KK
KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BALÁZS IMRE JÓZSEF
BETUKER ISTVÁN
BUKOVINSZKY-CSÁKI ORSOLYA
CZIGÁNYIK ZSOLT
CSÉP GERGŐ
EGRI PETRA
FODOR JÁNOS
MARIUS FODOR
KILLYÉNI ANDRÁS PÉTER
MAKSA GYULA
MITRULY ÁRPAD
NAGY ANDRÁS
OLÁH ANDRÁS
SZABÓ K. ATTILA
TAMÁS DÉNES
TAMÁS ILDIKÓ
TÓTH ZOLTÁN JÁNOS
UNGVÁRI-ZRÍNYI IMRE
VÁRADI IZABELLA

4

III. FOLYAM
2025.
ÁPRILIS

MODELLVÁLTÁSOK

KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXVI/4. • 2025. ÁPRILIS

TARTALOM

TAMÁS DÉNES • Az egyetlen könyv igézetében 3
UNGVÁRI-ZRÍNYI IMRE • Az Antropocén és a fenntarthatóság etikája 11
BUKOVINSZKY-CSÁKI ORSOLYA • Az újságírás és a mesterséges intelligencia. Generatív MI-eszközök etikus használati módjai az újságírásban 23
VÁRADI IZABELLA • Kell-e szabadság az irodalomtanításban, és ha igen, akkor miért nem? 31
MAKSA GYULA • A kettősszületés-elmélettől az összehasonlító médiatörténetig . . . 37
MITRULY ÁRPÁD • „Minden sír ásít” az *Ulysses* magyar fordításaiban. Stílusimitációk és fordítási evidenciák 45
SZABÓ K. ATTILA • A növényi életforma mint vágynélküliség és kitettség Nemes Nagy Ágnes költészetében 56
TÓTH ZOLTÁN JÁNOS • Kánonok és nézői szokások a streamingháború korszakában. Új kapuőrzők a filmkultúrában 65
TAMÁS ILDIKÓ • Kié a hagyomány? Modellváltás kulturális keretben 75

OLÁH ANDRÁS • történelmi lecke, már nem várasz senkire, [visszalapoztam], új koreográfia (*versek*) 82

■ **MŰ ÉS VILÁGA**
VERES OTTILIA • „Idegenek önmagunknak”. Pierre Huyghe: *Liminal* (Punta della Dogana, Velence, 2024) 84

■ **MŰHELY**
KILLYÉNI ANDRÁS PÉTER – CSÉP GERGŐ – BETUKER ISTVÁN • Sporttörténeti kutatás eredményeinek bemutatása innovatív módszerekkel. Esettanulmány: a borsafüredi magyar olimpiai síközpont fejlesztése 1941 és 1944 között 89

■ **KÖZELKÉP**
EGRI PETRA • A digitális divattartalmak ideje 97

■ **TÉKA**

BALÁZS IMRE JÓZSEF • Az út a verstől prózáig és vissza (*Sasszé*) 104
NAGY ANDRÁS • Életkérdések és halálkérdések 107
CZIGÁNYIK ZSOLT • Egy társadalomtudós, aki szépirodalmat olvas 114
FODOR JÁNOS • Boncasztalon a trianoni magyar külpolotikai gondolkodás főszereplői 117
NAGY ANITA APOLLÓNIA • Pszichohistóriai történetek a 19. század magyar irodalmából 120

■ **ABSTRACTS** 124

■ **TÁMOGATÓINK NÉVSORA** 128

■ **KÉP**

MARIUS FODOR

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem)
■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF (főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), GYŐRFFY GÁBOR (társadalomtudományok), RIGÁN LÓRÁND (filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)
■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT, BALÁZS JÚLIA (titkárság, tördelés), DEÁK SZIDÓNIA (korrektúra)
■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, HORKAY HÖRCHER FERENC, ILIA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS, ROMSICS IGNÁC, TÁNCZOS VILMOS, ZALÁN TIBOR
■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség. A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a a Miniszterelnökség Nemzetpolitikai Államtitkársága, a Bethlen Gábor Alap, az Iskola Alapítvány, a MOL Románia, a bukaresti Kulturális Minisztérium, a Méhes György – Nagy Elek Alapítvány, a Nemzeti Kulturális Alap és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural Foundation for Transylvania
■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.
Telefon: 0264-375-035; 0742-061-613; ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;
Internet: www.korunk.org; http://epa.oszk.hu/00400/00458; e-mail: korunk@gmail.com
■ Nyomda: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407
■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 100 RON.
A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;
a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 06-303-539-724, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com
■ Revistă culturală finanţată cu sprijinul Ministerului Culturii şi MOL România
■ Revistă editată de Asociaţia de Prietenie Korunk
(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)
■ ISSN: 1222-8338

TAMÁS DÉNES

AZ EGYETLEN KÖNYV IGÉZETÉBEN

A művészet a technikai reprodukció korszakába lépett – állította fel a diagnózist még a huszadik század harmincas éveiben Walter Benjamin, az azonos című tanulmányában.[1] Ez a diagnózis azóta többszörösen igazolódott, tulajdonképpen azóta is ennek a változásnak a jelentőségével és konzekvenciáival küszködünk, amikor a művészet mibenlétéről és jelentőségéről gondolkodunk. Ami veszteség ebben a korszakváltásban, azt Benjamin szerint a műalkotás aurájának fogalmával lehet leginkább megragadni, egy olyan fogalommal, amelyre az alábbiakban alaposabban ki fogok térni. A sokszorosíthatósággal tulajdonképpen a mű aurája sérül, ami a mű egyszeri előfordulásának valóságában van megalapozódva. Ugyanakkor, amikor azt halljuk, hogy „technikai reprodukció", elsősorban képekre és hangzó tartalmakra gondolunk, mintha ezekre a médiumokra kitüntetettebben vonatkozna a sokszorosíthatóság cezúrája. Maga Walter Benjamin is a fotográfiát és a filmet veszi alaposabban górcső alá, miközben azért utalásképpen kitér más médiumokra is. Többek között az irodalomra, a könyvre is, „Tudjuk, milyen óriási változást hozott az irodalomban a nyomtatás, vagyis az írás technikai reprodukálhatósága" – állítja. Amivel felhívja a figyelmet egy másik nagy történetre, hiszen ez a változás a szövegekkel is megtörtént, ami azzal kezdődött, hogy a beszédet leírták, majd másolni kezdték, később kinyomtatni, digitálisan sokszorosítani, sőt



A sokszorosíthatósággal tulajdonképpen a mű aurája sérül, ami a mű egyszeri előfordulásának valóságában van megalapozódva.

aminek csak a kezdetén vagyunk, a mesterséges intelligencia segítségével előállítani. Alapvető állításom, hogy ezt a történetet is áthatotta a könyv egyszeriségének, egyediségének a problémája, amely az éppen aktuális reprodukciós technikáknak köszönhetően más és más kérdésekkel szembesít bennünket. Ugyanis minden médiumváltás leírható úgy, mint ami egyszerre eredményez bizonyos nyereségeket (elsősorban ezek érdekében megy végbe a médiumváltás), ahogy veszteségekkel is számolni kell.[2] Így van ez a könyvek esetében is, amelynek médiumváltásai a nyereségek és veszteségek más és más rendszerét eredményezték. Mi történt ebben a történetben a könyv egyediségével? – tehető fel a kérdés. Hogyan néz ki a nyereségek és veszteségek rendszere a könyv esetében? Egyáltalán lehet-e beszélni a könyv aurájáról? Ezek azok a kérdések, amelyekkel a következőkben foglalkozni fogok.

Mielőtt erre sor kerülne, alaposabban ki kell térni az aura fogalmára, meg kell alkotni az aura operacionalizálható fogalmát annak érdekében, hogy a könyvek esetében is használni lehessen. Minderre azért is szükség van, hogy utána tudjunk eredni a könyvek auravesztési folyamatának.

Benjamin auradefiníciója a következő: „egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen bármilyen közel". Ez elég homályos meghatározásnak tűnik, pedig Benjamin ezzel csak az egyszeri találkozás élményét próbálja körülírni, ami példáiból is kiderül. Egy nyári délután tekintetünkkel követni a horizonton kirajzolódó hegyvonulatot nem más, mint belélegezni a hegynek az auráját – ez egyik példája Benjaminnak. A „belélegezni" metafora magától értetődően fejezi ki, hogy az aura tulajdonképpen a közvetlenség tapasztalata, az egyszeriség megmutatkozása, ami itt az eredeti jelleget is takarja. A mű egyszeri előfordulásának Itt és Most-jában találkozhatunk a működő aurával. Ebben az egyszeri megjelenésben alapozódik meg a mű kultikus értéke, aminek következtében a mű valamilyen kultusz tárgyává tud válni, ami lehet vallási rituálé, de Benjamin ide sorolja „a szépség profán szolgálatát", ami a műalkotások muzealizálódásának előfeltétele. Ebből pedig következik, hogy a mű egyedisége, illetve megmutatkozásának az egyediséghez kapcsolódó körülményei plusz tartalmakat adnak hozzá megtapasztalásához. Aki látott eredeti festményt, és összehasonlította azt annak reprodukciójával, az tudja, mire utalok. Az eredeti festmény sajátos színerősségeit, fényviszonyait, textúrájának jelentésességét semmilyen reprodukció nem tudja visszaadni (eddig, tehető hozzá). Az aura operacionalizálható meghatározása tehát ezeknek a plusz tartalmaknak a meglétével függ össze. Ezek a plusz tartalmak válnak az aura tettenérhetőségének markereivé.[3]

A könyvek esetében azonban bonyolultabb a helyzet. A könyvre ugyanis elsősorban a tartalma alapján gondolunk, hiszen az egyik legszellemibb produktum, mivel a nyelv közegében létezik, leginkább függetleníthető hordozójától, materiális megvalósulásától. Másrészt a könyvet mindig körüllengte valami titokzatosság, elég csak a régi könyveknek a filmes ábrázolására gondolni. A könyv utal *valamire*, képvisel *valamit*, hiszen a könyv tulajdonképpen a nagybetűs Tudás helye, a Titok, a Világ Titkának letéteményese, az írástudók pedig a könyvek felkent papjai, akik hozzá tudnak férni az ilyen tárgyak tartalmához. Ez az összefüggés alapozta meg a könyvek kultikus jellegét, ami az idők során lassan leépült, minek következtében kultikus tárgyból használati tárggyá változott a könyv. Ezért állíthatja Weiss János, hogy „a modernség egésze leírható a könyv auravesztésének folyamataként".[4] De a világ varázstalanodásának weberi koncepciója is párhuzamba állítható ezzel a történettel. Ez az auravesztés pedig

nem másban, mint a különböző médiumváltásokban érhető tetten, a technikai sokszorosíthatóság különböző megvalósulásaiban. De hol keressük a könyv egyediségét, a könyv auráját? Melyek azok az összefüggések, amelyek plusztartalmakat adnak a könyvekhez? Amiktől jelentősebbnek, mélyebbnek vagy egyenesen varázslatosnak érezzük a könyvekkel való találkozást. Úgy gondolom, az auravesztésnek két vetülete van, az egyik a könyv fizikai megjelenéséhez kapcsolódik, a másik a könyv eszmei egyediségének gondolatában alapozódik meg. Mindkét összefüggés a könyv aurájának megteremtődéséhez járul hozzá, ahogy mindkét összefüggés átalakulását végig lehet követni a könyv története során.

De már a kiinduló pillanatban egyből érzékelhetővé válik minden probléma. Az első médiumváltás az írásbeliség megjelenését jelenti, ennek a médiumváltásnak a traumája pedig már az írásbeliség hajnalán jelentkezik, többek között Platón filozófiájában. Ahogy fentebb is jeleztük, minden médiumváltás leírható a veszteségek és a nyereségek mérlegeként, ennyiben az írásbeliség esetében is kimutathatóvá válnak a veszteségek és a nyereségek összefüggései. Platón *Phaidrosz* című dialógusa példaértékű ebben a vonatkozásban, amelynek ide kapcsolódó fejtegetései a korabeli morális pánik eklatáns példájaként is olvashatók.[5] Platón egyértelműen veszteségként írja le az írás technológiájának a megjelenését. Az írás megjelenésével a tudás igazi közegének pervertálódása történik meg, hiszen a tudás igazi közege a lélek, amelybe valóságosan vannak beleíródva az igazi eszmék.[6] A legalapvetőbb probléma az írás esetében, hogy feledést fog oltani azok lelkébe, akik az írást gyakorolják, mondja Platón, hiszen elég, ha az íráshoz fordulnak, hogy valamit felidézzenek, nem kell gyakorolják emlékezőtehetségüket. Az írás nem az emlékezés, hanem az emlékeztetés közege, benne külsődlegessé válik a tudás, ezért nyújtja csak a tudás látszatát, nem pedig valóságát. Nem célunk itt kimerítően felsorolni Platón érveit, ahogy azok helytállóságával sem akarunk vitatkozni. Egy másik értelmezési keret ugyanis felfedi ennek a változásnak a pozitívumait is. Ez az értelmezési keret az utóbbi időben elhíresült szóbeliség-írásbeliség kommunikációelméleti paradigma, amelynek leghíresebb képviselői Marshall McLuhan és Walter J. Ong. Kettőjük közül Ong a szakszerűbb, az ő szóbeliség – írásbeliség – másodlagos szóbeliség megkülönböztetése pontosan leírja az írásbeliség forradalmát. Ong szerint az írásbeliség megjelenése és elterjedése teremtette meg a „kontextusfüggetlen nyelvet", és az ahhoz szorosan kapcsolódó „lineáris, elvont gondolkodást", ami évszázadok alatt tulajdonképpen az egész modern kultúra és tudomány kiépülését eredményezte.[7] A könyv megjelenése és elterjedése ennek a fordulatnak a tulajdonképpeni betetőződése, minek következtében beszélhetünk a „könyv korszakáról", ahogy Iván Illich is teszi *A szöveg szőlőskertje* című könyvében.[8] Ebben a korszakban válik a könyv alapvető kultúrahordozó objektummá, hiszen mint technológia meghatározó szerepet játszik az emberi gondolkodás, kommunikáció és tudás megszerveződésében. Ugyanakkor ebben a korszakban alapozódnak meg azok a megkülönböztetések is, amelyek a könyv aurájának megképzéséhez járulnak hozzá. Ezeket fogom az alábbiakban áttekinteni.

A könyv a maga fizikai megjelenésében is vonzó objektum tud lenni. A bibliofil lények be tudnak számolni vonzalmuk irányultságáról és természetéről. De hogy vonzalmukat a könyv fizikai megjelenésének pontosan milyen markerei vezérlik, talán nincsenek tisztában. Pedig e vonzalom mögött világos megkülönböztetések húzódnak meg, amelyek mind a könyv aurájával függnek össze. A könyv aurája e megkülönböztetések révén képződik meg, ahol a megkülön-

böztetés egyik tagja növeli a könyv auráját, míg a vele szemben álló lefokozza. A következőkben néhány ilyen megkülönböztetést sorolok fel, megpróbálva egy fokozatosságot konstruálni, amelynek kiindulópontját az egyediség, az eredetiség, a származás és a szerző közelsége képezi meg.

Ha az eredetre koncentrálunk, az első különbség, ami megvonható a könyv esetében, az a *kézirat* és a *kinyomtatott példány* között adódik. A kézirat a nyomdában előállított példányhoz képest mindig értékesebbnek bizonyul, hiszen egyrészt egyedi darabnak tekinthető, másrészt magának a szerzőnek a kéznyomát is magán viseli. Ha már ki van nyomtatva a könyv, akkor mindig az *első kiadás* lesz az értékesebb a *későbbi kiadások*hoz képest, ahogy a *ritkán előforduló* a *tömegesen előforduló*hoz képest. A *régi könyvek*et eleve belengi egy különös aura, hiszen önmagukban is egy történelmi korszakot reprezentálnak. Manapság a *papírra nyomtatott könyv* és az *elektronikus könyv* közti különbség osztja meg az olvasókat. A nyereségek egyértelműek ebben az esetben is. A papíralapú könyv egyediségéhez képest az elektronikus könyv korlátlanul másolható és terjeszthető, ahogy tárolni, felhalmozni is sokkal könnyebb. Másrészt a veszteségek is kézzelfoghatóak, hiszen pont ezeknek az előnyöknek köszönhető, hogy felszámolódik a könyv kultikus tapinthatósága és illata, elvész a műtárgyjellege. Az olvasásélmény különbözőségéről is beszámolnak különböző kutatások. A papíralapú könyvek inkább a mélyebb koncentrációt és az aktív elmélyülést segítik elő, míg a digitális könyvek gyorsabb információszerzést és könnyebb hozzáférhetőséget kínálnak, de hajlamosíthatják az olvasót arra, hogy felületesebben olvassa el a szöveget. Anne Mangen és társai kimutatták, hogy a Kindle elektronikus olvasón megváltozik a történet befogadásának a minősége a papíralapú könyvekhez képest. Ugyanis a Kindle haptikus és tapintható visszajelzései nem nyújtanak ugyanolyan támogatást a történet mentális rekonstrukciójához, mint egy nyomtatott zsebkönyv. Ami azt jelenti, hogy ha elektronikusan olvasunk, nehezebben tudjuk a cselekményt pontosan rekonstruálni, mint a nyomtatott könyv esetében.[9]

A szerző közelsége szinten auraképző mozzanatnak tekinthető. A kézirat esetében már jeleztük a szerző kézjegyének az auraképző képességét. Ez működik a dedikálások esetében is, hiszen egy *szerző által dedikált példány* mindig értékesebb lesz egy *nem dedikált példány*nál. A dedikáció nem más, mint a híres író személyességének, szó szerint érintésének a bizonyítéka. De magának a felolvasásnak is kultikus jelentősége tud lenni. Elsősorban akkor, ha maga a szerző olvassa fel a szövegét, mintegy hangjával tolmácsolva és hitelesítve a könyv üzenetét. De bármilyen hangos olvasás jelentőségteljesebb tud lenni a néma olvasáshoz képest, már csak azzal is, hogy többeket ér el, és mintegy megszólaltatja, kierősíti a könyvet.

A könyvhöz kapcsolódó *kultikus gyakorlatok* szintén visszaszorulóban vannak napjainkban. A Bibliára tett kézzel esküdni a bírósági tárgyaláson az utolsó ilyen gyakorlatok közé tartozik. A múzeumokban kiállított régi könyvtárgyak szintén a könyv kultikus jelentőségét hangsúlyozzák. De a könyv mai kultuszának a helyei tulajdonképpen a könyvbemutatók maradtak, amelyek valójában felolvasással egybekötött dedikálóestek. Bíró-Balogh Tamás irodalomtörténész parodisztikusan írja le az ilyen események jelentőségét: „egy tágas teremben összegyűlnek a hívek, hogy meghallgassák az úr (vagy hölgy) szavait. Áhítatos csendben figyelnek (persze mindig van, aki a telefonját nyomkodja közben, mert ő csak azért jött, ami ez után következik): a kinyilatkoztatás után pedig a hívek

megszerezhetik, magukhoz vehetik a szent szerző egy szakralizált darabját, egy dedikált könyvet."[10] Nem kell különös éleselméjűség ahhoz, hogy észrevegyük, az irodalmi kultusz tulajdonképpen a vallási rítusokra vezethető vissza, amit maga a fogalomhasználat is igazol. A könyv elveszőben lévő auráját és kultuszát más írói aktusok is megpróbálhatják életben tartani. A kortárs magyar irodalmi közegben az egyik leghírhedtebb aktus, amikor Esterházy Péter egy lapra kézzel másolja le Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényét, ezzel a performansszal nyomatékosítva a regény kultikus jelentőségét. Ehhez a gesztushoz hasonlítható Korpa Tamás tette is, aki saját könyvét, a *Házsongárd Live* című, Kolozsvárhoz erősen kötődő verseskötetét másolja át rituálisan egy lapra, amit majd kifüggesztenek a kolozsvári Bulgakov irodalmi kávéházban. Mindkét esetben egy szerző és az ő kézírása a hitelesítő aktus, még ha más és már értelemben is. De ebbe a sorba illeszkedik az a 2016-ban indult kezdeményezés, amely az *Írók a szegény sorsú gyermekekért* elnevezésű Facebook-csoporthoz kötődött, ennek keretében kortárs írók kéziratait lehetett licitálni, ahhoz, hogy a befolyt összeget jótékony célokra fordítsák.

A fizikai megjelenés mellett a könyv eszmei egyediségének gondolata az, ami a könyv aurájának megképződéséhez járul hozzá. Sőt fontos látni, hogy a két dolog összefügg, ugyanis a könyv fizikai megjelenésével kapcsolatos auraképző mozzanatok mind a könyv eszmei egyediségének gondolatából vezetődnek le, az alapozza meg őket. A könyv nem csupán egy fizikai foglalat, amiben szövegek találhatók, hanem egy eszmeiség kifejeződése is, aminek sokáig nagy jelentősége volt kultúránkban, ahhoz, hogy a huszadik században ennek az eszmeiségnek a felszámolása kezdődjön el, elsősorban különböző teoretikus fejtegetésekben.

Jacques Derrida a következőképpen fogalmazza meg ezt az eszmeiséget: „a könyv ideája a jelölő – véges vagy végtelen – totalitásának az ideája."[11] A könyv ennyiben egy eszme, a megértésre, a kifejezésre hivatott teljességének az eszméje, amit a könyv képes magába foglalni. A könyv tartalmazza mindazt, ami megértésre hivatott, és ezt a maga teljességében teszi. A könyv képes leképezni, magába foglalni, megértetni a világot, mindezt azért, mert a világban is van valami könyvszerű. Ez a gondolat alapozza meg a könyv metaforikus jelentőségét, amelyet olyan metaforák hordoznak, mint „a természet eme könyve", „az élet nagy könyve", „egyetlen könyvben az egész élet" stb. A könyv világszerűségének és a világ könyvszerűségének analógiás megfeleltetése teszi teljessé ezt a gondolatot.

Ezt az egész építményt pedig a könyv egyszeriségének a gondolata szövi át. Valahol léteznie kell egyetlen könyvnek, amiben benne van minden, ami lényeges, amiben feltárul a világ rejtélye. Egyetlen könyv, egyetlen képlet, egyetlen metafora – ezek mind a metafizikusan szemlélt világ kulcsát jelentik. Sokáig a vallásalapító textusok kerültek ebbe a pozícióba. A kereszténységet eleve a Könyv vallásának nevezik, ahol a Biblia, a „Könyvek Könyve", mindent tartalmaz, ami a világ megértéséhez, a világban való eligazodáshoz szükséges. De a 41. hadísz[12] magát a Koránt is hasonló pozícióba helyezi: „csak aszerint kell cselekedni, ami a Koránban van, és nem kell foglalkozni azzal, ami nincs benne." Borges *Bábeli könyvtár* című novellájában a Könyvtár lesz az Univerzum analógiája. Ebben a novellában felsejlik, hogy felesleges a Könyvtár, hiszen elégséges lenne egyetlen Könyv, ami mindent tartalmazhatna, hiszen „végtelen számú, végtelenül finom lapokból állna."[13] Megírni az egyetlen érvényes regényt, verset, filozófiai művet – úgy gondolom, ez a metafizikus vágy számos alkotói szándék ki nem mondott táplálója: „én nem akartam többet, mint egyetlen komoly

könyvet megírni, s azzal kész, vége" – jellemzi írásművészetét Krasznahorkai László. De kisebb léptékű, mégis a totalizálás szándékát magukba foglaló törekvésekről is be lehet számolni. Vida Gábor marosvásárhelyi író *A dadogás története* című önéletrajzi jellegű művében magától értetődően hivatkozik a *Nagy Erdély-regény*re, amit állítólag mindig meg szeretett volna írni. Az ehhez hasonló vágyak mögött az a gondolat bújik meg, hogy lehetséges egyetlen könyvben totalizálni egy területtel kapcsolatos kifejeznivalót. Egy könyv teljességében tudja reprezentálni, amit mondani lehet egy témáról, hiszen képes lefednie teljesen az adott területet.

A könyv kultúrájában létezett egy modell, ami megszabta a könyvvel kapcsolatos gondolkodást. Eszerint a könyv a szilárd és megszerezhető tudás tárolójaként és eszközeként funkcionál. A könyv mint egy belső strukturáltsággal rendelkező entitás egy hármas leszármazási folyamat foglya, teljesen megérthető és kimeríthető a külvilág általi meghatározottság, a művek egymásra következése, illetve a szerzőjéhez való kapcsolódás révén – ahogy Roland Barthes állította.[14] Ennek a modellnek a válsága tulajdonképpen a könyv eszmei egyediségének a gondolatát kezdi ki. A 20. század második fele eleve a Végek bejelentésének a korszaka. A szerző és a mű halálát Roland Barthes és Michel Foucault,[15] míg a könyv végét Jacques Derrida jelenti be.[16] A könyv eszméje feloszlik különböző anonim működésekben, legyen az az írás, a nyelvjáték, a szövegszerűség – ez a posztstrukturalizmus öröksége. Peter Sloterdijk egyenesen a könyvkultúrára alapozódó humanista örökség végét jelenti be.[17] Szerinte a hálózati forradalmak révén az emberek aktuális társadalmi együttélése új alapokra helyeződik, amelyek döntően már posztirodalmiak, ebből fakadóan poszthumanisztikusak lesznek. Hogy ez nyereség vagy veszteség, nehéz eldönteni, főleg azért, mert amit a posztstrukturalizmus képviselői felszabadulásként értékeltek, mármint a szerzői pozíció felszámolását, a műtől, a történettől a szöveg felé való elmozdulást, az egy másik olvasatban az elbizonytalanodás, a középpont- és jelentésvesztés eseménye. Ha történeti perspektívába helyezzük a kérdést, jól látszik, hogy a sokáig kimozdított centrumok mintha újra érvényessé kezdenének válni, ezért lehet beszélni a szerző, a történet visszatéréséről, elsősorban az áltörténelmi és az autofikciós prózának köszönhetően.

A könyv auravesztésének története azonban nem fejeződött be ezen a ponton. A könyvkultúra végét legmarkánsabban a internet megjelenése, illetve az internethez kapcsolódó új kommunikációs formák elterjedése gyorsította fel. Ennek köszönhető, hogy a könyv mint kultúra- és tudáshordozó médium helyett a másodlagos szóbeliségnek elsősorban a vizualitásra épülő médiumai terjednek el. Ezek kiszorítják a könyvet, jól mutatják ezt a különböző nemzeti statisztikák, amelyek mind az olvasott könyvek számának a csökkenéséről számolnak be.[18] A könyv már nem a világ leképezésének egyetlen, abszolút helye. Nem véletlen, hogy a könyv helyett a számítógép meg a háló válik új metaforaképző elemmé, ha az elme, a tudás, a világ természetét akarjuk szemléltetni. Ennek következtében nem eltűnik a könyv, hanem inflálódik, egyszerre lesz sok belőle és értéktelenedik el. Ezért önthette el az antikvár könyvek sokasága az erdélyi városok utcáit, elsősorban az elöregedett magánkönyvtárak felszámolásának következtében. Ahogy a könyves megjelenések elértéktelenedéséről is be lehet számolni, hiába váltak egyre látványosabbá a jól marketingelt irodalmi események. A tudományos életben, a tudományos publikációk esetében is érzékelhető ez az elmozdulás, hiszen a tudományos teljesítményt felmérő metrikus rendszerekben

egy jól elhelyezett tanulmány sokkal többet ér, mint egy könyv. Míg az általában többszerzős tanulmány az előremutató, az aktuálisan képződő tudásnak a helye, addig a könyv legfeljebb összegyűjteni tudja a tudást és népszerűsíteni azt. De ezt is egyre hatástalanabbul teszi, hiszen az egyre jobb online felületekkel kell versenyeznie, ahol a wiki-típusú szótárak, a tudomány-népszerűsítő podcastok sokkal gyorsabban és hatékonyabban származtatják át a tudást. Még akkor is, ha ezeknek a felületeknek a nyereségek mellett az egyértelmű hátrányaival is kell számolni.

A szövegem végén azonban még egy lépéssel tovább kell lépni. Hisz lassan a mesterséges intelligencia korszakába lépünk át, ezért érvényes kérdés lesz, hogy mi marad a könyv aurájából ebben a korszakban. Mit fog okozni az, ha már a mesterséges intelligencia fogja a könyveinket írni? Ha kiszervezzük a szövegírási, szövegfeldolgozási képességünket, mi megy veszendőbe? Ezek mind nyugtalanító kérdések, amit a nagy társadalmi, kulturális, oktatási rendszerek működtetőinek kell megválaszolniuk. Úgy gondolom, érvényesen demonstráltam, hogy lehet a könyveknek aurája, különösen a papíralapú változatok esetében, mivel a fizikai jelenlét, a történeti és kulturális kontextus, valamint az olvasás folyamata mind hozzájárulnak ehhez az élményhez. Ahogy a szövegem végére már az is kikristályosodhatott, hogy már régóta ennek az aurának a megkopását, felszámolódását éljük. Ugyanakkor azt gondolom, a metafizikai késztetés marad, ha rejtetten, ki nem fejezett módon is. Senki nem azért ír, hogy valamilyen algoritmust működtessen, hogy az, amit létrehoz, valamilyen anonim struktúrát, működést tartson mozgásban. A könyv eszméje és aurája valóban eltűnőben van, de mindenki, aki még írni kezd, azt az egyetlen könyv igézetében teszi. És talán egy darabig még az olvasókra is lehet számítani.

JEGYZETEK

1. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukció korában*. In: Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukció korában*. Open Books, Bp., 2024.
2. Benjamin magát az auravesztést is egy ilyen, nála nehezen feloldható kettőség összefüggésében értelmezi. Ugyanis habár a sokszorosíthatóság elveszi a művel való találkozás egyszeri élményét, azaz korlátozza kultikus felhasználhatóságát, másrészt ez a veszteség előnyt is jelent, hiszen útjában áll a művészet politikai felhasználásának, fasizálódásának. Ugyanakkor jó kérdés, hogy a reprodukció mennyire tudja maga alá gyűrni a politika veszterhes esztétikai auráját.
3. Alaposan elemzi ezeket az összefüggéseket Weiss János *A modernség esztétikai programja* című könyvében (L'Harmattan, Bp., 2020), amelyet egészen Walter Benjamin Műalkotás-tanulmányának elemzésének szentel.
4. Weiss János: *A könyv mint metafora Noválisnál és Borgesnél*. Kellék 2000/14.
5. Platón: *Phaidrosz*. Atlantisz, Bp., 2005.
6. Jóval később Jacques Derrida az, aki felfigyel arra, hogy maga Platón sem tudja elkerülni az írás metaforikáját, amikor a lélekbe íródó valóságos tudásról beszél. Az inskripció tehát sokkal mélyebben a tudás része, mint ahogy Platón gondolta, hiszen nem másnak, mint a maradandóságnak a metaforája. Lásd ehhez *A disszemináció* című művének első fejezetét, ami a *Platón patikája* elnevezést kapta. Jacques Derrida: *A disszemináció*. Jelenkor, Pécs, 1998.
7. Lásd. Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség*. Gondolat, Bp., 2010.
8. Lásd. Ivan Illich: *A szöveg szőlőskertje*. Gond-Palatinus, Bp., 2001.
9. Anne Mangen – Don Kuiken: *Lost in an iPad: Narrative engagement on paper and tablet*. Scientific Study of Literature 2014. 2.
10. Bíró-Balogh Tamás: *Írói és olvasói kultuszok*. SZIFOnline 2019. május 13. Web: https://www.szifonline.hu/kritika-essze/1230-_r_i_s_olvas_i_kultuszok
11. Jacques Derrida: *Grammatológia*. Typotex, Bp., 2014. 27.
12. A Hadísz Mohamed próféta életéről, illetve más korabeli muzulmánok tetteiről és szavairól összegyűjtött közlések gyűjteménye.
13. Jorge Luis Borges: *A titokban végbement csoda*. Kriterion, Buk., 1978.
14. Roland Barthes: *A műtől a szöveg felé*. In: Uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996.

15. Roland Barthes: *A szerző halála*. In: Uő: *A szöveg öröme*. Osiris, Bp., 1996; Michel Foucault: *Mi a szerző?* Világosság 1987/7.
16. Jacques Derrida: *Grammatológia*. Typotex, Bp., 2014.
17. Peter Sloterdijk: *Az emberpark szabályai*. Jelenkor 2000/10.
18. Magyarországon a lakosság fele mondta azt, hogy az elmúlt évben legalább egy könyvet olvasott, míg Romániában huszonkilenc százalék, az Eurostat legfrissebb felmérése szerint. De Magyarországon évi tíz könyvet már csak a lakosság tíz százaléka olvasott, ami azért kell ahhoz, hogy valakit rendszeres könyvolvasónak nevezhessünk. *Younger people and women in the EU read more books.* Eurostat 2024. augusztus 9. Web: https://ec.europa.eu/eurostat/en/web/products-eurostat-news/w/ddn-20240809-2



UNGVÁRI-ZRÍNYI IMRE

AZ ANTROPOCÉN ÉS A FENNTARTHATÓSÁG ETIKÁJA

A tanulmány célja betekintést nyújtani az antropocén korszak komplex fenntarthatósági igényeinek megfelelő poszthumanista gondolkodásmódba, és a gondoskodásetika szempontjaiból kiindulva, újragondolni a gazdasági együttműködés alapelveit, megteremtve ezáltal egy olyan gazdaságfelfogás alapjait, amelynek középpontjában az élet feltételeiről való aktív gondoskodás áll.



Az antropocén korszak és a mi mögötte van

■ Azáltal, hogy Crutzen és Stoermer az International Geosphere-Biosphere Programme Hírlevelének 2000/41-es számában elsőkként bejelentik az új földtörténeti korszakot, az *antropocént*, vagyis az ember korát, majd 2016-ban Dél-Afrikában ezt a megnevezést a Nemzetközi Geológiai Kongresszus hivatalosan is elfogadta, új szemléletmeghatározó időszámítási szempontrendszer lépett érvénybe. Az új korszakmegnevezés, Crutzen korábbi, Nobel-díjjal kitüntetett felfedezésére a nitrogén-dioxidnak az ózonlyuk növekedésére gyakorolt hatására támaszkodott. Ez a felfedezés egyszerre bizonyította azt, hogy az éghajlatrombolás veszélyt jelent a Föld élővilágára, és azt is, hogy a légkör károsítása emberi eredetű. Az „antropocén" megnevezésben összekapcsolódó problémák terjedelmét jól áttekinti egy a zöld történelemnek szentelt tanulmánykötet, amelynek egyik

(...) az antropocén fejleményei arra figyelmeztetnek, hogy elkerülhetetlen a társadalmi együttműködés gazdasági lehetőségeinek a gondoskodó együttélés szempontjából való újragondolására.

szerzője (Balogh Róbert) megalapozottan érvel amellett, hogy az emberi beavatkozás megváltoztatta a Föld biofizikai rendszerének működését, aminek rétegtani, kémiai és evolúciós nyomai is felfedezhetők. A szerző által említett bolygóléptékű határérték túllépések között szerepelnek a szén-, a nitrogén-, a foszfor körforgás és az erőforrásfelhasználás határértékei is. Az elemzések világosan rámutatnak, hogy az emberi beavatkozás hatásai immár nem elszigeteltek, hanem rendszerszintűek és magukba foglalják az óceánok savasodását, az édesvízkészlet pusztulását és eutrofizációját, a termőföldek kimerülését, a sivatagosodást, akárcsak, a műanyag globális jelenlétét, egyes állatfajok tömeges kihalását, más fajok globális elterjedését, a radioaktív háttérsugárzás megnövekedését.[1]

Az említett összefüggések feltárása és az őket kifejező jelenségeknek a médiában való széles körű bemutatása eleven vitákat váltott ki a terminus tartalmát képező folyamatok eredetéről, mértékéről és lehetséges távlatairól. Az említett fejleményekkel való szembenézés korántsem jár egységes reakciókkal. Míg egyesek egyszerűen tagadják a planetáris változások tartós jellegét vagy azok emberi eredetét, mások esetében a veszélyérzet és a jövő bizonytalanságának az átélése tartós lelkiállapottá alakult. Így például Ágoston-Kostyál Csilla, az ELTE-PPK adjunktusa, a Környezetpszichológia Kutatócsoport tagja arról beszélt a 24.hu-nak, hogy kutatócsoportjával az öko- vagy klímaszorongás, ökobűntudat, ökogyász, sőt az ökodüh jelenségét vizsgálják, valamint ezek összefüggését a környezettudatos viselkedéssel.[2] A felsorolt attitűdök nemcsak egyes szaktudósok (például a klímakutatók) munkáját tükröző tapasztalatokból származó következtetéseket tartalmazzák, hanem a közemberek köznapi tapasztalatainak, élményeinek és az ezekre épülő fenyegetett jövőképének is velejárói.

Az *antropocén* egyes tudósok (különösen az evolúcióbiológusok, a makro- és szociálökológusok és történészek) szemléletében[3] az ember káros ökológiai dominanciáját jelenti, és úgy jelenik meg, mint az emberiséget fenyegető evolúciós csapda, *az emberi faj elhibázott alkalmazkodása* a bolygó változó létfeltételeihez. Más tudósok (különösen a kritikai társadalomelmélet, az ökológiai közgazdászok és a kapitalizmus kortárs kritikusai[4]) sokkal konkrétabban fogalmaznak, jelezve, hogy a kudarc nem az egész történelmi evolúció szükségszerű eredménye, hanem a gazdasági tevékenység egy sajátos társadalmi szerveződésének következménye: *a kapitalizmusé*, a természeti és emberi erőforrások társadalmi-gazdasági kisajátításán alapuló gazdasági rendszeré, amely a véget nem érő növekedést helyezi előtérbe az emberek és a bolygó jóléte helyett, s ez az, ami a biológiai sokféleség csökkenését és társadalmi egyenlőtlenségeket eredményezi. Ezért ez a rendszerkritikus megközelítés az antropocén helyett a *kapitalocén*[5] elnevezést részesíti előnyben.

Ha az antropocén korszaknak csupán az említett jelenségek szintjén felszínre kerülő aspektusait tartanánk szem előtt, akkor is fontos lenne megvizsgálni összefüggéseit, illetve az emberek és más élőlények életviszonyaira gyakorolt hatását. Ám, ha az említettek mellett a gondolkodásmódra és a filozófiára gyakorolt hatását is figyelembe vesszük, akkor kénytelenek vagyunk olyan gyökeres fordulatról beszélni, ami *megváltoztatja a világ és a gondolkodás egészének viszonyát*. A gondolkodásban részben máris bekövetkezett, részben pedig folyamatban levő alapvető átalakulások egészéről tematikus okokból itt nem beszélhetek, csupán néhány fontosabb aspektusát érintem.

Vizsgálódásaimat a továbbiakban az a kérdés irányítja, hogy mit is kell magába foglaljon az antropocén korszak komplex fenntarthatósági igényeit hordo-

zó újfajta filozófiai (etikai, politikai, gazdasági) szemlélet. Egy ilyen problematizálásnak szükségszerűen azzal a felismeréssel kell kezdődnie, hogy az antropocén realitásai egy olyan planetáris válság bekövetkeztét jelentik, amely ellentmond a modernitás filozófiai alaptételeinek: 1. az ember (mint európai férfi) mindenek mércéje, 2. az ész központi szerepe, 3. a piac által szabályozott emberi társadalom, 4. az olcsó és korlátlanul kitermelhető természeti erőforrások rendelkezésre állása 5. a technika mindent elbíró ereje és végtelen problémamegoldó képessége.

Tekintettel az értelmezendő probléma történelmi eredetére, kézenfekvőnek kínálkozik az a gondolat, hogy ennélfogva csak hasonlóan átfogó, történelmi léptékű változásokkal ellensúlyozható, nem pusztán tudományos felfedezésektől és technikai innovációktól várhatjuk a megoldást, hanem elsősorban *az eddig uralkodó gondolkodásmód és az általa kitűzött célok, illetve az elérésükre kidolgozott eszközök újragondolásától*, mégpedig nemcsak kivételes egyéni vagy szakmai teljesítmények, hanem a széleskörűen elterjedt (etikai, illetve politikai törekvéseket is magukban foglaló) *társadalmi imaginációk*[6] szintjén is. Ebben az összefüggésben igyekszem újragondolni egyes gazdasági és ökopolitikai javaslatok, mint például a *Green New Deal*[7] és a *Degrowth*[8] jelentőségét is, az antropocén-problematika előtt álló feladatok megoldásában.

