

# kilátó

---

HALÁSZ LÁSZLÓ

## *Kényelmetlen tünődések*

10.

Csalás mindenhol mindenben lehetséges. Ami lehetőség, valóra is válik. Még olyan nem mindennapi tevékenységekben is, amilyen a tudomány és a művészet. Schliemann teljesítménye sokak csodálatát vívta ki. Freudét, a mélyben rejlő lelki rétegek értetlenséggel találkozó feltárójáét, különösen. Hiszen példaképe csak nyolcéves volt, amikor Homérosz leírása a trójai háborúról annyira megragadta, hogy elhatározta, egy nap majd ő hozza a mélyben rejlő Tróját felszínre. Schliemann 45 éves kora körül Párizsban tanult archeológiát, addig ügyes kereskedő volt. Ásatását Hisarlik dombján kezdte, és nem pedig a tőle távolabbi helyen, ahol a legtöbben indokoltnak hitték. (Freud 44 éves volt, amikor lélekforradalmi műve az álmok értelmezéséről megjelent.) Schliemann ásójával bizonyította, hogy helyesen gondolkodott. Második felesége segítségével a városfalnál hatalmas kincseket tárt fel. Később Mikénében, az ugyancsak mélyben fekvő síroknál ismét felesége segítségével bámulatos aranymaszkokat és rengeteg arany ékszert ásott ki.

Freud nem tudhatta, ami mára jól ismert. Schliemann önéletrajza a romantika szellemében fogant, tele fikcióval. Schliemann terjedelmes levelezésében és naplójában semmi sem utal Trója kiásására – 46 éves koráig. Ráadásul ő sem rögtön Hisarlikon kezdett ásni, amíg Frank Calvert fel nem hívta rá a figyelmét. Erről viszont az önéletrajzban egy szó sincs. Merő kitalálás az is, amit feleségével kapcsolatban leírt. Ő a kérdéses időpontban nem volt a helyszínen. Továbbá: korábban üzleti csalásért eljárás folyt Schliemann ellen. Amikor pedig válópere zajlott első feleségével, megvesztegette a tanúkat hamis vallomásukért. Ugyancsak az ő tündérmeséje, hogy még névtelen fiatalemberként, másfél órás beszélgetésen fogadta őt az Egyesült Államok elnöke.

Ezekből azonban nem következik, hogy régészként ugyanilyen gátlástalan volt. Akkor sem, ha bizonyos dátumozásai tendenciózusan pontatlanok, és némely leletéről nem zárható ki, hogy vásárolta. Több ízben azt írta le, amiről tudta, hogy retorikailag hatásos. Amit a közönség hallani akart. Mérvadó régészek szerint azonban anakronisztikus a kifogás, hogy Schliemann túl gyorsan, túl sokat ásott és elpusztított értékes leleteket. A ma elvárható gondosság nem kérhető az akkori felfedező-től számon. Trójai és mikénei ásatásai a tizenkilencedik század utolsó negyedében igazolták, hogy a Homérosz megénekelte trójai háború és a hősök világa valóban létezett. Mikénei leletei feltárták, hogy ezer évvel Szokratész előtt milyen gazdag és szofisztikált társadalom lakta Görögországot. Athén, Konstantinápoly és Berlin

múzeumait pompás arany, ezüst, bronz, kerámia és kőtárgyakkal töltötte meg. Ásatásait gyakran egyszerre száznál több munkással, saját pénzét és erejét nem kímélve végezte. Igaz, a felfedezések szenzációs természete és kiváló önadminisztrációs képessége következtében Schliemann mindent megtett, hogy világszerte ünnepeltesse magát, ami aligha mértéktartásának jele. De sem ez, sem más fogytékossága nem akadályozta, hogy a régészetben teljesen új világnak nyisson utat.

Ideje számot vetnem azzal, hogy a kutatónak/felfedezőnek is határozottan emberi tulajdonságai vannak. „A kísérleti tudomány nagy teljesítményeit olyan emberek érték el, akik csak néhány dologban voltak közösek. Becsületesek voltak, megfigyeléseiket gondosan dokumentálták és munkájukról úgy számoltak be, hogy lehetővé tegyék másoknak kísérleteik vagy megfigyeléseik megismétlését” – olvasható a Berkeley Fizikai Kurzusban, amit az Egyesült Államokban a fizikát tanulók impresszionálására használnak. Ezzel szemben áll néhány kiábrándító momentum.

Közismert (már ahol), hogy Galilei a modern tudományos módszer atyja, aki, félretéve minden egyebet, kizárólag a kísérletek eredményeihez ragaszkodott; lásd emlékezetes kísérletét a pisai ferde toronyból. A történet alighanem apokrif. Már egy tizenhetedik századi olasz fizikus sem tudta megismételni eredményeit, és kétségét fejezte ki, hogy Galilei egyáltalán elvégzett bizonyos kísérleteket. Newton magnum opusában egy mesebeszédre alapuló tényezőre támaszkodott, hogy művének prediktív ereje nagyobb látsszon, mint amekkora ténylegesen volt. Mendel borsókkal végzett örökléstani kísérleteinek statisztikai eredményei túl jók ahhoz, hogy igazak legyenek. Több mint valószínű, hogy mielőtt Mendel nekikezdett a kísérleteknek, szerfölött világos elképzelései voltak az eredményekről. Több kísérletéből alighanem pusztán a neki megfelelőket tartotta meg.

Csak hogy a kísérleteket tényleg előzetesen kialakított hipotézisek igazolására végezzük; a feltevést (elképzelést, elméletet) próbának tesszük ki. Teljesen elfogulatlanul kísérletezni annyi volna, mint találomra próbálkozni a mindig kínálkozó számos lehetőség közül. Ennek szem előtt tartása sem változtat azonban azon, hogy „el se tudod képzelni, hogy micsoda intrikák folynak a tudomány áldott világában. A tudomány, félek, semmivel nem tisztább, mint az emberi tevékenység bármely más területe, noha annak kellene lennie. Az érdem egymaga kevés jót ígér; taktikának és világismeretnek nagyon is támogatnia kell”, írta Thomas Huxley levelében a tizenkilencedik század végén.

A tudóst mélységes érzelmi elköteleződéssel járó két törekvés hajtja. Megérteni a világot és elismerést szerezni. E kettős cél teljesítése nem mindig halad előre összhangban. Ilyenkor még az igazán nagyok is megbotlanak. Nagyobb nyomatékot akarnak adni annak, aminek igazáról meg vannak győződve. Galileinek, Newtonnak, Mendelnek azonban roppant erős a mentségük. Elméletük kiállta az idő próbáját.

