idejét, drogokhoz hasonlóan rendezik át szokásait, eleve gyanúsnak tekintendők, mivel a kép tartalmát testesítik meg, annak értékében működnek. Épp ezért vált a jelentős művek, művészek feladatává, hogy ez ellen lépjenek fel – utalok például arra a filmrendezői instrukcióra, hogy „a kamerát mindig arra kell fordítani, amit nézni érdemes”. A filmek, a televízió – s az internet is részben – alapvető jogot sért meg, hiszen pusztán mert nyitva tartom a szemem, elér olyan képekkel, melyeket nem kívánok látni. De nem ez a legdöntőbb.

A kép hatalmának jelenlegi legfelső foka ugyanis két valós idejű, digitálisan közvetített képmás, mely a valóságot látványként értelmezi és szendvicsként fogja közre: a Föld szatellitképéből generált térkép és a bomba kamerájának képe, mely utóbbi az előző alapján azonosítja, majd sugározza is a megtalált objektum képét egészen a becsapódásig, mikor is e digitális animáció analóg módon a képmás eredetijére, a látvány forrására visszahat. Az azonosítást követő képmódosító effekt az alapképen azonnal érzékelhető.

Azt kell hogy mondjam, van valami rejtett bűn, ami lehetővé tette, hogy a képporrások tengerré áradtak szét, s a történeti tudat felelőssége, hogy kiderítse, analizálja, hol, mikor, mi és miként alakult olyan módon, aminek ez a mai helyzet lehet a következménye. Ez valahogy a felejtéssel, de a nézéssel is összefügg: „Én úgy vagyok, hogy már százezer éve / Nézem, amit meglátok hirtelen” – ismert sorok a magyar költőtől, József Attilától. A képtörténetírás és a képről gondolkodók, vagy akár a képkészítők sokasága mintha csak a „hirtelen” lenne képes felfogni, tudomásul venni a nézéssel összefüggésben.

Szükséges a képtörténet rekonstrukciója, a kép mítoszának értelmezése.

(1991)

## A következő száz év

(filmutópia)

A világ teljes filmtermését szorgos archívumi kezek egy-egy könyvespolcnyi helyen tárolható lemezcsoomaggá komprimálták (néha felröppen ugyan a hír, hogy valaki egy távoli melanéz szigeten őriz egy vágatlan – más változatban: előhívatlan – musztert, de a közvélemény ezt hírlapi kacsának tartja). A filmek különböző, válogatott egységcsomagokban rendelhetők, míg a szinte megfizethetetlen (csak nagyobb reklámirodák valamint az afroázsiai közösség gazdag országai számára elérhető árú) teljes corpus számozott példányban kerül terjesztésre, kézi összeszerelésű – mint régen autóban a Rolls Royce –, az 1970-es évek IBM dizájnját utánzó ajándék megtekintőegységekkel együtt.

„Filmrendező” az, aki néhány ilyen egységcsomag birtokában ezeket az anyagokat a polcán illetve terminálján újrendezgeti.

A kommunikáció szférája (más néven: világ) már 2020 táján kettévált: a nyilvános és a privát hálózatok egymástól elkülönültek oly módon, hogy míg a nyilvánosból a privátba való átmenetre a lehetőség adott, a privát a nyilvánosban semmi módon nem jelenhet meg. Ezt a kötelező *személyi kódok* mellett egy ügyes, a közlekedési lámpához hasonló jelzőrendszer irányítja, s a hatóságoknak arra is lehetősége van, hogy ha illegális privát-nyilvános irányú kalóztevékenységet észlelnek, radikálisan avatkozzanak be (ez az ún. *információrobbantás*, melynél a kalóz munkaállomást másodpercek alatt a nyilvános szférából származó információkkal úgy feltöltik, hogy az örökre működésképtelenné válik). Míg a nyilvános szférát bonyolult jogi szabályok hálózák be, a privátnál anarchia uralkodik. Az emberek is – egy alább említendő kis csoportot leszámítva – két részre, a nagyobb filmrendezői és az egyre fogyó „nézői” foglalkozási csoportokra oszlanak. Ezek között ritka az átfedés.

Minthogy gyakorlatilag minden elképzelhető felvétel rendelkezésre áll, illetve szimulációs eljárásokkal – melyeket olcsó szoftvercsomagok segítenek – pótolható, kiegészíthető illetve módosítható, a 20. században divatos „forgatás” kifejezés a köznapi szóhasználatban jelentésmódosuláson ment át: a diszkek „forgatására” utal a driveren. A cégek erre felügyelve meghajtoik kapacitásának jelölésére új mértékegységet vezettek be: a „2 napos forgatás” kapacitásútól a „40 napos” forgatás gigantikus tárkapacitásúig, melyen kb. egy évnnyi televíziós adás fér úgy el, hogy rövid (1-2 mp) tárgyszavas vagy grafikai



motívumot megadó keresés után bármely része azonnal, real time-ban módosíthatóan előálljon (másként ez utóbbi kapacitás 4380 két óra tartamú filmet jelent; a híresebb rendezők általában ilyen meghajtóval s ehhez készült egy-ségcsomagokkal dolgoznak).

A legnépszerűbb multifunkcionális szoftverek közül a *sorsmátrix* és a *sorskatalizátor* nevűeket érdemes kiemelni. Míg az előzőben 256 *sorsminta* található meg (256 alaphelyzet 256 választható szereplővel, melyek mindegyike teljes életúttal reprezentált) mátrixszerű, ám hierarchikus elrendezésben, vagyis az egyes sorsok egyes elemei egymással is kombinálhatók, addig a sorskatalizátor a már kiválasztott anyag („szereplők”, tulajdonságaik, pályáik) alapján véletlenszerűen (randomizálva) mutat meg 8-10 „szereplő” (függő változó) és bárhány statisztá, bármilyen háttér (független változó) esetében általában 45-50 filmlehetőséget. Ezek végigjátszva már közvetlenül rögzíthetők is, és ha a rendező valamelyik mozzanat szükségessége mellett dönt, egy segédprogram révén azonnali hálózati kapcsolatba léphet a jogtulajdonos *infobank*kal, és napi árfolyamon lekötheti a kívánt elemet. Ez annyiból praktikus lépés, akár a művázat teljes elkészülte előtt, mert a műelemek árai kereslet függvényében naponta változnak. Egyúttal szinte elkerülhetetlen, ha a „rendező” celluloid végerterméket kíván készíteni majd (mely persze csak állami, protokolláris megrendeléseknél fordulhat elő): ez esetben ugyanis a infobanknak azonnal kapcsolatba kell lépnie az általa birtokolt kompozitelemek eredetijét és az eredeti jogokat őrző archívumokkal vagy nemzeti tárákkal, hogy megrendelje (lekösse) a kívánt részeket, egyben teljesítési határidőre kérjen ajánlatot (a teljesítés sok esetben évekre is telhet).

A szoftverírók (*sorskonstruktorok*) jóvoltából több száz – egymással szellemiségüket tekintve nem kompatibilis – program van a piacon (*Destinytrailer*; *Magic Destiny*, *DesTiny* fiataloknak stb.), közülük a legelterjedtebb a Microsoft utódcége, a Macrohard *Doors* című csomagja (címlapján Arisztophanész Greta Garbóval táncol Bajor Lajos kastélya előtt, a Nílus jegén), mely nevét onnan kapta, hogy a bejelentkező program mintegy „ajtókat nyit” a virtuális kastélyban található „életekre”.

Népszerű még a *háttérkataszter*, valamint a különböző tematikus hőschrestomatiák anyaga (összeállításuk a „történelem utáni” kor történészeinek nyújtott ideig-óráig megélhetést).