Poszthumanizmus: egy új gondolkodásmód szükségessége

■ Egy új gondolkodás- és életmód kialakítása érdekében újra kell gondolnunk a nyugati filozófiatörténet (és ezzel együtt a gazdaság, a politika és a jog) alapvető kategóriáit, mindenekelőtt az ember individuális, megosztott és hierarchizáló szemléletét. Az individuum eszerint más emberekkel, a társadalommal és az élővilág egészével szemben elkülönült, *önmagának elégséges lény*, aki ezt az elkülönültséget további hierarchizált hatalmi viszonyokban reprodukálja. A humanista individuum világát meghatározó legfontosabb hierarchizált szembenállások: az *ész* és az *érzékiség*, a *test* és a *szellem*, illetve a *férfi* és a *női* társadalmi szerepkörök, amelyek mindenikének a szembeállítása tovább biopolitikai és gazdasági hangsúlyokkal reprodukálódik a *kapitalizmusban*. A kapitalizmus ugyanis egy olyan társadalmi alakzat, amely az emberi létfenntartást a természet, a munkaerő és a különböző perifériák népességeinek *a legolcsóbb áron való kizsákmányolására* építette fel. Így a társadalmi munkamegosztás, illetve a hatalmi és tulajdonviszonyok szintjén is állandósul a hegemón pozícióban levő racionális, autonóm és produktív szerepet betöltő európai fehér férfi, szemben a neki alárendelt, emocionálisan orientált, családi kötelékei által meghatározott, reproduktív szerepet betöltő nővel, akinek a létfenntartáshoz való *döntő* hozzájárulása éppúgy láthatatlan marad, mint a végtelenül kiaknázhatónak tekintett természeté. Éppen ezért a jelenlegi klímaproblémák eredetének feltárásához kritikai vizsgálatnak kell alávetni mind a *szubjektumról* kialakított gondolkodás különböző változataiban létrehozott oppozícióknak (binaritásoknak) rendszerré szervezett, hierarchizált elfogultságait, mind pedig a társadalmi kapcsolatok és az együttélés piaci közvetítésének kizsákmányolásra épülő formáit, amelyekben az említett *binaritások az alávetettség és kizsákmányolás eszközeivé válnak*.

A kritikai „poszthumanizmus” azért fontos egy ökológiailag fenntartható gondolkodás és gyakorlat kialakításához, mivel szembeszáll a hagyományos európai filozófiával, amely az „ember” említett univerzalista képének, és ezen túl

az emberi kivételességnek és a kapitalista hegemóniának is forrása[9]. A poszthumanista gondolkodás szemléletmódjában az embereknek tisztában kell lenniük azzal, hogy nem beszélhetnek többé sem egy hierarchizált (maszkulin) észszubjektum, sem pedig az emberiség, mint a történelem alanya nevében. A hatalmi viszonyok, amelyek a létfeltételeket előállító gazdaságot is meghatározzák, csak a megtestesült és testileg szituált individuális én mikroszituációiból és az őt konstituáló társadalmi viszonyok komplex hálózatából kiindulva tárhatók fel. A poszthumanista gondolkodásban a szubjektivitás pozíciója a vele szemben álló más létformákat, „a másokat" is bevonja a saját létére vonatkozó gondolkodásba anélkül, hogy a korábban említett binaritásokat újra megerősítené. Ahogy Rosi Braidotti fogalmaz: „A szubjektivitás nem korlátozódik meghatározott egyénekre, hanem inkább egy kooperatív, nemeken és fajokon átívelő erőfeszítés (…), amely transzverzálisan, a természet/technológia; férfi/nő; fekete/fehér; helyi/globális; jelen/múlt között zajlik – a binaritásokat kimozdító *asszamblázs*okban".[10]

A gondoskodó élet személyes és személyközi (erkölcsi) feltételei

■ Ha a cél az élőlények, vagyis az emberek, a természet és a gazdaság közötti kapcsolatok kérdésének újragondolása egy, a humanizmust meghaladó álláspontról, akkor a következő kérdéssel szembesülünk: hogyan kerüljük el a függetlenített, énközpontú (egoista), dualista (férfi/nő, bináris), hierarchikus, szuverén, uralkodó, profitmaximalizáló, perspektíva eredendő korlátait, és „mit jelent *poszthumán* [vagy inkább *poszthumanista* – U. Z. I.] módon létezni? Hogyan érvényesíthetjük a posztdualista, nem hierarchikus poszthumanista megközelítéseket mindennapi életgyakorlataink etikájában?".[11] A következőkben ehhez a gondoskodásetika (tulajdonképpen az erkölcsi gyakorlat) egy kibővített értelmét fogom javasolni, amely reményeim szerint a *jó élet* újfajta értelmezéseként és egyszersmind egy új gazdasági magatartás kiindulópontjaként is szolgálhat.

A mai gondoskodásetika nagymértékben a feminista öneszmélés eredménye. A Joan Tronto, Caroll Gilligan, Virginia Held, és mások által kidolgozott „gondoskodásetika" sajátosan tartalmi érzékenységű, szükségletekre, felelősségekre, kapcsolatokra, szituációkra és érzésekre orientált etikai gondolkodás és gyakorlati beállítottság. Mindazonáltal a gondoskodás, mint jellegzetes együttműködési forma nem kizárólag női, genderidentifikációs szempontból, nem is semleges, hanem valamennyi társadalmi nemet, életformát és orientációt, a maguk sajátosságában jellemző kategória. A gondoskodás etikájának szociáletikai jellegzetességeivel és etikatörténeti helyével itt tematikai okok miatt nem foglalkozhatok.

Az emberi és részben a nem emberi élet is, különféle megjelenési formáiban magában foglalja a gondoskodás valamilyen változatát (többnyire az önmagáról való gondoskodást, de gyakran a másokról, társakról, utódokról való gondoskodást is). A gondoskodó élet, mikor túllép önmaga jólétének maximalizálásán, nem egoista, nem instrumentalizáló, nem atyáskodó, nem kizsákmányoló vagy önkizsákmányoló élet. A gondoskodás, legfejlettebb formáiban, az elkülönülés és szétszakítottság megszüntetését, és életek egymásba fonódó közösségét feltételezi. A gondoskodók, a körülöttük lévő életeket többé nem tekintik pusztán saját különálló céljaik elérésére szolgáló eszközöknek, sem pedig tulajdon énjük kiterjesztésének, hanem sokkal inkább olyan partnereknek és társaknak, akiknek jóléte fontos számukra, úgyszólván saját életük kiteljesítésének része anél-

kül, hogy tartós hierarchiát (vagy akár kötelező módon kölcsönösséget) tételeznének önmaguk és önmaguk másai között.

A gondoskodó lény nemcsak a saját önmegvalósításához vezető utakat keresi és kezeli gondosan, hanem a sajátjával összefonódó életek fenntartásához és kiteljesedéséhez vezető utakat is. Ennélfogva gondoskodó az, aki megtalálja hatékony, nem kizsákmányoló vagy önkizsákmányoló módját annak, hogy összekapcsolja saját élete kiteljesedését más életek kiteljesedésével. A törődés, gondoskodás cselekvő alanyai és címzettjei már nem elkülönülten versengő individuumok, hanem aktív résztvevői mások életének, sőt egy korábbi, az emberi és nem emberi életet egyaránt átfogó módon szemlélő megfogalmazást itt találóan alkalmazva: „élni akaró életek, élni akaró életek közepette" (Albert Schweizer). Nem távolságtartók, hanem érdekeltek és együttérzők.

A jó társadalom egy gondoskodó társadalom, amely nem kihasználó (kizsákmányoló), hanem biztosítja a feltételeket, az időt és az erőforrásokat, hogy tagjai értelmes (gondoskodó) életet élhessenek, a körülöttük lévő élet hálózatában elfoglalt helyzetükkel összhangban. A jó (azaz gondoskodó) élet megélésének legértékesebb tanulsága az, hogy az integritásunkról és cselekvőképességünkről való gondoskodás nem azt jelenti, hogy visszahúzódva önmagunkba, teljes racionális kontrollt alakítunk ki életünk (de legalábbis vágyaink) felett, hanem azt, hogy gondoskodunk a kapcsolatainkról (megtaláljuk szerepünket más életek/vágyak beteljesülésének elősegítésében, kezdve azoktól az életektől, amelyek körülvesznek bennünket). A gondoskodó ember megérti, hogy integritása és cselekvőképessége nem azon a különleges képességen alapul, hogy mások céljaitól és az életével összefonódó életektől függetlenül, sajátos módon cselekedjen, hanem azon, hogy értékes indokokkal (mozgósító kötelékekkel) rendelkezik, amelyekért cselekedhet.

A gazdaság átalakítása az élőlények jóllétéről és az élet feltételeiről való aktív gondoskodássá

■ Miközben a mainstream gazdaságértelmezést továbbra is az emberi és természeti erőforrások kiaknázása, a „végtelen-", vagy legalábbis a „fenntartható növekedés", és ennek kifejezői, a GDP, a „technikai innováció"-val és a „jól fizető befektetések"-kel elérhető nyereség gondolata tartja fogva, megfeledkezik a gazdaság működésének emberi feltételeiről, illetve az emberi és nem emberi életekre gyakorolt hatásától. Az ilyen gondolkodás szem elől téveszti, hogy a gazdaság nem pusztán egy *technikai paraméterekkel jellemezhető gépezet*, hanem emberi együttműködések rendszere, amelyben mint *együttműködő közösségben* mindenkinek valamilyen szerepe van, és amelynek a működése mindenki életét befolyásolja. Márpedig, ha egy *jól szervezett közösségben* a gondoskodás etikai követelményeinek megfelelően, az *egymásról, utódaikról és közös jövőjükről gondoskodó életek* közös beteljesülését és kibontakozását tekintjük *jó életnek*, akkor be kell látnunk, hogy a jó élet megteremtése azt feltételezi, hogy az együtt élők közösségének tagjainak időt és erőforrásokat (különösen szellemi és erkölcsi erőforrásokat) kell mozgosítaniuk a társadalmilag, személyközien (tágabban pedig fajközi értelemben is) *értékes élet* korlátozatlanul hozzáférhető lehetőségeinek a megteremtéséért. Az erőforrások további egzisztenciális feltételeit is figyelembe véve, természetesen rá kell kérdezni arra is, hogy milyen távon, milyen társadalmilag mozgósítható idő (és erőfeszítés)készlet milyen gazdagsága

és milyen egyensúlya biztosíthatja az említett értelemben vett „jó élet”-et (az embereknek a körülöttük lévő életek jóllétében betöltött helyének megfelelően) ahelyett, hogy haszonmaximalizáló, kizsákmányoló és önkizsákmányoló életet élnének? Az elsődleges kérdés tehát nem az, hogy *mekkora vagyon* biztosíthatja azt, hogy másokon segítsek, hanem inkább az: *milyen viszonyok között vagyok hajlandó ezt megtenni*, és ezért: *mennyiben vállalok felelősséget az engem körülvevő életek jóllétéért, és mennyiben számolok az életkörnyezetemben elfoglalt pozíciómmal ennek megfelelően?*

A *gondoskodás*, az általam javasolt értelemben, nem a termelékenységi mutató vagy egy meghatározott pénzügyi elosztási *mechanizmus* függvénye, és nem is valamilyen szisztematikusan reprodukált körülmények eredménye, mint ahogyan az gyakran a „gondoskodó állam” szintagmában megjelenik. Általánosabban és morális értelemben megfogalmazva ugyanezt, a mások érdekében való cselekvés nem a *mechanikus szolidaritás automatizmusa* (ténye), hanem a valakikhez, egyes élőlényekhez, illetve áttételesen valamennyi élőlényhez való gondoskodó kötődés, bensővé tett *cél* és *érték*. Természetesen ennek a célnak az elérésében az elosztási mechanizmusoknak is megvan a maga *instrumentális értéke*, de ennek jelentősége mindig az *alapértékektől* függ. Csak, ha a gondoskodásra irányuló *törekvések* válnak az emberi együttműködések alapértékeivé – amint azt ma is láthatjuk egyes alternatív közösségi gazdasági elosztórendszerek működésében –, csak akkor válhat értelmessé a társadalmi, intézményes viszonyok működésének hatékonysága. A rendszerszintű viszonyok (az intézményi garanciákkal alátámasztott, *szolidaritás*, a védő, támogató, ösztönző törvények léte vagy hiánya, mint például az egyetemes alapjövedelem, a kiterjesztett társadalombiztosítás, a fizetett reproduktív munka, természetvédelem stb.) alapvető eszközöket biztosíthatnak (vagy hiányukkal alapvető lehetőségek mehetnek veszendőbe) *az élőlényeknek (embereknek és állatoknak) a kiszolgáltatottsággal és az igazságtalansággal szembeni védelméhez*. Az embereket mint potenciális gondoskodókat és a gondoskodás címzettjeit (partnereit) nemcsak az adókba és árakba kódolt társadalombiztosítási hányadnak kellene ilyenként elismernie, hanem a társadalomszervezés sajátosságai révén, kölcsönösen láthatóknak és erkölcsileg értékeseknek is kellene megmutatkozniuk egymás számára. Az embereknek érezniük kellene, hogy nemcsak lehetséges, hanem mind saját maguk, mind pedig mások számára *„életbevágóan” fontos is* az, hogy egymás életének részesei legyenek. Az eddigiekben ilyen kapcsolatok csak viszonylag kis és különösen összetartó közösségekben alakulhattak ki, és csak azokban a gazdaságokban, ahol a *létfenntartás kereteinek* és az *együttműködési formáknak* egymással versengő, *felhalmozó dinamikája* (a minden egyéb szándékkal szemben hatékony „szokványos menetrend”) lehetővé tette (vagy legalábbis nem akadályozta meg) azt, hogy a közösség tagjainak *ideje* és *saját döntésen alapuló lehetősége* legyen *az egymás életében (illetve az élet nagy körforgásában) való szerepvállalásra*.

A gondoskodó, azaz a gondoskodást szervezőelvvé tevő gazdaság az emberi jólétről való újfajta gondolkodásmód, amely túllép a közgazdaságtan főáramú elképzelésén, amely a jólétet a *jövedelem*, a *vagyon*, és a *fogyasztás* kérdésének tekinti. „Szemben a mainstream közgazdaságtannal – állítja Singer és Snower –, a *gondoskodó közgazdaságtan a jólétet a tartós emberi jóllét mélyebb forrásai szempontjából fogja fel* [az én kiemelésem – U. Z. I.]. Ebből a perspektívából nézve az emberek akkor prosperálnak, ha az élet jól élhető számukra. A jólétnek ez

az értelme nem korlátozódik az individualista anyagi szükségletek és igények kielégítésére. Ezen túlmenően a jóllétnek van egy személyközi dimenziója is. A hovatartozás és az együttérző személyes kapcsolatokból, a társadalmi hovatartozás érzéséből, a munkahelyhez és a társadalomhoz való együttműködő hozzájárulásból, valamint a megbízhatóság és a bizalom megteremtéséből fakad. Ez akkor kerül előtérbe, amikor mások boldogságának előmozdítására és szenvedésének enyhítésére törekszünk. A beteljesülésnek ez a mély érzése gyakran akkor jön létre, amikor legjobb képességeinket mások szolgálatában használjuk fel."[12]

A gondoskodásgazdaság elméleti profiljának kialakításában különös jelentőséggel bírt a feminista gondolkodók által már jó ideje, sajátosan feminista etikai szemléletként kidolgozott *gondoskodásetika* és a *feminista közgazdaságtan*. Alapgondolata, hogy a gondoskodás azért is azonosítható sajátosan feminista erkölcsi érzékenységként és gazdasági tevékenységi területként, mert a nők sajátos társadalmi és családi pozíciójukból fakadóan, hagyományosan nagyobb odafigyelést mutatnak mások szükségletei iránt, illetve mert *gyakrabban és bensőségesebben kapcsolódnak a gondozási tevékenységhez* – különösen a legfiatalabbak, a betegek és az idősek gondozásához. A hagyományos gazdasági szemlélet ezeket a tevékenységeket, lévén, hogy az idők során döntő módon nem fizetett tevékenységek voltak, egyáltalán nem tekintette a gazdasági tevékenység részének. Ennek ellenére a feminista közgazdaságtan kimutatta, hogy a gondoskodó gazdaság fogalmának a kialakításában a *mainstream gazdasági* gondolkodásnak számtalan tanulnivalója van a gondoskodás feminista etikájától. „Amire a gondoskodás etikája rávilágít – írják Ballet, Petit és Pouchain –, azaz hogy a másokhoz való viszony a személyes én és az énérzés része, és azt kell elsősorban figyelembe venni." Emellett érvel Virginia Held feminista etikus is, amikor azt állítja, hogy: „A gondoskodó kapcsolatokban lévő személyek együttesen cselekszenek önmagukért és másokért. Jellegzetes álláspontjuk sem egoista, sem altruista; ...a gondoskodó kapcsolat jóléte magában foglalja a kapcsolatban lévők kooperatív jólétét és magának a kapcsolatnak a jólétét."[13] Itt kell észrevennünk az emberek proszociális orientációjához kapcsolódó paradigmaváltást, amelynek fontos szerepe lehet az antropocén által felvetett bonyolult problémák kezelésében. „Az emberek proszociális motivációkra való potenciálja fontos következményekkel jár a globális problémák kezeléséhez szükséges emberi együttműködés létrehozásában." A szerzők megállapítják, hogy a legtöbb globális probléma, mint például az éghajlatváltozás stb. a „közjavak, *a közös erőforrások és a bőség közepette mégis fennálló szegénység*" [– az én kiemelésem – U. Z. I.] miatt merül fel.[14] Míg a mainstream közgazdaságtan elsősorban arra összpontosít, hogy a politikai döntéshozók hogyan tudnak megfelelő ösztönzőket és korlátokat biztosítani az önző, racionális ágensek számára – a gondoskodó közgazdaságtan „az együttműködés ösztönzését eleve magában foglalja olyan politikák, intézmények és normák révén, amelyek a megfelelő motivációs rendszereket megalapozzák, egyebek mellett az emberek csoporton belüli identitásának kiszélesítésével és a kezelendő globális problémákra való rávilágítással.[15]

A gondoskodásban rejlő összes társadalomátalakító potenciál feltárása során egy befogadóbb, igazságosabb és környezetbarátabb társadalom érdekében elengedhetetlen, hogy őszintén foglalkozzunk *a tőke és a gondoskodás ellentmondásaival*. A gondoskodás nem csupán kívül esik a kapitalista gazdaságösztönzőin, hanem valamilyen módon ellentmondásban is áll vele, amennyiben a társadalmi reproduktív tevékenységek kívül esnek a tőke logikáján. Nancy Fraser kivá-

lóan megfogalmazza ezt az ellentmondást, amikor rámutat *a gondoskodás viszonyainak elsődlegességére*, amelyen a kapitalista gazdasági viszonyok nyugszanak anélkül, hogy felismernék, és a fizetendő számlák közé sorolnák őket. Ahogy Fraser megállapítja, »a kapitalizmus gazdasági alrendszere a rajta kívül álló társadalmi reproduktív tevékenységektől függ, amelyek a lehetőség egyik háttérfeltételét képezik. További háttérfeltételek közé tartoznak a közhatalom által ellátott kormányzási funkciók és a természet rendelkezésre állása, mint a „termelékeny ráfordítások „forrása és a termelés salakanyagainak „elnyelője".[16] Fraser arra összpontosít, hogy *a kapitalista gazdaság azokra az ellátó, gondozó és interakciós tevékenységekre támaszkodik, amelyek társadalmi kötelékeket hoznak létre és tartanak fenn anélkül hogy felismernék gazdasági értéküket*. A szerző ezáltal felhívja a figyelmet arra a tevékenységre, amely a kapitalizmus emberi alanyait formálja: a „gondoskodás", az „affektív munka" vagy a „szubjektiválás" formájában, „amely őket mint megtestesült természeti lényeket tartja fenn."[17]

Az emberi együttműködés szubjektumai társadalmi lényként való konstituálódásának folyamata Fraser szerint szintén a gondoskodó munka eredménye. „A fiatalok megszületésének és szocializálásának munkája központi szerepet játszik ebben a folyamatban csakúgy, mint az idősekről való gondoskodás, a háztartások fenntartása, a közösségek építése és a társadalmi együttműködést megalapozó közös jelentések, affektív diszpozíciók és értékhorizontok fenntartása."[18] Amint a fenti gondolatmenetből láthatjuk, *a gondoskodás a társadalmi kapcsolatok egész hálózatának rejtett középpontja*, olyan alap, amelyre a kapitalista gazdaság épül, és fontosságának *elismerése* és *a tevékenységek cseréjében betöltött szerepének tudatosan is középpontba állítása* nem csupán hordozóinak nyújtott kései igazságszolgáltatás és elégtétel, hanem alapvető társadalmi realitások elkésett felismerése is. Egy ilyen fordulat feltételeinek megteremtése Fraser szerint lehetővé teszi, hogy *az emberek gondoskodásra irányuló hajlamát és éthoszát (Sittlichkeit) áthangoljuk az individualista anyagi szükségletek igényeinek kizsákmányoló és önkizsákmányoló módon való kielégítéséről, az emberi és nem emberi életek jóllétét támogató gondoskodó tevékenységekben való önkéntes részvétel kooperatív készségeire*.[19]

A gondoskodás ethoszának a megerősödése és gazdasági szervezőerővé válása alapvető paradigmaváltást feltételez nemcsak a gondolkodásban, hanem a társadalmi kapcsolatok irányultságában és szerveződésében is, amit ily módon csakis történelmi léptékű folyamatnak gondolhatunk, de amelynek máris számtalan formája és eredménye ismert. A gazdasági és közösségi együttműködésnek ilyen, a gondoskodást és a fenntarthatóságot szolgáló keretekben való újragondolása az, ami megteremti a degrowth elméletek célkitűzéseinek gyakorlatba ültetését. A szóban forgó feltételrendszert Giorgos Kallis három cselekvési irány mentén fejti ki. Ezek: 1. védő korlátok felállítása, 2. közösségi tevékenységek szervezése és 3. jól tervezett, közösségi célokat szolgáló közkiadások (dépense).[20]

Kallisnak a korlátozásokra, a gondoskodásra és a közkiadásokra vonatkozó gondolatmenetét követve, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy mindhárom cselekvési irány az emberek (és a környezet) jólétéről való gondoskodás egy-egy speciális formáját vagy feltételét foglalja magában: 1. A gondoskodás, mint a károk megelőzése (erős védelem a környezeti károkkal és a társadalmi intézmények kudarcával szemben) 2. A gondoskodás megvalósításának módjai – a társadalom újbóli központosítása az életciklust fenntartó, egyenlően elosztott gondoskodó tevékenységek köré. 3. Minőségi közkiadások, amelyeket a polgárok

terveznek el, és a *radikálisan csökkentett terméktöbblet* felhasználását jelenti – például új, nem káros, nem profitorientált befektetések és cselekvések a közösségi összetartozás és a kollektív értelemteremtés formáinak kiépítésére.[21] Tágabb értelemben a gondoskodás társadalmi folyamata számos alternatív tevékenységet és azok folytatására alakult egyesületek támogatását foglalja magában, mint például: „városi, közösségi kertekben történő élelmiszertermelést; társasházak építését és ökoközösségek kialakítását; alternatív élelmiszerhálózatok, termelő-fogyasztó szövetkezetek és közösségi konyhák szervezését; egészségügyi, idősellátási és gyermekgondozási szövetkezetek fenntartását; nyílt forráskódú szoftverek fejlesztését; és a megújuló energia termelésének és elosztásának decentralizált hálózati formáit."[22] Amint látható, egész sor kis léptékű helyi együttműködési lehetőség létezik, amelyek más alternatív csereformákkal együtt, mint például „közösségi valuták, cserepiacok, időbankok, pénzügyi szövetkezetek és etikai bankok"[23], alkothatják a gondoskodásközpontú gazdasági tevékenységek, illetve távlatilag az egész gazdasági együttműködési rendszer struktúráját.

A gondoskodó gazdaság feltételeiről való gondolkodás feltevései nem hagyhatják ki a közösségi és társadalmi *együttélés időbeli (történelmi) szemléletét*, amely figyelembe vesz minden egyéni és kapcsolati hozzájárulást a közösségi létfeltételekhez. A társadalom tagjai, elődök és utódok, gyermekek, felnőttek (és idősek) sokféleképpen járulnak hozzá a közjavak előállításához, pl. adót fizetnek (vagy fognak fizetni), az emberi tőke készletét képviselik, elődökként (még akkor is, ha már nem élnek) állandósítják és fenntartják (a jelenben) az együttműködés rendszerét, amely minden tevékenység és jólét feltétele. Emellett a közösség tagjai »a jövőbeli innovációs, munka- és gondozási képességek összességének« hordozói, és végül, de nem utolsósorban – a gyermekek esetében – »ők a jövő, és a jövő – köztudottan –, a közjavak közé tartozik«.[24] A gondoskodás jelentőségét és formáinak sokféleségét keresve az előbb említett területeken és még sokkal több hasonló viszonylatban, *a gondoskodás jelenségével mint szocioökológiai fogalommal* szembesülünk, amely alapvető szerepet játszik máris a *közösségi gazdaságokban*.[25] Ebből a szempontból elfogadom Wendy Harcourt és Christine Bauhardt értelmezését a gondoskodás kibővített jelentéséről, amely a feminista filozófus Joan Tronto gondolatán alapul, miszerint »a gondoskodás arról szól, hogy a közösségek hogyan szervezik közösségi életüket és megélhetésüket. A gondoskodás az emberi és nem emberi mások szükségleteinek gondozására és ellátására vonatkozik; az emberek és az emberen túli világ egészségéhez, jólétéhez, fenntartásához és védelméhez szükséges dolgok biztosításáról«.[26]

Gondolatmenetemet összegezve megállapíthatom, hogy az antropocén fejleményei arra figyelmeztetnek, hogy elkerülhetetlen a társadalmi együttműködés gazdasági lehetőségeinek a gondoskodó együttélés szempontjából való újragondolására. Jelenleg ennek a gondolati és életmódszervezési fordulatnak még csak az elején vagyunk, és csak anticipációk szintjén beszélhetünk a teljes körű gondoskodó gazdaság lehetőségéről. Mégis úgy vélem, hogy *az antropocén élhetővé tételére kidolgozott számos különböző elméleti alternatíva kommunikálhat egymással a gondoskodás egy tágabb etikai elméletén belül*.[27] A gondoskodás itt vázolt átfogó koncepciója egy már létező (részben veleszületett, részben pedig a kulturális evolúció során kiművelt) erkölcsi hajlamot ír le, amely, ha a társadalmi együttműködés középpontjába kerül, mindkét említett értelemben hatékony lesz, hiszen alapvető iránymutatást ad az alapvető társadalmi kapcsolatokhoz,

és szabad teret hagy számos előre nem látott lehetőségnek, arra hogy az emberek egymástól inspirációt kapjanak, de a társadalmi hálózatok és struktúrák potenciálisan széles körű együttműködésének is kiindulópontja lehet, kezdve a társadalmi mozgalmaktól, helyi közösségek tevékenységeitől, vállalkozások innovatív kezdeményezéseiig és kormányzati politikákig. A gondoskodásnak így elképzelt fogalma tendenciája szerint mindvégig megőrzi poszt-antropocentrikus, lokálisan konkrét, relacionálisan artikulált kötődését, függetlenítve magát az alá- és fölérendelések hegemón tendenciáitól, mindenképpen beleértve ezekbe a paternalizmust, de a túlzott anyáskodást is.

JEGYZETEK

1. Balogh Róbert: *Történettudományi problémák és az antropocén*. In: Balogh Róbert – Bodovics Éva – Demeter Gábor et al. (szerk): *Táj, ember, tudás – zöldtörténelem. Bevezetés a környezettörténet irodalmába* I. Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2021. 241.
2. Lásd Ágoston – Kostyál Csilla: *Klímaszorongás, klímagyász, klímadüh: mik ezek az érzések, és hogyan tudunk velük megküzdeni?* Web: http:24.hu /belfold/2022/11/14/klimaszorongas-klimagyasz-klimaduh-pszichologus-interju/, (2025.02.24)
3. Például Søgaard Jørgensen és munkatársai számára, lásd Søgaard Jørgensen P. et al.: *Evolution of the polycrisis: Anthropocene traps that challenge global sustainability*. In: Philosophical Transactions of the Royal Society, B, 13 November 2023, 1.
4. Mint például Jason W. Moore, Andreas Malm, Alf Hornborg, Nancy Frazer.
5. Jason W. Moore szigorú különbséget tesz a két fogalom között, amikor a következőképpen fogalmaz: „Az antropocén korunk legfontosabb – és egyben legveszélyesebb – környezetvédő fogalmává vált. Nem azért veszélyes, mert annyira rosszul értelmezi a planetáris válságot, hanem azért, mert egyszerre tisztázza a bolygó természetében zajló »állapotváltozásokat«, miközben misztifikálja a mögöttük álló történelmet. Egyetlen kifejezés sem kristályosítja ki jobban ezt a veszélyt, mint az antropogén globális felmelegedés. Természetesen ez egy kolosszális hamisítás. A globális felmelegedés nem egy elvont emberiség, az *anthroposz* teljesítménye. A globális felmelegedés a tőke megkoronázása. *A globális felmelegedés kapitalogén*." Lásd Jason W. Moore: *Anthropocenes & the Capitalocene Alternative*. Azimut, V. (2017), nr. 9, 71.
6. A „társadalmi imaginációk" tanulmányozásának témakörét Charles Taylor a modernitás önértelmezéseiről szóló alapvető művében Charles Taylor: *Modern Social Imaginaries*. Duke University Press, 2003, vetette fel először. Eszerint a társadalmi imagináció nem eszmék összessége; sokkal inkább azokat az elképzeléseket jelenti, amelyek révén az emberek társadalmi létezésüket értelmezik, például azt, hogy életük hogyan illeszkedik másokéhoz, hogyan zajlanak a dolgok közöttük és társaik között, milyen elvárásoknak szoktak megfelelni, és milyen mélyebb normatív elképzelések és képek állnak ezen elvárások mögött. Magyarul lásd Charles Taylor: *Modern társadalmi imaginációk*. In: Niedermüller Péter – Horváth Kata – Oblath Márton – Zombory Máté (szerk.): *Sokféle modernitás. A modernizáció stratégiái és modelljei a globális világban*. Nyitott Könyv – L'Harmattan, Bp., 2008. 34–71.
7. A *Green New Deal* egy új közpolitikai csomag, amely a zöld energia mellett foglalkoztatási garanciákat, ingyenes egészségügyi ellátást és megfizethető lakhatást is javasol. Ezt a rendszerszintű változást célzó szakpolitikai programot az állam és a politikai szereplők (gyakran az alulról jövő mozgalmak tiltakozásai által ösztönözve) hajtják végre. Gazdasági stratégiaként a Green New Deal egy intervencionista gazdasági megközelítés, amely a tiszta energia termelésébe és elosztásába, az igazságos átmenet politikáiba, az agroökológiai élelmiszertermelésbe, a hadiipari kiadások csökkentésébe és a nem megújuló energiatermelésbe történő masszív állami beruházásokon keresztül valósul meg.
8. A *Degrowth* az ökológiai gazdaságtan iránt elkötelezett különböző akadémiai és alulról szerveződő ökoaktivista mozgalmak átfogó célja (közös nevezője). Ezek a mozgalmak elutasítják a növekedést, mint a kapitalista gazdaság állandó gazdasági célját, és arra törekszenek, hogy a növekedést a puszta reprodukcióra redukálják, rögzítve annak természetes, biofizikai korlátait. Ebből következően a degrowth céljai természetüknél fogva egy posztkapitalista (és egyben poszt-ökonómiai) társadalomhoz kötődnek. Ahogy Giorgos Kallis megállapítja: „A növekedésből való kilépés a kapitalizmusból való kilépést követeli meg." Az emberek kizsákmányolásából és a természet pusztításából való kilépéshez a degrowth olyan életképes alternatívákat javasol, mint a lokálisan szervezett termelés, a közjavak szerepének újragondolása, az életminőség újragondolása, a kapcsolati javak szerepének megerősítése, illetve a gondoskodó gazdaság. Lásd Giorgos Kallis: *The Degrowth Alternative*. Great Transition Initiative, February 2015. 2; Giorgos Kallis –

Federico Demaria – Giacomo D'Alisa: *Degrowth*. In: James D. Wright (ed.): *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Vol 6., Oxford, Elsevier, 2015. 24–30; Cédric Durand – Elena Hofferberth – Matthias Schmelzer: *Planning beyond growth: The case for economic democracy within ecological limits*. Journal of Cleaner Production, nr. 437, 2024. 1–9.

9. Európában a korai kapitalista társadalmak életgyakorlatában, tudományában és társadalmi imaginációiban az élet gazdaságközpontúvá válásának, illetve a gazdaság „saját dinamikával rendelkező" rendszerként való értelmezésének, folyamatára vonatkozóan számos támpontot találunk Charles Taylor: *Modern társadalmi imaginációk* című tanulmányában. Az *ökonomizálódott szemlélet* legsúlyosabb, máig ható következménye az, hogy a társadalom ettől kezdve már nem azonos a mindenki számára szükséges társadalmi erőforrásokat kezelő *politikai közösséggel*, hanem csupán „a termelés, a csere és a fogyasztás egymásba illeszkedő tevékenységeinek az együttese", azaz „gazdaság", ami a politikai közösségben való részvétel lehetőségeit is kijelöli. Lásd Charles Taylor: *Modern társadalmi imaginációk*. In: Niedermüller Péter – Horváth Kata – Oblath Márton – Zombory Máté (szerk.): *Sokféle modernitás. A modernizáció stratégiái és modelljei a globális világban*. Nyitott Könyv – L'Harmattan, Bp., 2008. 49.

10. Rosi Braidotti: *A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities*. Theory, Culture & Society, Volume 36, Issue 6, Nov 2019.33. Az *asszamblázs* Gilles Deleuze és Félix Guattari *agencement*-fogalmának angol fordítása, a heterogén (léthatárokat keresztbe metsző) ontológiai szerveződések jelölésére használják. (lásd Nemes Z. Márió: *A vitalizált anyag(iság) poszthumanista kontextusai*. Helikon, 2023/4., 703.)

11. A kérdés második részét Francesca Ferrando is felvetette *A poszthumanizmus spirituális genealógiája* című tanulmányában: Az emberek mindig is poszthumánok voltak: In: Debashish Banerji, Makarand R. Paranjape (Eds.) *Critical Posthumanism and Planetary Futures*. Springer, New Delhi, 2016. 243. Az általam megfogalmazott módosítás a különbséget vezeti be az *embernek lenni* (azaz a *homo sapiens* fajhoz tartozni), és a fent bemutatott humanista álláspont képviselete között. Következésképpen a *poszthumanistává* válás nem semmisíti meg az emberségünket, csupán nem támogatja az annak téves értelmezéséből fakadó túlzásokat.

12. Tania Singer-Dennis J. Snower: *Caring Economics* (Working Paper). Institute for New Economic Thinking, New York, 2015 Apr. Web: https://www.ineteconomics.org/research/research-papers/caring-economics, (08. 09. 2024).

13. Jérôme Ballet-Emmanuel – Petit-Delphine Pouchain: *What Mainstream Economics Should Learn From the Ethics of Care*. OEconomia, 8–2, 2018. 200.

14. Uo.

15. Singer–Snower, i.m., 9.

16. Nancy Fraser: Contradictions of Capital and Care, *New Left Review*, 100, July-Aug, 2016, 101.

17. Uo.

18. Uo.

19. i. m. 101–102.

20. Giorgos Kallis: The Degrowth Alternative, *A Great Transition Initiative*, February 2015, https://greattransition.org/images/Kallis-Degrowth-Alternative.pdf. (08. 09. 2024)

21. i. m. 2.

22. i. m. 3.

23. Uo.

24. Nancy Folbre a gondoskodó gazdaságban számos tevékenységforma együttműködését látja, amelyek jelentős hivatkozási alapot jelentenek a szociális és környezetvédelmi alternatívák kidolgozása számára: „A gondoskodó gazdaságban az összes hozzájárulást figyelembe véve a fizetett és fizetetlen gondozásközpontú együttműködések és a közösségi gondozás formáinak egész sor forrását fedezhetjük fel. A kapcsolatoknak ez az összetett halmaza gyakran hivatkozott érv az egyetemes alapjövedelemről, a jövő nemzedékek jogairól, a környezeti jogokról stb. folytatott vitákban." Lásd Nancy Folbre: *The Caring Economy: Well-Being and the Invisible Heart*. Interview by Allen White. Great Transition Initiative (February 2017), Web: www.greattransition.org/publication/the-caring-economy, (08. 09. 2024)

25. A „közösségi gazdaságok" kifejezést Julie Graham és Katherine Gibson vezette be, hogy megnevezze a munkák, a csere, a termelés, az elosztás, a befektetés és a tulajdonlás sajátos kombinációját, amelyek segítik a közösségek fennmaradását, sőt, jólétét is. A közösségi gazdaságok nem csupán a „különböző érintett szereplők (emberi és nem emberi) és a különböző helyszínek és elkötelezettségek (a globális és belföldi szférák, a közvetlen cselekvés és a mindennapi politika különböző formái)" közötti kapcsolatok sokféleségét feltételezik, hanem a közösség tagjainak hozzáférését „a közjavakhoz, erdők, mezők és halastavak formájában, amelyekhez a közösség tagjainak hozzáférési és használati joguk volt", de ugyanígy hozzáférésük volt az információ

megosztásának hálózataihoz is. Az említett kapcsolatok megértéséhez a „közösség” itt használt fogalmának a meghatározása rendkívül fontos. Dombroski, Healy és McKinnon a „közösködést” vagy „commoning”-et „olyan társadalmi folyamatok és protokollok összességeként határozzák meg, amelyek a hozzáférés, a használat és a haszon szabályait állapítják meg a közös javakkal kapcsolatban – legyenek ezek a közjavak például óceáni területek, az internet vagy egy nyilvános könyvtár”. Lásd: Kelly Dombroski, Stephen Healy és Katharine McKinnon: *Care-full Community Economies*, In: Christine Bauhardt és Wendy Harcourt (szerk.): *Feminist Political Ecology and the Economics of Care. In Search of Economic Alternatives*. Routledge, London, New York, 2019. 105.

26. Wendy Harcourt and Christine Bauhardt: *Introduction. Conversations on care in Feminist Political Economy and Ecology*. In: Christine Bauhardt and Wendy Harcourt, i. m. 3.

27. Néhány elméleti, zöldpolitikai és gazdasági tanulmány, amelyek a (öko)feminista etikát és a gondoskodás gazdaságtanát fontos konvergenciazónáknak, illetve a Green New Deal és a Degrowth irányzatok közötti átfedés fontos területének tekintik: Stefania Barca: *Within and Beyond the Pandemic: Demanding a Care Income and a Feminist Green New Deal for Europe*. In: *Undisciplined Environments*, 2020. április 7., Web: https://undisciplinedenvironments.org/2020/04/07/ within-and-beyond-the-pandemic-demanding-a-care-income-and-a-feminist-green-new-deal-for-europe (08.09.2024); Alyssa Battistoni: *Living, not just surviving*. Jacobin, 2017. augusztus 15., Web: https://jacobinmag.com/2017/08/living-not-just-surviving (08. 09. 2024).; Tithi Bhattacharya: *Three Ways a Green New Deal Can Promote Life Over Capital*. Jacobin, 2019. június 10. Web: www.jacobinmag.com/2019/06/green-new-deal-social-care-work (08. 09. 2024), Szigeti Attila: *Anthropocene Narratives and the Ecopolitics of the Climate Crisis*. IASK Working Papers, 2021.