A cambridge-i egyetem az ötvenes évek elején egy fiatal fizikust elbocsátott állásából, mert disszertációjáról kiderült, hogy a döntő kísérleti eredményt igazoló fényképet kihúzó tollal manipulálták. A fiatalember a fényképet az őt irányító neves idős professzortól kapta, aki időközben meghalt. Összes feljegyzése az egyetemi adminisztratív vezetőhöz került. Meg is találják a fényképet kommentáló kézírást, a fényképek azonban csak a helyét. Az újabb kényyszerű tárgyalást vezetőnek rá kell döbbsennie, lehetséges, hogy a kísérleteket maga az a professzor hami-

sította, aki „az egyik legkiválóbb tudósa volt az egyetemnek a mi időnkben. A saját területén az első hat közé tartozott. Sok éve tagja volt a Royal Societynek. Miért „főzte volna ki» az eredményeket hetvenkét évesen? Egy effajta hamisítás nem teljes nonszensz az élete végén?” Csakhogy „a csalást a tudományban nem feltétlenül a pénz, illetve a nagyon vágyott munka megszerzése magyarázza. Keveset tudunk a motívumokról, de egyikük bizonyára nem valami különös fajta hiúság? »Nekem oly gyakran igazam volt. Tudom, hogy most is így van. Ismerem, ahogy a világ fel van építve. Ha nem jön a bizonyíték, akkor produkálok azt. A jövőben majd mások elvégzik a többi» – érvelhetett önmagának.

Minden valószínűség szerint az adminisztratív vezető, aki maga is kolléga (és melleleg mindkét világháború kivételesen bátor alakja), vette ki a fényképet a helyéről, hogy megvédje a halott professzortárs jó hírét, illetve ami még fontosabb: elkerülje az eset kitudódásával az egyetem és egyáltalán az angol tudomány súlyos presztízsveszteségét. Tettét, amelynek nem volt tanúja és nem bizonyítható, ugyanazon okból nem ismerheti be, amiért elkövette. És az ügy többi felülvizsgálója (mind kiváló és tisztességes tagja e méltán híres egyetemnek) ugyanezért felemás döntést hoz. Visszavonják a fiatal kutatót ért vádat anélkül, hogy a „megdolgozott” kísérletről tovább vizsgálódnának.

Ez az ügy azonban csak C. P. Snow 1960-ban megjelent regényében (*The Affair*) történt meg. A szerző fizikai vegyészként maga is cambridge-i Christ's College tagja volt. Jól ismerte kollégái világát. A fikciót – ezúttal is – felülmúlta a nyers valóság. Snow egy évtizeddel később maga is értesült arról a botrányról, ami az angol és egyszersmind a nemzetközi tudományt megrázta. A nagynevű pszichológus, Cyril Burt hosszú életének utolsó három évtizedében nemcsak az adatokat az igényes matematikai-statisztikai apparátussal, de az iker kísérleti személyeket és az asszisztenseket is kitalálta! Saját korai, illetve mások adatainak folyamatos módosítása nyomán publikált továbbiakat, kiegészítve, de soha sem vitatva azokat. Munkássága utolsó harminc évének bőséges termését figyelmen kívül hagyva, intelligenciakutatásainak tényleges tanulságai változatlanok. Ebben, de csak ebben az értelemben Burt hazugságai nem tekinthetők csalásnak. Mégis igen zavaró, hogy plauzibilissé csak halála után váltak. De még akkor sem akarták elhinni, pedig hová lett hatalma.

Súlyosan tévednék, amennyiben, a rossznak is keresve a jó oldalát, arra hajlanék, hogy a lelepleződés(sel foglalkozó számos mű) elrettentő példaként legalább a pszichológusokat megóvta a kísértéstől. Diederik Stapel holland szociálpszichológus, a Tilburg Egyetem nemrég oly népszerű professzora több tucat olyan tanulmányt publikált, amelyekben a bemutatott vizsgálatokat nem végezte el. Majdnem húsz doktorandusz támaszkodott hitelesnek vélt hamis adataira, mígnem leleplezték. Stapel memoárjában (*Faking Science: A True Story of Academic Fraud*. 2012) így vallott: „A tárgy tartalma okozta bűvölet vitt a tudományba. Idővel szükségem az eredmény, a jó pontok és a taps iránt uralkodni kezdett. Az egyik sztár akartam lenni. Untam, hogy képtelen vagyok valami érdekeset produkálni. Publikáltam egy tanulmányt, amely kimutatta, hogy a zűrös utcai körülmények nagyobb intoleranciához vezetnek. Ilyenkor az embereknek megnő mások iránt a sztereotipizálási hajlamuk. A publikáció szenzációszámba ment.

A munka legimponálóbb vonatkozása az a mód volt, amely a laboratóriumi kutatást a terepvizsgálattal kombinálta. Valójában azonban a tesztek teljesen képzeletbeliek voltak. Egész iskolákat találtam ki, ahol kutatásomat végeztem; tanítókat, akikkel megbeszéltem a kísérleteket; előadásokat, köszönettel a résztvevőknek.

Én voltam a bíró, a zsűri és a végrehajtó. Bűvész voltam. A bűvészet technikai ügyesség és szórakoztatás kombinációja. Jó voltam munkám technikai vonatkozásaiban, ami könnyűvé tette, hogy az egészet eltakarjam füsttel és trükkökkel.”

A leleplezés utáni vizsgálati jelentésben minden lehetséges rosszat elmondtak róla. A Stapelgate (nem az én szóeleményem) után a tudomány mint intézmény így próbálta védeni magát. Ám sokan azok közül, akikkel Stapel együtt publikált, vezető egyetemi pszichológusok voltak, többen világhírűek. Stapel elismerte, folytatta volna a csalást, mivel a korrekt módon kapott eredmények igényeihez mérve továbbra is jelentéktelenek voltak. A modern tudományos vállalkozás versengő, teljesítményvezérelt természete nem sokban tér el más szervezetekétől. „Méregző környezetben élt”, amely megengedte, hogy megtegye, amit megtett.

Drága árat fizetnek azok, akik érzelmi problémáikat nem veszik tudomásul – így a pszichoanalitikusok. Amikor az ifjú a tudományos pálya mellett dönt, nincs valóságismerete, ábrándképekre támaszkodik. Az egyetemi tanítás sem készíti fel, hogyan bánjon szorongásaival vagy éppen ambícióival. Lehet, hogy a szelekció azoknak kedvez, akik a külvilág elöl menekülnek. De az is lehet, hogy a hosszú felkészülés miatti függőség szülőktől, ösztöndíjaktól késlelteti az érettséget. Azzal a felfogással szemben, hogy a tudományba eredendően tisztességes emberek jönnek, felidézem Durkheimt, aki szerint a tudomány a maga intézményes eszközeivel tisztességes, és nem a tudósok erényessége a döntő.

Az összes hivatás közül kétségtelenül a tudomány a legkritikusabb, mert maguknak a tudósoknak a közössége látja el a kritikusok szerepét. A művészetben, az alkotók fájdmájára, külön szakma. A kutatási támogatás egyenrangúak által végzett bírálata, a publikációk referálási rendszere és a megismételhetőség önkorrekciós rendszert épít ki. Csakhogy minden, ami emberi, tökéletlen. Hozzávetőleg negyvenezer tudományos folyóirat lehet. Valemelyikük minden harminc másodpercben kap kéziratot, 24 órát, 365 napot számítva. A munkát elbírálóktól nem várható, hogy felismerik az ügyes csalást. A szerző adatait nem vonják kétségbe, csak a következtetlenségekre, túlzásokra jönnek rá. A *Science* 2015-ben közölte, hogy száz fontos pszichológiai kísérletből hatvan nem volt megismételhető, akár csak a biológiában vagy közgazdaságtanban. Mégis, egy nyugati közvéleménykutatás szerint a megkérdezettek közel nyolcvan százaléka értett egyet abban, hogy a tudósok az igazságot mondják. A bankárok kevesebb, mint negyven százalékot kaptak, míg a politikusok huszonegyet. Így könnyű győzni. Talán mégsem a tudományhoz illő viszonyítási keret.