Mínthogy a sorskatalizátor egyszerre 50 vagy ennél is több filmváltozatot állít automatikusan elő, ha a sorsmátrix adatait hibátlanul adják meg, az olcsóbb („B” és „C”) filmek rendezői gyakran nem is törekszenek utómunkára:

egyszerűen kiadják több verzióban – műfaji kategóriáknak álcázva vagy sorozatként elrendezve – ezen változatokat. Így tehát egy lemezen vehető meg „ugyanazon” történet (például a Dzerzsinszkij és Mata Hari fiktív szerelmét feldolgozó, illegális módon megszerzett archív anyagokat tartalmazó B-film, a *Cseka csókja* „társadalmi dráma”, sci-fi, horror, szoft- és hardpornó, animációs film illetve krimi változatban is nézhető, hangulattól vagy korosztálytól függően).

Archetipikus értelemben fontos rendezői életművek egyébként „bőrkötésben” jelennek meg, ami annyit tesz, hogy minden vásárló lényegében – saját VR készüléke segítségével beléjük bújhat, s közvetlen tanúja lehet az immár 3-4 dimenzióssá bővült jeleneteknek (gyengébb idegzetűek nem kedvelik, különösen a vágások miatt, ám divatosabb egyetemeken e változatok megtekintése az első évfolyamok számára kötelező).

Itt a néző a filmesemények részese, vagyis módja van arra, hogy bármely jelenet szereplőjévé imaginálja magát (nem megnézi a filmet, hanem körülnéz benne illetve megtapasztalja: a beleélés kategóriája e kereskedelmi jelenséggel párhuzamosan eltűnik a pszichológiai szótárakból, illetve a *küélés* terminus váltja föl, mely lényegében a később említendő újmimézis megfelelője a befelé forduló alkotoknál). E filmkiadási forma népszerű vakok körében, hiszen az időkimerevítő (*time-freeze*) révén körbetapogathatják a jeleneteket. (A vakság gyógyítása ugyan még nehézséget jelent – minden nem oldódhat meg –, de ez a rendelleneségtől szenvedők számára sem feltűnő hiányosság.)

Mínthogy ebben a *világban* mindenki „valóságosan” (képben-hangban-térben) bármiféle helyzetbe hozható, a jog az embereket – élőket és valaha élteket – három osztályba sorolja e vonatkozásban: 1. általános, 2. filmszínész, 3. jogon kívüli (bűnöző) kategória, s a megjelenítés lehetőségét e megkülönböztetések alapján szabályozza a büntető törvénykönyv. Csupán a harmadik kategóriába eső személyek képei tekinthetők „szabad prédának” (bár még itt is vannak bizonyos korlátozások), míg a második kategóriába tartozók „kizárólag olyan kontextusban szerepeltethetők, amilyen kontextusban már szerepeltek”, s csak ügynöki jóváhagyással – ami természetesen számtalan jogvita forrása. Az 1. kategóriába tartozók anyagai pedig csupán a szűkebb család, utódok engedélyével használhatók, ha ez nem szerzhető be, egyáltalán nem. (A személyiségi jogi védelem kiterjed tehát az ember képmásaira is.) Bármifajta felhasználásra csak egyszeri engedély kapható, nem ritkán borsos – az egész film költségeinek többszörösét kitevő – áron. Az engedély nélküli kép-levétel még nyilvános rendezvényeken is bűncselekmény, ezért sokszor hóna-

pokkal korábban kéri meg – például koncerteknél, futballmeccsen jegyváltáskor – az ottlévőktől az előképjogot a nagy közvetítőtársaságok.

Nyilvánvaló, hogy leggyakrabban a filmkészítők ettől független, negyedik szereplőlehetőséget választanak; szimulációs technikával előállított alakokat alkalmaznak (minden olcsó szoftver kínál néhányat), aminek az is az előnye, hogy a figura igen látványos, gyors metamorfózisra képes, folyamatosan alakul át a mesék boszorkányaihoz hasonlóan bármilyen alakká. Az első, teljes egészében ilyen szereplőkre alapuló munka egy népszerű Ovidius-feldolgozás volt, s ezen alakok gyűjtőneveként ennek nyomán a *metamorfoid* név terjedt el – megkülönböztetendő az androidtól.

A metamorfoidokkal az egyetlen probléma, hogy a copyright-törvény és a személyiségi törvény egyaránt tiltja „bármely valaha létezett sors vagy alak döntő motívumainak metamorfoid átvételét”. A fejlesztők így gyakorta kényserülnek egy-egy elemet vagy metamorfoidot kivenni már piacon lévő szoftverekből, mert valaki az élők közül szándékosan olyan sorsot kezd megélni – *újminézis* e jól ismert trükk szakneve –, mely egy idő után döntő elemeiben egyezni kezd a metamorfoidéval, majd kártérítést követel. A magas összeg megfizetésénél általában gazdaságosabb új programcsomagot piacra dobni és a régit bevonni, letiltani.

A hétköznapiokban a színészet válik a katonaság egyetlen formájává, mivel utóbbi hagyományos, történelmi formájában, mint szükségtelen redundancia, eltűnt, s részben külsőségeit is átveszi, így a hosszú kiképzési periódust, rendfokozatokat. Ennek oka az is, hogy gyakorlatilag semmi lehetőség a „képre kerülésre”, hiszen a már meglévő színésanyag használata egyszerűbb, olcsóbb. A katonai fejlesztések természetesen nem szűntek meg, sőt egyre nagyobb intenzitással fordultak a *biofilm* fedőnevű program alá tartozó területek felé. E kutatás lényege, hogy a szemem, látáson keresztül programozzanak be bármely élő szervezetbe bármely kívánt dramaturgiát.

A fogyasztói oldal felől közelítve most már, kimutatták, hogy – korhatáros filmek miatt 70 év filmnézői élettartammal számolva s 2 óra hosszúságú filmet, napi 14 órás nézési időt alapul véve – egy néző folytonosan 178 850 filmet nézhet végig. A filmnézés e formájában nem csupán exkluzív, némelyek által a 21. század body buildingjeként leírt sporttá válik (többek a Guinness-rekordok könyvébe vágyva bejegyezték magukat a 200 ezer filmes „álmohatár-ra”), hanem – s ez a lényegesebb – megélhetési forrássá, hiszen a normál nézőszám radikális apadása (a készítőik rovására) új foglalkozási ágat hívott létre. A nézőt fizetett közalkalmazottként foglalkoztatják nagyobb állampari

konszernek sőt helyi önkormányzatok is, így egyes szegényebb családok a családfenntartás érdekében egyik tagjukat áldozzák arra, hogy e biztos, állandó, ám kényelmetlen munkából származó jövedelemforrásra számíthassanak. A foglalkozás veszélyessége – az *újszocialisták* egyenesen *inforabszolgaságról* beszélnek –, hogy a legerősebb drogokkal vetekszik a hatása, s aki egy időre e munkát elvállalja, szinte soha nem gyógyítható ki belőle. A *posztinformációs társadalom*nak azért van szüksége e közalkalmazotti rétegre, mert a bizonyított nézőszám alapján osztja föl az egyes mozgóképgyártók közt az igen jelentős, ám a filmkészítők számarányát tekintve és egy főre lebontva még a létminimum alsó határát sem elérő támogatást. Így komoly harc folyik a *nézőkért*; egyes megbízható, jó egészségnek örvendő nézők programja évekre előre le van kötve (gyakran még el sem készült produkciók montázsanyagát felhasználni kívánó produkciók által).

Pályázatok elnyerésére egyébként – mely a nyilvános kommunikációs szférában való fennmaradás feltétele – csak teljes életműtervvel jelentkező rendezőknek van esélyük, akik gyakran mellékelik még el sem készült filmjeik kritikai fogadtatásának sajtóanyagát, valamint az *oeuvre*-jükről kiadott monográfiákat.