BUKOVINSZKY-CSÁKI ORSOLYA

AZ ÚJSÁGÍRÁS ÉS A MESTERSÉGES INTELLIGENCIA

Generatív MI-eszközök etikus használati módjai az újságírásban

A média története során számos modellváltáson ment keresztül – jelen lapszám is több nézőpontból, több megközelítésben vizsgálja ezeket a modellváltásokat, így ezeknek akár részleges bemutatásától is eltekintek. A különféle médiumok, hordozóeszközök, technológiai innovációk megjelenése és fejlődése nem csupán a médiát magát érintette, alakította át, formálta, ezeknek a modellváltásoknak társadalmi, gazdasági, technológiai hatásai, dimenzió is voltak, a nyilvánosság működését is befolyásolták.[1] Ugyanakkor az újságírásra mint szakmára is hatással voltak, azt is befolyásolták, átalakították, átrendezték. Az elmúlt bő évtizedben az internet megjelenése és elterjedése, a közösségi médiaplatformok megjelenése és elterjedése alakította át leginkább a média működését, rendezte át a médiafogyasztási szokásokat, az információterjesztés módjait, és állította kihívás elé a hagyományos média jól bevált gazdasági modelljeit. Mindezt csak tetőzte, hogy a médiába vetett bizalom is megrendült – a 2024-es Digital News Reports[2] szerint Romániában a sajtó által közvetített hírekbe vetett bizalom 27 százalékra esett vissza, az elmúlt hét évben ez a legalacsonyabb mért arány. A bukaresti Centrul pentru Jurnalism Independent friss felmérése szerint[3] a 15–19 év közti korosztály 85,7 százaléka egyáltalán nem használ információszerzésre nyomtatott sajtót, 79,3 százaléka hírleveleket, 66,1 százaléka rádiót, 65 százaléka online médiát. A híreket főleg családi körben beszélgetve



(...) amikor minőségről van szó, pontosságról, megbízhatóságról, jó tartalmak gyártásáról, a generatív MI-eszközök nem válnak be (...)

szerzik be, de 25,9 százalékuk podcastekből és 19,6 százalékuk híreket tárgyaló influenszerektől informálódik.[4] Információszerzésre tehát a legkevesebbszer a híreket elsősorban közvetítő forrásokat használják.[5]

A modellváltás természetesen az újságírói munkára is kihatott: a média, az újságírás és az újságírók maguk is keresik a helyüket az új rendszerben. „A fáradtság, a politikai vagy gazdasági kényszerektől független pénzügyi források hiánya, a közérdekű információk blokkolása, a pártoktól és közintézményektől átláthatatlanul a sajtóba áramló közpénzek, a mainstream sajtó politikai vagy kereskedelmi átvétele, a közösségi médiától való függés és az információfogyasztásunk átalakulása, a zaklatások, a perek és az újságírók védelmének semmibevétele – mind-mind sivár képet festenek [a médiáról]" – foglalja össze Lupu[6] a média helyzetét 2024-es tanulmányában, amelyben részletesen tárgyalja, hogyan befolyásolták a fent említett tényezők a média működését, az újságírást magát és az újságírók szakmaképét. A képet további két, korábban végzett felmérés árnyalja,[7] amelyeknek egyik fő következtetését a következőképpen foglalja össze a szerző: „»Megéri? Minek keveredjek bele? Ezért ölöm meg magam? Nem hoz egyetlen előnyt sem – sem presztízst, sem szakmai elégedettséget, sem pénzt. Épp ellenkezőleg, csak hátrányba hoz.« Ezek a szakmabeliek által újra és újra megismételt gondolatfoszlányok."[8]

Ebbe az őrlődésekkel, kihívásokkal teli médiamodellbe újabb változást hozott a mesterséges intelligencia (MI) megjelenése és széles körű elterjedése.[9] Pontosabban a generatív mesterségesintelligencia-eszközök – amelyek képesek új szövegek, képek, mozgóképek vagy másfajta adatok létrehozására, előzetesen bevezetett, betáplált információk alapján – megjelenése. Ilyen eszközök például a generatív mesterséges intelligencia chatbotok, mint a ChatGPT, a Gemini, a képalkotó eszközök (DALL-E, Midjourney), illetve különböző videó- és zenealkotó eszközök. Ezek az eszközök hatalmas mennyiségű információkból tanulnak mintázatokat, amelyek alapján emberihez hasonló szövegeket, képeket, videókat és egyéb adatokat képesek létrehozni. Ezen eszközök széles körű használata – főleg a ChatGPT megjelenése 2022 novemberében és robbanásszerű elterjedése – az újságírói munkára, az újságírásra is kihat(ott). A mediaTRUST felmérése szerint[10] 2023. április 15. és május 14. között összesen 3270 olyan médiaanyagot találtak a romániai online médiában és a közösségi médiában, amely a ChatGPT-hez köthető, ebből 130 anyag május 4-én jelent meg a következő címvariánsokkal: *A ChatGPT négy apokaliptikus forgatókönyve. Hogyan érhet véget az emberiség?* A ChatGPT, illetve egyéb generatív MI-eszközök az újságírásban azonban sokkal többre használhatók, mint kattintásvadász világvége-forgatókönyvek írása. Okosan használva megkönnyíthetik az újságírói munkát, automatizálhatnak különböző újságírói feladatokat, segíthetnek az adatok gyűjtésében, feldolgozásában, vizualizációjában, a médiaszövegek minőségének javításában stb. Másfelől, használatuk számos etikai, jogi kérdést is felvet.

Jelen írás, a teljesség igénye nélkül,[11] azt vizsgálja meg, hogyan hatott az elmúlt években a mesterséges intelligencia az újságírói munkavégzésre, milyen lehetőségeket és veszélyeket rejt magában, és milyen lehetséges (ki)utakat kínál az újságírók számára. Azaz mire lehet az MI-t használni az újságírásban, és hogyan lehet ezeket az eszközöket etikusan, feddhetetlenül alkalmazni.

■ Egy AP által újságírók körében végzett felmérés szerint[12] a kérdezett újságírók 81,4 százaléka tudja, mi a generatív MI, és közel háromnegyedük jelezte, hogy ő maga vagy a szervezet, ahol dolgozik, használta már a generatív MI-t valamilyen mértékben. Hasonlóra hívja fel a figyelmet a World Association Publishers felmérése is,[13] amely szerint a lekérdezettek – újságírók, médiamunkások – 49 százaléka szerint a szerkesztőség, amelyben dolgozik, aktívan használ generatív MI-eszközöket, mint a ChatGPT. Igaz, a szerkesztőségekben a ChatGPT-t használók aránya alacsony, a válaszadók közel 70 százaléka szerint a szerkesztőségben dolgozó újságírók kevesebb, mint 15 százaléka használja a ChatGPT-t munkája során. Viszont a szerkesztők 37, míg az újságírók 26 százaléka szerint nincsen ellenállás a generatív MI-eszközök használatával szemben, 30, illetve 29 százalék szerint van valamilyen mértékű ellenállás, míg 4, illetve 10 százalék szerint erős ellenállás van ezen eszközök használatával szemben. Ugyanakkor a válaszadók közel egyharmada nem adott biztos választ erre vonatkozóan. Tehát a felmérésből az rajzolódik ki, hogy nincs még egyértelmű viszonyulási attitűd az újságírók és szerkesztők körében a generatív MI-eszközök használatával szemben, a válaszadók majdnem egyenlő arányban mutatnak (valamilyen mértékű) ellenállást, nyitottságot és bizonytalanságot a generatív MI-eszközök használatával szemben, és az újságírók kevésbé nyitottak, mint a szerkesztők.

Az AP felmérése szerint az újságírók általában tartalomgyártásra használják a generatív MI-t. A tartalomgyártás pedig számos területre kiterjed, de a legelterjedtebb használata a különböző szövegek – ezen belül címek, közösségimédia-posztok, hírlevelek, kvízek, adatértelmezés, címkézés stb. – gyártására vonatkozik. A legkérdezett újságírók 69,6 százaléka használta szöveggyártásra a generatív MI-eszközöket. Emellett a lekérdezettek egyötöde multimédiatartalmak előállítására, fordításra (8,8 százalék), átírásra, transzkripcióra (7,2 százalék) használta ezeket az eszközöket. Emellett az újságírók több mint egyötöde információgyűjtésre, -értelmezésre használta a generatív MI-t.

Mire használják az MI-t az újságírók?

Hír fázisa	Szerkesztőségi feladatok	Leírás
Hírek gyűjtése	Automatikus hírösszesítés	Összesítsen cikkeket és forrásokat különböző felületekről
	Tématrendelemzés	Elemezzen népszerű – trending – témákat, hogy beazonosítsa a hírértékűeket ezek közül.
	Híresemények és szcenáriók előrejelzése	Jelezzen előre a válasz szcenáriókat következő híreseményekhez.
Hírek előállítása	Cikkek automatizált megírása	Gyártson cikkeket, riportokat gyorsan és hatékonyan.
	Többnyelvű fordítás	Fordítsa le a tartalmat több nyelvre, hogy globálisan elérhető legyen.
	Automatikus átírás	Generáljon audio- és videótartalmakhoz átiratot.
	Adatelemzés és -vizualizáció	Összesítsen adatokat, és gyártson informatív vizuális elemeket.
	Hang- és beszédszintézis	Gyártson audio-hírtartalmakat, podcastokat MI-hangokkal.

	Automatikus összesítés	Foglaljon össze tömören cikkeket, dokumentumokat és egyéb hosszú információkat. Adjon feedbacket összegzésekről.
Hírek ellenőrzése	Adatellenőrzés valós időben	Ellenőrizze az állításokat és kijelentéseket a félretájékoztatás leküzdése érdekében.
Hírek megosztása és moderálása	Tartalom perszonalizációja	Osszon meg személyre szabott híreket, videókat és témákat.
	User engagement elemzés	Elemezze a felhasználók preferenciáit, hogy a tartalmat fejleszteni lehessen.
	Posztolás a közösségi médiára	Időzítsen és osszon meg hírfrissítéseket közösségimédia-felületeken.
	Automatikus tartalommegosztás	A hírek tartalmának hatékony terjesztése különböző platformokon.
	Keresőmotorok optimalizálása	Optimalizálja a tartalmat a keresőmotoroknak, hogy szélesebb közönséget érjen el.

Forrás: Cools–Diakopoulos 2024.

A felmérés arra is kitér, hogy mire használnák még a mesterségesintelligencia-alapú eszközöket a megkérdezettek. A válaszokban megjelenő kérések jelentős része az újságírói munka megkönnyítését, adott részfeladatok automatizálását szolgálják. Az újságírók megemlítették például a hírek, közösségi médiafelületek monitorizálásának automatizálását, s annak jelzését, ha hírértékű információ „bukkan fel", de akár a tördelés megkönnyítésére, perszonalizált hírlevelek létrehozására is használnának generatív MI-eszközöket, vagy éppen álhírdetektáló applikációként is működtetnék azokat. Ezen feladatok mindegyike a kérdezettek szerint az újságírói hatékonyságot növelné. A felmérés szerint általában a munkavégzés hatékonyságát növelő használati módok válnak be igazán, viszont, a válaszadók szerint, amikor minőségről van szó, pontosságról, megbízhatóságról, jó minőségű tartalmak gyártásáról, a generatív MI-eszközök nem válnak (még) be igazán. Sőt egyes újságírók megítélése szerint a „modellek használata néha több időt igényel, mint amennyit megspórol, több munkát jelent – például szerkesztés –, elfogult szövegeket ad ki, de a modellek hatékony promptálásával[14] és kontrollálásával is vannak még problémák. Egyesek szerint túlságosan sok időt vesz igénybe a szerkesztés, »az igényeket kiszolgáló promptok megfogalmazása«, hogy nagy hatékonyságnövelést érjenek el."[15]

Mindennek ellenére a WAN-IFRA felmérés szerint a lekérdezett újságírók 70 százaléka szerint a generatív MI-eszközök rövid távon hasznosnak bizonyultak. Ugyanakkor a lekérdezettek 45 százaléka szerint ezen eszközök nagymértékben, 37 százalékban kismértékben megváltoztatták a szerkesztők és egyéb szakmabeliek szerepkörét és feladatait. A felmérés szerint már több kiadó változtatásokat vezetett be az olvasószerkesztők és korrektorok munkájában. Hasonlóan befolyásolja a munkát és feladatokat az is, hogy már nem kell külsősöket bérelni arra, hogy begépeljenek, lefordítsanak különböző tartalmakat, tördelők munkáját pedig órákkal lerövidíti, hiszen sokkal hamarabb gyárt vizualizációkat.[16]

A WAN-IFRA felmérés szerint is az újságírók főként szöveggyártásra, kutatás megkönnyítésére, munkafolyamatok hatékonyságának növelésére, fordításra vagy személyre szabásra használják ezeket az eszközöket a szerkesztőségekben, azonban a válaszadók közel egyharmada (32%) jelezte azt, hogy cikkek gyártására is használja az MI-t.[17] Itt pedig felmerül egy fontos etikai és jogi kérdés: sza-

bad-e az MI által megírt cikkeket sajátként kitenni, egyáltalán van-e értelme azoknak a cikkeknek, amelyek ChatGPT válaszokat összesítenek adott kérdésekre – például, hogy mi fogja okozni a világvégét.

Cools és Diakopoulos (2024)[18] újságírókkal beszélgetve erre a kérdéskörre is kitért. A cikkgyártás alatt a szerzők nem kimondottan teljes cikkek megírását értik, hanem a cikkgyártásban a generatív MI-eszközöktől kérnek néha segítséget, amelyet mindig ellenőriznek. Ilyen például, hogy arra promptolják az MI-t, hogy adjon címvariációkat egy adott cikkhez, írjon interjúkérdéseket, hogy átírjon mondatokat, bekezdéseket adott cikkben, hogy azok fogyaszthatóbbak legyenek. Azonban ezek a feladatok sem teljesen automatizáltak, az ember nem hiányzik belőlük: az interjúkérdéseket ellenőrzik, átírják, a címvariációk, bekezdésjavaslatok közül az újságíró választ vagy írja át ezeket.

Generatív MI-eszközök használatának veszélyei

■ Több tanulmány is a felhívja a figyelmet a generatív MI-eszközök használatának veszélyeire. A leggyakrabban előforduló problémák, hogy a mesterséges intelligencia túlságosan leegyszerűsít komplex problémákat, hogy ha nincs megfelelően promptolva, az MI hallucinál és álhíreket generál.

Ahogy a WAN-IFRA felmérés kiemeli:[19] „Már számos olyan esetről érkezett jelentés, ahol a kiadók valamilyen formában mesterséges intelligenciát használtak tartalomgyártásra, és az eszközök által elkövetett hibákat nem vették észre, így azok publikálásra kerültek. Vagy a felhasználók által létrehozott tartalom félresiklott, például álhírek terjedtek. Nem meglepő tehát, hogy a válaszadók túlnyomó többsége (85%) a pontatlanságokat jelölte meg fő aggodalomként. A plágium szintén kiemelt problémaként szerepelt, ezt követték az adatvédelmi és magánéleti aggályok – ezeknél ismét a szabályozásnak lesz kulcsszerepe a jövőben." Szintén ez a felmérés emeli ki, hogy a lekérdezettek csupán 20 százaléka jelezte, hogy vannak irányelveik, amiket követnek a generatív MI-eszközök használata közben.

Azonban nemcsak a hibás adatok és a plágium kérdése merül fel: a generatív MI-eszközök gyakran elfogult tartalmat gyártanak, megerősítenek már létező sztereotípiákat.[20] Diakopoulos és szerzőtársai (2024) szerint az általuk lekérdezett újságírók számára a legnagyobb problémát azonban az emberi felügyelet hiánya jelenti (a válaszadók 21,8 százaléka említette ezt problémaként), 16,4 százalék a pontatlan információkat, 9,5 százalék az elfogultságot, további 7,7 a minőség romlását, csökkenését jelölte meg, de megjelentek még a munkahely elvesztése, átláthatóság hiánya, felelősségre vonhatóság, plágium, szerzői jogi problémák, eredetiség és a magánélet, valamint az adatok védelme is mint lehetséges veszélyek.[21] Ahogy a Cools és Diakopoulos (2024) a felmerülő problémák kapcsán összegzi: „A válaszadók aggályokat fogalmaztak meg a megbízhatósággal, az emberi jelleggel, valamint azzal kapcsolatban, hogy elegendő előnyt jelent-e a generatív mesterséges intelligencia használata. Ezen felül a válaszadók szellemi tulajdonnal és etikával kapcsolatos kérdéseket vetettek fel, például a bizalmasságot."[22] Ugyanezen szerzőpáros arra is felhívja a figyelmet, hogy a generatív MI-eszközök (túlzott) használata odáig vezethet, hogy az újságírók elveszítik a kontrollt saját újságírói autonómiájuk felett. Ezek az eszközök „eltanulhatják" az újságírók saját hangját, reprodukálhatják azt, tehát az adott ember nélkül képesek az adott ember „hangján" írni. De a generatív MI-eszközök túl-

zott használata pontosan az ellentétes irányba is eltolhatja a médiát: ha az újságírók túlságosan sokszor használják munkájuk során a generatív MI-eszközöket a médiatartalmak homogénné, íztelenné válhatnak, amelyből hiányzik az írói kreativitás, az innováció, az új szemléletmód, a saját hang.[23]

A generatív MI-eszközök rossz használatának pedig számos következménye lehet. Egyrészt a generatív MI-eszközök által hallucinált álinformációk közzétételéért a felelősséget a szerkesztőségek kell vállalják. Ahogy azért is, hogy a túlzott generatív MI-eszközhasználat miatt az újságírókba, újságírásba vetett bizalom tovább csökken. Pontosan ezen okok miatt a Diakopoulos és társai által lekérdezett újságírók egyötöde mondta azt, hogy ki kellene tiltani az MI-eszközök használatát a szerkesztőségekből, a tartalomgyártás folyamatából, míg további 15,5 százalék mondta azt, hogy szükség lenne irányelvekre és jogi keretre ezeknek alkalmazásakor az újságírói munkában.[24] Ahogy összegzik: „A válaszok rávilágítanak arra, hogy a szerkesztőségek erőfeszítéseket tesznek az újságírói normák fenntartásáért, védekeznek a félretájékoztatás ellen, valamint hogy prioritizálják az emberi ítélőképességet és etikai megfontolásokat a hírek előállításában. Emellett hangsúlyozzák, hogy megfelelő irányelvek kidolgozása hozzájárulhat ezen újságírói normák fenntartásához."[25]

Irányelvek, etikai keretek

■ Pontosan emiatt egyre több médiaorgánum, -szervezet vezet be irányelveket az MI-eszközök használata terén.[26] Így például a *BBC* saját irányelveket fogalmazott meg a generatív MI-eszközök használatával kapcsolatban, irányelveket, amelyeket saját anyagaikban követni fognak. Ahogy hangsúlyozzák: „A *BBC* egyértelművé tette, hogy az MI használata mindig összhangban lesz közszolgálati értékeivel, előtérbe helyezi a tehetséget és a kreativitást, valamint nyitott és elszámoltatható marad."[27] Eszerint a *BBC* MI-használatában három fontos szempontot kell követni: „soha nem csorbíthatja a közönség bizalmát; mindig átláthatónak és elszámoltathatónak kell lennie, hatékony és tájékozott emberi felügyelettel; mindig olyan módon kell használnia, amely összhangban van a *BBC* szerkesztőségi értékeivel, különös figyelemmel a pontosságra, pártatlanságra, igazságosságra és a magánélet védelmére." A *BBC* ugyanakkor saját kötetet is jelentetett meg arról, hogyan kell az MI-eszközöket megfelelő módon használni.

A *The Guardian* is írt saját irányelvet. Ennek bevezetője pontosan leszögezi a szerkesztőség hogyan és mikor használ generatív MI-eszközöket: „A generatív mesterségesintelligencia-eszközök izgalmasak, de jelenleg megbízhatatlanok. Megbízhatatlanságnak azonban nincs helye nálunk az újságírásban, sem a marketingben, sem kreatív és mérnöki munkában. Leegyszerűsítve ez azt jelenti, hogy a generatív MI használata emberi felügyeletet igényel."[28] Az irányelvek szerint ezeket az eszközöket csak akkor használják, ha a minőségi újságírást segíti elő, és amikor MI-t használnak, akkor azt átláthatóan és felügyelet mellett teszik. Hasonlóan a *Ringier* is saját irányelveket fogadott el.[29] Eszerint az MI-eszközök által generált adatokat mindig kritikai vizsgálat alá kell vetni, ellenőrizni kell, és ki is kell egészíteni. Az MI-eszközök által generált tartalmakat fel kell címkézni, ugyanakkor bizalmas információkat, üzleti titkokat, újságírói források, alkalmazottak, fogyasztók és üzleti partnerek adatait nem szabad MI-eszközökbe betáplálni.

2023 novemberében Európa Tanácsa is elfogadott egy sor irányelvet a mesterségesintelligencia-rendszerek felelősségteljes alkalmazásáról az újságírásban.[30]

A dokumentum összesen hat fejezetben – A médiaszervezetek és az újságírók MI-rendszerek bevezetésére vonatkozó döntése; A mesterségesintelligencia-rendszerek azonosítása és beszerzése a médiatársaságok és a szakmai felhasználók részéről; MI-eszközök beültetése a szakmai és szervezi gyakorlatba; MI-eszközök használata és felhasználók, valamint társadalom; A külső technológiai szolgáltatók és platformok felelőssége; A tagállamok kötelezettségei – részletezi azt, hogyan lehet a generatív MI-eszközöket az újságírásban használni, az előzőekhez képest több érintett szereplőre is osztva felelősséget – média, szolgáltatók és tagállamok.

Összegzés

■ A generatív MI-eszközök megjelenése és elterjedése egy sor újabb kihívás elé állította az újságírókat. Ezek az eszközök egyrészt nagyon hasznosnak mutatkoznak az újságírók számára, munkájuk során számos területen nyújtanak segítséget: hasznosnak bizonyulnak az adatok, információk gyűjtésében, rendszerezésében, a cikkek megírásában, minőségének javításában, a tartalmak vizuális oldalának megtervezésében és a végső tartalom – akár személyre szabott – szórásában. Jelen írásban idézett friss felmérések is azt mutatják: az újságírók egy része előszeretettel használja ezeket az eszközöket munkája során, hiszen segítik a munkavégzés hatékonyságát, gördülékenységét, monoton feladatokat automatizál. Azonban a generatív MI-eszközök használata egy sor veszélyt is hordoz magában: hozzájárulhat az álhírek terjedéséhez, elfogult tájékoztatás és sztereotípiák megerősítéséhez, használata egy sor plágiumhoz, etikához köthető kérdést vet fel. Ezek a veszélyek pedig csökkenthetik a médiába vetett bizalmat, a média megítélését. Éppen emiatt számos újságíró elzárkózna a generatív MI-eszközök használatától, míg sokan a megfelelő etikai és jogi irányelvek bevezetését és gyakorlatba ültetését sürgetik. Erre is találni már példákat médiaszervezeteken és az Európa Tanácson belül is.

■ JEGYZETEK

1. Ezekről a modellváltásokról jelen folyóiratszámban is olvashatnak. A média történetéről és a média történetében bekövetkező modellváltásokról lásd: Győrffy Gábor: *A média története*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 2019.
2. Digital News Report, Romania. Web: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2024/romania. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.
3. Bianca Rus – Mihaela Negru: *Relaţia cu informaţia şi obiceiurile de consum media ale copiilor şi tinerilor din România*. Centrul pentru Jurnalism Independent, Bukarest, 2025. Web: https://cji.ro/studiu-relatia-cu-informatia-si-obiceiurilede-consum-media-ale-copiilor-si-tinerilor-din-romania/. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20. (A továbbiakban Rus–Negru 2025)
4. Rus–Negru 2025, 70–72.
5. I. m.
6. Cristina Lupu: *Starea mass-media din România în anul super-electoral 2024*. Centrul pentru Jurnalism Independent, Bukarest, 2024. (A továbbiakban: Lupu 2024)
7. Cristina Lupu: *Jurnalismul în 2021: o cursă cu obstacole şi cu tot mai puţini câştigători*. Centrul pentru Jurnalism Independent, Bukarest, 2021; Cristina Lupu: *Starea mass-media din România 2020*. Centrul pentru Jurnalism Independent, Bukarest, 2020. (Továbbiakban Lupu 2020)
8. Lupu 2020, 32.
9. Fontosnak tartom kiemelni, hogy a mesterséges intelligencia megjelenésének, elterjedésének és használatának történetét jelen írásban nem fogom részletezni. Ahogy nem térek ki részletesen arra sem, ezek a különböző eszközök hogyan működnek.
10. Gabriela Stanescu: *Impactul inteligenţei artificiale în presa online şi social media din România – Desfăşurat monitorizând instrumentul ChatGPT. 2023*. Web: https://www.mediatrust.

ro/impactul-inteligentei-artificiale-in-presa-online-si-social-media-din-romania-desfasurat-monitorizand-instrumentul-chatgpt/. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

11. Részletes szakirodalmi áttekintést ad a következő tanulmány: Fabia Ioscote – Adriana Gonçalves – Claudia Quadros: *Artificial Intelligence in Journalism: A Ten-Year Retrospective of Scientific Articles (2014–2023)*. Journalism and Media (2024) 5, 873–891. https://doi.org/10.3390/journalmedia5030056

12. Nicholas Diakopoulos – Hannes Cools – Charlotte Li – Natali Helberger – Ernest Kung – Aimee Rinehart: *Generative AI in Journalism: The Evolution of Newswork and Ethics in a Generative Information Ecosystem*. https://doi.org/10.13140/RG.2.2.31540.05765. (A továbbiakban Diakopoulos et al. 2024)

13. Gauging Generative AI's impact on newsrooms. Survey: Newsroom executives share their experience so far. WAN-IFRA Report. Elérhető: https://wan-ifra.org/2023/05/new-genai-survey/. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 14. (A továbbiakban: WAN-IFRA 2024)

14. A prompt a generatív mesterségesintelligencia-eszköznek címzett utasításokat, kéréseket jelöli, ezek segítségével lehet arra utasítani ezeket az eszközöket, hogy adott tartalmat legyártsák a felhasználónak. A promptolás pedig a megfelelő utasítások és kérések megfogalmazását jeleni. Megfelelő promptok, promptolás nélkül a felhasználó nem nyerhet ki megfelelő választ – jelen esetben tartalmat.

15. Diakopoulos et al. 2024, 16.

16. Uo.

17. A felmérés nem részletezte, hogy a cikkek gyártása alatt pontosan mit értenek: teljes cikkek megírását vagy cikkírásban való segítségnyújtást.

18. Hannes Cools – Nicholas Diakopoulos: *Uses of Generative AI in the Newsroom: Mapping Journalists' Perceptions of Perils and Possibilities*. Journalism Practice, 2024, 1–19. DOI: 10.1080/17512786.2024.2394558. (A továbbiakban Cools-Diakopoulos 2024).

19. WAN-IFRA 2024, 17.

20. Cools–Diakopoulos 2024: 12; Federico Bianchi – Pratyusha Kalluri – Esin Durmus – Faisal Ladhak – Myra Cheng – Debora Nozza – Tatsunori Hashimoto – Dan Jurafsky – James Zou – Aylin Caliskan: *Easily Accessible Text-to-Image Generation Amplifies Demographic Stereotypes at Large Scale*. FAccT '23: Proceedings of the 2023 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency, 2023, 1493–1504. https://doi.org/10.1145/3593013.3594095

21. Diakopoulos et al. 2024, 25.

22. Cools–Diakopoulos 2024, 18.

23. Uo.

24. Diakopoulos et al. 2024, 27.

25. Uo.

26. Ezek közül többet listáz Hannes Cools és Nicholas Diakopoulos írásában: Hannes Cools – Nicholas Diakopoulos: *Writing guidelines for the role of AI in your newsroom? Here are some, er, guidelines for that.* 2023. Web: https://www.niemanlab.org/2023/07/writing-guidelines-for-the-role-of-ai-in-your-newsroom-here-are-some-er-guidelines-for-that/. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

27. Guidance: The use of Artificial Intelligence. Web: https://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/guidance/use-of-artificial-intelligence. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

28. The Guardian's approach to generative AI. Web: https://www.theguardian.com/help/insideguardian/2023/jun/16/the-guardians-approach-to-generative-ai. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

29. Ringier introduces clear guidelines for the use of artificial intelligence. Web: https://www.ringier.com/ringier-introduces-clear-guidelines-for-the-use-of-artificial-intelligence/. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

30. Guidelines on the responsible implementation of artificial intelligence systems in journalism. Adopted by the Steering Committee on Media and Information Society (CDMSI) on 30 November 2023. Web: https://rm.coe.int/cdmsi-2023-014-guidelines-on-the-responsible-implementation-of-artific/1680adb4c6. Utolsó letöltés dátuma: 2025. február 20.

VÁRADI IZABELLA

KELL-E SZABADSÁG AZ IRODALOMTANÍTÁSBAN, ÉS HA IGEN, AKKOR MIÉRT NEM?

■ Az középiskolai kerettantervek nemrég újraindított jóváhagyási procedúrája ismét a figyelem középpontjába hozza a többek között a magyar nyelv és irodalom tanításának kérdéseit. A tantervi reform, mely az Európai Parlament és az Európai Tanács 2006-os ajánlására épül az egész életen át tartó tanuláshoz szükséges kulcskompetenciákra vonatkozólag[1], azzal a generációval kezdődött el, amely előkészítő osztállyal indult, ebben a tanévben ők érettségizni fognak. Az utolsó tantervi fejlesztés 2017-ben történt, amikor jóváhagyták az V–VIII. osztály számára érvényes tanterveket, amelyeket azonban nem követett hasonló tantervi megújulás a középiskolások számára. Bár a minisztérium még 2021-ben jóváhagyta a tantervíró bizottságok összetételét minden tantárgy számára, a munkát késlelteti az új kerettantervek hiánya, amelyek nélkül nem indulhat el az egyes tantárgyak tanterveinek kidolgozása és jóváhagyása. A vita a minisztérium különböző bizottságaiban negyedik éve zajlik arról, hogy milyen tantárgyak és tantárgyi tartalmak mekkora időkeretet foglalhatnak le a középiskolások amúgy is túlzsúfolt iskolai programjából, s a vita kielégítő lezárását ez idő alatt nem mozdította elő sem a tárgyalóasztalhoz ülő szereplők fluktuációja, sem az oktatáspolitikai kérdések világnézeti, pártpolitikai befolyásoltsága, mely olyan kérdések körül kavar egyre magasabb hullámokat, mint a holokauszt történetének és a szexuális nevelésnek önálló tantárgyként való tanítása.



A valóságban a tantervben javasolt szövegek mellett egészen biztosan nagyon kevés olyan szöveg kerül be a tanórára, amit a magyartanár döntése alapján tanulmányozhatnak a diákok, a művek helyett más műveket nem választanak, inkább csak műredukcióként értelmezik a tanterv által felkínált szabadságot.

A négyévnyi hiátust a minisztérium olyan módszertani útmutatókkal[2] igyekszik pótolni, melyeknek célja az, hogy mintákat kínáljanak a pedagógusoknak arra, hogyan hangolják át az érvényben levő tantervek alapján a tanítási órákat olyan diákok oktatási igényeinek megfelelően, akik VIII. osztályig már a kompetenciaközpontú tantervek alapján tanultak. Ha sikerül is maradéktalanul elérni ezt a célt, a módszertani útmutatók nem tölthetik be azt az űrt, amit a tankönyvhiány okoz. Tankönyvpályázat kiírására ugyanis csak tantervváltozás esetén van lehetőség. Középiskolás tankönyvet utoljára 2004–2007 között adtak ki, s ezeknek már csak néhány, elrongyolódott példánya jut a diákok kezébe.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a jelenleg érvényben levő tantervek alapján ne lehetne akár kiváló irodalomórákat tartani. A legutoljára 2009-ben módosult, de korábbi gyökerekre visszanyúló középiskolai tanterv megjelenésekor innovatív, hermeneutikai szemléletű oktatási program volt, ami annak idején is nagy port kavart a magyartanárok körében azzal, hogy a megszokott, irodalomtörténeti, életrajz- és életműközpontú tanítás helyett a szövegközpontú szemléletet vezeti be a magyarórákra, és nagy gesztussal kínálja fel a magyartanároknak a szabad műválasztáshoz való jogot: *„A tanterv nem írja elő évfolyamonként a kötelező műveket. A tankönyvíró és a tanárok választják ki a követelményeknek leginkább megfelelő műveket. A tanterv javasol ugyan egy teljességre törekvő olvasmányjegyzéket, ám az itt felsorolt művek helyett vagy mellett más szövegek is választhatók.”*[3] A kimeneti követelményként értelmezett érettségi vizsgaprogram[4], melynek pedig a tanterv alapján kell íródnia, szintén garantálja ezt a szabadságot – és egyben megteremti ugyanannak a helyzetnek a bizonytalanságát is. A vizsgaprogram ugyanis pontosan azért nem tud egy közös minimumot előírni, mint érettségire javasolt műlistát, mert biztosítania kell a műválasztás szabadságát. A tantervvel kapcsolatos szakmai viták ezért sokkal kevésbé koncentrálnak a kompetenciafejlesztés hogyanjaira, és sokkal többet a tartalmakra. A magyartanárok elvárása szerint a tanterv ugyanis azt szabályozza, hogy ***mit*** tanítunk, nem pedig azt, hogy ***hogyan***, és főképp ***miért***. A tanterv így nemcsak a műválasztás szabadságával kínálja meg a pedagógust, hanem ráhárítja annak felelősségét is, s a helyzet így már egyáltalán nem komfortos. A tanórai gyakorlat azt mutatja, hogy a diákok túlterheltségére, az új generációk olvasási szokásaira hivatkozva a tanárok leginkább arra törekszenek, hogy a minimumot adják át, azt, amire valószínűsíthetően szükségük lesz diákjaiknak az érettségin. Arra pedig, hogy „mit szoktak adni” az érettségin, minden magyartanárnak van egy teljesen szubjektív, gyakran hiedelmeken alapuló elképzelése, műlistája, amit évente megfeleltet az érettségi tételek tartalmával, s meglehetősen elutasítóan viszonyul ahhoz, ha különbségeket fedez fel.

A valóságban a tantervben javasolt szövegek mellett egészen biztosan nagyon kevés olyan szöveg kerül be a tanórára, amit a magyartanár döntése alapján tanulmányozhatnak a diákok, a művek helyett más műveket nem választanak, inkább csak műredukcióként értelmezik a tanterv által felkínált szabadságot. Így lesz az, hogy egyes irodalmi alkotásokról mint „nem szoktam tanítani” és „teljességgel irreleváns mű”-ről nyilatkoznak, melyek bár ott vannak a tantervi ajánlásokban, évek óta nem kerül sor arra, hogy a tanterembe is bevigyék azokat. Az egyéni irodalmi kánonok évről évre karcsúsodnak, mind több és több műről mondanak le a magyartanárok.

Eközben egyre jellemzőbb, hogy a diákoknak a művel való találkozása nem feltétlenül szövegközpontú, ők leginkább egy-egy érettségi tétel kidolgozott for-

májából szűrik le a cselekményt, nem a szöveggel dolgoznak, hanem a szövegről szóló szövegeket keresik, a rövid tartalmakat, elemzéseket, vázlatokat, kisfilmeket, zanzákat. A járvány óta a magyartanárok folyamatosan idő szűkében vannak, arra panaszkodnak, hogy a kortárs irodalomig nehezen érnek el, sőt a XII. osztályban a két világháború közötti irodalomról is elnagyoltan tudnak csak szót ejteni, miközben folyamatosan ott van bennük a kényszer, hogy vizsgára készítsék diákjaikat. Az erőltetett próbavizsgáztatás, a rendszeres megyei és iskolai szintű felmérések nem adnak hozzá a diákok tudásához, hanem éppen ellenkezőleg: időt rabolnak azoktól a XII-es tartalmaktól, amelyek az olvasókkal a modern, posztmodern, kortárs irodalom sajátos esztétikáját ismertetnék meg. S míg a közbeszédben fel-felcsapnak a hullámok a klasszikus művek, a „kötelezők" létjogosultsága mellett vagy ellen érvelők között, azt várnánk, hogy az új olvasógenerációk éppúgy preferálják a kortárs trendeket az irodalomban, ahogy teszik azt a zenében, öltözködésben vagy a digitális technológia használatában. Ám a diákok egész generációi tartják kedvenc érettségi tételnek Zrínyi *Szigeti veszedelmét* vagy a középkori *Margit-legendá*t – anélkül persze, hogy a szöveggel magával valaha is találkoztak volna, ezek ugyanis olyan IX–X. osztályos tartalmak, amelyekre még tudtak magyarórán időt szánni a végtelen mennyiségű tesztelés helyett. A preferenciák alapja egy jó tanári vázlat, egy sokszor begyakorolt esszé, egy „megtanult lecke". A „kell az érettségire"-mű a diákok körében is sokkal nagyobb érdeklődést vált ki, mint a „sosem volt az érettségin"-mű. Az irodalom tananyaggá alakul át, az olvasói gyakorlatot, a szöveggel való találkozást egyfajta utópiaként, nosztalgikus felhangokkal emlegetjük. A diákok zöme általában véve a XIX. század ízlésvilágára asszociál, ha irodalomra gondol, az iskolai ünnepségek merevségét viszik magukkal a középiskolás évekből, és a divatos ifjúsági olvasmányok után privát olvasmányaik közé kortársak már alig férnek be. Az, hogy tanári irányítással közös mélyfúrásokat végezzenek egy-egy szövegben, értelmezési lehetőségeket vizsgáljanak meg, irodalmi konfliktusokat elemezzenek ki, egyfajta luxus, amire a teljesítményorientált iskolákban nem jut idő.

Minderre sem a tanterv, sem a tankönyvek, sem az érettségi tétel nem kényszeríti az oktatás egyik szereplőjét sem. A vizsgaeredmények fontosságának túlzott felértékelése, a folyamatos, indokolatlan tesztelési pótcselekvések, a próbavizsgákkal való riogatások, s a sajtóban népszerű toplisták követése mind-mind félreértése azoknak a szerepeknek, amelyekben tanárként, oktatási szakértőként, tanügyi menedzserként vagy akár szülőként bábáskodunk a diákok kompetenciáinak fejlődése fölött. Ezeket a reakciókat az a tanári bizonytalanság okozza, mely furcsamód éppen a tanterv kínálta szabadságból fakad.

A rendszerben egyre gyűlő problémahalmazt az érettségi vizsga hivatott simára egyengetni. Ha az érettségi eredmények jók, az oktatás minősége is jó, a tanórákon tehát az történik, aminek történnie kell. A társadalmi elvárások nem a középiskolás évek oktatásának minőségére vonatkoznak, hanem a középiskolák eredményességére, amit az érettségi vizsga sikerességének százalékaiban, a megszerzett 10-es jegyekben, esetleg a jegyek átlagában akar lemérni a közvélemény. Ennek alakításában komoly részt vállalnak azok az intézményi sajtódossziék,[5] amelyek szintén ezt a logikát erősítik. Ennek alapján minősítenek az erre szakosodott intézmények, belső és külső ellenőrzések, erre kapnak pontokat a pedagógusok különböző értékeléseiken. Az anyanyelv jegyek a magyar nyelvű oktatás létjogosultságát igazolják, a román jegyeket kompenzálják, az átlagot növelik ebben a szemléletben, miközben a diákok egyre kevesebb energiát

fordítanak arra, hogy a magyar érettségire felkészüljenek. A tételek tartalma, nehézségi szintje, kiszámíthatósága és az a rés, amit a javítókulcs az objektív javítás mellett a tanári nagylelkűségnek meghagy, ezen az eredményen sokat tud igazítani.

A járványügyi oktatási intézkedések egyike a vizsgaprogramok csökkentése volt, arra hivatkozva, hogy az online oktatás körülményei között az érintett generációk nem sikerült megismerjék a tantervek által előírt tartalmakat. A pedagógusok egyszerre írták alá azt, hogy sikeresen megtartották a tanóráikat (ez volt ugyanis a feltétele a javadalmazásuknak), tartottak felzárkóztató programokat azok számára, akiknek mégsem, és panaszkodtak arra, hogy a körülmények miatt nem sikerült befejezniük a tananyagot. A problémakezelés módjából látjuk, hogy a tantervre nemcsak a pedagógusok, hanem a szaktárca is mint valami lineáris ismeretfolyamra hivatkozik, amit el lehet kezdeni egy ponton és be lehet fejezni egy másikon, miközben az online oktatás miatt a pedagógusok ennek a folyamatszerű munkának a különböző szakaszaiban elakadtak. A megoldás nem a mért kompetenciák számának, szintjének csökkentése volt, hanem a műlista karcsúsítása, egyfajta alku, amire már úgy tekinthetünk, mint a középiskolai oktatás történetének egy olyan epizódjára, ami emléket állít annak, hogy milyen könnyen előfordulhat, hogy egyébként korrekt normatív dokumentumokat képzett szakemberek tömegei nagy eleganciával félreértenek. A tanterv nem úgy normatív szöveg, ahogy egy törvény, egy szervezési módszertan vagy egy procedúra előír bizonyos cselekvéseket, szövege ezért sosem tekinthető véglegesnek, annak recepciója, koronkénti értelmezése, az adott kontextusra való alkalmazása jelentősen eltérhet eredeti szándékától. Így fordulhatott elő, hogy a vizsgázók elképzelésében a műlisták redukciójának redukciójában egyetlen mű akadt fenn, *Az aranyember*, amiről valamiért elterjedt a diákfolklórban, hogy „az mindenre jó", bármi is legyen az a minden, s a sok ezer kijavított dolgozatból körvonalazódni látszott, mekkora megelégedettséggel választották bármilyen témában a diákok Jókai regényét, mint ahogy az is, hogy bármilyen téma kapcsán is nyúltak a műhöz, sokkal messzebb, mint a cselekmény bemutatásáig nem jutottak, ha leszámoljuk azt a néhány megmosolyogtató, de végtelenül tragikus megjegyzést, miszerint jól tette, vagy nem jól tette Timár Mihály, hogy megcsalta a feleségét, az megérdemelte-e, s hogy akkor vele tartunk-e, vagy sem. Az, hogy a tétel szempontjainak megfelelő műfajelméleti, narratológiai, stílustörténeti ismeretek kellő szakszerűséggel jelenjenek meg a vizsgadolgozatokban, az értelmezés a szövegértés kompetenciájának megfelelő szintjéről tenne tanúbizonyságot, csak a dolgozatok nagyon kis százalékában valósult meg. A statisztikák is visszaigazolják azt, hogy a nem aranyemberes tételekkel gyengébb eredményeket értek el a diákok, s a jelenséget úgy kell látnunk, mint annak példáját, hogy az irodalmi kánon kialakulásában vírusoknak is lehet egy szavuk. Jókai megmagyarázhatatlan népszerűsége természetesen nem társult a konkrét szöveg iránt való érdeklődéssel, nem azt jelenti, hogy lényegesen többet olvasnak a diákok a XIX. századi regényirodalmat. A kialakult jelenséget, az „egyműves vizsgázók" felületességét, a terjengős semmitmondás gyakorlatát 2025-től új érettségi tételszerkezettel igyekszünk megfékezni, ami nagyobb hangsúlyt helyez a szövegközpontú megközelítésekre, és konkrétabban kérdez rá olyan irodalomelméleti fogalmakra, amelyeket a vizsgázóknak dolgozatukban működtetniük kell.