A folyóiratok szerkesztői, illetve lektorai sem fedhetetlenek. Olykor azért húzzák a közlést, illetve utasítják el, hogy maguk kamatoztassák a bennfoglaltakat. Már a big science kora előtt is. Kingsley Amis *Szerencsétlen flótása* egy angol vidéki főiskola fiatal történész oktatója az ötvenes évek elején. Nem igazán érzi elhivatottnak magát. „Ők az én időmet pocskolják, én az övékét.” De az állásra szükség van. Elkészíti hát kéziratát egy méltánytalanul elhanyagolt témáról, „A gazdasá-

gi helyzet hatása a hajóépítési technika fejlődésére 1450 és 1485 között” címen. Egy most induló folyóirat szerkesztője értesíti, hogy „amint sor kerül rá”, közlik. Később egy olasz történelmi társulat pazar kiállítású folyóiratában pillantja meg az immár tucumáni (argentín) egyetem tanszéke élén álló szerkesztő nevét egy cikk-nél, ami „valaminek a XV. századbeli nyugat-európai hajóépítési technikára gyakorolt hatásával foglalkozott. Nem lehetett kétsége, hogy ez a tanulmány nyhe parafrázisa vagy fordítása az ő eredeti dolgozatának. Nagyot lélegzett, hogy káromkodjék, de aztán hisztérikus nevetésbe tört ki. Így lehet tehát tanszékhez jutni! Illetve ilyen tanszékhez. Igaz, mit számít.”

A neves vegyész, Carl Djerassi regényében (*Cantor's Dilemma*) egy kutató bevallja, pályája elején családnevét Yardley-ről Ardley-re változtatta, hogy társszerzőként előre kerüljön. Hiába, mert mentora mindig saját magát tette előre, miként immár ő is. Bevett gyakorlat – egészítem ki –, hogy fiatal kutató munkáját azért közölhette pompás fórumokon, mert nagynevű a társszerzője, aki egyet tudott bizonyosan: publikációinak számát ő is növelte. Rembrandt, Rubens és más nagy festők műhelyeiben ugyancsak tanulók végeztek el sok mindent. De az említett tudományos munkáktól eltérően, a mester szellemi irányításának, zsenijének bélyege vitán felül ott volt a művön. Érthető tehát, hogy még abban az esetben is, ha az adott képet valószínűleg egy kevésbé ismert fiatal festett, meghagyják a „Rembrandt iskolája”, „Rubens iskolája” megnevezést.

Visszatérve Djerassi regényéhez, előszava egy orvosi folyóiratból vett idézetet tartalmaz. „Paradoxnak látszik, hogy a tudományos kutatás, sok módon az egyik legkérdésesebb és kételyekkel teli emberi tevékenység, a személyes bizalomtól függ. Tény, hogy enélkül a kutatás nem működik.” A címadó molekuláris biológus professzor kialakít egy Nobel-díjat ígérő elméletet, amely az összes rák eltérő mechanizmusaira érvényes. Legígéretesebb doktoranduszával végzett elegáns és a *Nature*-ben részben publikált kísérletéről azonban be kell látnia, hogy az elsőségért folytatott küzdelem koholt eredményt hozott. Újra kell mindent kezdenie, egyedül.

Egy vizsgálatban az amerikai Nemzeti Tudományos Alap által már jóváhagyott kémiai és fizikai kutatási támogatások pályázatait ugyancsak kompetens bírálónak ismét benyújtották, elhallgatva az előbbi tényt. Széles körű egyet nem értés volt a bírálók két köre között, mindkét irányban. Még ilyen egzakt tudományokban is felerészt a pályázat érdeme, felerészt a véletlen (ki éppen az elbíráló) dönt. Ezek után nem meglepő, hogy csak három esetben vették észre, amikor tíz kvalitásos pszichológiai munkát, a szerző és az intézmény nevét megváltoztatva, beküldtek ugyanazoknak a folyóiratoknak, amelyek két évvel korábban publikálták őket. A további hét munkával huszonkét szerkesztő és bíráló foglalkozott; csak négy ajánlotta publikálásra. Az egész egy szabadúszó inspirálta, aki a Nemzeti Könyvdíjjal jutalmazott Kosinsky *Lépések* című regényét újragépelve, ismeretlen szerzőként nyújtotta be tizennégy nagyobb kiadónak. Mindegyik elutasította, beleértve a Random House-t, ahol eredetileg megjelent.

Az ötlet nem új. „Thomas Mann egy remekbe sikerült novellájával mint kezdő, végignyargalta a berlini szerkesztőségeket, a legtöbb helyen kidobták mint tehetégtelent, egy szerkesztőség elfogadta ugyan az írást, de beleegyezését kérte, hogy

a közgazdasági rovat szerkesztője egy kissé átfésülje stiláris szempontból.” Karinthy Frigyes *Mennyei riportjának hőse* (és berlini munkálkodása során valószínűleg az író maga) hajtotta végre a csínyt, nagyjából egy évszázada.

Stapel megtehette volna, hogy valamelyik befutott kollégájának egy korábbi publikációját, avagy több publikációból előállított hasonszöveget ismeretlen szerző nevében, publikált volna. Ez is becsapás, de ha utóbb bevallotta volna, leleplező célú. Kifejezetten konstruktív. Pompás példáját mutatta fel az amerikai fizikus, Sokal, megunva „posztmodern imposztorok” visszaélését a tudománnyal. A jó nevű *Social Text* folyóiratnak küldte el *A határok áttörése: Arccal a kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikája felé* című kéziratát, amelyet a folyóirat 1996-ban közölt. Az írás tendenciózus halandzsaszöveg: „olyan neves francia és amerikai értelmiségiektől származó idézetek köré épül, melyek a matematika és a természet-tudományok állítólagos filozófiai és társadalmi következményeit taglalják.” A megjelenést követően Sokal elküldte a folyóiratnak *A határok áttörése: Utóhang* című írását, amelyben közölte, hogy paródiát írt. A folyóirat – semmi sem elég a blamából – azonban az írás alacsony intellektuális színvonalára tekintettel visszautasította; így az egy másik fórumon jelent meg. Az eltelt idő ellenére, azok a szociológusok, pszichológusok, filozófusok és irodalmárok (beleértve hazám fiait), akik korábban is kritikátlan odaadással fogadták a szóban forgó nagy (talán inkább kétes) hírű szerzőket, tanárként és szerzőként továbbra is ezt teszik. Igazolva, hogy viszonyuk a tudományhoz alapjában hitkérdés. Igen paradox valláspótlék.