A legtöbb anyag persze végleges, tárolható formában meg sem születik, minthogy a hálózatok és az interaktív személyi televízió (privát szférában népszerű, röviden ISZTEL) folyamatába épül be, és múlik el az adásokkal együtt. Ezek mennyisége olyan jelentős, hogy általános szabadságnapok idején az interferenciafelhők az időjárásba is beleszólnak, ekkor a szmogriadókhoz hasonló központi *infoblokk* lép életbe: mindenki csak hagyományos eszközökkel kommunikálhat a riadó lefújásáig. (Igen sok visszaélés tapasztalható e tekintetben is, mivel az időjárás-hivatal a nagy reklámcégek tartják kézben.)

Az információs highway baleseti statisztikája csüggesztő. A leggyakoribb – életre szóló sérülést okozó – eset (mintája a 20. század 80-as éveiben is felbukkant) az *otaku*-kór: ha valaki úgy próbál közlekedni, hogy valamely teljesen érdektelen részterület specialistájaként minden oda tartozó információt begyűjt, s ezzel nem csupán infokarambolok sorozatát okozza, de a *kereső robotok* között is az amúgy ismert, ellenőrizhetetlenül terjedő többszáz vírusbetegség mellé kifejlesztette az *infoharakirin*ek nevezett lokális fertőzést.

A highwayépítésből egyébként az egyház sem vonta ki magát: közvetlenül vagy hálózaton elérhető *Fény-ember* nevű műholdjuk állandóan szivárványt sugároz; sőt az egyre csökkenő létszámú, s egyébként a legszegényebbek közé tartozó tudóstestületek is működtetnek egy független, *Kvarck*, *kvark* elnevezé-

sű hálózatot. Utóbbi sajátossága, hogy csupán továbbadja az új, illetve törli a beérkező információkat, semmit sem tárol vagy válaszol meg.

Bár a kép- és infoellenesség nyilvános szinten látszólag igen erős, mégis – ahogy fenti példák mutatják – igen kevesek képesek valóban és következetesen kívül maradni. Négy ilyen csoport vehető észre: a mélyen vallásos családok némelyike, a természetes életmód hívei közül egy, a kép természeti jelenség voltát tagadó szekta, a nagyon gazdagok igen szűk, talán ezreléknyinél is kisebb rétege, valamint a radikális művészek. Kívülmaradásukat úgy érik el, hogy – mivel a highwayhez még mellékutakon sem csatlakoznak – egyszerűen senki sem tud róluk. Volt ugyan egy eset, mikor az említett nagyon gazdagok közül valaki személy szerint felismerhetővé vált „véletlenül” egy sorsmátrix szoftverben. Ugyan furcsa mód ennek híre is eljutott az illetőhöz, mégsem tett semmit, s ami meglepő, az történt, hogy a néhány hónappal későbbi új (update) kiadásból ezt a mozzanatot kihagyták. (Bennfentesek szerint automatikusan hullott ki, mert a tesztek egyöntetűen mutatták, hogy épp ezt az egy sorslehetőséget soha sehol egy felhasználó sem használta.)

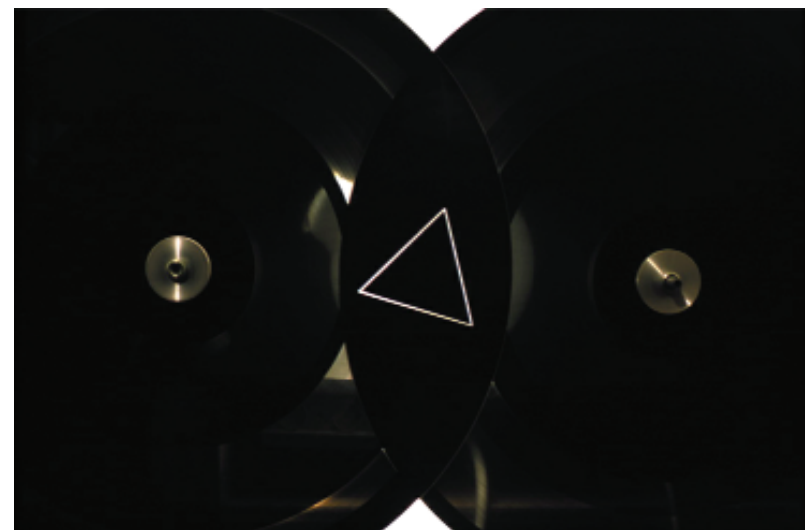
Ellentétben a leírt csoportokkal az exhibicionista egyének és családok tömörülése arról ismerhető fel, hogy testük különböző pontjain miniatűr kamerákat hordanak, melyek folyamatosan adáskész, *ready* állapotban állnak kapcsolatban a szervezetük tulajdonában lévő és a személytévé hálózaton engedéllyel rendelkező (EXISZTEL) műholdakkal.

Rokon társaság a nyilvános térfélen a dokumentátorok egylete, képviselőik a homlokukon viselnek – harmadik szemként – kamerát, amit egy külön célra gyártott ún. *dok-hat* (dokumentátor kalap) segítségével erősítenek magukra. Ezen kamerákat azonban a központi dokumentátor iroda kapcsolja ki és be úgy, hogy bekapcsolás előtt kb. 5 perccel át vörös fényt és sípoló hangjelzést ad, tehát mindazok távozhatnak, akik nem kívánnak képengedélyt adni.

Az avantgardisták felelevenítve Jean-Luc Godard meghatározását: „a film másodpercenként 24 kocka igazság”, s hozzáadva Malevics fekete négyzetét, kartellbe tömörültek és csak kötött formában hajlandóak dolgozni: a lejátszási sebesség szigorú, hardverszintű rögzítése mellett, (24 ♦ másodpercenként) – mindegyik kockára egy-egy igazságot írnak föl.

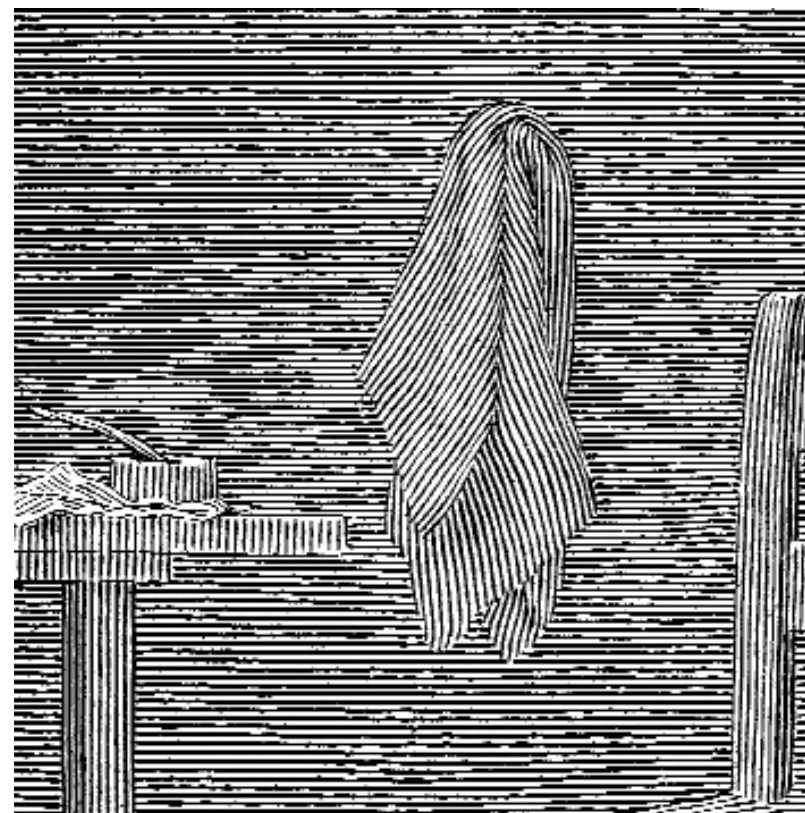
Nem csoda, hogy egy gyerekeknek szóló, 2095-ben forgatott állattani ismeretterjesztő film anonim szerzője az éppen kiháló tarajosgöte szájába utolsó szavak gyanánt a következő sóhajt adja: MEHR LUMIÈRE!