A 2017-ben bevezetett V–VIII. osztályos tanterv[6] recepciójának tanulságait fontos lenne levonnunk, mielőtt újra elkövetjük ugyanazokat a hibákat. Legyen

bármilyen szakszerű, bármilyen innovatív, és a szakemberek által bármilyen magasra taksált is egy tanterv, annak nem papíron kell jól festenie: számolnunk kell azzal, hogy lesz-e, aki a tantervi szemléletváltást eljuttatja a tanteremig. Az tehát, hogy a magyartanár figyelmesen olvassa, értse, és munkáját következetesen a tantervi előírások mentén tervezze meg, elengedhetetlen egy új tantárgyi program sikeressége szempontjából. Sokat beszélünk arról, hogy a tanári alapképzés mennyire kevés, a szakmai gyakorlat mennyire esetleges akkor, amikor a pedagógus a gyakorlatban szeretné használni tudását, s hogy a munka minőségét nem tudja támogatni sem a szakmai mentorprogram, sem a gyér, formális szakellenőrzés. Diszciplínaspecifikus továbbképzésekre nemcsak azért van szükség, mert azok könnyen újulnak meg a szakmai tartalmak tekintetében, és a legfrissebb adalékokkal tudják kiegészíteni a tanári képzést, hanem azért is, mert jól használható gyakorlati fogásokkal pótolják az alapképzés hiányosságait. A modellváltás garanciája vagy éppen buktatója így nem a szakmai megújulásban, hanem a szemléletváltás megvalósíthatóságában keresendő.

Az új magyar nyelv és irodalom tanterv a Babeş–Bolyai Tudományegyetem szakértői által kidolgozott koncepciójavaslat[7] alapján készül, figyelembe véve annak az irodalomtanítás szemléletére vonatkozó útmutatásait, de azt a körülményt is, hogy jelen formájában a kerettanterv nem nyújt megfelelő teret a koncepció függelékében közzétett szövegjavaslatok mindegyikének elmélyült tanulmányozására. A tantervírók számára a legnagyobb kihívás az, hogy hogyan teremtsék meg az ajánlott művek listájának, a tanári műválasztás szabadságának és a vizsgaprogram kiszámíthatóságának egyensúlyát, azt a közös nevezőt, tantervi minimumot, ami alapja lehet egy majdani vizsgaprogramnak úgy, hogy az a vizsgázó diáknak ne megkötést, hanem lehetőséget és egyben biztonságos mozgásteret nyújtson. Jelentős előrelépés lesz, hogy a reál tagozatosok és a szakiskolások számára külön tanterv íródhat, értelemszerűen különböző kimeneti követelményekkel, aminek nagy hatása lesz arra, hogy az érettségi vizsga hozzáférhetőbb legyen a szakiskolások számára és relevánsabb a reál osztályokba járók számára. Az is egyértelműen látszik, hogy a humán osztályokba járó diákok órakeretében nagyobb teret kaphat az irodalomtanítás, több idő jut majd az irodalmi művek elmélyültebb tanulmányozására, gazdagabb lehet az olvasmánylistájuk. Figyelembe véve az órakereteket és tantervi tartalmakat, nagyobb eltérés lehet majd a különböző szakirányú érettségi vizsgatételek között is.

Fontos belátni azt, hogy a tantervírás nem pusztán elméleti szakmai munka, annak része kell, hogy legyen egy olyan utánkövetés is, ami összehangolja a tantervi programok megvalósításában részt vevő szereplők munkáját: a továbbképzésekét, a szakellenőrzésekét, a módszertani körök és szakmai programok tematikáját, a mentorprogramokat, és kellő szakmaisággal nyomonköveti azt a módot, ahogyan a tanterv szemléletváltása megvalósul a tanítási órán. Enélkül a modellváltás ismét csak papíron marad, a pedagógus tanácstalanul áll egy szakmaiságában túl magasra kalibrált, rendkívül igényes, ámde számára érthetetlen, kényelmetlen, a mindennapokban követhetetlen koncepció előtt, ami ismét feszélyezi, ellenszenvet gerjeszt, szembenállást és elfojtott tagadást eredményez. Látnunk kell, hogy a pedagógus elsősorban nem a tantervből olvassa ki az oktatáspolitikai és tantárgypedagógiai változásokat, hanem a tankönyvekben és vizsgatételek modelljeiben akarja látni azokat megvalósulni, és azok felől fogja megérteni is a szemléletbéli változásokat. Nagy a teher tehát azokon is, akik az új tantervek alapján tankönyvírásra vállalkoznak, és azokon is, akik jóváhagyják

ezeket a tankönyveket. Az elmúlt években igazi tankönyvháborúnak voltunk a tanúi az V–VIII. osztályos tantervek bevezetése után, világnézetek feszültek egymásnak, érdekszövetségek sejlettek át a tankönyvek borítóin, érzelmek és indulatok motiválták a magyartanárok szakmai döntéseit, szekértáborok szerveződtek, és legendák terjedtek egy-egy tankönyv jóváhagyási kálváriáiról. A megosztottság mintegy hét évvel a tanterv bevezetése után kezd csak feloldódni, amikor végre egyre több eszköz áll a magyartanárok rendelkezésére: tankönyvek, feladatbankok, munkafüzetek, vizsgaprogram, gyakorlótételek és tételmodellek, konkrét módszereket illusztráló oktatófilmek, gyakorlatias továbbképzések. Ez a tapasztalat mindenképp tudatosítja bennünk a tantervírás feladatának komplexitását, különös tekintettel a szakmai-elméleti kritériumokon túli kontextusra, amelyben a megírt tantervnek nemcsak orvosolnia kell az oktatási rendszer hibáit, és választ adnia a generációs problémákra a digitális technológia és a mesterséges intelligencia világában, hanem számolni kell a tantervrecepció mindenkori képlékenységével, esetlegességével, a pedagógusok folyamatos továbbképzésének szükségességével is. A modellváltás garanciája a szakmai megújulás mellett a szemléletváltás megvalósíthatóságában keresendő.

JEGYZETEK:

1. *A Tanács ajánlása az egész életen át tartó tanuláshoz szükséges kulcskompetenciákról*. web: https://education.ec.europa.eu/hu/focus-topics/improving-quality/key-competences (2025. 02. 12)
2. *Repere metodologice pentru aplicarea curriculumului national*. web: https://rocnee.eu/index.php/dcee-oriz/curriculum-oriz/repere-metodologice (2025. 02. 12)
3. *Magyar nyelv és irodalom (anyanyelv) Tantárgyi program a IX–X. osztály számára*. OMECI 5099/09.09.2009 web: https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/programe_scolare/2023/LIMBA_COM/MAT/Limba%20si%20literatura%20maghiara%20materna_clasele%20a%20IX-a%20-%20a%20X-a.pdf (2025. 02. 12)
4. *Programa de examen pentru disciplina limba şi literatura maghiară maternă bacalaureat*. 2011. OMECTS 4800/31.VIII.2010. web: https://www.edu.ro/sites/default/files/Programa_Bac_2011_B_si_E%20b%29_Limba_si_literatura_maghiara.pdf (2025. 02. 12)
5. *Dosar presă bacalaureat*, 08.07.2024. web: https://www.edu.ro/sites/default/files/08_07_2024_Dosar_presa_bacalaureat_2024_rezultate_IC.pdf (2025. 02. 12)
6. *Magyar nyelv és irodalom (anyanyelv) Tantárgyi program az V-VIII. osztály számára*. OMEN 3393/28.02.2017. web: https://rocnee.eu/images/rocnee/fisiere/planuri-cadru/gimnazial/2110 2024/3393_2017_LIMBI%20MATERNE_Gimnaziu.pdf (2025. 02. 12)
7. Fóris-Ferenczi Rita (szerk.): *Koncepció-javaslat a magyar nyelv és irodalom középiskolai oktatásához*. Magiszter 2020/2. web: https://padi.psiedu.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/Magiszter-2020_2_125-162.pdf (2025. 02. 12)

MAKSA GYULA

A KETTŐSSZÜLETÉS-ELMÉLETTŐL AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ MÉDIATÖRTÉNETIG

■ Az alábbi tanulmány a többféle értelemben vett „modellváltás” kérdéskörét érintő módon szól egy médiatörténeti egyetemi kurzus átalakításának tapasztalatairól – összefüggésben egy médiaelmélet-történeti modell korlátaival való szembesüléssel. Kiindulása egy olyan szakpedagógiai és oktatásszervezési helyzet, amely a magyarországi társadalomtudományi, azon belül is a kommunikáció- és médiatudományi képzés részben közelmúltbeli, de még jelenleg is zajló azon átalakulásával függ össze, amelyet „nemzetköziesítésnek” szoktak nevezni, és van, ahol már a számos felsőoktatási intézmény alapítványosítását eredményező „modellváltás” előtt elkezdődött.[1] Az egyetemi kurzus átalakítása egyúttal egy médiatörténet-elméleti modell, a Philippe Marion és André Gaudreault által kidolgozott „kettősszületés-elmélet” modelljének újragondolását, egyúttal összehasonlító médiatörténeti szempontok fokozottabb érvényesítését is eredményezte.



A szemináriumok többéves tapasztalata alapján úgy tűnik, hogy érdemes volna a magyar média és médiakultúra történetét globális, transznacionális nézőpontból megírni, mivel a magyarországi és a magyar nyelvű médiakultúrát is transznacionális és kultúrákon átívelő trendek alakították.

Médiatörténetek elbeszélhetősége

■ A médiatörténet régóta jelen van a magyar nyelvű kommunikáció- és médiatudományi képzésekben. Nemcsak a médiaelmélettel, médiaműfajokkal foglalkozó órákon kerülnek elő médiatörténeti gondolatmenetek, hanem általában – néhol kissé eltérő címadással, de – önálló kurzusként is megjelenik a kommunikáció és/vagy médiatörténet. Magyarul is hozzáférhe-

tőek olyan tankönyvként, kézikönyvként, kötelező olvasmányként használható tudományos munkák, amelyek az órákon és a vizsgákon is használható áttekintést kínálnak.[2] A különböző könyvek ugyan eltérő módon és arányban ötvözik a társadalom-, gazdaság-, politika-, technika-, kultúra-, műfaj- vagy éppen művelődéstörténeti szempontokat, de közös bennük az interdiszciplinaritásban kimunkált átfogó perspektíva,[3] amely lehetővé teszi, hogy akár médiatörténeti egyetemi nagyelőadások kiegészítőivé is váljanak az oktatásban. Sőt inspirálhatják is az ilyen jellegű kurzusokat, segíthetnek a médiatörténeti előadás-sorozatok anyagának összeállításában, de ötleteket adhatnak a médiatörténet témakörének szeminarizálásához, a képzésekben hagyományosan előadásként megjelenő médiatörténeti kurzusok interaktívabb, a diákok részéről nagyobb évközi aktivitást, bevonódást kívánó egyetemi szemináriumok kialakításához is.

Ilyesmire volt példa a Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén, ahol az angol nyelvű képzés 2020. szeptemberi indulása nyomán a médiatörténeti BA-kurzus átalakítása idővel a magyar nyelvű MA médiatörténeti kurzusára is visszahatott. Az évtizedfordulón, az új angol nyelvű képzés indításakor a meglévő magyar nyelvű képzésből indultunk ki, így történt ez a médiatörténeti kurzus esetében is – megpróbáltunk összeállítani egy átfogó perspektívát kínáló, ugyanakkor adatgazdag médiatörténetet, amelyet elbeszélhető és átadható a féléves egyetemi előadás-sorozat keretei között. Több olyan körülmény is adódott viszont, amely nem kedvezett egy ilyen jellegű órának. Egyrészt: a Covid–19-világjárvány miatt online oktatásban kellett lennünk, ahol a figyelem fenntartása sokkal nehezebb egy „frontális" előadás esetében, mint interaktívabb szemináriumi keretek között, noha az utóbbi esetben sem könnyű. Másrészt: a kurzusra feliratkozott diákok négy földrész tizenkét különböző országából érkeztek (Amerikai Egyesült Államok, Brazília, Egyiptom, Grúzia, Jordánia, Kína, Kirgizisztán, Magyarország, Mongólia, Ukrajna, Pakisztán, Vietnám). Nem tűnt lehetségesnek egy olyan, fél év alatt átadható, ugyanakkor átfogó médiatörténeti elbeszélés létrehozása, amely kellő összetettséggel képes szólni a rendkívül sokféle nyelvi és médiakulturális hátterű diáksághoz. A feladat ugyanis nem pusztán évszámokhoz kapcsolt technikai újítások felsorolása, hanem mondjuk az olyan tényezők, körülmények, jelenségkörök, fogalmak médiatörténet-alakító hatásának bemutatása, mint például a reformáció/ellenreformáció, a gyarmatosítás, az alfabetizáció, a nyilvánosság, a cenzúra, a propaganda, a kultúripar stb., amelyek esetében könnyen belátható, hogy a különböző országokban és nyelvi-kulturális közösségekben gyakran igen eltérő módon és jelentőséggel mutatkoznak meg.

A kulturális különbségek ugyanakkor nemcsak kommunikációs nehézséget, akadályt, de erőforrást is jelenthetnek. Innen nézve jó döntésnek bizonyult a médiatörténeti kurzus szemináriummá alakítása a gyakorlatban, amelyet a huszonegy fős hallgatói létszám is lehetővé tett. A szeminárium szerkezete lehetővé tette a diákok eltérő médiakulturális tapasztalatainak a megjelenítését és bekapcsolását abba a szakmai beszélgetésbe, amely egy-egy médiatörténeti problémakör kapcsán bontakozott ki. A tizenkét másfél órás alkalomra tervezett kurzus első két dupla órájában a tanár ismertette a szeminárium időbeosztását, témáját, szerkezetét, teljesítési követelményeit és egy olyan médiatörténet-elméleti modellt (valamint annak részleges kritikáját, erről még későbbiekben részletesen szólunk), amely a közös gondolkodás kiindulópontja lehetett. A szeminárium további részében konkrét médiatörténeti esetekre, helyzetekre, folyamatokra fó-

kuszáltunk – mindössze néhányra az egész félév során – kétféleképpen: a konkrét helyzeteket, folyamatokat bemutató kulcsszövegeket dolgoztunk fel együtt (hallgatói szövegbemutatásokból kiindulva), majd egy-egy kulcsszöveghez kapcsolódóan önálló hallgatói bemutatásokat vitattunk meg. Ez utóbbiak a kulcsszövegben tárgyalt problémakör egy adott országban vagy nyelvi -kulturális közösségben való megjelenéséről szóltak, így minden résztvevőnek lehetősége nyílt arra, hogy a saját médiakulturális hátterét erőforrásként használhassa, a saját tapasztalatait pedig beléptethesse a szemináriumi diskurzusába. 2021 tavasza és 2024 tavasza között összesen négy félévben volt ilyen angol nyelvű médiatörténeti kurzus, hasonló kulturális sokszínűséggel. (Az első évre vonatkozóan említetteken kívül még az évek során a következő országokból érkeztek diákok: Azerbajdzsán, Japán, Laosz, Kazahsztán, Kolumbia, Marokkó, Németország, Nigéria, Paraguay, Thaiföld.)

Dinamikus identitás és történeti változatok

■ A rövid bevezető után tehát André Gaudreault és Philippe Marion médiatörténet-elméleti modelljét vettük kiindulásnak. Ez azért tudta megalapozni a későbbi médiatörténeti esettanulmányokat és szemináriumi beszélgetéseket, mert lehetőséget kínált médiumfogalmak áttekintésére, és a médiumok történeti alakulásáról való gondolkodásra biztatott, összességében a történeti változatokban létező médiumok, illetve a médiumok történeti változatainak megértését segítette elő.

André Gaudreault kanadai mozitudós és Philippe Marion belga médiakutató először az *Un média naît toujours deux fois…* (*Egy médium mindig kétszer születik…*) című tanulmányában fejtette ki a három fázisban dinamizálódó kettős születés elméletét,[4] amelynek számottevő magyar nyelvű médiatudományos recepciója is van.[5] A tanulmány szerzői a médiumok önazonosságának, sajátosságainak történeti alakulását érzékelve arra a kérdésre keresik a választ, miként találja meg egy médium fokozatosan a saját „személyiségét", identitását. Írásuk a mozi születését vizsgálva nyújt egy olyan elméleti modellt, amelyet több médium, főként a fotó és képregény kialakulásának történeti tapasztalatával is szembesítenek. A kettősszületés-modell olyan médiumfogalommal dolgozik, amelyet Eliséo Veróntól kölcsönöznek. A médium (vagy más lehetséges fordításban: média, de egyes számban a francia média szót a tanulmány angol nyelvű változata is mediumnak fordítja) ebben a felfogásban kommunikációs technológia és azoknak a társadalmi gyakorlatoknak az összessége, amelyek e technológia és az üzenetek előállításához, valamint elsajátításához szükségesek. További feltétele a médiumnak a nyilvános – akár fizetős – hozzáférés az üzenetekhez. Végeredményben tehát a technológiai újítás mellett az intézményesülés, az intézmény általi szabályozottság is fontos az önállóvá váló médium szempontjából. A médium történeti identitásának modellezésekor a szerzőpáros Paul Ricoeur nyomán dinamikus identitást feltételez: idővel nem marad ugyanaz, de nem is válik teljesen mássá. A médiumok így olyan egységekként válnak értelmezhetővé, amelyek képesek szüntelenül átalakulni, különbséget integrálni anélkül, hogy szakítanának azzal, amik ők önmagukban. Szerintük éppen az ismétlésbe vagy az ugyanaz őrzésébe belekövült médiumot fenyegeti az a veszély, hogy megmerevedik és felszámolódik.

Az elméleti modell szerint egy médium helyét, identitását, elismertségét három szakaszon át találja meg: „megjelenés" (apparition, angol fordításban

appearance), „felbukkanás” (émergence, angol fordításban emergence), „eljövetel” vagy – Blos-Jáni Melinda fordításában – „létrejövetel”[6] (avènement, angol fordításban constitution). Ezt a három szakaszt különíti el a két születés: az első, integratív születés és a második, differenciáló születés. Az első szakasz a kriptomédium mint új technológia megjelenése (a médium egyedisége még elfojtott, rejtett.) A második szakasz: a protomédium felbukkanása (a protomédium korábban létező műfajok, gyakorlatok, intézmények segítője, továbbéltetője). A kripto-, illetve protomédium még bevonódik, intermediálisan integrálódik a kulturálisan létrehozott médiareprezentációk és műfajok láncolatába. Még akkor is így van ez, ha a felbukkanásszakaszban már érzékelhető némi nyitás az autonómia felé. A médium felfedi némely sajátosságát. Megkezdődik az önállósulás, a társadalmi gyakorlatok módosulása a társadalmi-gazdasági változások révén. Amikor az identifikációs affirmáció és autonómia összeér egy intézményes elismertséggel és a produkció (termelés) gazdasági forrásainak döntő növekedésével, akkor mutatkozik meg a második születés és a harmadik fázis, a médium eljövetele. Az első két szakaszt jellemző történeti, spontán intermedialitás helyébe a kezelt, uralt intermedialitás (intermédialité négociée) lép, amely már összeegyeztethető az identitásaffirmációval.

Egy új kommunikációs technológia tehát önmagában még csak kriptomédium. A technológia a hozzá kötődő társadalmi gyakorlatok fokozatos önállósulásával együtt hoz létre médiumot. A fotográfia esetében az első fázis a szerzők szerint Nicéphore Nièpce-nél azonosítható, aki 1816-ban feltalálja a heliográfia eljárását. 1839-ben Louis Jacques Daguerre tökéletesíti ezt az eljárást, és szélesebb közönség rendelkezésére bocsájtja. A fényképezés mint a valóság megragadásának újfajta módja e második születési szakaszban olyan kultúra kialakulásához vezet, amely még alárendelt más kulturális gyakorlatoknak, különösen a festészet domináns gyakorlatainak: új módon folytatja a fotó azt, amit már korábban is tettek. A karikaturista Nadar (Félix Tournachon) nevéhez kötik a harmadik fázist, az expresszív autonómia és a médium sajátosságainak tudatosulásának idejét. Nemcsak egy új médiakultúrát jelent ez a születés, hanem Marionnál és Gaudreault-nál a fotó lesz az, amely több más médium „segítőjeként” a médiumidentitás határainak a kérdését először igazán problematikusan veti föl. A fotó disszeminációjáról írnak a különféle intermediális viszonyokban: internet, képeslap, plakát stb. A hordozók felsokszorozódása, a produkció/termelés új lehetőségei, a fotografikus archét imitáló virtuális képek szintén e disszemináció gerjesztői.

Noha már a fotó fokozottan felvetette a médiumidentitás kérdését, a televízió identitása kapcsán is megmutatkozhatott, hogy a kettősszületés-elmélet nem univerzális médiatörténeti megoldóképlet, sokkal inkább egy lehetséges kiindulási pont, fogalmi háló, elméleti keret, amelyhez viszonyíthatunk, ám amelyet finomítanunk, alakítanunk kell a különböző médiumok történeti sajátosságait figyelembe véve. A mozi, a fotográfia vagy a televízió esetében is láthatjuk, hogy az intézményesülés nem egyszer s mindenkorra megy végbe, az identitás nem rögzül tartósan, hanem időről időre újraintézményesülések zajlanak. A médiumoknak idővel történeti változatai alakulnak ki. A televízió esetében – kontinentális európai nézőpontból – ilyen történeti változatnak tekinthető az állami-közszolgálati csatornák monopolhelyzetével és erős didaktikussággal jellemezhető paleotelevízió, a mindennapiságot ígérő, nagy, általános tematikájú kereskedelmi csatornák dominálta neotelevízió[7] és a konvergencia korának hipertelevíziója[8] is.

A képregény esetében André Gaudreault és Philippe Marion a kripto- és protomédium-szakaszt a 19. századi korai vagy előképregénynél azonosítják. Ők konkrétan a genfi irodalom- és retorikatanár Rodolphe Töpffer munkásságát emelik ki, valamint az autografikus litográfia nyomdatechnikai eljárásának szerepét, amely segítette a képekben való elbeszélés populáris hagyományának továbbéltetését, ugyanakkor megújítását is. A korai vagy előképregény, és ezáltal ez a hagyomány a későbbiekben integrálódik a kialakulóban lévő modern médiaiparba és médiakultúrába. A képregény médiumának intézményesülése jelentős részben a tömegmédiaként funkcionáló nagy példányszámú nyomtatott sajtóval való találkozás révén történik meg, a tizenkilencedik-huszadik század fordulóján, Észak-Amerikában. Azonban a képregény dinamikus identitását is újraintézményesülések jellemzik. A képregény történeti alakulása különféle változatok létrejöttéhez vezetett, mediális tulajdonságainak egy része idővel kicserélődött. Jelenleg a digitális fordulat, a digitális képregény kapcsán zajlanak ilyen folyamatok.

André Gaudreault és Philippe Marion modellje belátást engedhet a médiumok dinamikus identitásának időbeli alakulásába, történeti változataiba. E médiatörténet-elméleti modell nyomán végiggondolhatjuk azt is, milyen tényezők vezettek a történeti változatok létrejöttéhez, és milyen összetevői, tulajdonságai vannak az újraintézményesülések során létrejövő egyes változatoknak. Feltűnő viszont, hogy milyen kevéssé veszik figyelembe a szerzők a médiumok kulturális változatait. Ahogyan Dunai Tamás fogalmaz: „a kettősszületés-elmélet tehát érzékeny a mediális környezet iránt, de nem különösebben érzékeny a kulturális/társadalmi környezet iránt”,[9] miközben az általuk használt médiumfogalomban nagy szerepet kapnak olyan „dimenziók, amelyek esetében erős a kulturális meghatározottság – a képregény esetében különösen, hiszen kultúrkörönként eleve más pozíciót élvez: Japánban például tömegmédium, Amerikában a fejlődése különböző pontjain volt tömeg-, niche és marginális jelentőségű peremmédium is.”[10] A képregénymédium technokulturális sokfélesége nem vész el a digitális képregény esetében sem. A hagyományos és a digitális képregény is különböző földrajzi-kulturális változatokban létezik (például comics, manga, bande dessinée; illetve webcomics, webtoon, bande dessinée numérique). A kulturális változatok részben különböznek műfajaikat, közönségeiket, grafikai stílusukat, használati módjaikat tekintve is, miközben – különösen igaz ez a nagyobb változatok esetében – nagymértékű belső változatosság is jellemző rájuk. A kulturális-társadalmi, és hozzátehetjük: politikai környezet változékonysága iránti érzékenység nemcsak a kettősszületés-elmélet vakfoltjára világíthat rá, hanem lehetőséget kínál összehasonlító médiatörténeti szempontok érvényesítésére, vagy legalábbis összehasonlító médiatörténeti távlat igényének megfogalmazására.

Összehasonlító médiatörténet

■ A médiatörténeti kurzus során André Gaudreault és Philippe Marion médiatörténet-elméleti modelljének bemutatása után következtek az egyes témakörökkel kapcsolatos kulcsszövegek és esetbemutatások. Olyan médiatörténeti problémaköröket kellett választanunk, amelyek globális perspektívában, transznacionális érvényességgel megragadhatóak. A kulcsszövegeknek sokféle kapcsolódási lehetőséget kínáló, problémafelvető szövegeknek kellett lenniük. (A szövegeket angolul kellett elolvasni, de gyakran franciául és egy esetben magyarul is

hozzáférhetőek voltak.) Az évek során a kulcsszövegek részben megváltoztak, a hozzájuk kapcsolódó esetbemutatások témája pedig szinte mindig. A következőkben néhány példát nézzünk meg közelebbről.

Az egyik nagy témakör a televíziózás globális elterjedése volt. *„A televízió globális médium?”* – kérdezi tanulmányának címében a Tel-avivi Egyetem professzora, Jerôme Bourdon, aki történeti-földrajzi perspektívába helyezi a televíziózás elterjedését.[11] Meg tudja mutatni azokat az interakciókat és transznacionális áramlatokat, amelyek révén a televíziózás technológiája, politikája (intézményi minták és szabályozási szokások), programszerkesztési eljárásai és műfajai néhány centrumhelyzetben lévő országból (volt gyarmattartók, illetve a posztgyarmatosítás ipari hatalmai) el tudtak terjedni a világ többi részébe. Történeti és nemzetközi távlatban tudja láttatni a mindennapiságot ígérő neotelevíziózás médiapolitikai oldalát is. Az 1980-as, 1990-es évek deregularizáló, liberalizáló, privatizáló hulláma egy addig a világban kisebbségben lévő, észak-amerikai eredetű televíziós modell további terjedéséhez és ezáltal a nagy általános, kereskedelmi televíziós csatornák dominanciájához vezetett, mások mellett a kontinentális európai piacokon is. Egyúttal a nemzeti közösség szimbólumaként, integrálójaként és reprezentálójaként értett televízió – legalábbis részben – a transznacionális kapitalizmusban „értékesítési térként” felfogott nemzet alakítójává is vált. Figyelemre méltó továbbá az is, hogy nem áll meg a szerző gondolatmenete ezen a ponton, tanulmánya zárlatában olyan kérdéseket is felvet, mint a „deterritorializáltság”, „diaszporikus recepció” vagy „posztnacionalizmus”, így érvelése továbbgondolhatóvá válik immár a 2010-es, 2020-as évek hipertelevíziós és médiakonvergencia-helyzetei felől nézve is. Jerôme Bourdon tanulmányához könnyen lehetett olyan esettanulmányokat kapcsolni, amelyek a televíziózás kialakulását és korai szakaszát mutatták be egy-egy országban. Mivel akár mindössze két modellre is visszavezethetőek a konkrét esetek (ezeket nevezhetjük észak-amerikainak és kontinentális európainak), így jellemző módon sok hasonlóságot találhattunk az egyes országok televíziózástörténetének korai szakaszában.

Nem így történt egy másik szemináriumi kulcsszöveg esetében, ahol már inkább megmutatkoztak az egyes országok és nyelvi-kulturális közösségek közti különbségek. Jean-Marie Bouissou párizsi kultúrakutató és nemzetközikapcsolatok-szakértő *Miért vált kulturális világtermékké a manga?* című tanulmánya[12] elsősorban az ezredforduló után a japán populáris médiakultúra legnagyobb külföldi piacává váló Franciaország szemszögéből tekint a transznacionális, transzkulturális áramlatok révén terjedő mangára, amely szerte a világban a helyi média- és képregénykultúrákat is átformálta. Ahogyan médiatörténeti szemináriumunk hallgatói referátumaiból is kiderülhetett, a manga hatására a helyi képregénykultúra átalakulása nagyon másképp zajlott például a népes japán közösséggel rendelkező Brazília, a jelentős képregényiparral ellátott Thaiföld, a japán populáris médiakultúrára viszonylag nagy felületen nyitó Vietnám, mint mondjuk a popkulturális globalizációs folyamatokba viszonylag később belépő Mongólia vagy Laosz esetében.

Voltak inkább Európa-központú kulcsszövegeink is, amelyek ugyanakkor lehetőséget kínáltak a kapcsolódó hallgatói esettanulmányok és beszélgetés révén az Európán kívüli tapasztalatok megmutatására is. Többször is használtuk Jaques Migozzi szövegét a korai európai médiakultúra kialakulásáról[13] és a különböző médiumokban megképződő bűnügyi elbeszélések kulturális változatait

európai összehasonlításban vizsgáló DETECt (Detecting Transcultural Identity in European Popular Crime Narratives) kutatási projekt szövegeit.[14]

A fényképezés történetének bizonyos fejezetei, mint például a korai, protomédium-szakasz, a fényképezés elterjedése a világban, az önarckép funkcióváltozásai, vagy éppen a gyarmati fényképezés kérdésköre szintén lehetőséget kínáltak arra, hogy problémafelvető értekező szövegekből kiindulva különböző országok médiakultúrájáról és nyelvi-kulturális közösségek médiahasználati gyakorlatairól összehasonlító távlatban essék szó a médiatörténeti szeminárium keretei között.

A médiatörténet mint a magyar médiakultúra önreflexivitásának lehetősége

■ A Pécsi Tudományegyetem Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszékén a médiatörténeti BA-szeminárium átalakítása az angol nyelvű képzésben hatással volt a magyar nyelvű mesterképzés gyakorlatára és tantervére is. 2021 őszén az angol nyelvű kurzus mintájára alakítottuk át a magyar nyelvű mesterképzés médiatörténeti óráját. Ugyan nyelvi-kulturális értelemben viszonylag homogénebb diákság vett részt ezeken a szemináriumokon, az összehasonlító távlat érvényesítése ugyanakkor érzékelhetően hozzájárult a diákok kulturális önértéséhez és egyfajta magyar médiakulturális és médiatörténeti önreflexióhoz is. Mások mellett jó példa volt erre Jókai Mór munkásságának értelmezése a korai médiakultúra (és korai képregénykultúra) európai hálózatában, a magyar televíziótörténet bizonyos fejezeteinek vagy éppen Szathmáry Pap Károly fotótörténeti jelentőségének transznacionális távlatba helyezése.

A szemináriumok többéves tapasztalata alapján úgy tűnik, hogy érdemes volna a magyar média és médiakultúra történetét globális, transznacionális nézőpontból megírni,[15] mivel a magyarországi és a magyar nyelvű médiakultúrát is transznacionális és kultúrákon átívelő trendek alakították. A médiaipar központjaihoz viszonyított félperifériás elhelyezkedése miatt a magyarországi és magyar nyelvű média történetének kutatása különösen alkalmasnak tűnik arra, hogy bemutassa a transznacionális, transzkulturális, globális áramlatok és cserefolyamatok hatását.

■ JEGYZETEK

1. A Pécsi Tudományegyetem kommunikáció- és médiatudomány szakos hallgatóinak több, mint 36 százaléka külföldi (2024-es adat).

2. Frédéric Barbier – Catherine Bertho Lavenir: *A média története Diderot-tól az internetig*. Osiris, Budapest, 2004; Asa Briggs – Peter Burke: *A média társadalomtörténete Gutenbergtől az internetig*. Napvilág, Budapest, 2004; Giovanni Giovannini (szerk.): *A kovakőtől a szilíciumig. A tömegkommunikációs eszközök története*. Püski, Budapest, 1993; Győrffy Gábor: *A média története*. Kolozsvári Egyetemi Kiadó, Kolozsvár, 2019.

3. Az interdiszciplinaritás szükségességéről és lehetőségeiről a médiakutatásban szól Győrffy Gábor: *A médiatörténet interdiszciplináris kutatása*. MEdok 2020. 4. sz. 5–16.

4. Gaudreault, André – Philippe Marion: *Un média naît toujours deux fois...* Sociétés & Représentations 2000. 9. sz. 21–36. A szemináriumon használt angol nyelvű változat: Gaudreault, André – Philippe Marion: *A medium is always born twice…* Early Popular Visual Culture 2005. 1. sz. 3–15.

5. Az elmélet magyar nyelvű összefoglalásai és kritikái időrendben (válogatás): Maksa Gyula: *A médianarratológia mint második generációs médiumelmélet*. In: Havasréti József – Szijártó Zsolt (szerk.): *Reflexiók és mélyfúrások. A kultúrakutatás változatai a „kulturális fordulat" után*. Gondolat Kiadó–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2008. 83–92.; Kovács Nóra: *WebcoMix. Képregények az interneten*. Mediárium 2009. 1-2. sz. 65–80.;

Bujdosó Ágnes: *Televíziós sorozatok, médiumidentitás, műfajtudat*. Alföld 2011. 9. sz. 70–81.; Mészáros Péter: *A Walt Disney bemutatja mint generációs emlékezethely*. Alföld 2013. 10. sz. 82-84.; Blos-Jáni Melinda: *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2015. 42–48.; Rudisch Ferenc: *Médiumok harca? A rádiózás és a nyomtatott sajtókultúra viszonya az 1920-as, 1930-as évek fordulóján*. In: Béla Bálint: *Móra Akadémia szakkollégiumi tanulmánykötet*, SZTE, Szeged, 2024. 148–150.; Dunai Tamás: *A comics szerzői kora. Az észak-amerikai képregény újraintézményesülése a 21. században*. Szépirodalmi Figyelő Alapítvány–SZTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Szeged, 2024. 77–86.

6. Blos-Jáni: i. m. 43–44.

7. Francesco Casetti – Roger Odin: *De la paléo- à la néo-télévision*. Communications 1990. 51.sz.9–26.

8. Carlos A. Scolari: *The Grammar of Hypertelevision. An Identikit of Convergence-Age Fiction Television (Or, How Television Simulates New Interactive Media)*. Journal of Visual Literacy 2009. 1. sz. 28–50.

9. Dunai: i. m. 85.

10. Uo.

11. Jerôme Bourdon: *La télévision est-elle un média global? Une perspective historique*. In: Institut national de l'audivisuel (INA): *Télévision, mémoire et identités nationales*. L'Harmattan, Paris, 2003. 59–92.; A szemináriumon használt angol nyelvű változat: Jérôme Bourdon: *Is Television a Global Medium? A Historical View*. In: Tasha G. Oren – Patrice Petro (szerk.): *Global Currents: Media and Technology Now*, Ithaca, NY, Rutgers University Press, 2004. 93–112.

12. Jean-Marie Bouissou: *Miért vált kulturális világtermékké a manga?* Korunk 2011. 2. sz. 54–63.; A szemináriumon használt angol nyelvű változat: Jean-Marie Bouissou: *Why has manga become a global cultural product?* Eurozine 27 October 2008. https://www.eurozine.com/why-has-manga-become-a-global-cultural-product/

13. Jacques Migozzi: *A cultural new deal: the expansion of a common market for fiction in early European media culture (1840-1940)*. 2012. ffhal-00764631 https://unilim.hal.science/hal-00764631v1/document

14. A projekt honlapja: https://www.detect-project.eu/. Magyarul olvasható válogatás a Korunk 2021. 10. számában jelent meg *Utazó bűnügyek* címmel, a projekt magyarországi vezetőjének, Kálai Sándornak az előszavával.

15. A globális perspektíva érvényesítésének szükségességéről a történetírásban lásd Patrick Boucheron (szerk.): *Histoire mondiale de la France*. Paris, Seuil, 2017.; Laczó Ferenc – Varga Bálint (szerk.): *Magyarország globális története 1869-2022*. Budapest, Corvina, 2022.



MITRULY ÁRPÁD

„MINDEN SÍR ÁSÍT" AZ *ULYSSES* MAGYAR FORDÍTÁSAIBAN

Stílusimitációk és fordítási evidenciák

Fordítás során a fordítóknak több mindenre kell odafigyelniük. James Joyce *Ulysses* című regényének esetében az intertextuális utalások hálózata megnehezíti a szöveg strukturális szerkezetének kezelését. A folyamatos keresztutalások Shakespeare-re, Dantera vagy éppenséggel a bibliai történetekre aktív fordítói (és olvasói) odafigyelést igényelnek. Az ilyen szövegek átültetése nem csupán nyelvi, hanem kulturális modellváltást is megkövetel, hiszen a különböző fordítási stratégiák eltérő értelmezési lehetőségeket nyithatnak meg az olvasók előtt. Joyce szövegében arra is láthatunk példát, amikor nem kifejezetten Shakespeare-szöveget használ fel az intertextualitás megteremtésére, hanem stílusimitációt hajt végre, azaz olyan szöveget hoz létre, amely csupán olyan, mintha egy Shakespeare-szövegből lett volna kiragadva, de közben a korabeli Shakespeare-szóhasználaton, -stíluson és esetleges szleng szavak alkalmazásán kívül semmi köze nincs a szerző egyetlen darabjához sem. Ez a fajta játékosság a fordítók esetében fordítói attitűdváltásokat eredményezhet, hiszen nem elég az eredeti jelentést közvetíteniük, hanem az adott stílus sajátosságait is rekonstruálniuk kell.

Az *Ulysses*ben található Shakespeare-referenciák fordítása során nemcsak a jelentés, hanem az eredeti művek nyelvi gazdagságának, stilisztikai sokszínűségének és irodalmi hatásának megőrzésére is törekedniük kellett a fordítóknak. Különösen érdekes kérdés merül fel ak-



(...) megállapítható, hogy a fordítók legtöbbször sikeresen megőrizték nemcsak a szemantikai megfeleléseket és a mondatstruktúrák funkcionális összefüggéseit, hanem a Shakespeare-re jellemző stiláris hatást is, amely az imitáció révén erősíti a szöveg irodalmi karakterét.

kor, amikor az *Ulysses*-fordítónak nem közvetlenül Shakespeare-műből átvett szövegrészt kell magyarra átültetnie, hanem olyat, amely Shakespeare-stílust imitáló elemeket tartalmaz. Az ilyen jellegű fordítás során a fordítónak gyakran a „Shakespeare-hatás" újragenerálására kell törekednie, amely nemcsak a forrásnyelvi Shakespeare-szöveg tartalmának, hanem stílusának, ritmusának és korabeli nyelvi eszközeinek rekonstrukcióját is jelenti. Joyce *Ulysses*ében található Shakespeare-idézetek és -referenciák különösen izgalmas terepet kínálnak az ilyen fordítói gyakorlat vizsgálatához, hiszen ezek az elemek nemcsak intertextuális kapcsolatokat hoznak létre szövegek között, hanem az esetleges nyelvi játék, helyzetkomikum, humor és kulturális utalások poliszisztematikus felépítését tükrözik. A fordítóknak ilyenkor dönteniük kell: egy már létező magyar Shakespeare-fordítást használnak fel, szabadon átdolgozzák azt, vagy esetleg saját, stilisztikailag Shakespeare stílusára emlékeztető „hamisítványt", replikát hoznak létre. Az ilyen fordítói stratégiák különböző nyelvi, stilisztikai és kulturális dimenziókat nyitnak meg, amelyek az egyes fordítások közötti változási folyamatot is alakítják. A különböző fordítói döntések révén a szöveg mindig új árnyalatokat kap (természetesen megmaradnak azok az elemek, amelyek megfelelőnek bizonyulnak), amely jól mutatja, hogy a fordítás nem pusztán transzformációként tekinthető, hanem egyben szövegváltozást/változtatást előidéző szövegként is. Ez leginkább az eredeti mű és a célnyelvi közeg közötti dinamikus kapcsolatot tükrözi.