A beugratás tudatos, olykor tréfás megtévesztés. A délkelet-angliai Piltdownban 1912-ben az akkor nagyon hiányzó láncszemet ásták ki, ami azonban egy orángután állkapcsának és mai emberi koponyának összeillesztése volt. A fogakat csiszolták és az egész leletet vegyileg kezelték. Jóllehet, néhány száz éves darabok voltak, az alkalmi kétkedések ellenére csak negyven évvel utóbb bizonyosodott be a csalás. A lelet felfedezője már halott volt. A hamisító(k) kiléte ma is kétséges.

Az eset ihletője volt Angus Wilson *Angolszász furcsaságok* című, jóval későbbi regényének. Középpontjában a délkelet-angliai tengerpart közelében mocsaras területen 1912-ben (!) kiásott kőkoporsó. A hetedik század végén meghalt Eorwald püspök koporsója páratlan lelet, mert egy fából készült termékenységű figurát is tartalmazott, ami új fényben világította meg a korabeli kereszténység és pogányság kapcsolatát. A történet egy angol professzor emeritus régi emlékeiből bukkan elő. Az első világháború kitörése után barátja, az ásatást végző „nagy” történész fia, részegen azzal kérkedett, hogy „azt a kis fafigurát, az impozáns füttyülőjével” ő tette oda. „Minden bolond érezte volna, hogy a dolog hamisítvány.” A szomszédos lelőhelyen találta, a pogány sírok között. „Ki akarta próbálni, vajon az örege lesz olyan hiú marha és beugrik.” Azon a napon, amikor apja megkapja a vágyott lovagi rangot, „kitálatom az egészet”. Barátja azonban nemsokára elpusztult az első világháborúban. Ő évtizedekig elnyomta rosszérzését, most azonban valatni kezdi a rokonokat és tanúkat. Halott barátja gyűlölte apját és a tudományt, „azt hitte, hogy egy ilyen beugratás kozmikus tréfa”. Az ásatás megengedhetetlen körülmények között zajlott. Az angol kolléga előtt egyre nyilvánvalóbb, hogy a „nagy” történész közben rájött, mi történt. Úgy döntött, az elhallgatás a kisebbik rossz.

A beugratás a művészettől sem idegen. *Bruno Hat* egy elképzelt remete művész festményeiből rendezett kiállítást hirdetett meg 1929-ben. Egy héttel előbb egy újságban be is harangozták. Álnéven Evelyn Waugh írta a katalógust, és az első angol absztrakt festőként jellemezte Bruno Hatot. A következő nap az újságokban olvasható volt, hogy öt jeles angol művész találta ki az egészet. Avagy: a múlt század végén Boydtól *Nat Tate: An American Artist 1928–1960* című szép kötet jelent meg. Nat Tate absztrakt expresszionista volt, aki műve 99 százalékát megsemmisítette. Boyd a befolyásos absztrakt expresszionista újraértékelése mellett érvelt. Csak éppen az volt a gond, hogy Nat Tate nem élt. Neve egyébként a National és a Tate Gallery kombinációja. Mindezt egy héttel az ügyben megrendezett parti után a londoni Independent újságírója közölte.

Idéztem, Stapel a bűvészhez hasonlította magát, de nem tettem hozzá, hogy az analógia legalább annyira pontatlan, amennyire önfelmentő. Noha a bűvész is szándékosan becsap trükkjeivel (kihasználva a figyelem irányítását, az emlékezés korlátait), a közönség tudtával (előzetes jóváhagyásával) teszi, és éppen az az ügyessége váltja ki a csodálatot, hogy a trükkre a néző nem (könnyen) jön rá. A bűvésznek ez a dolga, de nem csal. Stapel ellenben a fehérgalléros bűnözés sajátos fajtáját művelte: csalóként tudománynak adta el, amiről ő tudta legjobban, hogy nem az. Miközben a bűvészet a szórakoztatóipar bevált része, tanulmányozásának tudományos haszna is lehet. „Remélem a bűvészek által létrehozott kognitív illúziók ugyanúgy hozzá fognak segíteni minket tudósokat az érzékelés jobb megértéséhez, mint ahogy az optikai illúziók hozzásegítettek a látás megértéséhez” – jegyezte meg egy amerikai agykutató.

Stapel szemérmetlen leleményessége vitathatatlan (különben el sem kezdhetne volna, amit tett, vagy igen hamar lebukott volna). De túlzás lett volna azzal dicsekednie, hogy ő volt a szociálpszichológia Houdinije, akit nem is pusztán bűvésznek, hanem művésznek neveztek. Valami olyat talált ki, ami túlment a szokásos bűvésztrükkökön. Olyan eredeti, hogy az már művészet. A róla írt friss amerikai költemény vezető sora szerint „[ő] volt minden idők legjobb kiszabaduló művésze.” A New York-i Zsidó Múzeum 2011-es neki szentelt kiállításának címe: *Houdini, művészet és bűvészet*. „Kiszabadult banktrezorokból, beszögezett hordókból, bevarrt postaszákból; kiszabadult bádoggal bélelt zongoraládából, óriási futballabdából, redőnyös íróasztalból, kolbászbélelőből. Szabadulása mindig érthetetlen volt, mert soha semmi zárat nem tört fel, semmi kárt nem tett abban, amiből kiszabadult. Kiszabadult egy vízzel teli tejeskannából. Kiszabadult egy hamburgi fegyházból. Egy angol börtönhajóról. Egy bostoni börtönből. Autógumihoz, vízikerekhez, ágyú szájára láncolták, s kiszabadult. Megbilincselve bedobták a Mississippibe, a Szajnába, a Mersey-be, felbukott a víz színére, és integetett. Magára kényszerített fegyelme, becsvágya, hogy tökéletesen csinálja, amit csinál, Amerika egyik eszményképét tükrözte.” De egyre elégedetlenebb volt, „mert akármit csinál, ő akkor is csak szemfényvesztő, illuzionista. A történelemkönyvekbe a való világ mutatóvanyai kerülnek be” – olvasom Doctorow *Ragtime*-jében. Houdini a *Scientific American* bizottságának tagjaként segített leleplezni olyan csalásokat, amelyek úgymond természetfeletti erő működéssel, komoly tudósokat megtévesztettek. „Szeánszokat robbantott szét, leleplezte a médiumok ócska trükkjeit, s a nyilvánosság megvető tekin-

tete elé tárta a szélhámosok fogásait és szerkentyűit, amelyekkel a hiszékenyeket megtévesztik.”