(...9. november 20.)



Csörgő Attila: *Eseménygörbe 3.* (részlet, 1998/2002)

## Függelék





## *A kötetben szereplő írások eredeti megjelenése*

### Monoszkóp / Fotótriptichon (képet nézni)

- Fotótriptichon*. Román nyelven: Balkon (Cluj) 2001/8.; magyarul: Ica naplója 14–15, Dunaújváros, 2003.
- André Kertész egy fényképe = André Kertész*. Katalógus, Vigadó Galéria, Budapest, 1984.
- Előtér és háttér a fotográfiában*, Forrás 1988/11., 74–81. (Jelen kötetben némileg rövidítve.)
- Camera obscura*. Katalógus, Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, 1993, 5–17.
- Látás – kép és percepció*. Katalógusbevezető, C3 – Műcsarnok, Budapest, 2002.

### Periszkóp / Három nemzedék (kép/történet)

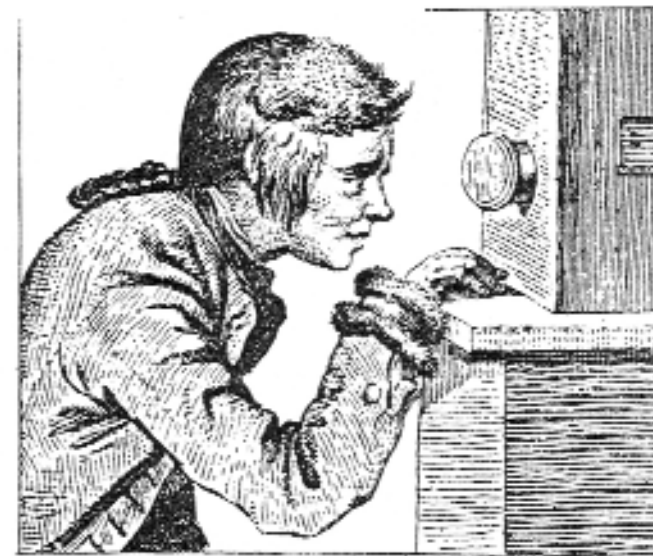
- „*Vision in motion*” = *A művészetén túl*, szerk. Peter WEIBEL, Kortárs Művészeti Múzeum – Ludwig Múzeum – C3 Kulturális és Kommunikációs Központ, Budapest, 1999, 91–95.
- Kísérlet és kutatás a XX. századi magyar művészetben. Az intermedialis technikáktól a komputerképig*, Magyar Műhely 1992. június 20., 27–49.
- Államosított látás. Az allegorikus dokumentarizmus megteremtési kísérlete = A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*, szerk. GYÖRGY Péter – TURAI Hedvig, Corvina, Budapest, 1992, 80–90.
- A „vizuális valami”*. Médiahelyzet Magyarországon 1957–1971 = *Hatvanas évek*, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 1991, 59–63.
- Mi jön a tévészés után?* Angolul: *What happens when the TV times are over?* = *Media Revolution. Ost-West Internet*, szerk. Stephen KOVATS, Campus Verlag, Frankfurt – New York, 1999, 96–103.
- Ki (volt) az áldozat, ki (volt) a tettes és mi történt? A nyolcvanas évek magyar művészetéről*. Magyarul először: Orpheus 11. (1993/1.), 73–81. (Eredetileg angolul: *Soros-Bulletin*, szerk. MÉSZÖLY Suzanne, 1990.)

- Három nemzedék. A magyar radikális művészet konszolidálódása (az 1980-as évek második felétől az 1990-es évek végéig)* Európai Füzetek 1997, [www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-peternak.html](http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-peternak.html).
- A festő és a fecskék. Archetipologia Hungarica N° 6. (mai magyar festészet) = Olaj, vászon, Múcsarnok, Budapest, 1997, 11–18.*
- Interdiszciplinaritás, új médiumok az elmúlt három évtized magyar művészetében – vagy kire hatott Erdély Miklós és kire nem? Magyarul először: A második nyilvánosság, szerk. Hans KNOLL, Enciklopédia, Budapest, 2002, 248–269.*
- Itt az idő (most? vagy soha?) – Magyar médiumok. Németül: Kunst der neunziger Jahre in Ungarn, Akademie der Künste, Berlin, 1999.*
- Média Modell. Katalógusbevezető, Múcsarnok, Budapest, 2001, 5–12.*
- Aktív kép, Balkon 2005/7–8., 45–48.*

### Kaleidoszkóp / Jelenháromszög (képzavar)

- Perspektíva. Katalógus, C3–Múcsarnok, Budapest, 2001.*
- Jelenháromszög. Tűzoltó 72. Kiállítások a Tűzoltó Kiállítóteremben 1991–1995. Katalógus, Budapest, 1996, 24.*
- Képzavar = BBS 1989. A Balázs Béla Stúdió műhelykiadványa, Budapest, 1989, 9–11.*
- A vetített kép, Filmvilág 1987/9., 16.*
- A kép a képen túl (vagy: hol a határ?), Magyar Műhely 1991. december 20. (82. sz.), 14–17. (Az ott megjelent változat elhangzott 1991. június 29-én Szombathelyen, a Magyar Műhely-találkozón.)*
- A következő száz év, Filmvilág 1995. január ([http://filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=74](http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=74)).*

### Illusztrációjegyzék



Schellenberg: Illusztráció Lavater könyvéhez (1777)

A borítón, a címlapon valamint a 49., 90., 257., 258., 260., 261., 271. lapokon Claude Mellan (1598–1688) metszeteinek részletei.

7. lap Aegidius Sadeler (1570 k. – 1629): *Aktaeon meglesi a fürdőző Dianát* (rézmetszet id. Joseph Heintz [1564–1609] festménye nyomán, részlet)
10. lap Szegegy-Maszák Zoltán: *Camera obscura/Fotogram: Villanykörte 2* (100x70 cm, tintasugaras nyomat [1997], az eredeti 9x12cm-es síkfilmről [1994])
17. lap George Legrady: *Slippery traces (Illanó nyomok)* (interaktív médiainstalláció, 1995–1996)
21. lap André Kertész: *Meudon, 1928* (fekete-fehér fénykép, 23,8 x 17,7 cm, *André Kertész. Kiállítási katalógus*, Vigadó Galéria, Budapest, 1984)