A shakespeare-i intertextuális alakzat expresszivitásának és explicit jellegének megfigyelése alapján megállapítható, hogy a fordítók legtöbbször sikeresen megőrizték nemcsak a szemantikai megfeleléseket és a mondatstruktúrák funkcionális összefüggéseit, hanem a Shakespeare-re jellemző stiláris hatást is, amely az imitáció révén erősíti a szöveg irodalmi karakterét. Az eredeti angol Shakespeare-szöveg archaikus vagy épp retorikus elemeinek visszaadása ugyanakkor különböző mértékben és módon valósul meg az egyes fordításokban. A magyar *Ulysses*-fordítók egy része meglévő Shakespeare-fordítást épít be a szövegükbe, mások saját stílusutánzattal igyekeznek visszaadni az angol drámaíró kifejezésmódját. Ezek a megoldások gyakran stilisztikai árnyalatokkal gazdagítják a fordításokat, érzékeltetve, hogy nem egyszerű idézetről van szó, hanem tudatos Shakespeare-imitációról, amely akár mélyebb intertextuális kapcsolódást eredményezhet. Az alábbi példa Hamlet rövid monológjából származik, amely azelőtt hangzik el, hogy szembesítené anyját az apja iránti hűtlenségével. A *witching*, *churchyards*, *hell*, *contagion* szavak erős fizikai gonoszságot sugalló konnotációkkal bírnak, és ezeknek az éjféli borzalmaknak a rothadó hús bűzével való kapcsolatát Hamlet beszéde a jelenet végén konkrétan kiemeli (Altick 1954: 171). A referencia demonstrálja, hogy az *Ulysses*-fordítónak érdeke a funkcionális szövegösszefüggés hálózatának kialakítása a célnyelven belül, hiszen a fordítások között elvégzett jelentésmódosítások során jön létre egy szorosabb, az eredetivel összhangban levő jelentésösszefüggés. Figyeljük meg a következő intertextust, amely a *Hamlet*ből származik: „when churchyards yawn" (*U*[1] 6.750):

> **Shakespeare**:
> "'Tis now the very witching time of night,
> **When churchyards yawn**[2] and hell itself breathes out
> Contagion to this world" (III.ii.406–8)

Arany János:
„Most van az éjnek rémjáró szaka,
Minden sír ásít, s maga a pokol
Dögvészt lehell ki.”

Eörsi István:
„Ez most az éj kísérlet-ideje,
Ásít a sok sír, s maga a pokol
Lehel dögvészt a földre.”

Nádasdy Ádám:
„Éjjel van, boszorkányok ideje:
tátong a temető, és a pokol
leheli pestisét.”

Ebből a shakespeare-i mondatból Joyce egyetlen tagmondatot idéz az *Ulysses*ben, amely különböző stilisztikai eltérésekkel jelenik meg a fordításokban:

Joyce:
“The shadows of the tombs **when churchyards yawn**” (89)

Gáspár:
„Éjszakai árnyak kóborolnak a körül fekvő halottak közt. Síri árnyak **a tátongó temetőben**.” (84)

Szentkuthy:
„Sírdombok árnyai, **mikor a temetők ásításra nyitják szájukat**.” (131)

MJJM[3]:
„Sírdombok árnyai, **amikor minden sír ásít**.” (113)

Kérdésfelvetésem – a fordítások olvasatakor – abban nyilvánult meg, hogy a forrásszövegben szereplő Shakespeare-vendégszöveg milyen, nem standard elemmel hívja fel magára a figyelmet, mint beékelődő idézet. A fenti részlet esetében a *churchyard* ilyen egyértelmű markerként szolgál (amely lehetett volna akár *graveyard* vagy *cemetery* is a forrásnyelvi Joyce-szövegben). A magyar Shakespeare-fordítások különböző megoldásokat találnak az „irodalmiasság” és Shakespeare-stílus közlésére, például alliterációval találkozhatunk Nádasdy fordításában, megszemélyesítéssel Aranynál. Meggondolandó, hogy tulajdonképpen Arany (a legkanonikusabb magyar *Hamlet*-fordítás) „minden sír ásít” szintagmája üt el legkevésbé – ebben az esetben – a köznyelvi standardtól. A kérdés itt abban nyilvánul meg, hogy az *Ulysses*-fordítások hogyan képesek érzékeltetni, hogy itt valóban Shakespeare-től átvett idézetről van szó, vagy sem. Ezek a megoldások stilisztikailag valamilyen elállást, elkülönböződést vagy polifóniát érzékeltetnek. Az Arany-féle *Hamlet*-fordítás (és a többi jelölt Shakespeare-fordítás) általában a magyar kanonicitás érzését közvetítik. Ezzel párhuzamosan érdemes megfigyelni a Bibliából átvett szövegszegmenseket is akár, amelyek esetében hasonló eljárással – a Károli Gáspár-fordítást felhasználva – közvetítik az *Ulysses*-fordítók a passzusoknak megfelelő Biblia-hangzást. Az *Ulysses* magyar

fordításai kapcsán az is érdekesnek bizonyul, hogy az alapjáraton katolikus (ám kiparodizált) szövegkörnyezetben és hivatkozásrendszerben a protestáns Károli-Bibliához fordulnak a fordítók. Ebben az esetben felmerülhet a kérdés, hogy mit eredményez, ha a protestáns fordítást lecserélnék pl. Káldi György katolikus fordítására. A téma explicit kifejtése bővebb kutatást követel meg a bibliai referenciák szempontjából, ám erre a jelen tanulmány nem vállalkozik.

A fenti szövegrészlet csupán egyetlen példája azoknak a Shakespeare-referenciáknak, amelyeket Joyce valamelyik Shakespeare-szövegből felhasznált. Az ilyen és ehhez hasonló átvett intertextuális alakzatok a magyar adaptációkban különböző stilisztikai eltérésekkel találhatók meg. Az adatok vizsgálata válaszul szolgál olyan kérdésekre, mint hogy a magyar *Ulysses*-fordítók felhasználtak-e magyar Shakespeare-fordításokat az intertextuális nyelvi adatok sikeres közléséért, és ha igen, milyen mértékben formálták újra azokat. Továbbá az is kérdés volt, hogy az adatok milyen nyelvi formát öltenek, hogyan jelennek meg Joyce szövegében, majd ezekkel mi történik a magyar fordításokban. Az esetleges fordítói eljárások közötti egyezések a szóbeli egyezések véletlenszerűsége felől is megközelíthetők: tényleges lexikai átvételről van-e szó vagy véletlenszerű formai egyezésről, netán idézet-„hamisításról". Az utóbbi leginkább akkor tűnhet relevánsnak, amikor a fordítónak döntenie kell, hogy ragaszkodjon a szövegszerű Arany-, Eörsi- vagy Nádasdy-idézet felhasználásához – ám tegyük fel egyik sem illik a szövegkörnyezetbe, stílusutánzatba –, nyúljon más (nyelvű) fordításhoz, vagy „hamisítson" Shakespeare-érzetet, amely nem fordítás-átvétel, nem is Shakespeare(-szöveg) maga, hanem stílusában Shakespeare-hamisítvány, -replika.

A véletlenszerű formai egyezés a szavak szótári jelentéseinek felhasználásával kapcsolható össze, hiszen megtörténik, hogy két különböző munkamódszert, fordítói stratégiát vagy technikát alkalmazó és különböző fordítói attitűddel rendelkező fordító ugyanazt a szótári jelentést alkalmazza. A *when churchyards yawn* esetében a magyar fordítások formailag mind tartalmaznak megszemélyesítést: éppenséggel annyiban látszanak különbözni, hogy aktív (*ásít, ásításra nyitják szájukat*) vagy mediális (*tátong*) igét alkalmaznak a fordítók. A szövegrészletekben megfigyelhető, hogy a fordítócsoport (Magyar James Joyce Műhely – MJJM) törekedett arra – a szavak szótári jelentéseit figyelembe véve –, hogy a hasonló nyelvi funkcióval rendelkező Shakespeare-idézet illeszkedjen a kontextushoz. Talán ebből a meggondolásból is választották (több más adatot is figyelembe véve) Arany *Hamlet*-fordítását, ugyanis az memetikusan a fordítás reprodukálhatóságát és megfelelő interpretációját segíti elő. Az *Ulysses*-fordítók igyekeztek tartalmilag is ugyanazt, vagy maximálisan megközelítve hasonlót visszaadni, amit Joyce szeretett volna művében. Fordítói munkájuk a jártasság és szakértői hozzáállásuk bizonyosságát támasztja alá, tehát a fordításokban feltételezhető eltérések és esetleges félrefordítások nem a nyelvismeret, vagy éppenséggel a szakértelem hiányára vezethetők vissza, ugyanis ezeket az elemeket – amelyek mélyebb szakértői jártasságot igényeltek a maximálisan elérhető tartalmi ekvivalencia megteremtéséhez – a fordítók a célnyelvben sikeresen megfeleltették.

A *Hamlet*-referenciák vizsgálata során ajánlatos volt megfigyelni más magyar *Hamlet*-fordításokat is, annak ellenére, hogy a tendencia az Arany-féle kanonikus fordítás felhasználását mutatta ki a leginkább. A legérdekesebb jelenség a Nádasdy-féle *Hamlet*-fordítás és a Gáspár-féle *Ulysses*-fordítás közötti egyezésben érhető tetten. Gáspár Endre nem használhatta fel Nádasdy fordítását, mivel

akkor még az utóbbi nem jelent meg, és érvénytelen lenne kijelenteni azt, hogy Nádasdy a *Hamlet* lefordításához felhasznált volna viszonylagos Gáspár-részleteket az *Ulysses*ből, ám mégis található egyezés, l. a fenti *tátongó temetőben–tátong a temető* szegmensek. Ezek természetesen elkönyvelhetők véletlenszerű fordítói stratégiaegyezéseknek, formai egybeeséseknek, és annak, hogy a fordítók a szónak ugyanazon szótári jelentését használták fel. Az alábbi példa nem nevezhető teljes formai egyezésnek, viszont ugyancsak a Gáspár- és Nádasdy-féle fordítások közötti ekvivalenciát mutatják:

Nádasdy:

„Mi van, fenség, ha belecsal a vízbe, vagy
föl, a félelmetes sziklacsúcsra, mely
kinyúlik a mély tenger fölé? Ott újabb,
ijesztő alakot ölt."

Gáspár:

„Nyisd ki a szemed. Nem, Jézusom! Ha elbuknám egy szirten, **amely alapján túl kinyúlik**, kijátszhatatlanul átesném a nebenainanderen." (29)

A megvizsgált nyelvi adatok azt bizonyítják, hogy az *Ulysses* újrafordítói felhasználtak bizonyos, korábbi fordításból származó lexikai elemeket, amelyek elengedhetetlenek az ekvivalencia megteremtése érdekében. A metaforikus és metonimikus jelentésátvitel, a paronomázia, a megszemélyesítés, az enumeráció, a heteroglosszia memetikus módon lehetőséget nyújtanak arra, hogy a már korábban felhasznált jelentést (akár kulturális értéket) új szemszögből mutassák be. Kappanyos András véleménye helytálló, miszerint „ha a fordító pusztán nyelvi mintázatokat (mondatokat, bekezdéseket, szövegeket) fordít, akkor feladata egy jelentős részét nem végzi el." (Kappanyos 2013: 322).

A legújabb *Ulysses*-fordítás szerzői az *Alföld* folyóirat egyik különszámában az akkor még készülő újrafordításról azt írták, hogy nemcsak Szentkuthy fordítását (az 1974-es és a Bartos Tibor által – Szentkuthy által nem autorizált – újraszerkesztett 1986-os szöveget) tekintik alapnak, hanem a Gáspár-fordítást is. Ezt az új *Ulysses* deklaratívan már nem vállalja fel, de számtalan helyzetben átveszi, illetve kombinálja Gáspár korai (sokszor stilisztikai) megoldásait az ennél későbbi szentkuthyzmusokkal.[4] A forrásszöveget tekintve, Joyce tudatos nyelvi szelekció révén használta épp azt a szót épp ott, ahol, az pedig meghatározott strukturális összhangban van a többi ugyanígy elhelyezett szóval. Amikor ez a struktúra áthelyeződik egy másik nyelvbe, felbomlik, apró részecskéi kicserélődnek, bár ugyanazt az implicit kulturális tudást szeretné önmagában foglalni. A nyelvi struktúrának és kulturális inputnak, amellyel a forrásszöveg rendelkezik, szükségszerűen jelentkeznie kell a célnyelvi szövegben egyaránt, mintegy az eredeti mű replikájának megőrzése a célkultúrában. Kappanyos gondolatmenetére támaszkodva: „a szöveg – minőségétől vagy a fordító szándékától lényegében függetlenül – megteremt egy virtuális szerzőt, például egy »magyar Shakespeare-t«. Ezáltal kontextust teremt a további fordításoknak, vagy legalábbis befolyásolja a meglévő kontextust: létrehoz egy nyelvi-stilisztikai elvárási horizontot, az olvasók a továbbiakban ilyennek fogják képzelni Shakespeare-t" (Kappanyos 2013: 329). Ha ez nem történik meg – tehát, ha a forrásszövegben létrejövő kulturális képzet nem kerül be a célnyelvbe –, és más tudatos változtatások is végbemen-

nek a fordítás során (márpedig ez elengedhetetlen), akkor a fordító óhatatlanul megfosztja az olvasót és magát a művet az élményszerűségtől, és az eredetinél szemantikailag szegényesebb és mesterkéltebb replikát hoz létre. Ám még mindig megvan a lehetőség arra, hogy Shakespeare-stílusú szerkezetet imitáljon vagy hamisítson a fordító, amely hasonló érzetet kelt az olvasóban annak ellenére, hogy semmi köze Shakespeare-hez vagy stílusához és szövegkezeléséhez.

Térjünk ki egy ilyen stílust imitáló, ámbár nem shakespeare-i vonatkozású, de hasonló horderejű példára a *Ulysses*ből:

Joyce:
"White thy fambles, red thy gan
And thy quarrons dainty is.
Couch a hogshead with me then.
In the darmans clip and kiss." (*U* 3.381–84)

Gáspár:
„Mancsod fehér, szád vérvörös,
Jó bőr vagy, tuti csaj.
Svenker vagyok, brügölni jöjj:
Lesz smócni meg ricsaj." (38/I)

Szentkuthy:
„Baró kár és ergya csöcs,
Vackolj le már, vár a fröccs,
Hordó jöhet, has a hasra,
Ezeregyéj klipszes Baschra." (60)

MJJM:
„Piross ajka fehér kezi
Az termete igen deli
Eggy meszely bort véle inni
Setétben meg cziczerézni." (50)

A 17. századi, korabeli tolvajnyelven írt verset – Kappanyos András értelmezése szerint – nemigen érti meg a mai angol anyanyelvi olvasó, de nagy vonalakban érzékeli a szöveg tematikáját és stilisztikai integritását (Kappanyos 2013: 140), ám a *cant*, történelmi tolvajnyelv beemelése az „irodalmi" nyelvbe, ráadásul – mint Stephen Dedalus, az egyik főszereplő szerint[5] – mint Aquinói Tamás nyelvénél nem kevésbé értékes képződményé, az *Ulysses* megjelenésének idején komoly sokkhatással bírt, nem beszélve a vers explicit szexuális tartalmáról. Mind Gáspár, mind pedig Szentkuthy (a korukban részben tabunak számító) szlenghez nyúl. Szentkuthy megoldása gazdagabb, ellátja a szöveget pajzán szójátékokkal. Az alapvető nyers szleng használata és bemutatása önmagában is figyelemre méltó volt, sokkértékkel bírt az 1940-es (Gáspár-fordítás megjelenése) és az 1970-es (Szentkuthy-fordítás megjelenése) években is, különösen nyomtatásban, egy magyar nyelvű magasirodalmi műben. A legújabb fordítás a Gáspár és Szentkuthy stílusfúziójából (szleng és történelmi tolvajnyelv kettős alkalmazása) egy biztonságos megoldást hoz létre: archaikusnak ható formát választanak, amely nyelvileg és stilisztikailag homályosabb hatást kelt, ezzel

elzárva a magyar olvasót és szöveget attól, hogy (akár saját tabusított múltjának) „veszélyes” rétegeit játékba hozza. A Gáspár-féle fordítást megfigyelve láthatjuk, hogy *ő* – korabeli megszorításaihoz mérten – bátrabb és szöveghűbb mind szleng-, mind többnyelvűséghasználatában. Talán az ilyen és ehhez hasonló adatokból vonható le az a következtetés, miszerint kialakulhatnak bizonyos fordítói mintázatok fordítás és újrafordítás között. Ez végső soron eredményezhet egy poliszisztematikus megképződést, amelyben kiemelt helyet kap az eredeti idegensége a(z) (újra)fordításban.

Referenciafordítások és fordítási evidenciák

■ A referenciafordítások[6] alkalmazása a magyar *Ulysses*-fordításokban kiemelt szerepet kap, mivel az intertextuális utalások, illetve azok megjelenítése alapvetően befolyásolják a célnyelvi szöveg befogadását az olvasóban. Az ilyen típusú fordítások gyakran tartalmaznak olyan szövegrészleteket, amelyek egyértelmű hivatkozások vagy referenciák formájában más irodalmi művekre, szövegekre, vagy akár korábbi fordításokra építenek, lehetővé téve az olvasó számára, hogy felismerje azokat. Az *Ulysses* magyar fordításai közül Szentkuthy változata mutatja igazán jól ezt a tendenciát: *ő* csillaggal jelöli azokat a részeket, amelyek más szövegekre utalnak (ahol *ő* felhasznál egy már létező magyar szöveget), azaz, ahol referenciafordítás történik. Ezzel is jelezve, hogy fordítása során külső forrásokat, például már létező magyar Shakespeare-fordítást használ fel. Ez a megoldás azonban nem minden esetben ideális, hiszen a lábjegyzetek olykor zavarhatják az olvasó élményét, valamint félreértéseket is okozhatnak (egy lentebbi példában például összezavarhatja az olvasót). A fordítócsoport megoldásai ezen problémákat elkerülve, az intertextuális utalásokat rejtettebb módon, a szövegbe ágyazva, olykor dőlttel szedett betűtípussal jelölik. A lentebbi példa esetében Szentkuthy utalni igyekszik Gáspár Endre fordítására: ebből azonban a magyar olvasó azt a következtetést vonhatja le, hogy Szentkuthy felhasználta Gáspár *Ulysses*-fordítását, ám ebben az esetben az nem az *Ulysses*re, hanem Walt Whitman *Ének magamról* című verssorozatának 51. darabjára utal, amelyet Gáspár Endre fordított le: „Ellentmondok magamnak? / Jól van hát, ellentmondok magamnak.”[7] A legújabb *Ulysses*-újrafordítás igyekszik elkerülni az ilyen típusú félreértéseket, és inkább a szöveg szerves részeként, metaleptikus gesztusok és lábjegyzetek nélkül érvényesítik az intertextualitás hatásait, miközben igyekeznek a lehető legpontosabban megőrizni az eredeti mű minden árnyalatát. Az ilyen típusú fordítási jelenségek tehát különleges egyensúlyt kívánnak, amelyek figyelembe veszik a szöveg irodalmi és filológiai aspektusait egyaránt, és az olvasói élményt sem zavarja meg, még ha ezzel a magyar olvasó elveszíti ezt az – alapvetően irreleváns – információt.

Mercurial Malachi (*U* 1.518)

Hasonló félreértés támadhat az olvasóban az alábbi szövegrészlet esetében:

Joyce:

„Contradiction. Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself. **Mercurial Malachi**.” (14)

Gáspár:

„Ellentmondás. Ellentmondok magamnak? Jó, hát ellentmondok magamnak. **Merkuriális Malachi**.” (12)

Szentkuthy:
„Ellentmondás. Ellentmondtam önmagamnak? Helyes, akkor ellentmondok önmagamnak. **Merkantil Malakiás**.*”[8] (22)
MJJM:
„Ellentmondás. Ellentmondok magamnak? Jól van hát, ellentmondok magamnak. **Merkuriális Malakiás**.” (21)

Szentkuthy fordításában a *mercurial* „merkantil”-ként való megfeleltetése – valószínűleg elkülönböződési indíttatásból is – méretes fordítói hibát takar. A *merkantil(is)* szó szótári jelentése ’kereskedelmi, kereskedelmet illető, üzleti’, amelynek csekély köze van a „Merkantil Malakiás” megszólításhoz, különösen, ha figyelembe vesszük a forrásnyelvi szöveg intertextuális rétegeit. Ebben az egy névben dupla intertextualitás fedezhető fel: Stephen Hermészhez viszonyítja Buck Mulligan-t. Hermész neve latinul „Mercurius”, angolul pedig „Mercury”.[9] Hermész alakja a görög mitológiában az isteni hírnök, aki ékesszólásáról, leleményességéről és mozgékonyságáról ismert, mely tulajdonságok Mulligan karakterében is felfedezhetők. Mulligan gondolatfolyamában és megnyilvánulásaiban megtalálható a „merkurialitás”: „God, Kinch, if you and I could only work together we might do something for the island [Ireland]. *Hellenise* it.” (*U* 1.157–58), és ekkor nevezi Stephen – gúnyosan – Mulligan-t „Mercurial Malachi”-nak. Malakiás próféta pedig az a személy, aki emlékeztette az embereket arra, hogy Isten mit vár el tőlük, és hirdette az Úr közeledtét. E két mitológiai és bibliai referencia együttes jelenléte adja a név fordításának valódi rétegzettségét és komplexitását.

Mindebből jól látszik, hogy a „kereskedelemhez” vagy az „üzletiességhez” semmi köze nincs Mulligan megszólításának, és a forrásnyelvi szövegben rejlő intertextuális jelentéstartalmak figyelmen kívül hagyása torzítja a szöveg értelmezését. Ez az intertextuális adat nemcsak Szentkuthy saját fordítói poétikáját és munkamódszerét támasztja alá, hanem arra is rávilágít, hogy fordítása hogyan próbál – esetenként kockázatos mértékben – eltérni az eredeti mű szövegétől. A fordítócsoport *Ulysses*-fordítása ezzel szemben ismét a két korábbi fordítás (Gáspár és Szentkuthy) ötvöződését tükrözi. Ez a megközelítés nemcsak a felhasználható lexikális készlet és bizonyos stílusalakzatok célnyelven történő megképzésének véges lehetőségeit tükrözi, hanem arra is törekszik, hogy a szöveg intertextuális rétegeit pontosabban, a célnyelvi olvasók számára is érthetően és érzékletesen jelenítse meg. A filológiai és stilisztikai precizitás jól mutatja, hogy a fordítócsoport célja nem csupán a szöveg adekvát visszaadása, hanem annak mélyebb értelmezése és kontextusba helyezése is, amely révén az eredeti mű gazdagsága és összetettsége a fordításban is érvényesülhet.

I am thy father’s spirit (*U* 8.67–8; 8.170; 15.1219; 15.3655)

A gyakori szövegbeli utalások Shakespeare *Hamlet*jének más töredékeire egyértelműen arra utalnak, hogy Joyce saját szövegének felépítésekor nagymértékben támaszkodott a tragédiára (természetesen több más mű és szerző mellett). Az ilyen intertextuális utalások fordítási stratégiája azonban kihívást jelent a magyar fordítók számára, hiszen az eredeti *Hamlet*-idézetek magyar nyelvű megfeleltetése szorosan kapcsolódik az Arany János által készített fordításhoz. Ez különösen igaz az „I am thy father’s spirit” mondatszerkezetre, amely több

ponton is visszatér Joyce regényében, utalva a híres Hamlet-monológra: (1) *Hamlet, I am thy father's spirit* (*U* 155); (2) *Hamlet, I am thy father's spirit/ Doomed for a certain time to walk the earth* (*U* 125); (3) *Hamlet, I am thy father's gimlet!* (*U* 457); és (4) *Bloom, I am Peddy Dignam's spirit. List, list, O list!* (*U* 385). Ezek a *Hamlet*-referenciák a magyar fordításokban általában megegyeznek az Arany-féle fordítás szövegrészeivel. Szentkuthy fordításában például csillagos hivatkozással jelzi az Arany-fordítás felhasználását, amely egyértelműen tükrözi a referenciafordítás alkalmazását. A MJJM által készített fordításban ezzel szemben nincs hasonló jelölésrendszer, amely a referenciafordításokra utalna, azonban egy szegmens kivételével (az utolsó előtti) a fordítás nagyjából követi Szentkuthy megoldásait. Ezzel párhuzamosan Gáspár ekvivalensei a Nádasdy-féle fordítással mutatnak egyezést (*Én apád szelleme vagyok* [I.v.44.] – *Hamlet, apádnak szelleme vagyok* [150/I]). Ez különösen érdekes, hiszen a két szöveg közötti kapcsolat – különösen a parafrazált szövegszerkezetek tekintetében – arra utalhat, hogy az azonos fordítói stratégiák és technikák határozzák meg az ilyen intertextuális alakzatok fordítását, bár egyes esetekben az egyezések pusztán a szótári jelentések hasonlóságából fakadhatnak.

A fenti példák alapján a magyar *Ulysses*-fordításokban az említett mondatszerkezetek az alábbi módokon találhatók meg:

Gáspár:
(1) „***Hamlet, apádnak szelleme vagyok***." (150/I)
(2) „***Hamlet, atyádnak szelleme vagyok,***
Egy ideig kell járnom itt a földön." (120/I)
(3) „Hamlet, atyádnak ömlete vagyok!" (124/II)
(4) „Bloom, én Paddy Dignam szelleme vagyok. Halld, halld, oh halld!" (67/II)

Szentkuthy:
(1) „***Hamlet, én atyádnak szelleme vagyok***...*"[10] (232)
(2) „***Hamlet, én atyádnak szelleme vagyok,***
Kárhozva, éjjel bolygnom egy korig.*" (186)
(3) „Hamlet! Apád szelleme hím lett!" (641)
(4) „Bloom, én Paddy Dignamnek szelleme vagyok. Ó, figyelj, figyelj!*" (569)

MJJM:
(1) „***Hamlet, én atyádnak szelleme vagyok***" (195)
(2) „***Hamlet, én atyádnak szelleme vagyok,***
Kárhozva, földön bolygnom egy korig." (158)
(3) „Hamlet, atyád se volt komplett." (519)
(4) „Bloom, én Paddy Dignamnek szelleme vagyok. Ó, figyelj, figyelj!" (464)

A fenti példák rámutatnak arra, hogy a referenciafordítások használata és beillesztése a fordításba nemcsak a fordítói hűség kérdését veti fel, hanem a fordítási hagyományokhoz való kapcsolódás és az intertextualitás megőrzésének és átültetésének dilemmáját is. Szentkuthy expliciten jelölt csillagos megoldása a forrásnyelvi (magyar) szövegekhez fűződő viszonyra hívják fel a figyelmet, míg a fordítócsoport az olvasói élményt előtérbe helyezve mellőzik ezeket az utalásokat – hozzátéve azt, hogy fordításuk legelején tisztázzák az olvasóval, hogy új-

raszerkesztett változatukban felhasználják Szentkuthy megoldásait, és olykor Gáspár fordításáig is visszanyúlnak –, ezzel a szöveg folyamatosságát hangsúlyozva. Mindhárom magyar *Ulysses*-fordítás saját értelmezési lehetőségeket kínál az olvasónak, amelyekben az Arany-féle *Hamlet*-fordítás mint referenciafordítás kiemelt szerepet játszik. Ez azt mutatja, hogy az intertextualitás fordítása nem csupán nyelvi, hanem kulturális és történeti feladat is, amely a fordítók saját poétikai elvein és a szövegek kontextusba helyezésén keresztül válik értelmezhetővé.

A Shakespeare-utánzás és stílusimitáció különösen összetett fordítói feladat, amely nemcsak a nyelvi forma, hanem az adott mű kulturális beágyazottságának visszaadását is megköveteli. Az *Ulysses*ben megjelenő Shakespeare-referenciák esetében a magyar fordítók eltérő stratégiákat alkalmaznak annak érdekében, hogy az idézetek felismerhetőek, ugyanakkor a magyar szövegbe organikusan illeszkedőek maradjanak. A stílus átadásának egyik alapvető fordítói dilemmája, hogy meglévő fordítást használjanak-e, vagy saját Shakespeare-szerű szöveget alkossanak, amely hűen tükrözi ugyan az eredeti nyelv és stilisztikai jegyeket, de nem egy az egyben visszavezethető valamelyik hagyományos magyar Shakespeare-szövegre. A Shakespeare-érzet megteremtése nem csupán lexikai vagy szintaktikai egyezéseken múlik, hanem a nyelvi ritmus, a költőiség és a stilisztikai normák tudatos imitációján is. Ez a fajta intertextualitás a magyar fordítói hagyományban egyfajta polifonikus játékot eredményez, amelyben az olvasó nemcsak Joyce, hanem a magyar irodalmi Shakespeare-recepció sajátosságaival is találkozhat.

FELHASZNÁLT SZAKIRODALOM

1. Richard D. Altick: *Hamlet and the Odor of Mortality.* Shakespeare Quarterly 5(2), 1954. 167–76. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/2866587. (2025. 02. 04.).
2. James Joyce: *Ulysses*. *A Critical and Synoptic Edition*. Editors: Hans Walter Gabler – Wolfhard Steppe – Claus Melchior. New York and London, Garland, 1984.
3. Kappanyos András: *Bajuszbögre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*. Akadémiai Doktori Értekezés, Bp., 2013.
4. Toshiaki Kuwahara: *Stephen's Discourse of History and Self-Discovery in 'Telemachia' of Ulysses*. The Journal of Moriaka University, 2016. 1–11. jairo.nii.ac.jp/0626/00001105/en. (2025. 02. 09.).
5. Fritz Senn: *Errant Commas and Stray Parentheses*. European Joyce Studies 23, 11–32. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44871366. (2024. 02. 03.).
6. Szolláth Dávid: *„Leletmentés: Válogatott szentkuthyzmusok az Ulysses szövegében"*. Alföld, 61(9), 2010. 64–74.
7. Szolláth Dávid: *Heteroglosszia és fordíthatóság Joyce Ulyssesének Kirké-fejezetében*. In: Földes Györgyi – Major Ágnes – Szénási Zoltán (szerk.): *Műfordítás és más extrém sportok. Írások Kappanyos András 60. születésnapjára*. Reciti Kiadó, Bp., 2022. 259–268.

JEGYZETEK

1. Az *Ulysses* rövidítése, illetve a pontos megtalálási helye fejezet- és sorszám szerint. Az erre felhasznált forrás: Joyce 1984.
2. A félkövér írásmód saját kiemelést, a félkövér *és* dőlt pedig a szövegben dőlttel szedett és saját kiemelést jelent.
3. Magyar James Joyce Műhely rövidítése, a legújabb magyar *Ulysses* újrafordítói és -szerkesztői társulata, tagjaik: Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid.
4. *Szentkuthyzmus*: Szentkuthy stílusára jellemző szóhasználat, l. Szolláth 2010: 64–74.
5. *U* 3.385–88: "Morose delectation Aquinas tunbelly calls this, *frate porcospino*. Unfallen Adam rode and not rutted. Call away let him: *thy quarrons dainty is*. **Language no whit worse than his**. Monkwords, marybeads jabber on their girdles: roguewords, though nuggets patter in their pockets." (A dőlttel szedett írásmód szövegbeli kiemelést, a félkövér saját kiemelést takar.)

A *frate porcospino* egyike a sok példának, amely Stephen nyelvi jártasságát bizonyítja, elméje és gondolatai tele vannak idegen nyelvekből származó szavakkal és kifejezésekkel. Ennek jelentése 'Brother Porcupine", amelyben a *porcupine* a *tarajos sül*re utal, melyek testüket és farokrészüket védekező tüskékkel borítják, mely asszociáció Aquinói Tamás érvekkel védekező mechanizmusára vonatkozik.

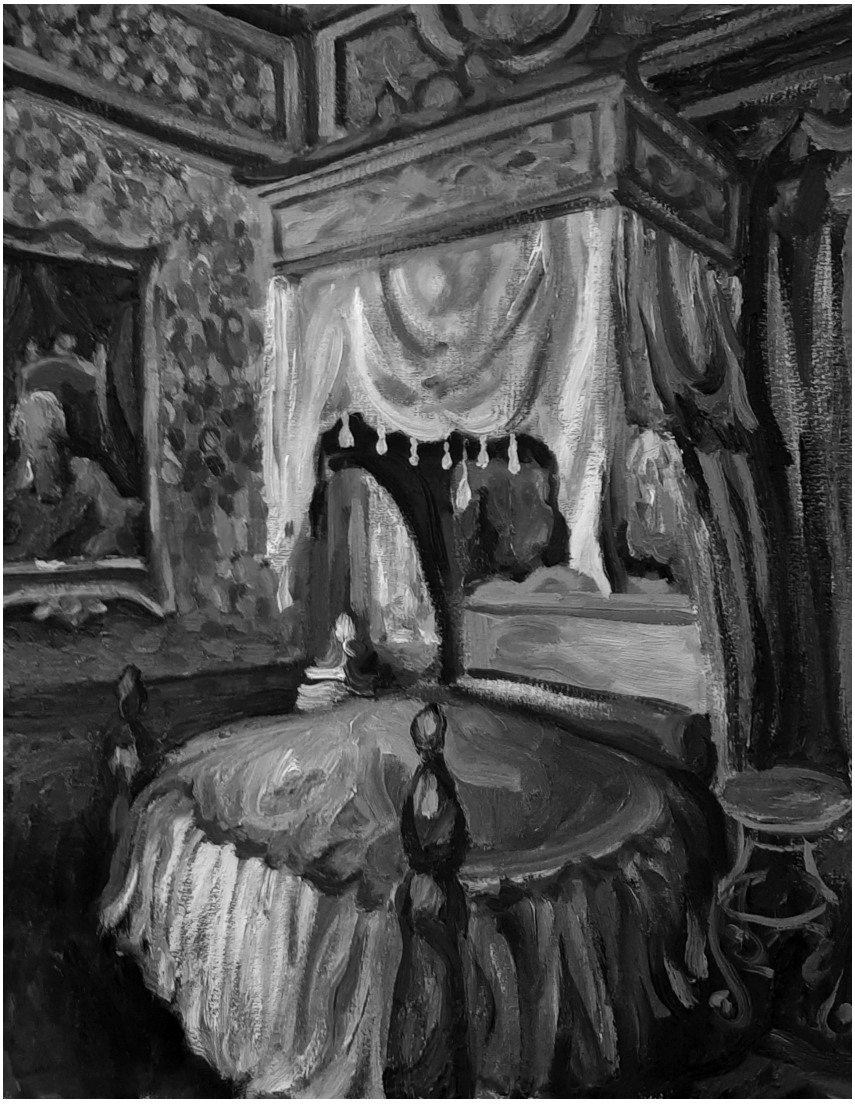
6. A terminust arra használom, amikor a magyar *Ulysses*-fordító olyan szövegrészletet használ fel saját fordításában, amelyik egy konkrét magyar Shakespeare-fordításból származik.

7. *Magyarul Bábelben* internetes portálról: https://www.magyarulbabelben.net/works/en/Whitman%2C_Walt-1819/Song_of_Myself_44-52/hu/9252-%C3%89nek_magamr%C3%B3l_44-52 (2024. 12. 24.).

8. Szentkuthy a következőképpen hivatkozik Gáspár Endre fordítására: „*Gáspár Endre fordítása".

9. Vö. Kuwahara 2016: 1–11.

10. Az (1), (2) és (3) példáknál Szentkuthy jelzi, hogy felhasználta Arany János *Hamlet*-fordítását.



SZABÓ K. ATTILA

A NÖVÉNYI ÉLETFORMA MINT VÁGYNÉLKÜLISÉG ÉS KITETTSÉG

Nemes Nagy Ágnes költészetében



A tanulmányom kérdése, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetében a természet fokozott jelenlétén túl miért kerül kiemelt hangsúly a növényi életformára. A kötetek elemzése során arra akarok rámutatni, hogy az állati és a növényi életforma közötti eltérés lényegi eleme ennek a költészetnek. A versek olvasása révén egy radikálisan idegen élettel kerülhetünk kapcsolatba, amely ugyan lefordíthatatlan marad, mégis az emberi életforma újfajta felfogásai eredhetnek belőle.

Nemes Nagy versei arra mutatnak rá, hogy a valóban radikális szakadék nem az ember és az állat között húzódik, hanem az állati és a növényi élet között.[1] Jeffrey T. Nealon a *Plant Theory* című könyvében hasonlóra mutat rá. Szerinte az animal studies irányzata általánosságban egy olyan elméleti, etikai és politikai paradigmát hozott létre, ahol az állat az ember elnyomott, a történelemből kitörölt másikjaként értelmeződik. Ennek az értelmezői keretnek és a belőle kiinduló cselekvési módozatoknak lényegi funkciójuk van, ha az ipari állattartás, az állatkínzás és az élőhelyszűkülés miatt bekövetkező tömeges kihalásra gondolunk, viszont hangsúlyozza, hogy egy ilyen etikai-politikai narratíva kevésbé tűnik alkalmazhatónak a növényi életre.[2]

Nemes Nagy versei arra mutatnak rá, hogy a valóban radikális szakadék nem az ember és az állat között húzódik, hanem az állati és a növényi élet között.

Foucault, Derrida, illetve Deleuze és Guattari munkáit kutatva Nealon arra hívja fel a figyelmet, hogy valójában az állati lét nem az ember elnyomott másikjaként tűnik fel, hanem sokkal inkább az élet elgondolásának alapvető biopoli-

tikai paradigmájaként.[3] Magát az embert is egy állati paradigma alapján határozzuk meg, miszerint az egy individuális élőlény, melynek van belső, azaz kívülről láthatatlan világa, és vágyorientált életet él. Való igaz, hogy az emberi önértelmezés nyugati története során az állat többnyire az önmeghatározás negatív pólusát jelenítette meg, amelyet kontrollálni és művelni kellene,[4] viszont a szervező elv mégis az individuális lét vágyorientált létmódja marad, amelyet hiába *civilizálnak*, a struktúra nem változik, csupán a vágy „magasabb" célokra vagy értékekre terelődik át.

Ezzel szemben a növényi élet az, amelyet valóban tekinthetünk az emberi történelem elnyomott másikjaként, hiszen létformája annyira idegen az állati vagy emberi élettől, hogy a tárgyaktól is alig tudjuk megkülönböztetni azt.[5] A biopolitika térnyerésével, a normális és abnormális határának kritikai vizsgálatával először a periférikusnak tekintett emberi életformákat ismerték el (többékevésbé) etikailag és politikailag legitimnek, ma pedig már az állati létforma (bár itt sok esetben a karizmatikus állatokat értik alatta) etikai és politikai elismerése van terítéken. Ebből a sorból Nealon megfogalmazása szerint logikailag következhetne, hogy a következő lépcső a növényi életforma legyen.[6] Nealon viszont Deleuze és Guattari rizóma és territórium fogalmaiból kiindulva arra hívja fel a figyelmet, hogy nem egy új megvédhető szubjektumot kell megteremteni, hanem sokkal inkább arra kellene figyelnünk, hogy hogyan lakjuk be élőhelyeinket más organikus és inorganikus létformákkal együtt. Másként megfogalmazva a mai biopolitikai térben a növényi élet figyelembevétele abban segíthet, hogy ne a szubjektum fogalmát terjesszük ki, és ne az egyéni etikai dilemmákat gyarapítsuk (pontosabban ne egy reprezentációs technikát alkalmazzunk), hanem az életformáinkat és az élőhelyeinket tudjuk megérteni abban az értelemben, hogy milyen emergens hatásokat generálunk azzal a puszta ténnyel, hogy élünk és nem vagyunk egyedül.[7]

A következőkben tehát azt próbálom körüljárni, hogy Nemes Nagy Ágnes költészetében a növényi életforma jelenléte milyen perspektívát kínál fel számunkra, hogy jobban megérhessük saját életünk mintázatait.

A vágy nélküli élet

■ Nemes Nagy Ágnes *Kettős világ* című kötetében az emberi és a növényi életforma kapcsolatának két sajátosságára térek ki. Az első, hogy a versekben nem elkülöníthető a szubjektum és az objektum, azaz egy olyan életforma jelenik meg, amely már eredendően keveredésben áll.[8] Az önmagaság és az identitás helyett a hibriditás, az én és a másik határainak elmosódása jellemző a versekre, és ez a keveredés jellemzően a növényi és az emberi kapcsolatában fordul elő.

A *Kettős világban* című versben már a nyitányban megjelenik a szubjektum és objektum pozícióinak összekeveredése („Hajam a fűben, a fák kontya fent, / rezegve bomlik szét az alkonyattal. / Nyírség. Homokján érlelve fejem, / bomló bokorként mégis itt marasztal?"[9]). A vers nyitányában a testi analógiák a növény és az ember közötti határokat írják felül, ahol nem ember és környezete áll egymással szemben, hanem egy elem egységtapasztalat válik érzékelhetővé. Azonban ebből az elemi egységből a harmadik szakaszban a birtoklás tapasztalata billent ki: „Enyém a táj. Mint majomé a fa, / mint asszonyé (vagy macskáé) a gyermek, – / imádjam testét minden éjszaka? / Az állatok erényein legeljek?"[10] A hasonlatban az otthon (táj és fa) és a gyermek birtokolhatósága tűnik fel, és ez utóbbi lénye-

gében el is lehetetleníti a tulajdonlást, hiszen arra mutat rá, hogy a birtokolt az, ami valójában megteremti a birtoklót. Az otthont adó táj és fa nélkül nincs ember vagy majom, aki birtokolhatná azt, illetve gyerek nélkül nincs anya. És ehhez hasonlóan nincs értelem vagy szubjektum sem anélkül a világ nélkül, amely lehetővé teszi azt. Itt a növényi egység helyett már az állat elkülönülése jelenik meg, amely képes belakni a számára felkínálkozó tájat, és sajátjaként megvédeni azt. Azonban az emberi sajátossága még ennél is tovább megy, hiszen egyedül ő képes a mértékadásra, a hasonlóságok és különbözőségek felderítésére, a lokális és az univerzális egymásba való áttükrözésére: „S a kettős, egymást tükröző világban / megindulok, mint földmérő az égen, / s pontos barázdán igazítva lábam, / a nyíri tájat csillagokba lépem."[11]

A tükrözés és mértékadás válik a sajátosan emberi tevékenységgé, ebből kiindulva viszont a verset is olvashatjuk tükrözve, azaz a végétől visszafele. Ebben az esetben az ember értelmi és mértékadói képességétől eljutunk az állati otthonossághoz és önfenntartáshoz, majd a növényi egységtapasztalathoz.