A *trompe-l'oeil* is bevallott optikai illúziókeltés; a bűvészet és a művészet között. Realisztikus látási képzeteket használ fel hamis benyomáskeltésre. Sík felületen ábrázolt tárgyak mintha háromdimenziósak lennének. Már a görög és római idők falfestményein az ablakot, ajtót úgy ábrázolták, hogy a látvány egy nagyobb méretű szobának tűnjön. Az ókori történet szerint Zeuxisz csendélete olyan meggyőző volt, hogy a madarak rászálltak csipegetni a megfestett szőlőszemeket. Mikor Zeuxisz egy alkalommal vetélytársa, Parrhausziusz művéhez ment, hogy a festményt eltakaró függönnyt félrehúzza, be kellett látnia, hogy vesztett. A függöny volt a festmény. Ez volt a (bűvész)trükk. A reneszánszban az olasz festők illuzionisztikus mennyezet-festményeket készítettek sajátos perspektíva hatások révén. Később, a tizenkilencedik és huszadik században több festő *trompe-l'oeil* festmények alkotására szakosodott. A színházépületekben a kikényszerített perspektíva sokkal mélyebb térhatást kelt, mint a valós színpad, pl. a vicenzai Teatro Olimpico.

Mindazt, amiről szóltam, meglehetősen leegyszerűsítve, ám nem oktalanul, úgy is összegezhethetném, hogy lám, mennyi ötletes, trükkös módot találnak ki tagadhatatlanul kvalitásos emberek, hogy hírnévhez és pénzhez jussanak. Innen nézve úgy látszik azonban, hogy legalábbis azok, akik tisztességtelenül jártak el, kerülőutat tettek. A világ második legrégebb foglalkozásának a *pénzhamisítást* nevezték. Az okozott kár súlyossága miatt a hamisítókat több korban és több országban halálra ítélték, Justinianus császár viszont egy hamisítót a kormány szolgálatába állított, hogy tehetségét kamatoztassa. A pénzhamisítás a hadviselés eszközévé vált. Az amerikai függetlenségi háború során Nagy-Britannia árasztotta el az országot hamis pénzzel. Ugyanakkor az észak-déli polgárháborúban az északiak már képesek voltak használni a modern nyomtatási technológiát, és elérték, hogy a hamisítvány gyakran jobb minőségű volt, mint az eredeti.

A második világháborúban a németek hajtották végre a legnagyobb szabású műveletet. A sachsenhauseni koncentrációs táborban, majd Auschwitzban részben művészekből közel másfélszáz tagú teamet hoztak létre angol font hamisítására. A metszés munkája a bonyolult nyomtatási lemezekre, a megfelelő papír kifejlesztése korrekt vízjelekkel és a kód feltörése az érvényes sorozatszámok előállítására rendkívüli teljesítmény volt. Amikor Sachsenhausent 1945 tavaszán kiürítették, a közel tízezer bankjegy közel százötven millió fontot ért. (Mai értéke hozzávetőleg hatszáz milliárd font.) A minőség olyan jó volt, hogy szinte lehetetlen volt megkülönböztetni a hamisat az eredetitől. (A németek céljukat mégsem tudták elérni, mert megfelelő légi szállítóeszközök hiányában nem tudták eljuttatni a hamis pénztömeget Angliába. Az angolok ugyanakkor kémüktől értesültek „a lehető legveszélyesebb” bankjegyhamisításról.)

Noha e hamisításhoz nélkülözhetetlen volt iparművészek közreműködése, és a történet memoárok, regények és filmek révén is visszakerült a művészet áramába, mégsem ez a legkülönösebb kapcsolat. A művészet sajátos ága a *pénzművészet*. Érvényes pénzhez hasonló pénz megtervezése műalkotásként. Az amerikai J. S. G. Boggs híres az ő kézzel rajzolt egyoldalú amerikai bankjegyeiről és változatos számláiról. Ha készített egy 100 dollárost száz dollár értékű áruvá váltotta be, majd

eladta; a nyugta és olykor a vásárolt áru is az ő műalkotása. Boggs bankjegye sokkal többet ér névértékénél. Művei jeles amerikai múzeumok gyűjteményeiben található. Boggs tagadta, hogy hamisító vagy csaló lenne. Jóhiszemű tranzakcióról beszélt az informált felek között, hiszen produktumait nem pénzként értékesítette. A Bank of England beletörődni kényszerült, hogy nem történt csalás, amikor feljelentésére Boggsot letartóztatták, de a copyright megsértése egyértelmű volt.

Az angol graffitiművész Banksy 10 fontos bankjegyein Diana hercegnő portréja foglalja el a királynőét, míg a Bank of England feliratot Banksy of England váltja fel. Eredetileg egy épületből akarta szétszórni őket, de lemondott róla. Az amerikai Jack Daws egy lakatost bérelt fel, hogy az 1970-es amerikai penny öntőformáját készítse el, amibe tizennyolc karátos aranyat tett. Ez után egy másik felbérelt lakatos vörösrézrel vontta be, hogy úgy nézzen ki, mint egy szabályos penny. Daws a Los Angeles-i repülőtéren elköltötte. A plasztikát két és fél évvel később Brooklynban fedezte fel egy iparművész és érme gyűjtő vásárlás közben.

André Gide *A pénzhamisítók* című regényének főhőse saját készülő regényén töpreng. „Mindig iszonyú nehéz volt meghamisítanom az igazságot” – olvasható naplójában. A regényíró-főhősnek sejtelve sincs, kik a pénzhamisítók. Csak azt tudja, hogy a cím ötletét az elértéktelenedés eszméje sugallta. Unokaöccse barátja egy valóságos tízfrankos pénzérmét dob az asztalra. A hangja akár a többi aranypénznek, de csak a burka arany. A főhős megvizsgálja az érmét, és bevallja, hogy a valóság érdekli és zavarja. Érteni vélem őt. Fenyegeti a nyers valóság, amelyet nem képes kontrollálni, ugyanakkor meglehet, az ő szabadon lebegő eszme-futtatásai is olyanok, mint a hamis pénz.

Maga az anarchista pénzhamisító rágja a szánkba, hogy a pénzhamisítás – a társadalmi-politikai hamisságokon innen és túl – a regényírás metaforája. Az irodalmi piacon a hitvány mű elszívja a levegőt. Nagy az esély, hogy a közönség zöme igazinak-igaznak (=eredetinek) fogad el műveket, amelyek pedig nem pusztán elkoptatott, hanem meghamisított másolatok. Bár a regényen belüli regényíró találta ki, tőle függetlenül, de hozzá több értelemben is közel működni kezdenek a pénzhamisítók. Vagyis ami az írótól eredt, ami kizárólag képzeletében létezett, kézzelfogható valósággá vált. Ahogy Oscar Wilde szerette mondogatni: az élet utánazza a művészetet. Másképp: elsődleges a művészet, más(odlagos) a valóság. A főhős azonban alaposan revideálja a tételt. Egyrészt regényének részlete nyilvánvalóan a közvetlenül megtapasztalt valósághoz kötődött; másrészt amikor, visszavezetve a mindennapi valóságba, nem bizonyult ütőképesnek, átírása=megm<sup>a</sup>sítása mellett döntött; harmadrészt nem nagybácsiként beavatkozott az eseményekbe, roppant valóságos következményekkel. És honnan máshonnan tudhatnám, mint a regényből. Természetesen a valódiból. A Gide-éből. A regény mégoly remekül kitalált címének vaskosan földhözragadt eredete. Gide naplójában megtalálhatók azok az újságcikk-szemelvények, amelyek az első világháború előtt nagy figyelmet kiváltó pénzhamisítási ügyről tudósítanak.