34. lap Antoni Muntadas – Hank Bull: *Cross-Cultural Television*, 1987 (az Infermental VI. részére, Western Front Video Production)
40. lap A szem, mint „camera obscura” (Athanasius Kircher: *Ars magna lucis et umbræ*, Róma, 1646, 162)
41. lap Camera obscurák (Johannes Zahn: *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, Herbipoli [Würzburg], 1685, 181)
42. lap Gustav Deutsch – Franz Berzl – Gavrillos Michalis: Camera obscura, 360 fokok panorámaképpel, Perdika, Aegina, Görögország, 2003
44. lap A Villa Melzi terasza a comói tó partján. Bellagio, Olaszország
46. lap (a, b, c) A Hell Miksa tervezte egri csillagvizsgáló nézőtoronya, a Specula kívülről, valamint a benne lévő camera obscura vetítőasztala és a vetített kép.
48. lap Szegedy-Maszák Zoltán: Camera obscura-felvétel négy objektívvel, térbe hajtogatott filmre, 1992
52. lap Kiállításrészlet, *A látás – kép és percepció* (Műcsarnok, 2002) a háttérben Hans H. Diebner – Sven Sahle: *Liquid Perceptron*, komputer-videoinstalláció, 2002
54. lap Jan Saenredam (Hendrik Goltzius után): *Látás-allegória: Megismerés az érzékek és az idea által* (rézmetszet, 1610 körül)
56. lap Sugár János: *Semmi sincs úgy, mint azelőtt* (építési függöny a Műcsarnok porticusán, 2002)
60. lap Georges Demeny: *Zootropikus korongok* (periodikus mozgás-szintézis, fotótabló, 1890 körül)
61. lap Erdély Miklós: *Az ész szeme* (röntgenfilm, üveg, gipsz, 40 x 50 x 20 cm, 1973)
62. lap Erdély Miklós: *Koestler (A véletlen gyökerei)* (vászon, olaj, kréta, grafit, bitumen, spray, zománc-spray, vegyes technika, 145 x 195 cm, 1984)
65. lap Monoszkópok (televízió beállító-ábrák)
67. lap Johannes Zahn: *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, Herbipoli (Würzburg), 1685, 16
68. lap Készülék kronofotografikus képek közvetlen szemlélésére. Lumière Ágoston és Lumière Lajos gyárosok Lyonban. Szabadalmi leírás, 7542 sz. melléklete (megjelent: 1897. március 9.)
71. lap A Benham-korong. Pótfüzet a Természettudományi Közlöny 1897. évi XXIX. kötetéhez, 96. lap
80. lap Maurer Dóra – Gulyás János: *Relatív lengések* (Balázs Béla Stúdió, Filmnyelvi sorozat, 1973/75, 35 mm fekete-fehér, hangos, 11 perc; fotó a forgatásról, 1973)
82. lap Athanasius Kircher: *Ars magna sciendi*, Amszterdam, 1669, 170
86. lap Alexander László: *Präludien, Opus 10, für Klavier und Farblight* (partitúra, Lipcse, 1925, színes képmelléklet Mathias Holl aquarellképeivel)

93. lap Babits Viktor: *A távolbalátás technikája*, Hungária, Budapest, 1947 (második kiadás), borító
94. lap Okolicsányi Ferenc tükörcsavaros vevőkészüléke (Babits Viktor: *A távolbalátás technikája*, 69)
100. lap Bódy Gábor: *Pszichokozmoszok* (Balázs Béla Stúdió, 1976, 35mm-es film, fekete-fehér, néma)
101. lap Indigo csoport: *Filmrajzok. Film/művészet. A magyar kísérleti film története* (kiállításrészlet, Budapest Kiállítóterem, 1983)
102. lap Kiállításrészlet, *Film/művészet. A magyar kísérleti film története*, Böröcz András – Révész László, Enyedi Ildikó, László Zoltán – Nemesi Tivadar művei, Budapest Kiállítóterem, 1983
105. lap (a, b) Száva Gyula *Eset* című filmjének egy kópiája mint függöny a Budapest Kiállítóterem ablakán (*Film/művészet* kiállítás, 1983)
106. lap Száva Gyula: *Installáció az Entgrenzte grenzen (Határtalanított határok)* kiállításon, Graz, Künstlerhaus, 1987
121. lap Húszpengős és húszforintos, forgalomból kivont magyar bankjegyek hátlapja
127. lap Karikatúra a Rádió és televízió ujság 1958. április 14–20. (III. évf., 15 sz.) hátlapjáról
131. lap Monoszkóp, televíziós beállító-ábra
138. lap A telefonhírmondó (újsághirdetés, 19. sz. vége)
139. lap A Tungsram Televízió kísérleti adása 1940-ből (Babits Viktor: *A távolbalátás technikája*, 159)
145. lap (a, b, c) A román televízió 1989 december végén (Paternák Miklós – Sugár János: *A médiumok velünk voltak!* Balázs Béla Stúdió, 1990, videó, MII, 131 perc)
169. lap Két csomag „Fecske”
172. lap Daniel Chodowiecki: *Werther szobája* (címlapkép Goethe *Werther* című regényének francia kiadásához, 1776)
173. lap Daniel Chodowiecki: Címlapkép részlete, a háttérben Natura alakjával Johann Caspar Lavater *Physiognomische fragmente...* című könyvéhez, Leipzig Wintherthur, 1775
175. lap Erdély Miklós: *Egy fecske ára* (fotogram, 1978)
178. lap Kaleidoszkóp ábrát utánzó laterna magica-üveggép, 19. sz. közepe (*A pillangóhatás* kiállításról)
183. lap Erdély Dániel plakátja a Budapest Kiállítóterem bejárati ajtaján (*Film/művészet. A magyar kísérleti film története*, 1983)
184. lap Károlyi Zsigmond: *Tangram-X* (festmény a Budapest Kiállítóterem ablakán, *Film/művészet. A magyar kísérleti film története*, 1983)

185. lap Szirtes János kirakat-installációja a Budapest Kiállítóterem ablakán, (*Film/művészet. A magyar kísérleti film története*, 1983)
186. lap Erdély Miklós: *Mint a vasbeton...* (sarok-installáció a *Film/művészet* kiállításon, Budapest Galéria, 1983, 35 mm-es film, liszt, vödör víz)
192. lap (a, b, c) Indigo csoport: Asztali akciók a Postás Klubban, Postás Művelődési Központ, Budapest, 1982. február 9., 19 óra
197. lap Bódy Gábor: *De occulta philosophia* (Philo-clip, DFFB TU, Berlin és saját produkció, 1983, videó, színes, több változat)
200. lap Kiállításrészlet: *A pillangó-hatás*, Budapest, Múcsarnok, 1996
201. lap Olia Lialina: *Agatha feltűnik*, (webprojekt, részlet, 1997, C3 produkció, <http://www.c3.hu/collection/agatha>)
203. lap Jedlik Ányos: Összetett rezgő és haladó mozgások (Lissajous-ábrák) rajza kompozott üveglapon, 1874 (*A pillangó-hatás* kiállításról)
209. lap (a, b) A C3 nyitó weblapja 1997 január, 2007. március
- 215., 219. lapok Embléma Weyl Samu – Ney Dániel *Magyar sürgőnyosztár* című kiadványából (Budapest, 1900)
220. lap Sugár János: *Monstrancia modell 1996–97* (installáció on-line kapcsolattal, C3 produkció)
221. lap Fernezelyi Márton – Langh Róbert – Szegedy-Maszák Zoltán: *Smalltalk* (interaktív installáció, C3 produkció, 2000)
226. lap kiállítás-részlet: *Aktív kép*, Moszkva, NCCA, 2005. Schneemeier Andrea: *You are my enemy I.* (interaktív videóinstalláció, 2000, C3 produkció. KissPál Szabolcs: *Edging*, videóinstalláció, DVD, 3,5 perces loop, 2003)
228. lap Vécsei Júlia: *Juligraph* (web-projekt, installáció, <http://www.c3.hu/~rub/juligraph/juligraph.html>)
229. lap (a, b) Csörgő Attila: *Eseménygörbe I.* (kinetikus plasztika; lámpa, plexitárcsa, film, elektromotor, forgó alkatrészek, 1998/2002, álló és mozgó állapot)
231. lap Periszkóp panoráma, illusztráció, 19. sz. vége (*A pillangó-hatás* kiállításról)
233. lap Hans Vredeman de Vries: *Perspective*, Hendrik Hondius, The Hague, 1605
234. lap Johannes Zahn: *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, Nürnberg, 1702, 210
237. lap Masaki Fujihata: *Nuzzle Afar. Distant Affairs and Greetings* (interaktív installáció, 1998–99, *A perspektíva* kiállítás részlete, Múcsarnok, Budapest, 1999)
238. lap Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton: *Promenád* (interaktív VR installáció, 1999)
239. lap Szegedy-Maszák Zoltán – Fernezelyi Márton: *Promenád 2.0* (interaktív VR installáció sztereóvetítéssel, 2002)