Ez a vers Timothy Morton *attunment* és *alreadiness* fogalmait is jobban megvilágítja. Morton szerint a szabad akarat túlértékelt,[12] és a humán-nonhumán felosztás valójában elfedi azt, hogy már eleve egy hangoltsági vagy gondoskodási viszonyban állunk azokkal, akikkel közösen lakjuk be élőhelyeinket.[13] Az ökológiai attitűdöt Morton az *Uncanny Valley* analógiájával mutatja be, egy olyan szakadékkal, mely annál ökológiaibb, minél sekélyebb. A szakadék egyik oldalán az ember áll, a túloldalára pedig olyan lényeket helyezünk, akik olyannyira idegenek tőlünk, hogy nem tartjuk veszélyesnek őket, viszont a szakadék mélyén már azok az életformák jelennek meg, amelyek különböznek is tőlünk, de hasonlítanak is ránk, ezáltal megkérdőjelezve önmagunkról kialakított képünket.[14] Nemes Nagy verse az élő folytonosságával és a különbözőségek kétirányú tükrözésével tulajdonképpen az idegenség és az ismerősség együttes jelenlétét hangsúlyozza, ahol a növényihez kapcsolódó attitűd közelíti meg leginkább az ökológiai létet.

A cikluszáró két vers kapcsolatában is hasonló tendenciára láthatunk rá, valamint megjelenik a második sajátosság: a vágy nélküli életforma.

Az *Állatok* című vers első szakaszában egy gyermek jelenik meg, akinek félelme még az állatéhoz hasonló. A másodikban a birtoklással és uralommal jellemezhető felnőtt már nem állatiasként jelenik meg, hanem méltósága teljében. Majd a harmadik szakaszban a halállal szembenéző, méltóságát veszített állati ember tűnik fel újra: „s gyalázat / csak akkor ér, méltánytalan, / ha meg kell adnom majd magam / az állati halálnak."[15] Az állati és az emberi mély azonossága tűnik fel a versben, amelyet a embernek tulajdonított felsőbbrendű vonások képtelenek felülírni.[16]

A szabadsághoz című versben az ember és az Isten viszonya jelenik meg, egy számonkérés, hogy miért nem jut mindenkinek méltóságteljes élet, amely követelések sorában végződik: étel, utazás, a világ megismerése, hit és feltámadás. Lényegében az a vágya a lírai énnek, hogy ne jusson az állatias méltánytalanságra, viszont a vers zárlata éppen arra mutat rá, hogy ez a vágy a méltóságra (mely az állati ellentéte lenne), valójában maga is az állati, vágyakozó és individuális paradigmából következik. Az utolsó szakaszban az Isten helyére (vagy mellé) egy növény, egy bazsarózsa kerül: „Ha volna bennem valami imádat, / elébehullanék csukló térdemen: / csakis reá tűzd győztes glóriádat, / mert szép, mert él és mert – lélektelen."[17]

A két vers kapcsolata arra mutat rá, hogy a méltóság fogalma valójában nem írja felül az állati és emberi azonosságát, mindkettő vágyalapú, individuális élet-

forma. Amint a vers címe is mutatja (*A szabadsághoz*) nem az állati tagadásában, és nem a méltóság igényében tűnik fel a szabadság tapasztalata, hanem az állatitól egy radikálisan idegen életformában válik érzékelhetővé.[18]

Erre a sajátosságra világít rá *A szomj* című vers is. Látszólag tipikus szerelmi lírával van dolgunk, viszont nem a megszokott állatias vágy jelenik meg benne, hanem a húsevő növény képzete,[19] és a decentralizált növényi testtel tulajdonképpen az önmagaság, az individuális elkülönülés lehetőségét számolja fel: „Enyém lehetne langyos, barna bőröd, / kényes kezed, amivel magad őrzöd, / s mely minden omló végső pillanatban / elmondja: mégis, önmagam maradtam."[20] Továbbá a trópusok és az ősvilági zsályák említésével időben és térben felnagyítja a másikat, így a létrejövő testközösség nemcsak két testet köt össze, hanem két egymástól idegen világot is. Vagyis a vágyakozás itt nem valamifajta alantas jegyként jelenik meg, amelyet takargatni kellene (amit ironizál is például *A szörny* című versben), hiszen itt nem is abból a humanista perspektívából indulunk ki, miszerint az állatias vágyat egy felsőbbrendű vágy megteremtésével kellene meghaladni. A vers által felvetett probléma sokkal átfogóbb ennél, miszerint az állati és emberi paradigma, amely az individuális vágyon alapszik, önmagában elégtelen és reménytelen: „– De így? Mi van még? Nem nyugszom sosem. / Szeretsz, szeretlek. Mily reménytelen."[21]

A szubjektum és objektum kapcsolatán túl tehát lényegi az ember értelmi és állati léte, melyre a versek nem egy humanista értelmezést adnak, hanem egy radikálisan idegen létformát idéznek meg. Az ember és az állat nem egyazon érme felsőbb- és alsóbbrendű oldalaként jelenik meg, hanem folytonosságként, ami arra mutat rá, hogy az értelmi működés, a méltóság iránti vágy, és a test animalitása lényegében egyazon paradigma részei, amelynek külső pontját Nemes Nagy nem az isteniben és a transzcendenciában, hanem a növényi életformában és az immanenciában teszi érzékelhetővé.

A természeti és a technikai tér

■ A *Szárazvillám* című kötetben ugyancsak hangsúlyos, hogy a szubjektum és az objektum keveredése az ember és a növény között történik (ld. például a *Diófa* című verset), viszont az *Eszmélet* című versben a növényi vágynélküliség már egy elérhetetlen képként jelenik meg az ember számára: „Lehull a húsos, langy sziromlevél, / lehullik mind, mi édes és esendő, / kóró-szikáran él a vágy, de él, / s tövig lenyírt eszemben újrakél / út, emlék, erkölcs: irthatatlan erdő."[22] A növényi itt paradox jelleget kap: egyrészt a vágy nélküli élet betegségként tűnik fel, ugyanakkor a növényi növekedésben az emberi életvágyhoz hasonló elemi erő jelenik meg. Itt feltűnhet, hogy ez az élni akarás, mintha animálissá tenné a növényt, viszont azt akként is lehet értelmezni, hogy az az önfenntartó, de további célokra nem irányuló erő,[23] ami az életet, mint olyant fűti, az minden életformában benne van attól függetlenül, hogy milyen módon nyilvánul meg. A vers arra hívja fel a figyelmet, hogy az élet nem kizárólagosan emberi kompetencia, viszont van sajátos emberi megnyilvánulása, és ha a megnyilvánulási formától eltekintünk, akkor az élet mint erő lényegében közös minden életformában.

Talán ez a fajta hasonlóság is hozzájárulhat ahhoz, hogy míg az első kötetben a növényi a vágy nélküli szabad életként tűnt fel, a *Szárazvillám*ban már megjelenik minden élő szervezet közös tulajdonsága: a sebezhetőség (ld. például a *Jegyzetek a félelemről* című versben)

Ugyanakkor a szubjektum és az objektum keveredése átfogóbbá is válik ebben a kötetben. Itt már nemcsak az individuális ember és a növényi elegyedése tűnik fel, hanem a technikai tér és a természeti tér is átfolyik egymásba.

Az *Október* című versben az este, a köd és az angyalok képei már alapvetően egy átmeneti közeget hoznak létre, ahol a dolgok nem tudnak ragaszkodni saját körvonalaikhoz. A város természetből kiszakított vagy azzal összekeveredett testén éppen műtét folyik, útjavítás, és a seben áttűnik a város sajátos testisége: „s a városon, mint vér a gézen, / általszívódik a nyirok."[24] A technikai teret átitatja a természeti tér, amelyet egy ironikus mozzanat is jelez: a gépekre a *consolidated* szó van felírva, amelyre a következő sor reagál is: „S egy fa. Akár a régi csap". A gépek várost fenntartó konszolidációja a növények több millió éves életet fenntartó konszolidációjával kerül párhuzamba, amely során nem a növény válik gépszerűvé, hanem az élőhelyek (város és természet) izolációja lehetetlenül el. A vers kapcsán Serestély is kiemeli, hogy Nemes Nagy szakít a *gép* humanista felfogásával, azaz a technikainak nem az elrettentő, inhumán arca jelenik meg nála,[25] hanem éppen azt tárja fel, hogy a gép milyen materiális kapcsolatokkal szövődik be az emberi és a természeti viszonyrendszerekbe.[26]

A kitettség

■ A *Napforduló* című kötetben a növényi létforma vágynélkülisége és sebezhetősége lényegi marad, viszont történik egy elmozdulás, ami talán már érezhető a technikai és a természeti keveredéséből. Eddig az emberi a számára radikálisan idegen, de mégis organikus létezővel létesített kapcsolatot, viszont itt már megjelennek a földi élet inorganikus alapfeltételei is, amelyek részben hasonulnak a növényi létformához. A *Bűn* című versben a következőt olvassuk: „Bűntelen, aki élt? / Az ásványok ártatlanok, / s ártatlan a herélt."[27] A korábbiakban már említett vágy nélküli és lélektelen élet ebben a költészetben az istenihez, a transzcendenshez kapcsolódik, ami itt kiterjed az ásványokra is, az inorganikus létre. *A gejzír* című versben ennek az inorganikus létformának a sajátos hatásmechanizmusa is feltűnik:

„Akkor kivágott. S ott maradt.
Egy hosszú, függőleges pillanat,
gőzölgő jégmezőkbe tűzve.
Maga az ugrás, testtelen,
víznemű izmok színezüstje,
kinyúlva, képtelen –
Aztán lehullt.
A szökkenés behúzódott a testbe,
a föld füstölgő, sós öbleibe.
S meg-megrándult az akna odva,
amint hördülve, távolodva,
még visszadobbant vadállat-szive."[28]

A versben elsőre úgy tűnhet, mintha Nemes Nagy zoomorfizálná a geológiai mozgásokat, hiszen az állati testet megidéző jelzőkkel és metaforákkal jelenít meg egy inorganikus mozgást. Ugyanakkor katakrétikus jelként is olvashatjuk a verset,[29] azaz olyanként, ahol a hasonló megjelenik, de a hasonlított maga nem.

Ebben az esetben arra lehetünk figyelmesek, hogy ugyan érzékelhetővé válnak azok az erők, amelyek a föld mélyén húzódnak meg, viszont ez az érzékelhetőség az állati (és így emberi) analógia nélkül is működhetne. A katakrétikus hasonlítás nemcsak az inorganikus erőt teszi érzékelhetővé, hanem azt is, hogy ez az erő individuális ágencia nélkül is létezik. Ahogy az *Október* című versben a gép megjelenésén keresztül válik érzékelhetővé a növényi létforma élőhelyteremtése, úgy itt az állati mozgáson keresztül válik érzékelhetővé az inorganikus ereje. Ebből az analógiából kiindulva viszont a mindenek okaként feltételezett individuális vágy már-már fölöslegesként tűnik fel.

Schein Gábor a vers kapcsán megjegyzi, hogy a szubjektum saját keretei közül való kitörését megjelenítő analógiák általában olyan képekhez társulnak, amelyek ugyan kitörnek a keretek közül, de rögtön vissza is térnek oda.[30] A *Város, télen* című versben azonban ennek az ellentétét figyelhetjük meg: „s az éjszakát úgy üti által / a megfagyott szökőkutak / mozdulatlan extázisával."[31] A periférián megjelenő behavazott tujafa arra mutat rá, hogy az élet képes az extázisra, viszont nem az önmeghaladás, hanem a kitettség, az egymás számára idegen létformák együttélése értelmében (legyen az organikus vagy inorganikus).

Ehhez szorosan kapcsolódva fontos, hogy a kötetben a különböző létformák keveredései időbeliséget kapnak. Azaz nemcsak a keveredésre, hanem az együttélésre és akár az elválásra is hangsúly kerül. *A hindu énekekből* első verse *A remete*, valamint a *Madár* és az *Ekhnáton jegyzeteiből* című versek mindegyike egy hosszas együttélést jelenít meg, amelynek a végén feltűnik a közös életformából való kiszakadás, ami sebhelyként és összeomlásként értelmeződik. Mindháromban az ember vállából nő ki valami, egy tölgyfa („És mikor kidőlt a fa / Kiszakadt az éjszaka / Nincs éj nincs szele / Nincs szökőkút nincs karom / Csak a sebhely krátere"[32]), egy madár (Hallom, fülemnél ott dobog / irtózatos madár-szive. / Ha elröpülne egy napon, mostmár eldölnék nélküle."[33]), vagy akár egy isten („Hát lépj vállamra, istenem, / én fölsegítlek. Trónra bukva / támaszkodj majd néhány kerubra."[34]), amellyel olyannyira egybenő, hogy annak jelenléte nélkül lényegében a saját élete is ellehetetlenül. Az *Ekhnáton jegyzeteiből* című versben ugyan nem jelenik meg a kiszakadás eseménye, de a versek közötti analógia egyértelműen mutatja, hogy mind a növény, mind az állat és mind az isten esetében ugyanaz az összenövés és elszakadás tűnik fel, amely képes megalapozni vagy felszámolni egy életformát. Mindhárom esetben azt figyelhetjük meg, hogy a saját élet individuális felfogása lehetetlenül el. A tölgyfa esetében egy szimbiotikus együttélés jelenik meg, a madár esetében sokkal inkább a teher és a másik iránti felelősség. Ekhnáton esetében viszont már sokkal bonyolultabbak a függési viszonyok, az alá- és fölérendelési kapcsolatok meghatározhatatlanok, teremtő és teremtett pozíciói fellazulnak és összekeverednek: azaz az együttélés nem egy közös cél érdekében meghatározott formaként jön létre, hanem sokkal inkább valami eleve adott szükségszerűségben való osztozásként. Tehát a növényi tapasztalatból kiinduló kitettség nemcsak a sebezhetőség értelmében jelenik meg, hanem az *én* átalakulásának lehetőségeként is.

Az *Ekhnáton az égben* című versben ugyancsak feltűnik a növényi létforma és a transzcendens kapcsolata. Az égi tapasztalata pontosan olyan, mint a földié, csupán egyetlen változás ékelődik be: a dolgok elveszítik céljukat, technikai mivoltukat. Az első szakaszban az elhagyott bánya és az ott maradt eszközök jelennek meg. A másodikban az elhagyott kezek (vagyis a legemberibb eszköz) formájára emlékeztető köd hiába terjed az ég felé, a jelentést nem éri el, és leszáll

a fák közé, ahol sajátos erdővé válik az erdő belsejében. A harmadikban a fák között fűvel benőtt sínek futnak, amelyek már nem vezetnek sehová. Az utolsó szakasz tisztásán pedig a kozmoszt a növényi élet tükrözi vissza: „fehér-küllős növény-napokkal / hullámtalan Tejút és semmi szél. / Mindig. Örökre. Dél."[35]

A transzcendens teret itt nem a hatalom jellemzi, hanem a vágy nélküli puszta lét.[36] Nem az animális vágyak beteljesülése, hanem azok megszűnése. Ha a transzcendenst növényi analógiával fogjuk fel, akkor nem a haladás és beteljesülés képzetei tűnnek fel, amelyek valójában mind az individuális vágy paradigmájában gyökereznek, hanem a vágynélküliség és az inoperativitás tapasztalata, amelyhez szorosan kapcsolódik a kitettség felvállalása, akár az együttélés, akár a sebezhetőség értelmében.

Ezt támasztja alá az is, hogy több versben is megjelenik az *üzenet* motívuma, viszont a *Fenyőfa* és az *Éjszakai tölgyfa* című versekben az emberi életformára hatással bíró üzenet nem a jövőből és nem is az égi, szellemi vagy értelmi szférákból jön, hanem más életformákból, és rajtuk keresztül a nem emberi múltból. Az üzenet nem nyelvi, és ennyiben nem is emberi, nem lefordítható, de van hatása,[37] amelyet a következőképpen fogalmaz meg az *Éjszakai tölgyfa* című vers: *„Érezte akkor a járókelő / saját körvonalait lazulni, / köd úszta be folyékony partjait, / mint aki hirtelen erdei / tóvá sötétül, / mert egy ilyen arcot tükrözhetett."*[38] Ebben a versben ugyan animalizálja a növényt,[39] viszont ezzel párhuzamosan az ember növényszerűvé válik a találkozás hatására: határai fellazulnak, individualitása szertefoszlik és decentralizálttá válik.[40]

Az egész és a részek

■ Az *Egy pályaudvar átalakítása* és *Az utca arányai* című versekben még hangsúlyosabb lesz a természeti és a technikai tér keveredése, és történik egy fókuszváltás is. A pályaudvar munkálatai egy állatkerti ritka nagyvad műtétjéhez hasonulnak, ahol a *versenyképes* új épület egyszerre jelenik meg a Jézus lábához hasonlított, szemétbe dobott növényekkel és az omló vakolatú házakkal. *Az utca arányai*ban pedig a kozmikus, láthatatlan törvényszerűségek egyszerre jelennek meg a szegények bibliájával és egy esetleges macska banalitásával.

Az ágenciamegosztás, a szubjektum és az objektum elmosódó határai, az emberi felsőbbrendűség felszámolása mind hozzájárulnak ahhoz, hogy egy ellentétek helyett hálózatokban gondolkodó paradigma alakuljon ki, ahol az eddig perifériku snak vagy láthatatlannak gondolt élet- és létformák újra szerepet kaphatnak. Viszont Nemes Nagy versei arra mutatnak rá, hogy az ilyen hálózatos folyamatokban és törvényszerűségekben való gondolkodásban az egyszeri élet jelentősége, és az ember etikai dimenziója eltűnhet.[41]

Morton a problémát a rész és az egész viszonyában ragadja meg. A holizmus logikája a jól ismert *az egész több, mint részeinek összege* mondat, viszont Morton arra mutat rá, hogy ez egy olyan gondolati mechanizmust hoz létre, ahol az egész értéktöbblettel bír a részekkel szemben, azaz a részek mindaddig másodlagosak és cserélhetőek lesznek, míg az egész fennmarad.[42] Vagyis amíg a hálózat, a szuperegész létezik, addig az egyed vagy akár a faj is eliminálható.

Nemes Nagy verseiben tehát arra láthatunk rá, hogy az inorganikus és organikus (valamint az organikuson belüli életformák) közötti összekapcsolódások ellehetetlenítik az ember izolációját mint felsőbbrendűt, viszont ez a hálózatosság nem jelenti az etikai tét megszűnését. A szabadversekben megjelenő meg-

szólítás és személyesség a felelősség kérdését teszi fel, amely egyszerre irányul az egyszeri létezőre, valamint a nem csak általunk belakott élőhelyre. Ez az etikai tét viszont nem egyszerűen a szubjektum átmentése, ahogy jelen tanulmány sem azt akarja mondani, hogy valamifajta dichotómiára lenne szükség a rossz vágy és a jó vágynélküliség között.[43] A tanulmány Nemes Nagy költészetéből kiindulva arra akart rámutatni, hogy ha valóban komolyan akarjuk venni a bolygónk folyamatait és a rajta lévő életet (tehát magunkat is), akkor a vágy, az akarat és az intelligencia mint meghatározó fogalmak valójában nem elégségesek.

JEGYZETEK

1 Nemes Nagy verseinek plant studies felőli értelmezésének lehetőségére Pataky Adrienn is rámutatott. – Pataky Adrienn: *A* biosz *és a* zoé *rezonálása Nemes Nagy Ágnes 1960 körül keletkezett rövidverseiben*. Irodalomtörténet, 2023 (1).
2 Jeffrey T. Nealon: *Plant Theory – Biopwer and Vegetable Life*. Stanford University Press, Stanford, California, 2016. XII-XIII.
3 Uo. 8.
4 Bár Nealon rámutat, hogy ezzel ellentétes folyamatok is megjelennek, ahol az állat nem az ember alsóbbrendű másikjaként jelenik meg, hanem az emberi autentikus léteként. – Uo. 11.
5 Meeker és Szabari kiemeli, hogy a növényi élet emberi tapasztalata kettős, hiszen az egyszerre tűnik egy visszahúzódó tárgynak és egy sajátos életformának. – Natania Meeker, Antónia Szabari: *Radical Botany*. Fordham University Press, New York, 2020. 8.
6 Nealon: i. m. 91.
7 Uo. 114.
8 Schein Gábor értelmezésében a kötet a karteziánus szubjektum és objektum felosztását írja felül, amelynek következménye, hogy a referencia elbizonytalanodik, és a valóság már nem megragadható, csupán megközelíthető, viszont véleményem szerint lényegi, hogy a szubjektum és objektum keveredése, hibriditása nem az állat, hanem a növény megjelenése által jön létre. – Schein Gábor, *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*. Universitas Könyvkiadó, Bp., 1998. 33-35.
9 Nemes Nagy Ágnes, *Összegyűjtött versek*. Jelenkor, Bp., 2016. 16.
10 Nemes Nagy: i. m. 16.
11 Uo. 16.
12 Timothy Morton: *Being Ecological*. Pelican Books, Milton Keynes, 2018. 109.
13 Uo. 118.
14 Uo. 173–174.
15 Nemes Nagy: i. m. 21.
16 Vö. Agamben éppen amellett érvel, hogy a méltóság fogalma nem elégséges az emberi élet meghatározásához, hiszen a méltóságteljes életen túl is létezik az emberi élet. – Giorgio Agamben: *Ami Auschwitzból marad*. Kijárat Kiadó, Bp., 2019. 54-60.
17 Nemes Nagy: i. m. 22–23.
18 Ugyanakkor Meeker és Szabari arra mutatnak rá, hogy a növényi, vágy nélküli élet a felvilágosodás korában például olyan utópiákat ihletett, ahol ez a fajta életforma a tökéletes biopolitikai kontrollt tette elgondolhatóvá. – ld. Meeker, Szabari: i. m. 84.
19 Itt fontos, hogy a vers megidézi és kifordítja azokat a kulturális dichotómiákat is, amelyek a férfi-női fogalompárt az aktív-passzív és így állati-növényi fogalompárok analógiáiként gondolják el – a növény-állat, vad-civilizált, nő-férfi, család-nemzet, test-szellem dichotómiák egymásból kiinduló tovagyűrűzéséhez ld. Nealon: i. m. 68-69.
20 Nemes Nagy: i. m. 30.
21 Uo. 31.
22] Uo. 45.
23 Nealon rámutat, hogy Derridánál a növényi nem számít élőnek abban az értelemben, hogy nem tekinthető individuálisnak és vágyorientáltnak (vagy világgal rendelkezőnek Heideggeri fogalmakkal élve), viszont a növényi sajátosságot nemcsak az ártatlan növekedésben ragadja meg, hanem sokkal inkább egy eredendő erőt vagy erőszakot tulajdonít neki, amely minden élet alapjává válik. – Nealon: i. m. 72–74.
24 Nemes Nagy: i. m. 69.
25 Serestély Zalán: *A gépszörny megszelidítése*. Korunk 35 (2). 2024. 63.
26 Uo. 71.
27 Nemes Nagy: i. m. 109.
28 Uo. 97–98.

29 A *Napforduló* kötet kapcsán Schein a katakrétikus jelhasználatra hívja fel a figyelmet, miszerint a szimbólum egyszerre áll önmaga helyett és egy olyan meg-nem-nevezett helyén, melyre nincs szó. A dolgok meghaladják a megjelenőt, és e meghaladásban létrejövő jelentés a megjelenőben csak mint hiány mutatkozhat meg, aminek az lesz a következménye, hogy a kimondható és a kimondhatatlan elmozdul egymás felé. – Schein: i. m. 87.
30 Uo. 84–85.
31 Nemes Nagy: i. m. 75.
32 Uo. 113.
33 Uo. 122.
34 Uo. 123.
35 Uo. 129.
36 Agamben, habár nem beszél a növényi életformáról, rámutat, hogy a nyugati kultúrában az isteni dicsőséghez és az utolsó ítélet utáni állapothoz az inoperativitás, a munkátlanság állapota kapcsolódik. Tehát azt, amit Agamben a transzcendens isteni és az emberi központi sajátosságaként mutat fel, azt Nemes Nagy az immanens növényiben teszi érzékelhetővé. – Giorgio Agamben: *The Kingdom and the Glory*. In: Uő: *The Omnibus Homo Sacer*. Stanford University Press, Stanford, Claifornia, 2017. 588–595.
37 Pataky a vers formai sajátosságaiból kiindulva mutat rá arra, hogy a lefordíthatatlan, ember előtti üzenethez hasonul maga a vers is, vagyis egy jelentésre lefordíthatatlan performatív aktussá válik. – Pataky Adrienn: *A paleolit távirat Nemes Nagy Ágnes lírájában. Alföld 73 (10). 2022. 62.*
38 Nemes Nagy: i. m. 133.
39 Az *Éjszakai tölgyfa*, de akár *A szomj* című versek kapcsán is felfigyelhetünk a növényi horror zsánerére. Meeker és Szabari már Poe-nál rámutatnak, hogy a növényi egyidejű idegensége és hasonlósága az emberi számára horrorisztikus tapasztalatként is lecsapódhat (valamint Morton Uncanny Valley analógiájánál is ez a mechanizmus lép érvénybe). – Meeker, Szabari: i. m. 96-98.
40 A vers értelmezésében Pataky is arra mutat rá, hogy a humán számára az idegen növényivel való találkozás a szubjektum határainak feloldósását eredményezi. – Pataky Adrienn: *Antropomorf és dendroid organizmusok Szabó Lőrinc és Nemes Nagy Ágnes verseiben.* Alföld, 69 (12). 2018. 72.
41 Berszán István is arra hívja fel a figyelmet, hogy Nemes Nagy verseiben nem a dolgok mögött meghúzódó titkos törvényszerűségek feltárása a tét, hanem a velük való együttélés. – Berszán István: *„Mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld", Nemes Nagy Ágnes költészetének ökokritikai olvasata"* Alföld, 68 (11). 2017. 84–85. – Valamint Malm is hasonló kritikát fogalmaz meg Latour hibriditás és ágenciamegosztás fogalmaival szemben – Andreas Malm: *A kombinált fejlődésről: a hibridizmus ellen*. Kellék, 2021 (66). 8.
42 Morton: i. m. 98.
43 Meeker és Szabari Han Kang *A növényevő* című regénye kapcsán világítanak rá arra, hogy a növényszerű élet egyszerre jelentheti az ellenállást a világunkat irányító automatizmusok kimerítő monotóniájával szemben, de akár a totális feloldódást is ebben a monotóniában. – Meeker, Szabari: i. m. 189.

TÓTH ZOLTÁN JÁNOS

KÁNONOK ÉS NÉZŐI SZOKÁSOK A STREAMINGHÁBORÚ KORSZAKÁBAN

Új kapuőrzők a filmkultúrában

Jelen tanulmány megírását az motiválta elsődlegesen, hogy a platformalapú szórakoztatás hegemón szerephez jutott a kultúrafogyasztás minden területén. Ez az átalakulás különösen intenzíven mutatkozik meg a filmkultúrában, ezért jelen tanulmányban azt mutatom be, hogy milyen hatással van a streamingszolgáltatások és video on demand[1] technológiák megjelenése a nézői szokásokra és ezzel összefüggésben a filmkultúra korábbi és hagyományosnak tekinthető intézményes keretrendszerére és diskurzusaira, amelyek feladata a filmkultúra minősítése és osztályozása volt.



A platformgazdaság egyik alapvető szabálya, hogy választást buzdítani és segíteni kell a fogyasztás fokozásának az érdekében. Lényegében ez az idea hívja életre a mai globálisan elérhető sikeres platformokat. A kortárs fogyasztó számára a túlzott kínálatban az algoritmus lesz a legfontosabb orientáció.

I. Új mércék

■ Jól láthatóan a SVOD[2] rendszerek egyre dominánsabb helyet foglalnak el a filmek kulturális pozicionálásában. Vagyis nem egyszerűen egy új befogadói szituációt teremt a streaming domináns pozícióba kerülése, hanem szűri és maszkolja is a filmkultúrát sajátos mediális lehetőségei és piaci érdekei mentén, miközben ezzel párhuzamosan a médiakonkurenciát jelentő televíziós és filmszínházas bemutatás kínálati, közvetítő, konzerváló és szelekciós szerepe elképesztően zsugorodik. Ennek következményeként a filmkultúra történeti dimenzióinak érzékelése, illetve a filmkánonok ismerete is csökken és módosul. Úgy gondolom, hogy a technológiai fejlődés jól láthatóan egy olyan posztkánon korszaka felé tereli a kortárs film-

kultúrát, amely korábban összefüggő kánonok atomizálódásával és szubjektivizálódásával írható le elsődlegesen. Jelen tanulmány kiindulópontja, hogy a kánonok vizsgálata megegyezik a kommunikáció archeológiájával.

Kutatásommal így csatlakozok a kánonkutatás területén a Jan Assman által képviselt módszertanhoz, aki nagyon hasonló felfogással közelített a modern kánonok elméletéhez.[3] Ilyen értelemben a célom ebben a tanulmányban nem az, hogy meghatározott kánonok konkrét tartalmi kérdéseiről és határairól beszéljek, hanem arról, hogy milyen erők hatására változnak a kánonok, vagy pontosabban milyen mediális környezet relativizálja a kánonok működését a kortárs filmkultúrában. Másképpen fogalmazva: a kánonok politikai és akadémiai, azaz intézményes meghatározottsága régóta és viszonylag sokrétűen tárgyalt jelensége ennek a diskurzusnak, de jelen tanulmányban ennek a problémának kifejezetten a technológiai oldalával és következményeivel fogok foglalkozni. Ebben a körben számomra az a kiemelt kérdés, hogy az infokommunikációs forradalom, különösen a platformok és a streamingrendszereket lehetővé tevő blokklánc-technológia miként írja a felül a kánonok korábbi működését és szerepkörét a filmkultúrában, illetve ennek következményeként az oktatásban. A kánont a vizsgálat kiindulópontjaként, szűrt, irányított emlékezetként és technológiai, intézményes, politikai történések összjátékaként határozom meg. Ilyen értelemben a kánonok természetükből következően egyes értelmezői közösségek számára identitásképző erővel rendelkeznek.

Egy másik előfeltevése a dolgozatnak – és ezzel nem akarom feleleveníteni a kánonvédők és kánonnyitók vitáját, amely az irodalomtudományban már lezajlott –, hogy a modern kánonok érvénye relativizálódik és temporalizálódik. Ez a relativizálódás arra kényszerít minket, hogy a filmkultúra területén újragondoljuk a kánonnak a korábbi elitista elképzelését. A hagyományos értelemben a kánon magaskulturális jelenségként definiált, és ellátja az értékmegőrzés szerepét, valamint bizonyos értelemben szerepet kap a köznevelésben. Ezt a típusát a kánonnak jól ismerjük. Filmtörténészek, filmarchívumok, fesztiválszervezők stb. munkájának eredményeképpen jön létre. Az így létrejött kánonok a hivatalos filmtörténetek és filmtörténeti narratívák építőkövei. Emellett azonban létrejön időről időre a hétköznapi néző hétköznapi, időleges „kánonja" is. Értelmezésemben sok különböző kánontípus létezik egymás mellett, és ezek között lehet átjárás és interakció. Az, hogy ezek a hétköznapi „kánonok" milyen mértékben részesülnek a kultúra autoriter intézményei által létrehozott kánonokból, vagy milyen mértékben érintkeznek velük, azt jelentős mértékben a médiakörnyezet határozza meg azáltal, hogy milyen típusú médiumokon keresztül nyílik hozzáférési lehetősége a fogyasztónak a filmek világához. Jan Gorak *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea* című könyvében[4] antik előzményeket felfrissítve vezet be egy fogalmat, amely fontos ennek a jelenségnek a magyarázatához. Ez a metron, amelynek segítségével megragadhatóvá válik posztkánon kultúrafogyasztásunk néhány alapvető tényezője. Jan Gorak maga is adoptálja a fogalmat Arisztotelésztől, aki a metront a kánonnal szemben definiálja. Gorak Arisztotelészt követve temporális és rövid távú jelenségként ír a metronról. Ez a kánontípus azonban nem azonosítható esztétikai vagy bármilyen más normatív, ilyenképpen abszolútnak nevezhető mércével. A metron vizsgálatom kontextusában sokkal inkább jellemezhető úgy, hogy csak adott geopolitikai viszonyok között, egy adott generáció vagy közös mediális tapasztalatokkal rendelkező közönség számára érvényes. Azt gondolom, hogy kortárs tech-

nikai környezet radikális megváltozása, a streaming előretörése nemcsak a hivatalos filmkultúra és a kánonok érzékelését szabja át, de annyira mélyreható változásokat okoz a filmfogyasztásban, hogy a hétköznapi metronok felépítésére is hatással lesz. Ez elsősorban abban ragadható meg, hogy az algoritmusok által létrehozott metronok korát éljük. A technológiai átalakulás hatása sokkal hamarabb és drasztikusabban mutatkozik meg a filmkultúrában, mint más művészeti ágak és médiumok esetében, hiszen az alapvetően technológiai alapokra épül. A hivatalos filmkánonok és hétköznapi metronok az irodalomi kánonokkal ellentétben sokkal erőteljesebben hozzá vannak kötve a forgalmazás és a technológiai keretrendszerek változásához. A streamingszolgáltatók megjelenése a metronokból szerveződő filmkultúrának kedvez, míg a filmszínházak és a televízió a korábbi korszakokban nemcsak a hétköznapi metronok felépítésében, de hivatalos kánonok megszilárdításában is szerepet kaptak. Vagyis a streaming korszaka a korábbi nagy kánonok és közösségi élmények helyében megjelenő atomizált, szubjektív metronok megjelenésével írható le.

Értelmezésemben a filmkánonok és metronok létrehozásában az akadémiai diskurzus, politikai akarat, tehát az intézményes erők kánonteremtő szerepe mellett az is hangsúlyos, hogy milyen mediális közeg uralkodik a kultúrában. Jelen kérdéshez igazítva és parafrazálva McLuhan sokat idézett megállapítását, miszerint a „médium maga az üzenet", azt is mondhatnám, hogy a médium maga a kánon. Az infokommunikációs forradalom beköszöntéig a kánonképzés folyamatai a technikai környezet viszonylagos állandósága mellett zajlottak. A metronok és kánonok formálói a filmszínházak mellett a közszolgálati funkciót is ellátó földi sugárzású televíziócsatornák voltak. Ez a világ minden részén ugyanúgy érvényes jelenség volt. A lineáris televíziók szerepe felbecsülhetetlenül fontos, hiszen hosszú évtizedeken keresztül tömegmédiumként a mozi mellett ezek a nyújtják a legszélesebb körű hozzáférést a filmkultúrához. Ez egyaránt igaz a tömegfilm és a szerzői film világában is. A televízió a hálózati kultúra megerősödéséig rendelkezik egyfajta múzeumfunkcióval. Ez a világon mindenhol így volt az analóg időszakában, de fokozottan igaz ez a volt szocialista országokban, ahol a médiumok pluralitása nehezebben született meg. Vegyünk egy konkrét példát. A vasfüggöny mögött, Magyarországon a televízió helyzete nagyon jól példázza a korábbi kijelentést. 1957–1971 között egy, míg 1971-től mindössze két földi sugárzású csatorna fogható a tévékészülékeken. Ez a választék a meghatározó egészen 1997-ig, amikor a médiatörvény megengedi két új kereskedelmi csatorna megalakulását. Ezek lesznek majd a RTL és TV2. Miért különleges ez a helyzet? Elsősorban azért, mert az állami televíziók ebben az időben közszolgálati funkcióval rendelkeznek, és ennek megfelelően ezek a csatornák folyamatosan magyar és nemzetközi filmklasszikusokat is sugároznak.

Mivel ennek a tanulmánynak a fókuszában nem a televízió története áll, hanem a streaming és a kánonok kapcsolata, ezért jelen kutatás keretei között nincs lehetőségem arra, hogy ezeket a műsorrendeket részletesen elemezzem. Azonban részletes elemzés nélkül is kijelenthető, hogy a televízió hatása óriási ezekben az évtizedekben. Ha az esti műsorsávban leadják a *Volt egyszer egy vadnyugat*ot (C'era una volta il West. Sergio Leone, 1968) vagy bármilyen más filmet, az egy egész ország számára válik közös élménnyé és hivatkozási ponttá. Fontos megjegyezni, hogy a közszolgálatiság nem versenyez más műsorpolitikákkal, tulajdonképpen mindenki ezt nézi a volt szocialista országokban. Így a néző elkerülhetetlenül megismeri egyes műfajok történeti perspektívából is ér-

telmezhető működésmódjait, és az átlagnéző számára is kirajzolódik egyfajta, még ha hiányosnak is tekinthető filmtörténet. Mivel több évtizeden keresztül a közszolgálati tévéadások kizárólagosan biztosítják a szórakoztatást ezekben az országokban, ezért a közszolgálatiság értékrendje mentén a néző szerzői életműveket és artisztikus produkciókat, valamint dokumentumfilmek is kényszerűen megismerhet. Semmiképp sem akarom valamiféle aranykornak beállítani ezeket az időket, de az értékmegőrzés része volt a közszolgálati műsorpolitikának, aminek értelemszerűen nem volt konkurense egy szocialista országban. A nyolcvanas évek közepéig az otthoni szórakozást megújító videólejátszók sem elérhetőek. Mindebből logikusan következik, hogy a mai X és Y generáció metron- és kánonélményét határozza meg leginkább a televíziózás. Ez is lehet oka annak, hogy Magyarországon az infokommunikációs forradalom ellenére is viszonylag magas a tévézéssel töltött órák száma, különösen az ötven évét betöltött korosztálynál. Érdekes adat, hogy a nyugati országokban és Amerikában a streamingpiac előretörésének egyik kísérő jelensége a cord cutting, vagyis a fizetős tévészolgáltatások lemondása, addig Magyarországon szinte ez a jelenség nem létezik, hiszen tévéelőfizetők alig 1% mondta le az ilyen típusú előfizetéseit a steamingpiac robbanásának az idején.[5] Gyaníthatóan ez a kiugró adat a szocializmus örökségének tartható. Egészen nyilvánvaló, hogy a 80-as 90-es években, de még a 2000-es években is a platformalapú szórakozás megjelenéséig mindenki ugyanazt nézi, ugyanazokon a filmeken szocializálódik.

II. Buborékvilág

■ Tekintsük át a kortárs történéseket! Magyarországon is folyamatos a streamingszolgáltatók piaci térnyerése. A magyar felnőttek 41 százaléka rendelkezik 2024-ben legalább egy streamingszolgáltatónál előfizetéssel. Ez 2022-höz képest közel 60%-os bővülést jelent. A NMHH napi látogatottsági adatokat közzé tevő statisztikája szerint a streamingplatformok élmezőnyében továbbra is a Netflix a legismertebb. A magyar lakosság 62%-a választja ezt a szolgáltatót. A második az HBO Max szolgáltatása napi real user szám tekintetében, míg a harmadik helyen Disney+ szerepel.[6] Nézzük meg, hogy ebben a közegben, hogyan szocializálódik egy Z vagy alfa generációs fiatal, és milyen technikai történések lesznek hatással ezeknek a generációknak a kánon és metron érzékeléseire. Hartai László kutatásaira és adatközlésére fogok támaszkodni ezzel kapcsolatban, aki a filmpedagógiai céllal végzett felméréseket egy közel 1000 fős mintán. A felmérésből világosan látszik, hogy felnő több olyan nemzedék, amely már a digitális korszak eszközeit tekinti természetesnek. Az előbb említett Z generációról és az alfákról van szó elsősorban. Néhány fontos megállapítással összegezhetőek ennek a két generációnak a médiafogyasztási szokásai, pontosabban a témánk szempontjából legfontosabb jellegzetességek.

Hartai László kutatásából három fontos felismerést fontos kiemelni. Az első eredmény, ami jól látszódik a vizsgálat statisztikáiból, hogy az egész estés feature filmeket háttérbe szorítják a platformokon elérhető rövid mozgóképes tartalmak, mind az alfa, mind a Z generációnál. A kutatás második fontos eredménye, hogy kimutatja azt, hogy a tartalomfogyasztásban az egész estés filmek dominanciájának elvesztése mellett szignifikánsan visszaszorul a televíziós műsorfogyasztás is. A harmadik lényeges megállapítás, hogy ezek következményeként eltűnnek a generációs filmélmények. A legnagyobb médiatámogatást ka-

pott franchise-ok is csak egy adott generáció 5-10%-a számára jelentenek közös élményt. Ebből a szempontból egészen más megvilágításba kerül a filmpiacon dominánsnak tekintett blockbusterkultúra. Egészen nyilvánvaló, hogy a mozi és a közös generációs élményeket kínáló televízió hiányában a kortárs blockbusterek nem képesek olyan bevésődésre, mint a kilencvens évek nagy presztízsfilmjei, mint amilyen például a *Mátrix* (The Matrix. Lana Wachowski – Lilly Wachowski,1999) vagy a *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) volt.