A hamisításhoz nélkülözhetetlen a törekvés az utánzásra. Az utánzás révén az ember megfigyeli és megismétli (=lemásolja) egy másik ember viselkedését, akár tudatosan, akár automatikusan. (Utánzás során az agykéreg alsó homloklebenye és alsó fejtetői lebenye válik aktívvá. Itt vannak a majmokban felfedezett tükrőneuronok. Működésbe jönnek akkor is, amikor az állat megfigyeli társa cselekvését.

Tükrözi a másik viselkedését, mintha a megfigyelő maga cselekedne. Felthetően e neuronok alkotják az alapját az ember empatikus érzelmeinek és meghatározók az esztétikai élményekben.)

Tegyük fel, hogy baloldalt Rembrandt *Lucretiája* van előttünk és jobboldalt tökéletes mása. Történelmi adatok és röntgen-, valamint mikroszkópos vizsgálat megvegyelemzés igazolja, hogy a jobboldali hamisítvány. Ennek ellenére nem látunk esztétikai különbséget, és ha miközben aludtunk, felcseréljük őket, felébredve nem vesszük észre. Az esztétikai érték elkülönül az esztétikai különbségtől. Lehetséges, hogy egy (megviselt) eredetinek az esztétikumuk kisebb, mint a hibátlan hamisítványnak, mégis az utóbbit távolítják el a múzeumokból, ha kiderül rólok – tömöríttem Nelson Goodman gondolatmenetét. Az eredeti, mint újat teremtő, túlmegy az ismert határokon és az addigi normákon, akár művészi, akár tudományos mű. Új víziót kínál. Megváltoztatja a kialakult kulturális és szociális kontextust. Mégis, egy remekmű hiteles másolata (=utánzata) többet ér, mint egy attól eltérő, ám gyenge produktum. Megfelelő másolatok nélkül nagy volna az eredeti elvesztésének kockázata. A tehetség a művészet nagy példáinak elsajátításán keresztül teremt figyelemre méltót. Amennyiben jelentős művész készít másolatokat, az eredeti újraértelmezései lehetnek. Van Gogh Millet fametszeteit felhasználva hangsúlyozta, hogy egy másik nyelvbe fordítja le őket. Ahhoz hasonló tevékenységnek tartotta, amit a zenész tesz, amikor a kompozíciót interpretálja. A művész az eredetit kottaként tekintette, mintha az egy másik művész: az előadó nélkülözhetetlen közreműködésére várna. Hasonló történt, amikor Matisse egy Chardin-festményt másolt, absztrakttá téve azt.

„Az eredeti művész nem másolhat. Csak azért teheti, hogy eredeti legyen” (Cocteau). A legmesszebbre Picasso ment, aki, éppen túl Velasquez *Las Meninas* képe keletkezésének háromszázadik évfordulóján, közel hatvan változatot készített úgy, hogy a művek jellegzetesen picassóiak, noha a kiinduló-ihlető forrás vitathatatlan. Az egyszerre eredeti és másolat, valóság és művészi illúzió bemutatása. Éppoly „valóság=eredeti” az előtér közepén a gyerek infánsnő, mint az őt és a többieket festő alakja, aki készülődik képét nézni (aminek csak hátsó oldala egy részét láthatjuk, miközben az egész befejezett mű elének tárul). A gyerek tekintete viszont alighanem a festmény terén kívül tartózkodó szüleire, a királyi párra irányul. De felfogható úgy is, hogy a portré maga tükröz és a festmény a királyi pár nézőpontja. Ezért jelenik meg a hátsó falon egy tükrözés és mellettük ott a terembe nyíló ajtó mögött a festő.

A latin ‘origo’ jelentése eredet, kezdet, forrás; melléknévi alakja (originális=eredeti) szerfölött pozitív töltésű. Csakhogy a tudományban, művészetben az eredetiség mint kezdet értelmezhetetlen. A plágium paradox hódolat az érték előtt. Ugyanolyan autentikusként kíván megjelenni, mint a nem-plagizált. A szokványos és a párját ritkító hamisítót összeköti, hogy mindkettő felülmúlhatatlanul nagyra tartja az eredetiséget. A plagizáló nézőpontja kevésbé szofisztikált: ő egyszerűen csak értékeli mások munkáját. További különbség, hogy hamisítani lehetetlen tudatos szándék nélkül, plagizálni annál inkább.

Mégsem ilyen egyszerű. Balzac *Pierre Grassou*-ja közepszerű festő, akitől egy műkereskedő veszi meg régi mesterek másolásából-utánérzéséből született képeit. Nagy mesterként mutatja be a festőt egy gazdag üvegkereskedőnek, aki imádja, de

nem érti a művészetet. Úgy hiszi, hogy remek parti lenne a lányának. Meghívja a mestert gazdagon díszített házukba, ahol a képtárban pompás keretekben Grassou százötven festményt lát, minden második, mint Rubens, Rembrandt, Tiziano, az övé.

„– Ezeket a képeket mind én festettem.

– Ha ezt bebizonyítja, megduplázom a lányom hozományát, mert akkor ön Rubens, Rembrandt, Tiziano egy személyben!”

Grassou „most értette meg, miért került patina a képeire és miért ilyen tárgyú képeket rendelt tőle” a műkereskedő. Utóbb Grassou-ból ismert portréfestő lett. Az előnyös házasság ellenére, „nem tud megszabadulni egy kínos gondolattól: a művészek lefitymálják, nevét megvetéssel emlegetik a műtermekben, az újságok tárcarovatai nem foglalkoznak műveivel. De azért ő ernyedetlenül dolgozik, törtet az akadémia felé, be is fog jutni. És mily lélekemelő a bosszúja. Képeket vásárol híres festőktől” és saját „mázolmányai helyére igazi remekműveket akaszt, amelyek nem tőle valók.”

Efféle mértéktartás roppant kivételes a művészethamisítás történetében. Csak a mesékben fordul elő. Nagyjából száz évvel utóbb mindmáig az egyik, ha ugyan nem a legjelentősebb művészethamisító, a holland Han van Meegeren merőben másként viselkedett. Ironikus módon teljesítette be a korabeli legkiválóbb Vermeer-szakértő szavait. Szerinte még néhány vallásos tartalmú, fel nem fedezett Vermeer lappanghat, ami az olasz művészet hatását mutatja. Először (négyévi kísérletezés után!) Vermeer korának megfelelő képfelületet állított elő van Meegeren. Majd olaszországi tanulmányútját követően festette rá a nagy delfti alkotó *Krisztus és tanítványai Emmausban* című képét. A szakértő „minden ízében nagyszerű mesterműként” üdvözölte. Az abszolút gátlástalan van Meegeren felkészültsége és technikai ügyessége ellenére mégis fatális hibát követett el, amikor egyik Vermeerjét Göringnek adta el. A háború után a szálak van Meegerenhez vezettek. Hogy mentse a nyakát a náccal együttműködés vádjá alól, a hamisítás kisebb bűnét vallotta be, és a hitetlenkedőknek felajánlotta, hogy szoros felügyelet alatt elkészít egy másik „autentikus” Vermeert. Valóságos népi hőssé vált. Minden hatóságot becsapott és bolondot csinált minden hatalomból. (A hamis szignók miatt a börtönt nem kerülhette el. Hamarosan meghalt.)