243. lap Johannes Zahn: *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium*, Herbigpoli (Würzburg), 1685, 194
- 247., 249., 250. lap (a, b, c) Árnyékszínház (Theatre d'Ombres, Ombrocinema, gyerekjáték, 1900 körül)
252. lap Vetített képes előadás a Feszty-körkép épületében a millenium idején (műsorfüzet címlapja, 1896)
255. lap Lendvai Ádám: *Idő-nyomat* (digitális print, videóinstalláció, 2005)
269. lap Csörgő Attila: *Eseménygörbe 3* (részlet, kinetikus plasztika; lámpa, plexitárcsa, film, elektromotor, forgó alkatrészek, 1998/2002)
275. lap Johann Rudolf Schellenberg (1740 – 1806): Illusztráció Johann Caspar Lavater *Physiognomische fragmente...* című könyvéből, Leipzig ung Wintherthur, 1777 *A hátsó borítón* Peternák Miklós: *Műelemzés (1 mázsa alma és egy kőrté)*. Zárt láncú videóinstalláció a *Sub voce* kiállításon, Múcsarnok, Budapest, 1990

*Fotók* (a zárójelben lévő számok a lapszámokat jelölik): Bölskey Miklós (203, 247, 249, 250), Csörgő Attila (229, 269), Halasy Márta (192), Lugosi-Lugo László (62, 197), Sulyok Miklós (60, 178, 200, 220, 221), Szegedy-Maszák Zoltán (10, 48, 238, 239), Peternák Miklós (42, 44, 46, 52, 56, 61, 101, 102, 105, 106, 169, 183–186, 226), valamint a C3 és a szerző archívuma



*Névmutató*

- Abe, Shuya 166  
 Ádám József 222  
 Ádám Zoltán 152, 156, 200  
 Ady Endre 28–29  
 Ágoston, Szent 56–57  
 Airlie, Lady 28  
 Aisberg, Eugene 130  
 Alberti, Cherubino 235  
 Alberti, Giovanni 235  
 Alberti, Leon Battista 42, 207, 235–236,  
 238, 240–241  
 Alhazen (Ibn al-Haiszam) 38, 59  
 Allis, Chris 113  
 Altorjai Sándor 186  
 Altorjay Gábor 185, 187  
 Ames, Adelbert 58  
 Amici, Giovanni Baptista 38  
 Anschütz, Ottomar 59  
 Apuleius, Lucius 55, 61, 63  
 Arany János 12  
 Archer, Frederick Scott 14  
 d’Arcy, Patrice 57, 223  
 Arisztophanész 264  
 Arkhütasz (Archytas) 55  
 Arisztotelész 38, 53  
 Attalai Gábor 162  
  
 Babits Mihály 253  
 Babits Viktor 93–94, 138–139, 277  
 Bachman Gábor 155–156, 215  
 Bajomi Lázár Endre 59  
 Bak Imre 152  
 Bakos Gábor 47, 201, 222  
 Balázs Béla 254  
 Balzac, Honoré de 15  
 Barabás Miklós 13  
 Baranyay András 154, 222  
 Barba, Rosa 223  
 Barbaro, Daniello 38  
  
 Barker, Robert 13  
 Bartók István 104  
 Báthor Miklós 104  
 Baudrillard, Jean 160  
 Bednai Nándor 132  
 Beke László 12, 195  
 Belting, Hans 160  
 Benedek Gáspár 227  
 Benjamin, Walter 134, 206  
 Beöthy Balázs 200, 203, 217, 227  
 Bergman, Ingmar 31  
 Berkeley, George 57  
 Bernáth András 153  
 Birkás Ákos 31, 99, 148, 152–153, 161,  
 163, 179  
 Bodonyi József 32  
 Bódy Gábor 99–100, 103–104, 108,  
 154, 189–190, 195–198, 205,  
 277–278  
 Bohner, Gerhard 106  
 Bokros Birman Dezső 141, 181  
 Bolyai János 254  
 Borges, Jorge Luis 207, 259  
 Bori Bálint 191  
 Borsos Miklós 28  
 Bosch, Hyeronimus 40, 56  
 Bölcskey Miklós 279  
 Böröcz András 102, 191, 277  
 Brewster, David 14, 58–59, 73, 179  
 Brezsnyev, Leonid Iljics 122  
 Brunelleschi, Filippo 236, 242  
 Bruno, Giordano 242  
 Bukta Imre 156  
 Bulgakov, Mihail Afanaszjevics 33  
 Bull, Hank 34, 276  
 Bullás József 152  
 Buñuel, Luis 251  
 Bush, Vannaver 223  
  
 Cahen, David 58, 73  
 Callot, Jacques 56  
 Cambridge, Mary of 28  
 Canstin, Monty 195  
 Cardano, Girolamo 38  
 Ceauseşcu, Nicolae 146  
 Cézanne, Paul 12, 30, 58, 176, 213  
 Chastel, André 30, 32  
 Cherubino lásd Alberti  
 Chilf Mária 217  
 Chodowiecki, Daniel 172–173, 277  
 Claudet, Antoine François Jean 29  
 Cohn, Ferdinand 58  
 Conway, John Horton 100  
 Cusanus, Nikolaus 241  
 Czerny, Carl 111  
  
 Csernus Tibor 181  
 Csízy László 107, 154  
 Csontváry Kosztká Tivadar 176, 187  
 Csörgő Attila 201, 223, 229–230, 269,  
 278–279  
 Csurka István 137  
  
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 26  
 Dalai-Emiliani, Marisa 236  
 Dalmady Zoltán 51  
 Damisch, Hubert 236  
 Danto, Arthur Coleman 160  
 Deák Ferenc 104  
 Debord, Guy 214  
 Delaroché, Hyppolite-Paul 13  
 Demény György (Georges  
 Demeny/Demeny) 59–60, 276  
 Demeny, Paul 59  
 Derkovits Gyula 158  
 Descartes, René 241  
 Détsky Mihály 55, 63  
 Dévényi Dénes 23  
 Diodórosz, Szicíliai 110  
 Disdéri, André Adolphe Eugène 28  
 Dobai Péter 196  
 Dobi István 134  
 Donáth Péter 162  
  
 Dreyer, Carl Theodor 31  
 Ducrot, Nicolas 20  
 Dürer, Albrecht 38, 43, 56  
 Dürer, (id.) Albrecht (Ajtósi Dürer) 171  
 Dzerzsinszkij, Feliks Edmundovics 265  
  
 Ebbinghaus, Hermann 58  
 Edison, Thomas Alva 223  
 efZámbó István 152  
 Eizenstein, Szergej Mihajlovics 253  
 El-Hassan Róza 201, 203, 217  
 Engels, Friedrich 114  
 Epikurosz (Epicuros) 53, 55  
 Erdély Dániel 102, 183, 277  
 Erdély Miklós 31, 45, 61–63, 81, 99,  
 101–103, 141, 151, 153, 174–175,  
 181–191, 193–194, 196, 199, 205,  
 260, 274, 276–278  
 Eszterházy Károly 45  
 Eyck, Jan van 30  
  
 Faa Balázs 224  
 Faraday, Michael 57  
 Fehér László 152  
 Fellini, Federico 222  
 feLugossy László 152  
 Ferenczy István 171  
 Fernezelyi Márton 203, 221, 228,  
 238–239, 278  
 Ferrière, Marc de la 59  
 Feszty Árpád 45, 279  
 Fink, Daniel A. 41  
 Flusser, Vilém 13–14, 143, 160, 256  
 Forgács Péter 197  
 Forgó Mihály 132  
 Földényi F. László 216  
 France, Henri de 144  
 Fraunhofer, Joseph von 82  
 Fresnel, Augustin Jean 59  
 Frunze, Mihail Vasziljevics 124  
 Fujihata, Masaki 202, 237, 278  
 Fukuyama, Francis 160  
 Füst Milán 181