Hartai László a következőket írja: „Vagyis azt látjuk, hogy a kedvencekben alig mutatkozik egyetértés, a filmek listája széttartó. Nincsenek olyan egyértelmű közös igazodási pontok, ami mellé odaállna a generáció relatív többsége –, még a *Csillagok háborúja* vagy a *Harry Potter* sem ilyen. És semelyik film nem vált ki olyan rajongást, mint ami például egy évtizede az Alkonyat-filmek körül alakult ki. Azonban nem csupán az érdekes, hogy mi szerepel, de legalább annyira az is, hogy mi nem jelenik meg ezekben a felsorolásokban. Úgy tűnik, hogy a tinédzserek emlékezetéből viharsebesen kihullott az a számtalan rajzfilm, mesefilm, Disney, Pixar és Dreamworks, amelyeken felnőttek, a *Macskafogó*ról, *Vuk*ról, a *Lúdas Matyi*ról vagy a *Szaffi*ról nem is beszélve. Itt-ott felbukkan az *Oroszlánkirály* vagy a *Merida*, de az olyan emblematikus animációk, mint a *Toy Story*, a *Kung Fu Panda*, a *Csizmás a kandúr* vagy az *Így neveld a sárkányodat*, a *Stuart Little kisegér* vagy a *Bogarak élete* nem kerül említésre. Nincs Némo, nincs *Szörny Egyetem*, ahogy *Lecsó*, *Jégkorszak* vagy *Up* sincs, a *Fantasztikus Róka úr*ról nem is beszélve. A 13-15 évesek számára nincsenek a kedvencek között említhető régi filmek, mintha a filmtörténet nem is létezne. Nemcsak a *Generális* nem bukkan fel vagy az *Aranypolgár*, de *Keresztapa* sincs vagy a *Volt egyszer egy vadnyugat*. Nincs Hitchcock, és szinte semmi sem bukkan fel, ami valamely műfaj klasszikusa volna. És nincs magyar film sem."[7]

Hartai László azt összegzi, hogy a következő generációk számára elhomályosodnak a filmtörténeti kánonok, és a generációkat összekötő élmények helyén szubjektív metronok jönnek létre. Ahogyan erősödik a streaming szolgáltatók térnyerése, ez a jelenség annál inkább kitapinthatóvá válik. A következőkben azokat az okokat összegzem, amelyek ezt a folyamatot erősítik. Az egyik közvetett oka a korábban említetteken túl a generációs élmények felszámolódásának az elérhető filmválaszték extrém növekedése. Ez a jelenség sem független a streamingszolgáltatások megjelenésétől. Ennek az egyik motorja, hogy az előfizetőket az újdonságfaktor megtartásával lehet benntartani az állandó fogyasztásban. Egyértelműen ez csak a produkciós ráta növekedésével érhető el. A kánonok és metronok szubjektivizálódása tehát a fogyasztás fokozásának is a következménye. Az átlagos néző egyre nehezebben tájékozódik a médiazajban, és ezzel párhuzamosan egyre nehezebben alakulnak ki generációkat összekötő filmkulturális élmények. A produkciós ráta növelésében pedig nagy szerep jut a kisebb büdzsé mellett előállítható tartalmaknak. Elsősorban a sorozatok, reality- és főzőshow-k, szórakoztató dokumentumfilmek gyártási kategóriái használhatók ilyen célra, amelyek további konkurenciát jelentenek az egész estés filmek számára a streamingkorszakban. Az eddigiekkel összefüggésben fontos észrevenni, hogy minden szolgáltató igyekszik kialakítani a saját szolgáltatásával kapcsolatban egyfajta végtelenpolc-érzést. A streamingszolgáltatók azonban nem azért sikeresek, mert egyszerre akár 4000-5000 film közül választhat a szórakozásra vágyó néző, hanem azért, mert nem hagyják magára az előfizetőt a végtelen választékkal. A streamingszolgáltatók előfizetőjét semmi nem

különbözteti meg a fogyasztói társadalom átlagos fogyasztójától, akit az influenszerkultúra és állandó asszisztencia hozzászoktatott ahhoz, hogy szolgáltatóipar számtalan szereplője segít számára eldönteni, hogy mit egyen, milyen cipőben járjon, vagy éppen hová utazzon el nyaralni.

A platformgazdaság egyik alapvető szabálya, hogy választást buzdítani és segíteni kell a fogyasztás fokozásának az érdekében. Lényegében ez az idea hívja életre a mai globálisan elérhető sikeres platformokat. A kortárs fogyasztó számára a túlzott kínálatban az algoritmus lesz a legfontosabb orientáció. A huszonegyedik század Narkisszosz-mítoszában a fogyasztót azok az algoritmusok tükrözik vissza, amelyek saját digitális nyomhagyásai alapján mondhatni saját maga hoz létre. A YouTube vagy a Spotify ajánlásai, esetleg a webáruházak remarketing-hirdetései a fogyasztót egyfajta ízlés- és véleménybuborékba zárják a biztos fogyasztás érdekében. A filmkultúra és a mozgóképek fogyasztása más tartalmakkal együtt az elmúlt 10 évben egyre inkább szoftvervezéreltté válik. A visszhangkamra vagy filterbuborék kifejezések elterjedésében a meghatározó szerepet két szerző játssza: Cass Sunstein és Eli Pariser. Sunstein a 2007-es *Republic 2.0* című könyvében[8] a technológiának a közbeszédre gyakorolt hatását vizsgálta a politikai blogok világa kapcsán. A legfontosabb megállapítása az volt, hogy a felhasználók saját véleményüket visszhangozó „információs gubókba" bábozódnak be. A filterbuborékok fogalmát Eli Pariser vezette be a *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You* című 2011-es bestsellerében[9], illetve ezzel kapcsolatos gondolatait megosztotta egy TED-es előadásban is. Mindkét koncepció lényege, hogy az algoritmus által irányított technikai környezet és kommunikációs közeg legfontosabb funkciója a megerősítés és az azonosságok keresése. Nyilvánvalóan egészen mások a következmények, ha politikai véleménynyilvánításról, hírolvasásról vagy filmfogyasztásról van szó, ugyanakkor az eredmény azonos módon a fogyasztó szeparációja lesz.

A cél a streamingszolgáltató esetében a felhasználó preferenciáinak a felismerése a fogyasztás folyamatosságának és maximalizálásának az érdekében, szerzői, tematikus, műfaji és egyéb kapcsolatok alapján. A néző tehát bezáródik saját, pontosabban az algoritmus által meghatározott körbe, ahol biztonságosan és komfortosan érzi magát az általa már ismert műfaji, narratológiai stb. minták alapján. Azok a platformok, amelyek a preferencia elvére építenek, és a működésük hatékonyságát a mikrotargeting biztosítja, egyértelmű korszakváltás jelentenek és gyökeresen forgatják fel a következő generációk esetében kánonok és metronok kialakításának lehetőségét.

III. Kurátori rend és algoritmus

■ Ma a kortárs fogyasztói társadalomban a folyamatos fogyasztás biztosítása az algoritmizált ajánlórendszerekre hárul. Ezek olyan programok, amelyek változó bemeneti információk alapján, automatizált módon döntenek a kódban meghatározott optimalizációnak megfelelően. A robotizált válogató- és ajánlórendszereknek három legelterjedtebb formáját különíthetjük el. Az első a tételalapú (item based) szűrés, a második a tartalomalapú (content-based), valamint a harmadik típus a kollaboratív filtering, illetve ezek kombinációi. A tételalapú filtering a produkció metaadatai alapján válogat és ajánl. Például műfaji, tematikus címkék alapján hoz létre predikciókat. A második nemcsak a metaadatokat, de a tartalmi minőségeket is számításba veszi. ez történik akkor, ami-

kor a Spotify adott algoritmusa a zeneszám akusztikai jellegzetességeit is figyeli. A kollaboratív filtering az egyes felhasználók viselkedésében keres párhuzamosságokat, azaz a fogyasztók szokásait monitorizálja. Döntéshozó mechanizmusok ezek kombinációival dolgoznak leginkább, ahogyan azt a Netflix is teszi. Ezt egészíti ki egy kategorizáció, amit a Netflix algoritmusa szintén elvégez. A Netflix kezdő lépésként minden egyes felhasználói profilt a 250 millió felhasználójának szokásai alapján létrehozott közel kétezer ízléscsoport valamelyikébe sorol. Ennek a műveletnek az elvégzéséhez természetesen a Netflix számos dolgot figyelembe vesz. A néző által megtekintett produkció osztályozási paramétereit, a megtekintéshez használt eszközt, geolokációs adatokat, vagy éppen azt is, hogy hány órakor történik az adott program megtekintése. A szolgáltató számára a néző profiljának elkészítésében sok más mellett azt is figyelik, hogy a néző mikor szakítja meg a filmnézést és mennyi időre. Természetesen a rendszer hasonló módon az újranézés alkalmait is számolja. Rónai András súrlódásmentes zene (frictionless music) ideájának nevezi a Spotifyhoz hasonló streaming zenei szolgáltatások azon törekvését, hogy folyamatos ajánlások segítségével szünetmentes zenehallgatásra sarkallja a felhasználót.[10]

Ennek analógiájára megállapítható, hogy a Netflix és versenytársai célja megegyező piaci célok mellett a frictionless cinema, azaz a súrlódásmentes filmnézés. Az algoritmusok hatékonyságát jól mutatja, hogy a megnézett tartalom 80%-a a Netflixnél algoritmikus ajánlás hatására történik.[11] Talán nem túlzás ennek fényében kijelenteni, hogy a rendszerben a szabad akarat 20%-ra redukálódik.[12] Ez a nyolcvanszázalékos sikerráta annak a hatékonyságát jelzi, ahogyan a Netflix az algoritmusokat használva olyan felületet épít, amely végigvezeti a fogyasztót a számára kijelölt tartalmakon. Eszerint az ismert módon függőleges és vízszintes sorokban „közlekedhet" a néző. Az algoritmusok bal felső sarokban kezdik a rendezést a relevancia szerint az ajánlott címekkel, azaz minden függőleges sor tetején, míg minden vízszintes sor baloldalán található a legerősebb ajánlás. Átlagosan egy oldalon a platform 40 sort jelenít meg, amelyekben legfeljebb 75 elem található. A sorokba szerveződés a felhasználó számára megkönnyíti a tájékozódást és a választást azáltal, hogy azonos csoportba tartozó címeket és predikciókat lát, míg a szolgáltató világos és könnyen detektálható visszajelzést kap a felhasználó érdeklődési köreiről. Minden sor egy zárt tematika vagy csoportosítási szempont szerint rendezi vízszintes sorba az elemeket. (Trending, TOP 10, Háborús filmek). A megjelenítési struktúra és a predikciók kialakítása egyszerre több algoritmus együttműködésének az eredménye. A *Personalised Video Ranking* (PVR) általános célja kategóriák és szűrők létrehozása felhasználói adatok figyelembevétele mellett. A PVR olyan gyűjteséket közöl, amelyek érdeklődési területeket határolnak le (pl. erőszakot mutató filmek, amerikai sorozatok, romantika). A *Top-N Video Ranker* hasonlóan működik, mint a PVR, de azzal a speciális céllal, hogy egy adott gyűjtés és kategória legmagasabban értékelt címeit listázza személyre szólóan.[13]

A *Trending Now Ranker* egy másik kiemelten fontos algoritmus. Ennek az algoritmusnak a feladata, hogy az aktualitás történések, pillanatnyi divatok vagy néhány napig, esetleg egy-két hónapig meghatározó események fényében tegye időszerűvé a predikciókat. Ha Valentin-nap van, akkor a listázásban előnyben részesíti az algoritmus a romantikus darabokat, de globális politikát, közéletet meghatározó eseményekhez is igazodhat. Időszerű példa, hogy egy pandémia esetén az algoritmus feladata, hogy szezonálissá tegye a kínálatot járványokról

készült játékfilmekkel és dokumentumfilmekkel. Míg a TNR aktualizálja a kínálatot, addig a *Continue Watching Ranker* emlékezteti a fogyasztót, hogy félbehagyott egy produkciót. A TNR funkcionálisan az analóg könyvjelzőt remediatizálja egy végtelennek ható adatbázisban, ezzel horgonypontokat kínál a nézőnek, miközben biztosítja a folyamatos fogyasztást szeriális és egyszeri tartalmak esetében egyaránt.

Egy további meghatározó algoritmus a felsoroltak mellett a *Video Similarity Ranker*. Ez egy olyan tartalomalapú szűrés, amely a néző számára hasonló élményeket biztosít. A komfortérzet és otthonosság megteremtője ez az algoritmus, hiszen a nézőt folyamatosan megerősíti saját érzésében.[14] A sikeresség egyik kulcsa az adatbázist behálózó tagek és címkék finomsága lesz. Ez azonban kevés lehet. Pontosabban kérdéses, hogy minden filmtípus és gyártási kategória esetében célravezető stratégiának tartható-e ez az azonosság és metszetképzés elvére építő ajánlórendszer. A tömegfilm szociológiájában és az ezzel a regiszterrel asszociálható fogyasztói magatartásban kódolva van az azonosságok elve mentén történő befogadás. Ez bizonyosság. Ugyanakkor a fogyasztásszociológiák és esztétikai befogadás határán egyensúlyzó elméletek[15] kiemelik a variált ismétlés, repetíció meghatározó szerepe mellett a variancia szerepét is. A visszhangkamrák és filterbuborékok hatása ilyen értelemben egyhangúan az ismert minták, archetípusos elemek és kognitív biztonság felé tereli a nézőt, és ez kifejezetten a kihívások, esztétikai komfortzónák elhagyására ösztönző magaskulturális kánonok ellenében hathat. Minél nagyobb szerepet foglalnak el a személyre szabott ajánlórendszerek a kultúra minősítésében, annál kardinálisabb lesz a hatásuk a különböző filmkulturális regiszterek és befogadói rétegek találkozására.

IV. Fekete doboz

■ Az ajánlással és a befogadással nem ér véget a platform szerepköre, hiszen a nézőt hozzásegíti, ahhoz, hogy maga is listákat hozzon létre a megnézendő filmekből. Azaz a platform logisztikailag és technikailag segítheti saját, egyéni metronok és kánonok létrehozását. Ezek azok a lényeges mozzanatok, amelyek posztkánon időszaka felé terelik a kortárs filmkultúrát, amelyek miatt az egyre távolabb sodródik a korábbi évtizedekben még meghatározó objektivitáson, összehasonlításon alapuló közösségi jellegtől. Ez az átalakulás nem pusztán új kánonformáló mediális lehetőségek megjelenését jelenti, de ideológiakritikai szempontból is új helyzetet teremt azáltal, hogy a kánon mögötti hatalmi viszonyok és struktúrák megváltoznak. Mit jelent mindez?

A kánonok mindig is intézményesítettek, azaz a hatalom termékei voltak. A jövőben ebből a hatalomból részesülnek a nagy techcégek által fenntartott streamingszolgáltatók kulturális kurátorai, hiszen az ő feladatuk a playlistek összeállítása, az algoritmusok működtetésével a „jó", „ajánlható" zenék, filmek kiválasztása. Az ajánlórendszerek nem neutrálisak abban az értelemben, hogy nemcsak hidegen működő kódok közreműködésének köszönhetően kerülnek elénk, hanem a humán kurálás, taggerek és szakértők munkájának az eredményeként, ami emberi tényezőként sokféle típusú elfogultságot magában rejthet. A nagy techvállalatok által birtokolt platformoknak különös befolyást ad, hogy streamingszolgáltatók egyesítik a forgalmazás, a gyártás és a bemutatás produkciós műveleteit, ezáltal monopolizálják az általuk birtokolt kulturális tőkét. 1948-ban az ún. Paramount-perben kimondták, hogy a nagy filmgyártóknak el

kell adniuk mozihálózataikat, mert a forgalmazás, bemutatás és gyártás összekapcsolásával kizárják a függetleneket a piacról, és ezáltal alkotmánysértően korlátozzák a gondolatszabadságot. A hetvenes években azonban megindult egy ezzel ellentétes, a nagypolitika által is támogatott folyamat, vagyis számos deregulációs intézkedés erősítette meg ezzel ellenkezően azt a lehetőséget a piacon, hogy a médiamogulok egyre nagyobbá nőhessenek. Így ma médiakonglomerátumok médiakonglomerátumokat vásárolnak fel, ahogyan azt például a riasztó méreteket és piaci befolyást elérő Netflix vagy Disney példája is illusztrálja. A nagy piaci szereplők fegyverként alkalmazzák a méretet, ezért minden filmgyártásban is érdekelt mogul a versenytársak bekebelezésre törekszik. 2000-ben az AOL például egy 166 milliárd dolláros szerződés keretében szerezte meg a Time Warnert. 2018-ban a Disney 71,3 millió dollárért üzlet keretében olvasztotta magába a 21st Century Fox televíziós és filmgyártó üzletágat.[16]

Végső észrevételként meg kell jegyeznem, hogy a kánonok és metronok sohasem voltak ártatlanok vagy függetlenek az őket létrehozó erőktől és érdekektől. Ezeknek az érdekeknek a felderítése és leleplezése elsősorban az akadémiai világ felől érkező ideológiakritikai vizsgálatok feladata volt. A platformalapú szolgáltatás esetében azonban ezek a típusú ideológiakritikai megközelítések lehetetlenülnek. A kódok és taggerek működése mögött álló elvek és policyk és célok nemcsak a felhasználó, de a kutató számára is láthatatlanok maradnak a streaming korában. Mi áll ennek a jelenségnek a hátterében? Az adatszolgáltatás ebben a szektorban az üzleti érdekek miatt minimálisnak nevezhető. Míg a korábbi korszakok gyártási és forgalmazási mutatói a nyilvános box office adatok alapján átláthatóak és követhetőek voltak, addig a streamingkorszak kutatása komoly módszertani nehézségekkel néz szembe. A streamingplatformok mögött álló cégek nem adnak ki visszaellenőrizhető statisztikákat, összesítéseket és kimutatásokat a saját gyártásukhoz és forgalmazásukhoz kapcsolódóan. A technológia működésének egy olyan új korszakába lépünk át, ahol a UX részlegek felügyelete mellett a végtelenül bonyolult technikai megoldások használata folyamatosan egyszerűsödik, miközben az eszközök működésének megértéstől elzár minket a működés, a struktúra, kódok bonyolultsága és hozzáférhetetlensége, valamint az üzleti érdek. A black box[17] típusú szolgáltatások világában élünk, ahol a működési elv, az algoritmus ismerete kikerül a kontrollunk alól, miközben azt gondoljuk, hogy az irányítás miénk, fogyasztóké. Nagyon fontos látni, hogy erre a hamis magabiztosságra és uralom látszatára építi ideológiáját a kortárs fogyasztói társadalom. A metronokat létrehozó algoritmusok black boxként működnek a posztkánon korszakában. Úgy tűnik, a kultúra dematerializálódása és digitalizálódása párhuzamosan zajlik a kultúra ellenőrzése fölötti kontrollvesztéssel.

JEGYZETEK

1. Olyan médiatartalmakat és filmeket közvetítő disztribúciós rendszer, amely segítségével a nézők és a felhasználók saját igényeik szerint és tetszőleges időben férhetnek hozzá egy adatbázisban tárolt mozgóképekhez.
2. A mozaikszó a Subscription Video-on-Demand kifejzés rövidítése. Jelentése az előfizetéssel elérhető, alapvetően játékfilmeket kínáló platformalapú szolgáltatás.
3. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Bp., 1999. 103–128.
4. Jan Gorak: *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*. Athlone, 1991.

5. Chris Dziadul: Cord-cutting non-existent in Hungary. Broadband TV News. 2022. web: https://www.broadbandtvnews.com/2022/07/28/cord-cutting-non-existent-in-hungary/ (2023. 12. 24.)
6. Az online médiatár közönsége 2024. márciusi NMHH kutatás elérhető itt: https://nmhh.hu/cikk/246139/Az_online_mediater_kozonsege_2024_marcius (2024. 07. 18.)
7. Hartai László: *A zék, az alfák és a filmoktatás*. Apertúra, 2018. tél. Web: https://www.apertura.hu/2018/tel/hartai-a-zek-az-alfak-es-a-filmoktatas/ (2023. 12. 25.)
8. Cass Robert Sunstein: *Republic.Com 2.0*. Princeton University Press, Princeton–Oxford, 2007.
9. Eli Pariser: *The Filter Bubble. What the Internet Is Hiding from You*. The Penguin Press, New York, 2011.
10. Rónai András: Frictionless Platforms, Frictionless Music: The Utopia of Streaming in Music Industry Press Narratives. In: Tófalvy Tamás – Barna Emília (szerk.): *Popular Music, Technology, and the Changing Media Ecosystem*. Palgrave. 2020.
11. Elizabeth Mixson: Data Science at Netflix: How Advanced Data & Analytics Helps Netflix Generate Billions. AI. Data analytics and network. 2021. web: https://www.aidataanalytics.network/data-science-ai/articles/data-science-at-netflix-how-advanced-data-analytics-helped-netflix-generate-billions (2023. 09. 03.)
12. Chong, David: *Deep Dive into Netflix's Recommender System. How Netflix achieved 80% stream time through personalization*. Medium. Web: https://towardsdatascience.com/deep-dive-into-netflixs-recommender-system-341806ae3b48 (2024. 10. 22.)
13. Maity, Anirban: *Understanding Netflix's Personalized Recommendation System*. Medium, 2020. web: https://maity-anirban06.medium.com/understanding-netflixs-personalized-recommendation-system-1d1157478d28
14. Uo.
15. Vasák Benedek Balázs: *Bevezetés a műfajelmélet-összeállításhoz*. Metropolis, 1999. ősz. web: https://metropolis.org.hu/bevezetes-a-mufajelmelet-osszeallitashoz (2023. 12. 12.)
16. Csákvári Géza: *Disney-Fox fúzió–A Birodalom visszavág*. Népszava Online, 2019.09.03. web: https://nepszava.hu/1148443_disney-fox-fuzio-a-birodalom-visszavag (2024. 01. 03.)
17. A black box kifejezés használatát ebben a kontextusban Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája* című írása inspirálta. Flusser a „fekete doboz" megnevezéssel a működési módjukat kódolás mögé rejtő technikai apparátusokat jellemzi. Leírása szerint ez a felépítés határozza meg a modern fényképezőgépeket is. Vilém Flusser *A fotográfia filozófiája*. Ford. Veress Panka és Sebesi István. Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK, Budapest, 1990. 53–62.



TAMÁS ILDIKÓ

KIÉ A HAGYOMÁNY?[1]

Modellváltás kulturális keretben

Tanulmányomban a számik (lappok) revitalizációjában megragadható szemléletváltó tendenciákat vizsgálom a vizuális kultúra egyik legáltalánosabb megjelenési formáján, a ruhán keresztül. A viseletkultúra – legyen szó az öltözködésről vagy az azzal szorosan összefüggő külső jellegzetességekről (kiegészítők, hajviselet) – érzékeny indikátora nemcsak a jelentősebb történeti és társadalmi folyamatoknak, eseményeknek, de a lassan zajló, kevésbé észrevehető változásoknak is. Mivel a számi öltözetet a revitalizációval összefüggésben vizsgálom, fontos röviden megismerni a történeti előzményeket.

Az Észak-Skandináviában élő, nomadizáló őslakosok kultúrájának a 19. század közepén – elsősorban a hittérítés révén – kibontakozó, és a 20. század első felében is tovább erősödő, politikai hátterű elnyomása és stigmatizálása az identitás számos külső jegyének elrejtéséhez, gyengüléséhez, esetenként eltűnéséhez vezetett.[2] Mivel a saját kultúra egyértelműen azonosítható elemeinek nyílt kommunikálása a többségi társadalomban ellenérzéseket váltott ki (akár komoly konfliktusokat is eredményezett), a hagyományos életvitel olyan természetes részei, mint az anyanyelv és a népviselet zárt ajtók mögé szorultak, vagy teljesen eltűntek egyes számi közösségek életéből.[3] Jelentős fordulat

A kutatás a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének finanszírozásával és megbízásából készült.



Több kisebbség esetében megfigyelhető, hogy a 20. század végi nemzetépítő és/vagy az etnikai identitást erősítő folyamatokban kiemelt szerepet kap a vizuális elemek rehabilitációja.

csak a 20. század utolsó harmadában következett be, amikor a helyi és nemzetközi (főként őslakos) politika változásai lehetővé tették egy erőteljes revitalizáció elindulását.[4] Ebben fontos szerepet vállaltak a számi művészek, akiknek köszönhetően a számi kultúra ezúttal már nemcsak a fizikai valóságot kezdte visszahódítani, hanem az online platformokra is igényt tartott, és tart ma is. Ebben a folyamatban a számi kultúra elemei, mint például a viselet, az emberi jogi küzdelmeik szimbólumaivá váltak.[5]

Több kisebbség esetében megfigyelhető, hogy a 20. század végi nemzetépítő és/vagy az etnikai identitást erősítő folyamatokban kiemelt szerepet kap a vizuális elemek rehabilitációja. Mindezek között az egyik legkézenfekvőbb eszköz az etnikai identitást és a lokalitást is közvetítő ruha. A revitalizációs folyamat első szemléletváltó fordulata az volt, amikor a szégyellt vagy félelemből rejtegetett attribútumokhoz – mint a saját viselet – újra büszkeséggel kezdtek viszonyulni a közösség tagjai.[6] De ennél több is történt az ezredfordulóra: a számi kultúra egyre inkább váltott ki elismerést a kívülállókból.

A számi viselet reneszánszát kezdetekben mindenütt az archaizáló szemléletmód jellemezte. Egyrészt valami szebb, érintetlenebb, a maga teljességében működő (azaz az asszimilációs politika előtti) korszakból kívántak ihletet meríteni, másrészt viszont, mivel az öltözet sokáig nem volt része a mindennapi életnek, megállt, szünetelt az a természetes folyamat is, ami a viselet megújulását, az aktuális korszakhoz (életvitelhez, divattrendekhez stb.) történő illeszkedését jelenti.[7] Azokhoz a ruhafazonokhoz tudtak visszanyúlni tehát, amelyeket a 20. század elején vagy még korábban viseltek a számik, a sok évtizedes hiátus előtt. A retrospektív megközelítés hegemóniája sokáig meghatározta mind a számik identitását, mind a kívülállók róluk alkotott képét.

Ez a szemlélet tehát eleinte egybeesett a számik elképzeléseivel, hiszen először a múltjukat szerették volna rehabilitálni, és átmenteni a jelenbe a sok évszázad alatt formálódott, specializált sarkvidéki kultúrájukat. Már a revitalizáció korai fázisában, az ezredforduló előtt felismerték, hogy bármely hagyomány akkor tud fennmaradni és tovább élni, ha korszerű, azaz megfelel az adott kor igényeinek. Mindamellett természetes, hogy karakterében a változások ellenére – vagy azok mellett – is egyértelműen felismerhető marad, megőrzi a múltat a jelennel összekötő szerepét. A változtatások iránti igényt az is táplálta, hogy kultúrájuk rehabilitációja előre nem várt mellékhatásokat is eredményezett. Immár nemcsak a számik készítettek *gákti*t (ahogyan ők a saját viseletüket hívják) és egyéb számi tárgyakat, hanem a többségi társadalom tagjai is, és mindezt nem a számikkal együttműködésben tették, nem a hagyományos technikák, alapanyagok alkalmazásával, figyelmen kívül hagyva az eredeti társadalmi és kulturális kontextust. A számik ezt a gyarmatosítás egy új típusaként élték meg, amikor nem a földjeiket, hanem a kultúrájukra tart igényt a többségi társadalom. Erre többféle reakció is született, amit a tüntetések, a szellemi jogi perek mellett új trendek is fémjeleznek. A korábban otthon készített ruhák gyártása professzionalizálódik. Megjelentek a számi divattervezők is, akik a saját közösségek ellátásán túl már határozott szándékkal készítenek ruhákat tágabb közönség számára is. A saját kultúra monopolizációját bármennyire is próbálták, nem tudták megvalósítani, ezért ők kezdtek „területfoglalásba" olyan terepeken, mint a filmgyártás vagy a divattervezés. Ebben az új szemléletmódban a számik a modern világ részesei, jóllehet a hozzájuk való viszonyulás továbbra is erősen archaizáló.[8]

■ A számi divattervezők a fenntartható és kézműves technikákat viszik tovább a modernebb, korszerű ruhák tervezésében és előállításában, alapanyagokban is a természeteset és helyben elérhetőt részesítik előnyben (ezért is okozott komoly konfliktust, amikor kívülállók olcsó, ázsiai tömeggyártásban kezdték a számi ruhák utánzatait piacra dobni a turizmus égisze alatt). Mindemellett egyre inkább próbálják átvezetni a tradicionális viseletmintákat, színeket, motívumokat a fiatalok igényeit is kielégítő, korszerű dizájnba. A korszerűség mellett a számi ruhatervezők arra is mindig hangsúlyt fektetnek, hogy a hagyományos viseletszimbolika a megfelelő módon érvényesüljön a modern öltözetekben is: az ornamentika és a formavilág fontos jelentéseket hordoz. A számik által készített és új divattrendeket is képviselő termékek ugyanúgy megfelelnek a *duodji* (azaz a számi kézműves munkák) jogi szabályozásban is rögzített kritériumainak, miként a tradicionális dizájnt képviselő tárgyak.[9] A divattervezők használják is ezt a védjegyet.

A *gákti* jelenleg főként az alapanyagok használatában változik, és a divattervezők alkotásai számos formai újdonságot is bevezettek, és bekapcsolódnak a külföldi divatházak diskurzusába. Anna-Stina Svakko kirunai tervező például gyakran használ modern, tervezői szöveteket, például az Armani, Gucci és Prada márkáktól, de ebben a keretben is csak természetes anyagokból választ, mint például a gyapjú, selyem, bőr és persze ott a helyi prém, mint az északi területek egyik leggyakrabban használt alapanyaga. Emellett, amikor csak teheti, újrahasznosított anyagokkal dolgozik.[10] Nemcsak az ő működése révén, jelenleg egyre szélesebb körben megfigyelhető a hagyományos színeket lecserélő *gákti*. Egyre változatosabb alapanyagokból



Új gáktitrend: a virágos ruha[11]

készülnek a ruhák, új *gákti*színek és -minták kerülnek elő. A korábbi gyakorlatban a vállkendők és a szegélydíszítések voltak a minták hordozó felületei. Az alapruha egyszínű volt és ritka esetben lehetett megfigyelni a négy alapszíntől eltérő színeket használó megoldásokat. Újabban azonban a ruha kék vagy zöld alapszíneit gyakran cserélik le a virágos és egyéb mintás anyagokra, de az is jellemző, hogy új alapszínek jelennek meg, mint a rózsaszín és a narancssárga. Az új trend egyfajta inverze is a réginek, az új, virágos vagy más mintás alapanyagból készült *gákti* mellett megjelennek a korábban nem használt egyszínű vagy monokróm kendők.

Egy másik trend pedig a hagyományos öltözet díszítőmotívumainak önállósulása legtöbbször ékszer, kiegészítő formájában: a szalagdísz megjelenik pl. karkötőként, hajszalagként, a kendőcsat nyakék, hajdísz, fülbevaló vagy nyomtatott minta formájában. Ennek a trendnek az egyik előfutára és jelentős népszerűsítője Sofia Jannok svédországi számi előadóművész. Az alábbi képen karkötőként viseli a *gákti* ujjszegély díszítését, és nyakékként a kendőt összetűzésére használt csatot, azaz a *riskut*. Más esetekben az is megfigyelhető, hogy a hagyományos szabászati modellektől jelentősen eltérő ruhafazonokkal állnak elő a számi tervezők. A dizájn és a színhasználat mégis egyértelműen felismerhetővé teszi a ruha eredetét. A modern, korábban sosem hordott szabásminták ilyenkor azáltal „etnicizálódnak", hogy a tervező a hagyományos négyszínvilággal, azaz továbbra is a kék és a piros dominanciájával alkot, és felismerhetően számi ornamentikát alkalmaz (ld. a jobb oldali képen).



Balra: Sofia Jannok énekesnő. Jobbra: Alice Bah Kuhnke svéd kulturális miniszter Sara Björne számi dizájner által készített estélyiben (2014-ben).[12]

Mindezek mellett meglepő, hogy ez az új trend még alig fedezhető fel (például) Google-keresések révén. A számi viseletre adott találatok szinte kivétel nélkül a múzeumi tárlatokból is ismert, illetve a 20. század végi revitalizációs időszakot idéző színvilágot és szabásmintákat tükrözik. A virágmintás textilek, a narancs és rózsaszín alapruhák, valamint a ruhából transzformálódott ékszerdizájn azok számára láthatók, akik kifejezetten számi oldalakat is követnek, vagy megfordulnak a számik lakta északi településeken

Joggal merül fel a kérdés, hogy az új trendek és új szimbólumok hogyan viszonyulnak a tradicionális számi *gákti* által képviselt, főként a 20. század

folyamán kiteljesedett kódrendszerhez, illetve a hagyományos viselet reneszánszának (is) köszönhetően megerősödött őslakos identitáshoz? Másként fogalmazva, hogyan illeszkedik az új divat a ma is erős revitalizációs folyamatokba? Ennek a hátterében számos dolog áll. Egyrészt, a turisztikai iparágazatok működésének következtében a számik úgy érzik, hogy a kék (fekete) és zöld alapszínű hagyományos viselet részben szuvenírré redukálódott az idegen kezekben, azaz a turistaipar kiüresedett termékévé vált. A nem számi kereskedők külföldön, olcsón állíttatják elő, semmibe véve a ruha szimbolikáját és tágabb kontextusát is.[13] A számi kultúra az, amely saját állam és saját földterületek hiányában is kizárólag a számik közös tulajdona lehet, nemzeti tulajdon értelemben. A számi kultúra monopolizációs törekvései (legalábbis bizonyos területeken) mindezek ellenére lazulóban vannak, ami egy újabb szemléletváltásként is értelmezhető. A helyzetet tovább árnyalja, hogy a korszerű és a hagyományos elképzelések jelenleg a globális trendekben is szerencsésen találkoznak. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a hagyományos egyben korszerű is lett, hiszen a fenntarthatóság és környezetvédelem jegyében az őslakos technikák és ideológiák felértékelődését és térhódítását tapasztalhatjuk.

A kulturális gyarmatosítás megélése a számi oldalon azonban csak az egyik probléma. A kortárs diskurzusokban egyre határozottabban fogalmazódik meg az archaizáló szemléletmóddal szembeni fellépés is. Az, ahogyan a kívülállók a számikat látják, sokszor nincs összhangban azzal, ahogyan azt a számik szeretnék, illetve azzal, hogy ők mit tekintenek autentikusnak magukkal kapcsolatban. „A külső, felszínes és homogenizáló regiszterben ugyanis az »igazi, hiteles« számi népviseletben jár. Egy átlagos, modern északi kisváros vagy falu nem vonz látogatókat, a lappföldi utazó a sarkvidék régi arculatát is látni kívánja, és ez természetes módon találkozik (pontosabban inkább már csak találkozott) a számik hagyományőrző törekvéseivel, a nemzetépítés legalapvetőbb tartalmi pilléreivel. Fenntartja ugyanakkor azokat az éles cezúrákat, amelyek a számikat a modern társadalom határvonalán kívülre helyezik.”[14] A szimbólumok használatát sokszor befolyásolják a szűk közösségen kívüli kondíciók. A 20. század évtizedeiben „a többségi társadalom egzotikum iránti vágyának”[15] kellett részben megfelelniük, és a tágabb kontextus jelenleg is alakítja ezt a fajta vizuális kommunikációt.[16]

Az archaizáló szemléletmóddal szembeni tiltakozás, sok más egyéb mellett a *Máhccán* ’hazatérés’ című számi film egyik fontos üzenete. Suvi West és Anssi Kömi 2023-as dokumentumfilmje a *gákti* szempontjából két fontos témát is fókuszba helyez. Az egyik a tárgyak és történeteik elválaszthatatlan egysége, a másik pedig az, hogy a számik is a modern világ részei, és nem múzeumi vitrineket idéző emberek. A filmkritikák is több esteben kiemelik mindkét aspektust, miként a következő – egyébként a filmből is idéző – cikkrészlet, amelyben a szerző többek között a ruha mint kommunikációs eszköz révén reflektál mindkét témára. A filmben főként ruhák és ékszerek képezik a hazatérő tárgyak jelentős részét, amelyek hazatérésüknek köszönhetően történeteikkel is újraegyesülnek. A modern és „archaikus” ember oppozíciója is az öltözék metaforájában bontakozik ki számos dialógusban:

„*Kár, hogy a kurátorokat csak a* [múzeumi T. I.] *tételek érdekelték, a történetek nem* – jegyzi meg egy férfi. Néhány történet örökre elveszett; mások még visszakerülhetnek, ha bizonyos tárgyak eredete azonosítható, és hazatérhetnek. Komoly feltáró munkát kell végezni. A csizmák keresztjei például arra utalnak,

hogy kolta számik készítették, és az is megállapítható, hogy a rénszarvas, amelynek prémjéből készült, a szezon elején elpusztult. A medveszőrből készült sapka pedig azt a gondolatot közvetíti, hogy aki viselte, olyan erővel rendelkezett, mint egy medve. Az ehhez hasonló tudást a számik a súlyos elnyomás ellenére is továbbadták. A film végül azt is megmutatja, mit jelent az emberek számára, hogy műtárgyaikat restaurálják, és újra összekapcsolják a történeteikkel. Nem engedi, hogy a számikat pusztán traumatizált közösségként írják le, mivel azt is ábrázolja, ahogy melegséggel, humorral és örömmel nyerik vissza értékeiket. [...] A film szereplői megvitatják a »hitelességre« irányuló nyomást is. Egy idősebb számi férfi emlékszik arra, hogy egyes kutatók elvesztették érdeklődésüket iránta, miután rájöttek, hogy Bart Simpson pólót visel a hagyományos öltözéke alatt. Ez tükrözi azt az elképzelést, hogy a modernizáció nem képezi részét bizonyos közösségek jogainak, mert ők természeti népek, és annak is kell maradniuk." (Jennie Kermode)[17]

Sokszor nem is egy adott közösség, hanem a kívülállók aggodalmait vagy éppen elvárását fejezi ki, hogy a hagyományokat meg kell óvni az idő és a tágabb környezet befolyásától, és változatlan(nak vélt) formában kell őrizni, fenntartani. Ez együtt jár azzal az értékítélettel is, hogy a változás rossz, mert valami óhatatlanul lehanyatlik. A számik, amellett, hogy erősen őrzik történeti hagyatékukat, részei a modern világnak, és el is várják, hogy így tekintsenek rájuk. Természetesen ez nem azt jelenti, hogy szakítanának a korábbi kultúrával. Éppen ellenkezőleg, ha csak a ruhatervezők tevékenységét és nyilatkozatait vesszük figyelembe, akkor is nyilvánvaló, hogy mindegyikük esetében ott van a számi hagyományok továbbvitelének az igénye és ezt minden alkalommal kommunikálják is. A számi dizájnerek bemutatkozásában, a velük készült interjúkban állandó elem a régi idők gyakorlatát tovább vivő kézműves technika említése, valamint az utalások az öltözet számi társadalomban betöltött jelentőségére és gazdag szimbolikájára. A következő idézet Anna Stina Svakko svédországi számi divattervezővel készült interjúból származik:

„– *Mi inspirál?* – A hagyományos számi formák a textilekben, de a tél és a kék árnyalatai is. Minden tevékenységünk középpontjában annak az érzésnek kell lennie, hogy egy kultúrához tartozunk. Engem a duodji (hagyományos számi művészet és kézműves tárgyak) inspirál. Szeretnék egy kicsit több „wow"-t adni a világnak. – *Mit szeretnél kommunikálni az alkotásaiddal?* – A számi dizájn itt és most létezik. Részei vagyunk annak a kornak, amelyben élünk. De természetesen én is rá akarom nyomni a magam bélyegét. – *Mi az ars poeticád?* – Merjünk szembemenni azzal, amit elvárnak; vagyis az emberek előzetes elképzelésével arról, hogy mi a számi kultúra. Számomra az etnodivat piros, kék, zöld és gyakran sárga. De ez nem mindig ilyen egyszerű. Minden számi dizájn, legalábbis az enyém, az *árbdiettu*-ból ered, abból az öröklött tudásból, amelyet ösztönösen, a számi hagyományban nevelkedve sajátítunk el."[18]

Néhány kivételes esetben a legújabb trendek természetes módon találkoznak össze a hagyományos szemléletmódokkal és azok fontosságát helyezik fókuszba. A környezetvédelemmel, fenntarthatósággal kapcsolatos kortárs és világméretű diskurzusban kitüntetett helyet kap a slow design, felélénkült a kereslet a természetes alapanyagok, és az érdeklődés a kézműves technikák és a fenntartható gyártási folyamatok iránt, amelyekhez az őshonos vagy helyi,

vidéki kisközösségek praxisából merítenek ihletet. A hagyományos ebben az értelemben trendi lett, és egyben az élhető jövő záloga is.