Illő folytatás, hogy a hamisítót is hamisítják. Han fia, Jacques imádta apját. Leste őt műhelyében, tőle tanult mindent. Apja javaslatára nézte meg Rotterdamban a holland aranykor festményeit, kivált az újonnan felfedezett Vermeert. Apja kérdésére azt felelte, hogy „ez ennek a századnak mesterműve, de biztos, hogy nem Vermeer.” „Kié?” – kérdezte apja. „A tied, a fejek megnyújtott és nagyméretű alakjáról látom. A szemhéjak is úgy vannak festve, ahogy te szoktad, a borospohár és a fehér kanna is a tied.” Apja egy szót se szólt és Jacques is megőrizte a titkot. Nem beszéltek róla addig, amíg a hamisítás kiderült. Apja halálát követően, a fiú apja aláírásával adta el az általa festett, nem igazán kvalitásos hamisítványokat. Jóval több pénzért, mint a saját képeiért. Ennyiben, de csak ennyiben pontosan apja fia volt, aki önálló műveivel szintén nem árult el jelentős művészi tehetséget.

Minden művész (túl és innen a festőn) ámít-kitalál-becsap. Szélsőséges formában – ahogy a pszichológiai háttér az iméntiek részletes feldolgozásával együtt vizsgáltam *Ödipuszi felnevelés* című könyvemben – először a huszonhárom éves

James Macpherson tette, aki hosszú eposzt írt Ossián, a nemlétezett harmadik századbeli vak bárd nevében. – Nemsokára felülmúlta őt a tizenöt éves Thomas Chatterton, aki egy tizenötödik századbeli szerzetes, Rowley munkáit teremtette meg. Addig nem ismert középkori angol nyelven nemcsak költeményeket és színdarabokat írt nevében, de történelmi értekezéseket is fordított latinból. A csodasiheder fiatalon halt meg. Amikor alig több mint tíz évvel halála után a Rowley-mánia tetőzött, a történelmi és a fiktív élet, Chattertoné és Rowley-é, hibridben egyesült.

A portugál Pessoa, aki elmondta, hogy a művész azt a fájdalmat is színleli, amit valóban érez, tőle és egymástól is különböző három kitalált portugál költő nevében írt jelentős verseket. Tette azonban úgy, hogy tudatta, mindez az ő műve. Úgy teremtette meg őket, hogy önmagának hol ilyen, hol olyan vonásait, ahogy írja: beleteszi, belehelyezi. Az empátiának tagadhatatlanul különös kreatív megnyilvánulása. Felidézi bennem a Pessoaéval ellentétes irányt: nagyon is létező költők karikatürisztikus újjáteremtését. Lásd kortársától, Karinthy Frigyesétől.

Az ő karikatúrái nem utánzatok, de modelljeit olyan pontos részletekig megfigyelte és beleképzelte magát helyükbe, amikor írnak, hogy ha beérte volna pusztán a mesterség tökélyével, könnyedén tudott volna hiteles másolatokat létrehozni, amint ugyanezre Van Meegeren is képes lett volna a maga területén kedvenc alkotóival. Az ő eredetisége – aminek fia híjával volt – abban rejlett, hogy Vermeer aprólékosan és pontosan kielemezett művészi jegyeit vitte bele olyan kontextusba, amely Vermeert ugyan nem vette körül, de akár vehette volna. A tényleges vermeeri jegyeket az adott kontextus jellemző jegyeivel kombinálva hozott létre egy új Vermeert. Merő ellentmondás. A plágium abszolút felsőfokaként egy kétségtelenül rendkívüli művész sohasem volt művét hamisította, az eredeti utánzatának kreatív megteremtésével.

Van Meegeren tevékenysége nélkül aligha született volna meg William Gaddis *The Recognitions* címen először 1955-ben megjelent grandiózus regénye, ami címében is egy mintából indul: Kelemen *Felismeréseiből*. Az utalás eleve talányos, mivel a szerzőség és a szöveg hitelessége vitatott. A regény festő főhőse előtt ott van tanára intése: az eredetiség romantikus betegség. Hamisításra adja a fejét, de úgy, hogy nem a saját, hanem a rég halott művész (korának) szemével fest. Mégsem azt festi (csak) meg, amit a művész megfestett, hanem amit megfesthetett volna. Eredeti módon utánozza. A mese tárgya és a narráció módja remekül illenek egymáshoz. Hogy mi az eredeti és mi a másolat, afelől éppoly nehéz tájékozódni, mint megtalálni a fonalat a szöveglabirintusban. A főhős azért gondolhatta, hogy másolatot másolt, mert valóban képes volt olyan másolat készítésére, amely felért az eredetivel. A másolatok eredeti nélkül önállósultak és valóságosabbnak hatottak, mint maga az eredeti. Miután a főhős felismerte, hogy amire kényszerült, végül is annyi, mintha üres vásznat restaurált volna, megsemmisítette műterme összes darabját. Az éppen keze ügyébe eső festményt üres vászonná restaurálta. A művészet helyébe a semmi lép, vagy ha tetszik: semmi se lép. A teljes tagadással a dilemma megoldódott. Nincs eredeti, nincs másolat; nincs hamisítvány, nincs ámitás.

A magyar Hory Elemér (nemsokára Elmyr de Hory) a második világháborút követően, éppen amikor van Meegeren pályája véget ért, ráébredt, hogy ismert festők stílusának másolására kísérteties a képessége. Számos országban élt, leghosszabban az Egyesült Államokban, illetve később a spanyolországi Ibizán. Az ibizai ható-

ságok elítélték két hónapra – homoszexualitásért. Hamisításért soha, mert nem tudták bizonyítani, hogy Spanyolországban tette. A hatvanas évek végére sorsát természetesen nem kerülhette el. Celeb lett. Lásd Clifford Irving *Fake! The Story of Elmyr de Hory the Greatest Art Forger our Time* című életrajzát és Orson Welles *F for Fake* című dokumentumfilmjét. (Hory öngyilkos lett, mikor megtudta, hogy a spanyolok ki fogják adni Franciaországnak, ahol csalóként bíróság elé állítják.)

A hamisítás Irvingtől sem volt idegen. Úgy írta meg korábban a milliomos Howard Hughes életrajzát, hogy leveleket és szerződést hamisított, amiért börtönbüntetést kellett letöltenie. Welles pedig a filmje elején felidézi, hogy ő is nagyszabású „hamisításban” vett részt. 1938-ban rádiószínháza H. G. Wells *Világok háborúja* című regénye alapján készült produkciót adott elő. A mű szerint marslakók szállják meg a Földet. Bár az egyórás program során négy alkalommal (!) közölték, hogy Wells regényének adaptációja hallható, mégis, az adás befejezése előtt sokan menekülni kezdtek lakóhelyükről. Noha nemhogy hamisítás, beugratás sem történt, közel minden harmadik hallgató hitelesnek fogadta el és minden ötödik megremült. Az (olykor) elképesztő hiszékenység találkozott a fikció és nem-fikció, az eredeti és a nem eredeti határainak elmosódottságával.