- Gábor Áron 102, 111, 152  
 Gábor Dénes 74, 76  
 Galántai György 156, 191, 195, 199  
 Galilei, Galileo 242  
 Garbo, Greta 264  
 Gárdonyi Géza 254  
 Gassner, Hubertus 84  
 Gáyor Tibor 97, 155  
 Gazsi Zoltán 64  
 Gemma-Frisius, Reinerus 38  
 Gernsheim, Helmut 28, 39  
 Gheorghiu-Dej, Gheorghe 117  
 Gibson, William 113, 166  
 Glass, Leon 58, 72  
 Godard, Jean-Luc 31, 268  
 Goethe, Johann Wolfgang von 172, 277  
 Gogh, Vincent Van 162–163  
 Goldstine, Herman H. 95  
 Gothard Jenő 59  
 Gottwald, Klement 117  
 Groh, Klaus 188  
 Groza, Petru 117  
 Grozdits Judit 118  
 Gulyás János 276
- Győrfi Gábor 224  
 György Péter 273  
 Gyulai Pál 29
- Hajas Tibor 99  
 Hajdu István 162  
 Hajdú József 223  
 Halasy Márta 279  
 Halász András 97  
 Halász Károly 152  
 Halász Péter 187  
 Hammond, John H. 37–38  
 Hámos Gusztáv 143, 154, 195, 197  
 Hantos Károly 111  
 Hamvas Béla 160, 182  
 Haraszty István 156  
 Házy Ágnes 102, 108–109  
 Hegedűs Ágnes 154, 195  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 114
- Hegyi Lóránd 152  
 Heidegger, Martin 248  
 Heintz, id. Joseph 275  
 Hell Miksa 45–46, 276  
 Helmholtz, Hermann Ludwig Ferdinand von 58–59, 73  
 Hencze Tamás 152  
 Herendi Péter 223  
 Herigone, Pierre 39  
 Hering, Karl Ewald Konstantin 58, 72  
 Hesse, Hermann 223  
 Hirschfeld-Mack, Ludwig 85  
 Hoogstraten, Samuel van 56  
 Horner, William Georg 74  
 Horváth Katalin 91  
 Huszár Vilmos 84
- Jancsó Miklós 31, 142  
 Jankovic, Josef 98  
 János, Damaszkuszi Szent 237  
 Janouch, Gustav 206–207  
 Jaspers, Karl 188–189  
 Jedlik Ányos 203, 278  
 Jeney Zoltán 99  
 Jovánovics György 45, 153, 162, 195, 205, 216–217  
 Joyce, James 70  
 József Attila 172, 262  
 Julesz Béla 60, 73, 75–78  
 Justin Júlia 217
- Kádár János 137–138  
 Kafka, Franz 33, 206–207  
 Kállai Ernő 72, 89, 90–91  
 Kállai István 140  
 Kálmán Kata 123  
 Kanizsa, Gaetano 58, 72  
 Kapitány András 47, 223  
 Karginov, German 118  
 Károlyi Zsigmond 99, 111, 154, 179, 184, 277  
 Kassák Lajos 73, 82–84  
 Katkics Ilona 132  
 Kazinczy Ferenc 171–172

- Kazovszkij, El 152  
 Kemény Katalin 182  
 Kelemen Endre 132  
 Kelemen Károly 152  
 Kemp, Martin 236  
 Kepes György 73, 76–77, 91  
 Kepler, Johannes 37–38, 240, 242  
 Kerekes Gábor 222  
 Kerényi Károly 120, 239  
 Kertész, André 21–25, 273, 275  
 Kircher, Athanasius 39–40, 83, 276  
 Kisfaludy-Strobl Zsigmond 216  
 Kismányoky Károly 107  
 Kiss László 111  
 Kiss Péter 154, 200  
 KissPál Szabolcs 224, 227, 278  
 Klee, Paul 176  
 Klein, Yves 33  
 Kleist, Heinrich von 15, 84, 216  
 Klimó Károly 152  
 Knoll, Hans 274  
 Koestler, Arthur 62–63, 276  
 Kofman, Sarah 115  
 Kohlans, J. C. 39  
 Kolumbusz Kristóf (Colombo, Cristoforo) 242  
 Komoróczy Tamás 156, 200  
 Kondor Béla 162, 181, 187  
 Konkoly Gyula 187  
 Kopácsi Sándor 136–137  
 Kopernikus, Nikolaus 242  
 Kosáry Domokos 218  
 Kovács Attila 97, 156  
 Kovács Győző 95  
 Kovács Gyula 52  
 Kovats, Stephen 273  
 Kozma László 95  
 Kőpeczi Béla 119
- Lábas Zoltán 102, 191, 277  
 Lacan, Jacques 159  
 IV. (Bajor) Lajos 264  
 Lakner Antal 217  
 Lakner László 187
- Láng György 132  
 Langh Róbert 221, 278  
 László Sándor (László, Alexander) 85–87, 276  
 Lavater, Johann Caspar 172–173, 275, 277, 279  
 Leary, Timothy 113  
 Legrady, George 17, 224, 275  
 Lengyel András 155  
 Lenin, Vlagyimir Iljics 123–124, 136  
 Leonardo da Vinci 38–39, 171, 213, 240  
 Lévai Béla 129, 131, 133–136  
 Lévy Jenő 156, 199, 217  
 Lloyd, Valerie 118  
 Lobacevszkij, Nikolaj Ivanovics 254  
 Lohr Ferenc 92  
 Lőrinczy Júlia 216  
 Lucretius, Titus Carus 53, 59  
 Lugosi Lugo László 217, 279  
 Lumière testvérek (August és Louis) 268, 276  
 Luther, Martin 237
- Mach, Ernst 59, 73  
 Magellán, Ferdinand de 242  
 Majakovszkij, Vlagyimir Vlagyimirovics 123  
 Major, A. Hyatt 41  
 Malevics, Kazimir 73, 171, 176, 268  
 Man, Ray 11, 70  
 Mandel Róbert 107  
 Mandelbrot, Benoît 84  
 Mann, Thomas 63  
 Mannoni, Laurent 59  
 Mao Ce-tung 117  
 Marey, Étienne-Jules 59  
 Martyn Ferenc 107  
 Marx, Karl 114, 124, 158, 248  
 Mata Hari 265  
 I. (Hunyadi) Mátyás 171  
 Maurer Dóra 80, 97, 99, 155, 191, 194, 201, 276  
 Maurolycus, Francisco 38  
 Mayer György 28

- McLuhan, Marshall 138  
 Megyik János 155, 223  
 Méhes Lóránt 152  
 Mellan, Claude 274  
 Mengyán András 97, 107, 155  
 Menzel, Jiří 33  
 Mészöly Suzanne 197, 273  
 Mezei István 132  
 Mezei József 81  
 Mihály Dénes 92, 94, 138  
 Minsky, Marvin 113  
 Moholy-Nagy László 11, 58, 70,  
 72–73, 76–79, 81, 84–85, 87–89,  
 91–92, 107, 223  
 Moholy-Nagy Lucia 11  
 Molnár Farkas 84, 107  
 Molnár Vera 97  
 Montias, John Michael 41  
 Móricz Zsigmond 123  
 Morozov, Szergej 118  
 M. S. mester 171  
 Muehl, Otto 162–163  
 Muntadas, Antoni 34, 276  
 Musi, Agostino di 56  
 Mussolini, Benito 120  
 Muybridge, Edward 59  
 Müller-Lyer, Franz Carl 58, 61, 72  
  
 Nádler István 152  
 Nagy Imre 136–137, 215  
 Najmányi László 99, 195  
 Necker, Louis Albert 58, 72  
 Négyessy András 203  
 Nemes Csaba 156, 197  
 Nemes Tihamér 93, 95, 138  
 Nemesi Tivadar 102, 191, 277  
 Neri, Guido D. 236  
 Neumann János 92, 95  
 Ney Dániel 215, 278  
 Niceron, Jean-François 39  
 Niépce, Joseph Nicéphore 11  
 Nipkow, Paul 93  
 Nozdroviczky László 130  
  