„A legjobb munkámat sehogy nem tudtam galériáknak eladni” – vallotta Hory. De ha ugyanazt Picasso-szignóval vittem, készek voltak akármennyit adni érte. Tudtam, hogy veszélyes. De akartam a kihívást. Azért választottam az adott galériát, mert tudni akartam, hogy vagyok-e olyan jó, mint az ottani képek? Tudtam természetesen, hogy Picasso valami újat talált fel és én csak a nyomdokait követem, de ha egy elismert Picasso-szakértő számára rajzaim elég jók, akkor a kvalitásuk bizonyosan olyan értékű, mint Picassóé. Nem szeretem a »hamisítás« szót, de használok. Az egyetlen hamis dolog volt festményeimben: a szignó.”

2010-ben a londoni Nemzeti Galéria egyik kiállítása azokból a festményekből állt, amelyek bolondot csináltak a szakértőkből, mígnem végül a Galéria tudományos részlege leleplezte őket. Csakhogy műszeres elemzés (ultraviola lámpa, röntgen radiográfia, infravörös reflektográfia, Raman-féle molekuláris spektroszkópia) nélkül továbbra is éltek volna halhatatlannak tűnő világukat.

A *Beltracchi – The Art of Forgery* című dokumentumfilmet 2015-ben New Yorkban mutatták be. Wolfgang Beltracchi az elmúlt három és fél évtizedben Picasso, Gauguin vagy Monet stílusában hozzávetőleg háromszáz festményt alkotott, de nem a saját aláírásával. Öregnek látszó fényképeket is készített hozzájuk. „Mindig izgatónak találtam, amikor egy nagy múzeumba – akár a MoMa-ba – megyek, és ott látom egyik munkámat.” Felülmúltni igyekezett a kérdéses művész stílusát, hozzátéve és *kijavítva*. Max Ernst özvegye szerint Beltracchi festette férje legszebb erdőjét. A szakértők, talán már mondanom is felesleges, műveit eredeti mesterműveknek tartották. Sajátos gondatlansága miatt bukott le. Egy 1914-re datált mű megfestése során olyan fehér festéket használt, ami akkor még nem létezett. A szakértő, akinek végül Raman-spektroszkóppal sikerült kimutatnia a történelmileg lehetetlen pigmentet, rendkívüli elismeréssel szölte Beltracchi műveinek kvalitásairól. Egy másik szakértő pedig azt is bevallotta, hogy Beltracchi neurotikussá tette őket. Rettegtek attól, hogy véleményt mondjanak. Börtönbüntetéséből kiszabadulva Beltracchi immár a saját aláírásával fest. Sok kritikus nem fogadja el művésznek. Azzal

vág vissza, hogy így akarnak bosszút állni, vagy mostani sikereiért irigykednek rá. A múlt, jelen és jövő festményeit kombinálja. Nem pusztán másol.

Két német kutató empirikus vizsgálat révén törekedett válaszolni a fogas kérdésre: hogyan befolyásolja a mű megítélését a valódiságára (autentikusságára) vonatkozó információ? Máshogy: mi a gond a meghamisított művek felfogása során? A vizsgálatban négy híres művész nyolc jól ismert, illetve kevésbé ismert alkotásai szerepeltek páronként. Például Leonardótól a *Mona Lisa*, illetve az *Ismeretlen nő portréja*. Felük keretben, felük keret nélkül, A5-ös lemezre nyomtatott formátumban, szignó nélkül. Több mint harminc, nem művészeti szakos egyetemistának először rövid kurzust tartottak, amelyen az adott festmény megalkotásának pontos körülményeiről, az alkotóról és a mű valódiságáról tájékoztatták őket. Majd felüknek az összes „eredetit” mutatták be, azután az összes velük mindenben pontosan megegyező „másolatot” (e megnevezéssel kerülték el az eleve megbélyegző hamisítvány kifejezést), míg a résztvevők másik fele fordított sorrendben ismerkedett meg velük.

Azok a festmények, amelyeket „eredetinek” mutattak be, jócskán felülmúlták a „másolatok” hatását. A mű kvalitását, érzelmi értékét, a nézés élvezetét, a kép rendkívüliségét és vizuális helyénvalóságát illetően éppúgy, mint a kép tulajdonlására irányuló vágyra és a művész tehetségének megítélésére vonatkozóan. A valódiság tudata e feltételek között (is) döntő tényezője a pozitív fogadtatásnak. Vagyis a néző úgyszólván automatikusan leértékeli a művet, ha úgy tudja, hogy a festmény nem eredeti, hiába ugyanolyan, mintha az lenne. Akár jól ismert, akár kevésbé ismert, akár bekeretezett, akár keret nélküli. Roppant erősnek bizonyult a kísérleti személy kedvező önképe szempontjából az a szükséglet, hogy a művet egyedülállónak tart(has)sa. A manipulált státus hatásaként a „másolatok” nélkülözik e szimbolikus értéket. Az eredeti műalkotás kognitív alapon: tudom, hogy eredeti, eleve kedvezően értékelendő, míg a szimbolikus érték elmaradása emocionális alapú elutasítást, nemtetszést vált ki. A „másolatok” megítélése során alátámasztja a hibakeresési beállítódás, amint a kísérleti személyek beszámolóí, illetve agyi képpalkotó eljárással végzett vizsgálatok is megerősítik.

Kiéleztve: iskolázásunk szerint nagy=eredeti művész presztízsének (tekintélyének) egy-egy művere gyakorolt kisugárzása lényegében eldönti megítélését (hatását). Ha azt hisszük, a mű az övé, a pozitív következmény nyilvánvaló; ha azt hisszük, nem az ő eredetije – avagy kisebb presztízsű művésztől való, reakálásunk alapjában ennek felel meg. Nem meglepő, hiszen a presztízs latin „eredeti” jelentése: szemfényvesztés, trükk. (Hányadszor írom le e szót!?) A megtévesztés magának a tekintélynek a megszerzéséből és fenntartásából sem zárható ki eleve. Feltetelezve, hogy késégbevonhatatlanul kiemelkedő művészi teljesítmény alapozza meg, egy súlyos okkal több elkápráztatnia a befogadót. Csakhogy a folyamatot beindító kulcsinger: a művész neve, a mű megítéléséhez nélkülözhetetlen tárgyi információkat is markánsan megmozgat. „Beugrik”, hogy a mű nagyjában mikor: milyen korban és hol: milyen (művészet)történeti-kulturális helyzetben; milyen feltételek között, milyen előzményeket követően, milyen hatásokra és milyen következményekkel keletkez(het)ett. Ezeknek a magából a műből csak igen bizonytalanul, ha egyáltalán kiolvasható információknak alapján alakul ki az a többdimenziós viszonyítási hálózat, amely jelentősen mérsékeli a kiszolgáltatottságot ilyen-olyan trükköknek.