 Ocuq, Pjotr 123  
 Okolicsányi Ferenc 94–95, 138, 277  
 Óriás Aranka 188  
 Ovidius Naso, Publius 266  
 Orwell, George 102, 129, 191  
  
 Ősz Gábor 153  
 Öveges József 127–128  
  
 Paik, Nam June 130, 138, 166  
 Pál Imre 74  
 Palotai Gábor 31, 195  
 Panofsky, Erwin 43, 236  
 Parrhasiosz 169  
 Pascal, Blaise 95, 241  
 Passuth Krisztina 79, 88–89  
 Pataki Ferenc 134  
 Pauer Gyula 45, 155, 222  
 Pauline, Mark 113  
 Pedretti, Carlo 39  
 Penrose, Roger 58  
 Perneckzy Géza 199  
 Petzval József 45  
 Pevsner, Nikolaus 174  
 Pilinszky János 181–182  
 Pinczehelyi Sándor 152  
 Plateau, Joseph 57, 59  
 Platón 44, 55–56  
 Plinius Secundus Maior, Caius 169,  
 171, 238–240  
 Poggendorf, Johann Christian 58  
 Pollock, Jackson 173  
 Ponant, Pierre 112  
 Ponzo, Mario 58  
 Porta, Giovanni Battista della 38  
 Poussin, Nicolas 176  
 Proklosz 32  
 Prokop, Gert 123  
 Ptolemaiosz, Klaudiosz 59  
 Pulváry Károly 94  
 Purkinje, Johannes Evangelista 59  
 Puskás Tivadar 138  
  
 Radák Eszter 222  
 Raffaello Santi 176  
 Raimondi, Marcantonio 56  
 Rajk András 127  
 Rajk László 155, 215  
 Rákosi Mátyás 117, 120  
 Read, Herbert 173  
 Redl Károly 38  
 Regős Imre 156, 199  
 Reischl Szilvia 222  
 Reisman, Ron 113  
 Rényi Péter 140  
 Révész György, B. 142  
 Révész László László 102, 111, 152,  
 197–198, 223, 277  
 Richter, Jean Paul 39  
 Ripa, Cesare 235  
 Rodcsenko, Alekszandr Mihajlovics 118  
 Roget, Peter Mark 59  
 Roskó Gábor 152  
 Rubin, Edgar 58  
 Russell, Morgan 113  
  
 Saenredam, Jan 54, 56, 276  
 Sajkhet, Arkagyij 124  
 Sajó Tamás 235  
 Samu Géza 156  
 Sander, August 122  
 Sándor Károly 134  
 Sarkadi Bori 64  
 Sartorti, Rosalinde 118  
 Schad, Christian 9, 11  
 Schellenberg, Johann Rudolf 275, 279  
 Schiff, Hajo 164  
 Schlemmer, Oscar 84, 106  
 Schmidt, Kurt 107  
 Schneemeier Andrea 223, 227, 278  
 Schopenhauer, Arthur 62  
 Schöck Ottó 168  
 Schöffner, Nicolas 77  
 Schubert Oszkár 253  
 Schwarz, Heinrich 37  
 Schwerdtfeger, Kurt 106  
 Seaman, Bill 202  
  
 Sebesi István 13  
 Sebők István 92  
 Sebők Zoltán 81  
 Selényi Pál 94  
 Seres Szilvia 224  
 Serner, Walter 11  
 Seurat, Georges 236  
 Seymour Jr., Charles 41  
 Shannon, Claude E. 75  
 Shaw, George Bernard 15  
 Shudakov lásd Sudakov  
 Silvy, Camille de 28  
 Simonyi Antal 28  
 Sinkó Ervin 114–115  
 Stampfer, Simon von 59  
 StAuby lásd Szentjóby  
 Steiger Kornél 53  
 Stephan, Heinrich 18  
 Sterling, Bruce 113  
 Struycken, Peter 98  
 Sudakov, Grigorij 118, 124  
 Sugár Erzsébet 81  
 Sugár János 56, 102, 111, 155, 170,  
 197–198, 200, 219–220, 219–220,  
 227, 276–278  
 Sulyok Miklós 279  
 Suslova lásd Szuszlova  
 Swierkiewicz Róbert 156, 199  
  
 Szabó Ágnes 217  
 Szabó Júlia 83  
 Szacsva y Pál 223  
 Szalai Tibor 156  
 Szalay Sándor 99  
 Szarka Péter 200  
 Száva Gyula 104–106, 154, 277  
 Széchenyi István 218  
 Szeemann, Harald 185  
 Szegedi Emil 125  
 Szegedy-Maszák Zoltán 10, 47–48, 197,  
 201, 203, 221, 228, 238–239, 275–276,  
 278–279  
 Szelényi Károly 217  
 Szentjóby Tamás 45, 99, 185, 187, 190

- Szentkuthy Miklós 70  
 Széphelyi F. György 91  
 Szilágyi Gábor 29  
 Szilágyi János György 169  
 Szilasi István 222  
 Szirtes János 102, 111, 152, 185,  
 197–198, 278  
 Szókratész 61  
 Sztálin, Joszif Visszarionovics 114,  
 117, 121  
 Sztevanovity Dusán 168  
 Szuszlova, Olga 118, 124  
 Szücs Attila 156, 179, 200
- Talbot, William Henry Fox 13, 38,  
 43–44, 70  
 Tandori Dezső 207  
 Tatár György 12  
 Tellér Gyula 236  
 Tihanyi Kálmán 94  
 Tolnay Károly 30–31  
 Tolvaly Ernő 155  
 Tót Endre 187  
 Tóth Szilvia 227  
 Turai Hedvig 273  
 Turner, James Mallord William 153  
 Türk Péter 153, 194, 222  
 Tzara, Tristan 11
- Uhtomszkaja (Ukhtomskaya), Lilia  
 118, 124  
 Ujica, Andrei 143
- Varga József 29  
 Vasarely, Victor 76–77, 97  
 Vasulka, Woody 113  
 Vécsei Júlia 228, 230, 278  
 Veress Ferenc 28  
 Veress Panka 13
- Veress Zsolt 156, 197  
 Vermeer van Delft, Jan 37, 40–43,  
 236, 240  
 Vertov, Dziga 73, 118  
 Vespucci, Amerigo 242  
 Veszely Bea 201  
 Vető János 152  
 Vidnyánszky Zoltán 52  
 Vidovszky László 99, 104  
 I. Viktória 14  
 Vitellio/Vitellius lásd Witelo  
 Voinich Erzsébet 153  
 Vostell, Wolf 130  
 Vries, Hans Vredeman de 278
- Wahorn András 152, 197  
 Waliczky Tamás 111, 154, 195, 223  
 Weibel, Peter 111, 130, 273  
 Weil Samu 215  
 Weininger Andor 84  
 Wellington, Duke of 28  
 Wells, Herbert George 254  
 Wheatstone, Charles 13, 59, 73  
 Wheelock, Arthur K. 41, 236  
 White, John 236  
 Wikkenhauser Gusztáv 94  
 Wilkins, John 259  
 Witelo, Erazmus Ciolek 37–38, 235  
 Wollaston, William Hyde 38, 43
- Young, Thomas 59
- Zahn, Johann 39, 41, 56, 276, 278–279  
 Zámori Eszter 224  
 Zeuxisz 169  
 Žižek, Slavoj 159, 224  
 Zola, Émile 12, 58
- Zsilka János 196



Kiadja a Ráció Kiadó, Budapest  
[www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
Kiadványszám: XX  
Felelős kiadó: Thimár Attila  
Felelős szerkesztő: Csillag István  
Tördelés: Syrena Bt.  
Nyomdai munkák: Mondat Kft.

ISBN 978-963-