JEGYZETEK

1. A cím egyben utalás és hivatkozás Sz. Kristóf Ildikó 2007-ben megjelent tanulmányára. Sz. Kristóf Ildikó: *Kié a „hagyomány", és miből áll? Az Indigenous Studies célkitűzései a jelenkori amerikai indián felsőoktatásban*. In: Wilhelm Gábor (szerk.): *Hagyomány és eredetiség. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum, Bp., 2007. 153–172.
2. Harald Eidheim: *When Ethnic Identity is a Social Stigma*. In: Barth, Fredrik (szerk.): *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. Universitetsforlaget, Bergen, 1969. 39–57; Harald Eidheim: *Aspects of the Lappish Minority Situation*. Universitetsforlaget. Oslo, 1971. Eriksen Thomas Hylland: *Etnicitás és nacionalizmus. Antropológiai megközelítések*. Gondolat Kiadó, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Bp. – Pécs. 2008.
3. Grundsten, Anna *The Return of the Sami. The Search For Identity and the World System Theory*. Lunds Universitet, Department of Social Anthropology, Lund. 2010.; Tamás Ildikó: *A sarki fény színei. Szimbólumok a számi nemzeti identitáskonstrukció folyamatában*. Ethno-Lore 2015. 32. 415-446.
4. Stepien, Adam *Egység és szakadás között. Pánszámi együttműködés az északi országokban és Oroszországban*. Pro Minoritate, 2009. 3. 74–95.; Hilder, Thomas R. *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigenity in Northern Europe*. Rowman – Littlefield, Lanham – Boulder – NewYork – London. 2015.
5. Sigga-Marja Magga: *The Process of creating Sámi handicraft Duodji – From national symbol to norm and resistance*. In: Mantila, Harri – Hivonen, Jari – Brunni, Sisko – Leinonen, Kaisa – Palviainen, Santeri (szerk.): *Congressus Duodecimus Internationalis Fenno-Ugristarum*. Book of Abstracts. University of Oulu, Oulu. 2015. 448–449.
6. Bjørklund: *Sápmi – nášuvdna riegáda*. Tromssa Musea, Tromssa Universiteahta, Tromsø. 2000.
7. Veli-Pekka Lehtola: *The Sámi People. Traditions in Transition*. Kustannus-Puntsi Publisher, Inari. 2010.; Magga: i. m.
8. Klemetti Näkkäläjärvi (szerk.): *Siidastallan. From Lapp Communities to Modern Sámi Life*. Sámi Siida Museum 41, Inari. 2015.
9. John Solbakk: Traditional Knowledge and Copyright. Sámikopiija, Karasjok. 2007. Web: https://samitrademarks.com/om-sami-duodji/ (utolsó letöltés: 2024. 08. 30.)
10. https://www.swedishlapland.com/stories/5-questions-to-5-sami-designers/ (utolsó letöltés: 2024. 08. 30.)
11. https://www.reddit.com/r/sewing/comments/z6s8sf/s%C3%A1mi_g%C3%A1kti_traditional_dress_but_with_a_cute/?rdt=64405 (utolsó letöltés: 2024. 08. 30.)
12. https://genius.com/artists/Sofia-jannok. https://www.alamy.com/sofia-jannok-performs-during-the-celebrations-of-crown-princess-victorias-birthday-at-borgholm-castle-in-borgholm-sweden-july-14-2021foto-jonas-ekstrmer-tt-code10030-image434955647.html; https://www.gabrielabarnat.com/stories/meet-the-sami-designer-sara-bjorne (utolsó letöltés: 2024. 08. 30.)
13. Michael F. Brown: *Who Owns ative Culture?* Harvard University Press, Cambridge, 2003.
14. Tamás: i. m. 439.
15. Nagy Zoltán: *Sámántánc a konferencián: A néprajztudomány teologizálódása Oroszországban*. Ethnographia. 2014. 125. 2. 241.
16. Stein Mahtisen: *Hegemonic Representations of Sámi Culture. From Narratives of Noble Savages to Discourses on Ecological Sámi*. In: Siikala, Anna Leena – Klein, Barbo – Mahtisen, Stein (szerk.): *Creating Diversities. Folklore, Religion and the Politics of Heritage. Finnish Literature Society*, Helsinki. 2004. 167–188.
17. Forrás: https://www.eyeforfilm.co.uk/review/homecoming-2023-film-review-by-jennie-kermode (utolsó letöltés: 2024. 08. 30.)
18. https://www.swedishlapland.com/stories/5-questions-to-5-sami-designers/

OLÁH ANDRÁS

történelmi lecke

a múlt színes üveggolyó
amit a Pásztorok koboztak el
a Múzeum-kertben
ahol Petőfi és Jókai színleg
összebékült és Vasvári
sem gondolt Iancuval
mert nem tudták még
hogy *einstand* a mi egész
történelmünk

már nem várasz senkire

mióta rövidülnek az éjjelek
nyitott szemmel számolom az óraketyegést
de folyton vakuk villannak
– be nem végzett dolgok képe pörög –
visszaszöktetem magam
a vízparti vadonba
hogy napbarnított bőrödről
válaszokat szürcsöljek
de rossz ütemben érkeztem megint
már nem várasz senkire
leszegett fejjel hallgatunk
s hogy mi halt meg bennünk
nem tudom

[visszalapoztam]

visszalapoztam oda
ahol még kérdezhettem volna
de elmulasztottam ahogy elmulasztottam
sok más fontosat is amit már
nem lehet kiigazítani
minden olyan merev és szigorú
mint régen a villamoskalauzok
kiszolgáltatottan gubbasztok
a parkban a padon
mint egy összegyűrt sörösdoboz

a múltat hiába karcolom
agóniában a fájdalomküszöb
alkonyodik
megint olvasatlan maradsz
pedig jó lett volna beszélni veled
de befagyott minden
s már amúgy is csak hallgatni tudsz

új koreográfia

folyton más az irány
s mi alvajárók
fölfaljuk a holdat
birkaként legeljük
a maradék szívverést
és már jön is egy új koreográfia
amelyben mindegy hogy mégy
vagy csak *nem maradsz*
– megállni itt úgyis tilos –
ám ha kifogyunk is a fényből
a rólunk szóló életfilmben
vágóképnek talán még
jók leszünk



VERES OTTILIA

„IDEGENEK ÖNMAGUNKNAK"

Pierre Huyghe: *Liminal* (Punta della Dogana, Velence, 2024)

■ A francia műgyűjtő François Pinault az elmúlt 50 évben a nyugati világ egyik legjelentősebb kortárs művészeti gyűjteményét hozta létre. Az értékes gyűjtemény több mint tízezer műalkotást ölel fel. Velencében két, múzeummá átalakított csodálatos műemlék épület szolgál a gyűjtemény évente cserélődő kiállításainak helyszínéül. A Palazzo Grassi 2022-ben egy emlékezetes Marlene Dumas életműkiállításnak, a Punta della Dogana pedig az amerikai Bruce Nauman munkásságának több évtizedét felölelő tárlatnak adott helyet.

Az „idegenek mindenütt" tematikájú 60. Velencei Biennálé kiegészítő eseményeként a Punta della Dogana a kortárs francia művész, Pierre Huyghe *Liminal* című kiállításának nagy víziójú, inspirált helyszíne (2024 márciusától novemberig). Bár a biennálé kísérőeseménye, ihletettségével, vállalásával, kérdésfelvetésének merészségével számomra magasan kiemelkedik a biennálé idei felhozatalából. A háromszög alakú, keskeny földnyelven elterülő Punta della Dogana impozáns, egykori vámépülete önmagában is liminális tér. A hegyesszögű háromszögalapú épület mintegy beleszúr a tengerbe, mindkét oldalát hullámok mossák; kétségtelenül Velence Dorsoduro negyedének leglenyűgözőbb pontja. Valahogy úgy vagy itt a világ végén, hogy a világ közepén vagy. Ezt a határterületet alakítja Huyghe az emberi létre, az ember–állat–gép viszonyára rákérdező, kategóriákat egybemosó, felkavaró befogadói tapasztalattá.



Koromsötét térbe érkezünk. Az első vetítés a hatalmas belmagasságú terem mennyezetéről befüggesztett vetítővásznon fogad: arányos, szép, összekucorodott

meztelen női testet látunk, ami mégis furcsán, esetlenül, robotszerűen mozog. A kies, kavicsos, holdbéli tájban a földön fekszik, kúszik és mászik, akár egy bogár. Ember, állat vagy gép? Elkerülhetetlen a kafkai asszociáció, de meg is haladja azt, amint meglátjuk a nő arcát. Az arcot, ami nincs. Arca helyén hatalmas üreg; profilból nézve, mint a hold karéja, kivájt, üres tál, hiátus. Ki ő, mi ő, ha az arc esszenciája nincs neki, ha hiányzik neki az, amivel a nyugati művészettörténet az embert ábrázolja és definiálja? Mi vész el, ha az arc elvész? A koponyacsont hátulsó félgömbjét látni, de belül üres. Mi marad az emberből, ha nincs agya sem, amivel ért, érez, gondolkodik, összefüggéseket lát meg? Gyönyörű, intim közeliket látunk, szinte tapintjuk a bőrét, látni a bőr pórusait, a vérereket, a mellbimbókat, ujjai végén a körömágyat. Az üres térben mozog. Egyedül van, társ nélkül. Egy poszthumán, már nem emberi világ utolsó túlélőjének esetlenségét, kitettségét, kiszolgáltatottságát látjuk? Ez marad(t) utánunk? A sötét térben egyetlen tárgy foglal helyet lábunknál. Egy hüvelyk magasságú kőtömb, kőpárna, melynek felszíne horpadt félgömb. Első érzésre a hiányzó arc negatívja. A tájékoztató leírása szerint a kőtárgy „estelarium", egy szülés előtti terhes has lenyomata a vulkanikus kőzetben. Bazaltban megörökített kezdet. A születés ígérete, a kezdet ígérete. A várandós has negatívja a hiányzó arc ürege.

A vetítővászon mögötti sötétben egy beazonosíthatatlan, magas, teleszkópszerű gép, ventilátorszerű karokkal. Elsőre úgy tűnik, mozdulatlan, mégis, ahogy megmozdulok, aprót mozdul ő is. A gép figyel, tud rólam, kölcsönhatásban vagyunk. Ebből a térből vezet az út a következő vetítésre. Egy kihalt, posztapokaliptikus város lepusztult konyhájában két lábra emelkedve járkál egy majom. A tájékoztató szerint a nukleáris katasztrófa sújtotta Fukusima városában forgatták a filmet, melyben drónfelvételeket látunk az elhagyott, földrengést szenvedett senkiföldjéről. Hogy kerül oda a majom, és ki ő/mi ő? Az állat fején egy keleti lány vonásait viselő embermaszk, fején emberhaj. Emberarca nyugodt, szenvtelen, kifejezéstelen, de majomtest mozgatja. Fel-alá jár, motoz, kinyitja a hűtőt, kivesz egy palackot, visszazárja az ajtót, hosszan üldögél, magába réved. Mint egy emberlány, a hajtincseit simítja, a hajával játszik. Az embermaszk egy valamikori emberi jelenlét hátramaradó, groteszk reziduuma. Egy testben állat és ember egyszerre: a széken ülve a lábát lóbálja, mancsával ritmust tapsol a földön, figyel, matat, a körmét takarítja,



unatkozik. Civilizációs gesztusok, tanult, betanított, idomított vagy ösztönös mozdulatok ezek? Egyedül van, nincs ott senki más. Amit csinál, céltalan, nem mutat

sehová. Egy közeli képben az embermaszk szemgödrei mögött egy pillanatra látni lehet az állati szemeket. Tekintete fürkész. Az egész jelenség annyira bizarr, nem tudom levenni a szemem róla; nem lehet nem nézni. Minden mozdulata, gesztusa kifordul magából. A faji kategóriák határmezsgyéje, az egybemosódó határok fikciója érdekli Huyghe-et; a fajok egybeolvadásának puszta lehetősége, hierarchiák nélkül, a hibrid mint elképzelhető, elgondolható létforma lehetősége, az önmagunknak való idegenség kérdése.

A következő térben akváriumok élő tengeri ökoszisztémával. 2011-es, azóta védjegyévé vált ötletét alkotja itt újra a művész: a sziklás, kavicsos vízmederben remeterák költözött a kagylóhéjként működő, Constantin Brâncuşi *Alvó múzsá*ja (1911) által ihletett női maszkba. Huyghe megmozgatja azt, ami eredendően mozdulatlan. Száz évvel megalkotása után Brâncuşi múzsája megmozdul; a kő, a szobor útra kel. A remeterák viszi az éteri női maszkot, testén hordozza, egy testként mozdulnak. Az arcnak újabb vetületét látjuk, újabb értelmét keressük. Két faj, az állati és a humán reprezentációjának hibrid együttélését látjuk ismét: a homokaljzaton ráklábakon sétál az alvó női arc; a rák beleköltözött a női „testbe", belakja, bérli azt. A Brâncuşi-féle műtárgy statikussága, mozdulatlan természete szemünk láttára alakul át. Egy újabb, nagy méretű akváriumban egy centire a homoktalaj felett egy sziklatömb áll – lebeg – a vízben. Mintha megszűnne a gravitáció. A szikladarab vízben álló, alsó szeglete alatt apró lepényhal járkál – nem úszik, surran – a homokaljzaton; maga mögött nyomot hagy, ír a homokba. A legminimálisabb jegyek, az első „írásjelek" ezek.

A következő, legtágasabb térben faltól falig terjedő, óriás vetítővászon. Újabb kies, holdbéli táj, kavics- és homoksivatag – a chilei Atacama-sivatag. Nem egyértelmű, hogy kőzetet, korallt vagy emberi/állati csontokat látunk. Csigolyák, koponyacsontok, szövetdarabok, törmelékek, maradványok, szerves és szervetlen anyagok keveréke. Ember járt itt, és ez maradt utána? Ebben a sivatagi tájban mozdul meg egy újabb beazonosíthatatlan robot/gép, hatalmas emelőkarokkal. A karok végén apró fogók. A fogók egyenként felveszik a köveket, odébb pakolják azokat. Mintha Beckett minimálvilágát látnánk gépekre transzformálva. Mi a legkevesebb, ami tehető? Ami még nem a semmi, csak a majdnem semmi. A lét minimális gesztusait látjuk: egy kősivatagban köveket pakolni jobbról balra. Gödröt ásni. Homokot csippenteni és nézni, ahogy kifolyik az „ujjak" közül. A hasztalan mint létforma. Ember építette gép ez, vagy egy szuverén lény, aki maga építette magát? Gépek



lakta bolygó ez, ahol a gépek a poszthumán teret vizsgálják, tanulmányozzák? Egy „temetőkert” archeológiai feltárását, temetkezési rítusát látjuk? Mert egyszer csak rendszer lesz a kőpakolásban: hat színes üveggolyó körben kirakva, a középpontban tükörsima felületű, csillogó fémkúp. A gép gondolkodik, rendszert formál, alkot.

Lépcső visz az emeletre. Lentről haladunk felfelé. Hosszú függőfolyosón pittyogó fényledekkel teli gépház mellett haladunk el – a teljes kiállítás irányítópultja, agya. Újabb sötét szobában éteri hangulat, éteri „zene”. Valós időben, mesterséges intelligencia által generált mozgásérzékelők működnek ebben a térben is; mozgásunkat sercegő, vibráló agyhullámok hangja kíséri. A mennyezetről két óriási, kompakt lámpatest függ mellmagasságban. Mindkettőből megannyi, párhuzamos, színes fénycsóva világítja meg az alatta hömpölygő füstfelhőt, táncoló füstcsókat. A koromsötét térből kihasítva a szépség maga ez: a rózsaszín-zöldes fényekben a füst játéka, az elemek tánca. Csak fény és füst és por. Az elemek találkozásának olyan tettenérése, amiben szereplőként nincs is keresnivalóm, csupán befogadóként lehetek a látvány részese. Idők előtti (ember előtti) szent, nem evilági tér ez; purgatórium vagy paradicsom. Fel sem merül az ember léte mint origó. Isten sincs itt, vagy ha van, a fény ő. Csak a „semmi” van, és ez gyönyörű. A teremtés ártatlan, bűnbeesés előtti, hibátlan kezdete; a béke szigete, ahol a fény születik. A fény mozgása a teremtés gesztusa maga, amikor a világ kezdetétől ott lévő anyag a maga a priori voltában a fényben megmutattatik. Az önszületés maga történik a szemünk előtt. A kezdet, a szűz origó, amit a fény felemel. A két egymás melletti lámpatest két univerzum, két bolygó. A kettő között egyszerre van és nincs kapcsolat, viszony, kölcsönhatás, reflexió. Az ember születése előtti (vagy elpusztulása utáni) háborítatlan tökély.

Van még ezután? Mi jöhet még ezen túl? Újabb vetítővásznon mikroszkopikus perspektívában megkövesedett gyantában fosszíliákat látunk. Áttetsző borostyánban gyönyörű méhtetem. Több millió éves őslelet, üledék. Az anyag kezdete után a természeti világ kezdete, a történelem kezdete, a konzervált idő. Innen érkezünk a tárlat utolsó terébe. A tér közepére felfüggesztett vetítővásznon egymás után felvillanó képek sorozata váltogatja egymást. Figurális festmények ezek, de a sebesség miatt alig kivehető, mit látunk. Francis Bacon amorf, torz testeire emlékeztetnek az alakok, hangulatukban és színvilágukban egyaránt. Torz alakokat, testrészleteket látunk, de nem tudni, emberi vagy állati formák-e ezek. Átalakulásban megrekedt ovidiusi torzszülöttek. Ormótlan formák, testüregek, nyílások, semmi sincs



a helyén. Kategóriákon túli, liminális lények. A vibráló képekben a szétfeszítő káosz, ami robbanni akar, keresi a kiutat, de nincs kiút. Zárómozzanatként egy amorf lény szobra az utolsó tárgy, ami mellett elhaladunk. A lábunknál fekvő torz alaknak szemei vannak, de tekintete nincs. A homokban van, egyedül.

Pierre Huyghe víziójában a határok, faji kategóriák elmosódnak, és egymásba mosódnak. Látnoki víziójában egy lehetséges jövő vagy jelen kísérletét látjuk, egy spekulatív léthelyzet szimulációját, világok közötti átjárást. Velencében nincs szilárd talaj a lábad alatt; folytonos átmosás, végtelen átváltozás van. „Új alakokká vált testekről indít a lelkem szólani" – indítja Ovidius az *Átváltozások*at. Íme, Huyghe 21. századi metamorfózisértelmezése. A helyszín predesztinál. Velence olyan hely, amely a hely fogalmát minduntalan kikezdi. Az évszázadok óta vörösfenyő oszlopok millióin álló város a par excellence liminális tér: egyszerre áll és lebeg, egyszerre víz alatt és víz felett; ahol ma föld, ott holnap víz; ami ma van, holnap nincs. Huyghe itt megálmodott világa az ember–állat–gép fogalmait és viszonyát, az identitás és szubjektivitás kérdéseit szüntelenül és fáradhatatlanul újraértelmezi. Az átmenetek és átfedések érdeklik, világában a változó, a bizonytalan a biztos. Létünk idegenség, idegenek vagyunk. Ezzel a felismeréssel lépünk ki Huyghe elsötétített tereiből a Punta della Dogana vakító, szikrázó fényébe.

A kiállítás a szöuli Leeum múzeummal együttműködésben valósult meg, 2025 februárjától Szöulban tekinthető meg.

Képek: Pierre Huyghe: *Liminal* (Pinault Collection, Punta della Dogana, Venice, 2024). https://www.pinaultcollection.com/palazzograssi/en/pierre-huyghe-liminal



KILLYÉNI ANDRÁS PÉTER – CSÉP GERGŐ –
BETUKER ISTVÁN

SPORTTÖRTÉNETI KUTATÁS EREDMÉNYEINEK BEMUTATÁSA INNOVATÍV MÓDSZEREKKEL

Esettanulmány: a borsafüredi magyar olimpiai síközpont fejlesztése 1941 és 1944 között

Kutatásmódszertani gondolatok

■ Miért fontos a sporttörténet mint tudomány? Egyszerű kérdés, a válasz mégis igen összetett. Mint tudományos fokozattal rendelkező kutató, a szívemhez dr. Takács Ferenc professzor úr meghatározása áll a legközelebb: a sporttörténet azon tudományág, amely a testkultúra elméletét és gyakorlatát történeti és társadalmi mivoltában vizsgálja a legrégebbi időktől napjainkig.[1]

Fontos ugyanakkor kiemelni, hogy a sportnak igen sokrétű a társadalmi kötődése. A sporttörténetnek pedig feladata vizsgálni a testkultúra elemei mellett az etnikai kérdéseket, kulturális különbségeket, véleményt alkotni a sportban kirajzolódó világképről, merész megközelítésben akár a metafizikai kapcsolatokat is megtaláljuk. Ugyanakkor nem elvetendő, hogy a sporttörténet hangsúlyosan tudja kidomborítani az emberek viszonyulását a testhez vagy a valláshoz a különböző korokban. De beszélhetünk esztétikáról, ideálokról, etikáról, feudális és polgári rendszerekről, jogi keretekről, történelemszemléletről, az individuum és a közösség viszonyáról, felsőbbrendű emberről, hátrányos megkülönböztetésről, antiszemitizmusról stb.[2]

A sporttörténet feltárja a különböző korok gondolkodásmódjához szervesen kapcsolódó vetélkedésformákat, testnevelési rendszereket.[3] Előtérbe hozza a sportideált, a héroszt, aki kitartóan készül, küzd a céljaiért, és akár győz vagy elbukik, szerencsés, vagy épp rettenetesen peches, akkor is követendő példa marad a társai és az utókor számára.

Mindezek alapján újabb kérdést fogalmazhatunk meg: mi az, amiben a sporttörténet mint tudomány hozzájárulhat a komplex világ megértéséhez és jobbá tételéhez? Véleményem szerint a válasz megtalálása érdekében fontos három gondolatot kiemelni.

• A sporttörténet képes a testkultúra és sport letűnt rendszereiből és struktúráiból releváns információkat felszínre hozni, amelyek hozzájárulhatnak a jelen és a jövő fejlődési tendenciáinak felméréséhez is.

• A tudományos szinten elvégzett sporttörténeti kutatást az különbözteti meg az ismeretterjesztő munkáktól, hogy szerzőik nem a jelenségek felszínén megtalálható adatok kiragadására törekednek, hanem a cselekmények indítékait meghatározó, illetve az érvényre juttatásukat kisegítő (vagy gátoló) társadalmi folyamatok lényegi megismertetését célozzák.[4]

• A sporttörténet betölt egy tudatformáló és valóságfeltáró funkcióit is.[5] Azonosulunk a hőssel, csodáljuk, felfedezhetjük, hogy évtizedek elteltével is mennyire aktuálisak az általa megélt nehézségek, korlátok, és erőt meríthetünk történetéből a hétköznapok gondjainak és nehézségeinek legyőzéséhez, a sport értékeinek az ápolásához. Hozzájárulhat mindez, hogy a kitartás és a fair play a mindennapjaink része lehessen.

A sporttörténet fontosságát mindenekelőtt az adja, hogy alapvető humán értékekkel foglalkozik. Mi több, az a tudomány, ami az emberiség leguniverzálisabb értékeinek történelmi megnyilvánulásait kutatja.

A metodológia szempontjából a sporttörténeti kutatás nem változott sokat az elmúlt század során. A szakavatott sporttörténész válaszokat keres a kérdéseire: hol, mikor, ki és mit? Teszi mindezt annak érdekében, hogy a kutatása és az elemzése megválaszolhassa a miért? és hogyan? kérdéseket. Forrásokat keres, adatokat gyűjt és igazol, felállít ok-okozati összefüggéseket, új fogalmakat vezet be (vagy a meglévőket erősíti meg), összehasonlít, illetve kontextusba helyez.

A sporttörténet tudományának jellemzőiből adódóan elmondható, hogy a cél mindig az új kutatás bemutatása minél szélesebb körben. Ha megtaláltuk a választ, milyen rendszerben, milyen szabályok szerint zajlott az általunk kutatott esemény, mi vezényelte sportoló hősünket, hogy kitartóan dolgozzon céljai elérése érdekében, milyen akadályok gördültek útjába, és hogyan sikerült ezeket legyőznie, akkor egyértelműen levonhatjuk a következtetést: a sportért akárcsak minimálisan rajongó közönségnek ismernie kell széles körben a kutatási eredményeket.

Ennek ellenére mindez nem történik meg. A sporttörténész kutató hosszas feltáró munkát végez olyan helyszíneken, mint például levéltárak, múzeumok, felsőoktatási intézmények, kutatóintézetek, könyvtárak, élő résztvevők és családtagok körében. Célja, hogy az adatok és dokumentumok minél szélesebb körben álljanak rendelkezésére – vagyis feltárja a miért és a hogyan megválaszolásának az adatait. Az elsődleges levéltári források mellett a sporttörténet szerves részét képezik olyan folyamatok, mint az életrajzi megközelítés, sajtóelemzés (sajtó mint korabeli tanú), emlékiratok, naplók, önéletrajzok, visszaemlékezések és monográfiák, illetve fényképek és képeslapok elemzése – a kutató ezeket is feltárja és elemzi, amennyiben a források rendelkezésre állnak. Feltárja az ok-okozati kapcsolatokat, levonja következtetéseit, megfogalmazza az eredményeket – és valamilyen formában közli kutatását. Elmeséli a történetet, történetét.

Személyes véleményem, hogy a sporttörténeti kutatások szűk, igen zárt körben olvasottak, elérhetőek, követhetőek. Pedig a fent kiemelt jellemzők alapján ezeknek – nevezzük egyszerűen csak történetnek – széles körben kellene terjednie, hogy eleget tegyen tudatformáló és valóságfeltáró feladatainak. Hogy a héroszt minél szélesebb körben az érdeklődő elé hozza. Egy olyan világban, ahol az emberi érték, ideál, jog és morál ingatag, ott a sport mégis egy biztos mintát tud adni. Amíg a régi mesék, történetek könnyen veszíthetnek aktualitásukból, relevanciájukból, és ezáltal korszerűtlenné válhatnak, addig a sport esetén egy bizonyos versenyben egy bizonyos eredmény abszolút, vitathatatlan.

A sporttörténet – ha elfogadjuk, hogy az emberiség leguniverzálisabb értékeinek történelmi megnyilvánulásait kutatja – feladatának és felelősségének kell hogy tekintse, hogy kutatásának legértékesebb tanulságait a közös műveltség részévé tegye. Ehhez pedig meg kell találnia a megfelelő, korszerű módot és csatornát arra, hogy képes legyen széles közönséget megszólítani. A sporttörténetnek tehát nemcsak jó kutató szakemberekre, hanem jó történetmesélőkre is szüksége van.

Mi akkor a megoldás? Úgy gondolom, erre minden kutatónak egyénileg kell válaszolnia. Számomra kulcsfontosságú a vizualitás: ez most fontosabb, mint korábban bármikor, mert a digitális korban változott az információ fogyasztásának módja. Adatözönben fontosabb az egyszerűség, a jól formált szerkezet és a komp-

lexitás átláthatósága, vagyis a könnyen emészthetővé tétel, a gyorsaság, a figyelem gyors elnyerése (és a figyelem megtartásának rövidsége), a tömörség. Másrészt sokan tanulunk könnyebben vizuális úton. Röviden: a vizuális üzenet univerzálisabb, mert túlmegy a nyelvi akadályokon, és gyorsan tudja megnyerni a figyelmet.

Tehát felvetődik a kérdés: a közlés után mi a kutatás utóélete? Milyen történeteket érdemes kiemelni és útjára indítani? Ez a történettudomány egyik legújabb kérdése, a nemzetközi szakirodalom többnyire „storytelling"-ként nevezi meg, és foglalkozik vele egyre többet.[6] Nem meglepő, hogy a módszer boncolgatása a sporttörténet terén is megjelent, és egyre többen foglalkoznak vele.

A jó történet – Rob Knox szerint – megnevettet, megsirat és meglep, de ami a legfontosabb a mi esetünkben, hogy empatikus és emberi módon kapcsolja össze az érdeklődőt a sportolóval, az élettörténetével.[7] Kiegészíteném Knox megközelítését azzal a nézetemmel, hogy ezek a történetek nem csak sportrajongókhoz és nem csak sporttörténészekhez kellene szóljanak, hanem szenvedélyüket vesztett és értékeiket kereső halandókhoz is.

Hogyan lehet tehát kitörni a sporttörténet zárt, bennfentes világából? Hiszen adva vannak kiváló, összetett kutatások, amelyek értékes történetek sorát hozták, hozzák a felszínre, ugyanakkor ezek alig ismertek, összetettek, terjedelem szempontjából hosszúak, a kutatás bonyolultságának köszönhetően pedig akár nehezen érthetőek is.

Mit tehet a tudományos kutató, szélesebb körben a szakma az akadály megugrása érdekében? Véleményem szerint ez a kérdés igen aktuális, és mihamarabb vita tárgyát kellene képeznie nemzetközi és hazai szinten is. Illetve egyénileg is keresnünk kell azokat az újításokat, amelyek a 21. század technikai vívmányaihoz emelhetik a sporttörténetet mint tudományt.

Személyes véleményem, hogy a megoldáshoz az út a technikán keresztül vezet – hiszen a technológia az, amely a legnagyobb sebességgel fejlődött körülöttünk.[8] A sporttörténeti kutatók esetében az elmúlt időszak technológiai vívmányai – legtöbb esetben – nem állnak rendelkezésre, bár számos megoldást lehetne használni a kutatások, történetek innovatív bemutatására. A közösségi média eszköztára, digitális tartalom készítése, 3D-rekonstrukció, a dokumentumfilmekben alkalmazott módszerek, illetve a filmiparban alkalmazott technikák beelmése – és a sort folytatni lehetne. Sőt folytatni is kell!

Ugyanakkor a figyelem nemcsak a technikai szempontból innovatív módszerek fele kellene irányuljon. A technika segít a karaktert korszerű eszközökkel hitelesen rekonstruált környezetbe helyezni. Ugyanakkor a mélyreható lélekrajz, a sportoló hős motivációinak alapos ismerete és ezek közzététele egyben a rigorózus tudományos dimenziót is gazdagítja. Az olvasók, nézők, követők számára szükség van hősökre, a hétköznapokban megnyilvánuló csodákra, ideálokra, sikerrel vagy végzetes bukással lezárt küzdelmekre vagy a rutinosból kitörő narratívákra. A sporttörténet pedig természeténél fogva kincsestára az ilyen héroszoknak, akik kitörtek a hétköznapokból, vagy változtattak a történetük alakulásán.[9]

A történet megfogalmazásának és széles körben történő bemutatásának megtalálása: ez a sporttörténész kihívása a 21. századra.

Egy elfeledett síközpont fejlesztése 1941 és 1944 között

■ Adott egy szinte ismeretlen történet: a második bécsi döntést követően a magyar állam a Radnai-havasok lábánál jelölte ki azt a területet, ahol megtervezte a magyar téli olimpiai síközpontot. A világháború ellenére közel 4 éven keresztül a hatóságok folyamatosan támogatták a tervezést és kivitelezést, így menedékházak, egy nagyszabású hotel, sípályák, illetve Európa legnagyobb síugrósánca is elkészült. Emellett számos infrastrukturális fejlesztés is zajlott, amely összekötötte az új sportvárost (Borsafüredet) úton és vasúton elsődlegesen Budapesttel, bekap-

csolta a menedékházakat a turisztikai útvonalakra, illetve modernizálta a víz- és villanyellátást is. A befektetés értékéből, a mai értékre átszámítva, másfél modern labdarúgó-stadion épülhetett volna. S mindez a tomboló háború idején történt![10]

Bár az elmúlt évek során a témában sikerült publikálni egy könyvet (amelyet később több nyelvre is lefordítottak), számos szaklapban ismeretterjesztő és tudományos cikket, illetve elkészült egy 50 perces dokumentumfilm is,[11] a történet továbbra is ismeretlen a széles közönség előtt. Ugyanakkor a folyamatos kutatás felszínre hoz újabb adatokat, amelyek kiegészítik az építkezésekkel kapcsolatos eredményeket, következtetéseket.

Mint a téma kutatója, sokszor felteszik nekem a kérdést: hogy nézett volna ki Borsafüred, ha felépült volna? Mi kellett az 1940-es évek elején ahhoz, hogy felépítsenek egy teljesen új télisportközpontot, amely megfeleljen a korabeli olimpiarendezési feltételeknek. Ehhez olyan rövidfilmek (4 és 6 perc közötti terjedelemben) sorozatában gondolkodtunk, amelyek a hiteles forrásokhoz ragaszkodva elevenítik meg a történet kiemelt eseményeit és karaktereit.



A borsafüredi síközpont 1944-ben, a síugrósánc irányából. Tatár István hagyatékából

A sorozat koncepciója

■ A beható kutatás során olyan feledésbe merülő történetek körvonalazódnak, amelyeknek globális jelentősége van. Amint a kusza szálak összeállnak, példát mutató hősök és pillangóhatással történelmet formáló események tárulkoznak fel. Ezeket érdemes és fontos a szakirodalom elzártságából a közönség elé vinni. Főként azért, mert a globális együttélés univerzális értékekre alapozott párbeszédre szorul. Ehhez pedig, amennyiben felekezettől, kultúrától és ideológiáktól független alapokra kell építenünk, talán semmi sem alkalmasabb, mint a versenysport alapvető értékei és etikai maximái.

A történelemtudomány adatokat rögzít és rendszerez. Amint azonban kellő részletességgel megismerjük a tényeket, elménk megannyi árnyalattal rekonstruálja a tovatűnt valóságot: megelevenedik a kor szelleme, hangulata, és elevenné

válnak a karakterek. Rálátást nyerünk szenvedélyükre, motivációikra, céljaikra, félelmeikre. Aztán helyzetekbe kerülnek, ahol karakterük megütközik a körülményekkel, és ezáltal még mélyebb ismereteket nyerünk. Az okozatok mögötti okok megismerése és a fragmentált adatok közötti kapcsolatok felismerése végső soron történetekké varázsolja a történelem személytelen szeleteit.

A borsai síparadicsom, ahogy megálmodták

■ Voltaképpen ez egy olyan mese, amiben (még) nincsenek hősök, nincsenek narratív szerkezetben egyértelműsített konfliktusok, és nincs kidolgozott megoldás. Nem is mese, hanem egy mesevilág felvázolása, amibe csak bele kell helyeznünk majd a szereplőt. A konfliktusok viszont ott sejlenek (picit kiszólunk a kulisszák mögül az indító és záró sorokban), hiszen nem a körülmények eredményeképpen, hanem azok ellenére születik ez a mesevilág. Hatalmat képviselő idegen érkezik a havas világába, és egy mesevárost akar felépíteni. És akkor összefognak a bábeli népek, akiknek minden okuk meglenne arra, hogy gyűlöljék egymást. De nem pusztítani fognak, hanem építeni. Mégpedig a sport szellemében olyan alapkövet helyeznek el, ami örökké fennmarad. És bárhogyan változzanak ideológiák, ez az olimpiai smaragdtábla annyira emberi (vagy emberfölötti), hogy örök érvényű. Mert ez az alapkő számunkra a kiválóságra való törekvés, a barátság és a tisztelet szimbóluma.

(Bemutatva Londonban, a World Travel Market 2024 nemzetközi turisztikai fesztiválon: https://youtu.be/boQkm2cU__8)

A filmecske elkészítése során azt a kritériumot helyeztük magunk elé, hogy ne saját ítéletünk által alakított megfogalmazásra alapozzunk, hanem kizárólag a korabeli sajtó leírásaira. A film tehát azt hivatott tükrözni, hogy 1942-ben hogyan tudósított a magyar sajtó a borsai eseményekről.

A film képi világa a korabeli fotókból, filmfelvételekből és a 3D-grafikában rekonstruált virtuális valóságból kerekedik ki. A 3D-világ nemcsak esztétikai igény szándékával, hanem a hitelesség kritériumának maximális figyelembevételével készült el. Jelentős szerepe volt ebben a korabeli tervrajz felkutatásának és a mai, drónnal végzett 3D-feltérképezés adataival való egyeztetésnek.

Ez a rekonstrukció véleményünk szerint a sporttörténeti kutatás fontos innovatív eszköze. A térbeli rekonstrukció egyebek mellett arra is világosan rávilágít, hogy az 1941-es szikra nemcsak egy merész álom volt, hanem egy nagy komplexitású, funkcionális sportközpont részletes terve. Alapként az akkor megvalósítottakat rekonstruáltuk, emellett beleépítettük a csupán tervezett objektumokat is. Így nemcsak a korabeli képet jeleníthettük meg, hanem magát az álmot, a maga pompájában, ami teljességében sosem valósulhatott meg. Ezt egy olyan többleti értéknek tekintjük, ami a ráfordított tetemes munkának értelmet adott, hiszen egyébként mindössze néhány perces filmecske jeleneteiben kerül nyilvánosságra.

A sajtóból kiollózott szövegrészek eseményekről és adatokról tudósítottak, és nehezen alakultak olyan rendszerré, ami történeti jellegű. Számunkra végül a mese helyszíne megelevenedett, és remélhetőleg másokat is képes lesz magával ragadni a sorok mögötti világba.

Marusarz, avagy Borsa lengyel hőse

■ Itt már valódi mesével van dolgunk, hiszen szereplője is van. Nem is akármilyen, hanem mesébe illő, szinte emberfeletti morális tartással és fizikai képességekkel rendelkező (szuper)hős. Anélkül, hogy egy ecsetvonással is eltúloznánk a valós adatokat az esztétikum érdekében. Sorozatban gondolkoztunk, és ezért is tűnt helyénvalónak, hogy itt is a korabeli sajtóból induljunk ki. A történet többrétegű, és több hőse van. Nemcsak Marusarz nagyszerű karakterét és kalandjait kívántuk megeleveníteni dióhéjban, hanem magának a kutatásnak az élményét, és zárójelben a stáb laikus tagjának személyes élményét, amikor a sporttörténész megmutat neki egy képet, ami szempillantás alatt döbbenetes mélységet nyit meg a megörökített pillanat mögött. Másfelől burkoltan itt van az, amivel az álom rekonstruálása véget ért: Borsa 80 évvel később ismét épül, és önmagáról mesél, amikor Marusarzot kiemelt hősének és példaképének tekinti.

(Bemutatva Varsóban, az International Travel and Tourism Trade Fair turisztikai fesztiválon: https://youtu.be/SN3pOJX4WFQ)

Éppen az értékek által, amit képvisel, ebben a történetben sok minden találkozik, ami számunkra fontos. Marusarz életét kockáztatja nemzetéért, és ezek az értékek mégis túlmutatnak… még a nemzeten is. A kiválóságra való törekvés, a barátság, a tisztelet és a fair play határhelyzetekben is felülkerekedik, és párbeszédet eredményez összebékíthetetlen világok között.

A tömörség nyilvánvalóan nem engedi meg ennek alapos fejtegetését, de reményeink szerint mindkét filmecskében érvényesül az a nagyszerű elem, amiért a sport és a sportdiplomácia hihetetlenül fontos. És következésképpen az is, hogy bevonjuk a kívülállót.

A 3D-rekonstrukciós folyamat kihívásai

■ A 2021-ben bemutatott *Olimpiai álom Erdélyben* című dokumentumfilmben elkészült a borsafüredi síközpont első 3D-modellje. Borsa város polgármestere szerette volna ezt a modellt 3D-nyomtatóval kivitelezni és elhelyezni a polgármesteri hivatal egyik termében. Mivel a filmben felhasznált 3D-objektum nem állt rendelkezésre, ezért egy 3D-művész egy új, részletes munkát kezdett el annak érdekében, hogy egy 1.5 x 1.5 méteres makettet nyomtatni lehessen.

Az eredeti kézzel rajzolt tervrajz volt a kiindulópontja a rekonstrukciónak. Ennek első fázisban a hegyek mélységeit és kiemelkedéseit a mai pontos 3D szkennelések alapján adta meg a szakértő.

Mivel erről fizikai makett is készült, a munka során olyan rekonstrukciót kellett alkalmazni, amely nem igényel textúrát.

Az első kihívást az jelentette, hogyan lehet megmutatni a sípályákat a hegyek formáin? Mivel a 3D-nyomtatás textúramentesen történik, ezért nem lehetett arra alapozni, hogy ahol sípálya van, ott fehér minden. A fákat kellett kidomborítani a hegyek oldalaiból, így a fák hiánya sugallta a sípályákat. Ehhez a mai táj 3D-szkennelésének a textúrája tökéletesen illett: a fák zöld színét a szakértő leszűrte fehérre ott, ahol a fák ki kellett domborodjanak. A fák hiánya adta így meg a sípálya helyét.

A második kihívást az épületeknek a modellen történő elhelyezése jelentette. A 3D-nyomtatáshoz készülve az épületek és a tervezett stadionok, hotelek méreteit el kellett túlozni annak érdekében, hogy az épületek nyomtathatók, illetve távoli perspektívából láthatók legyenek.

A modell digitális változata annyira sikeres lett, hogy lehetőséget biztosított a tér virtuális „bejárására". Ahhoz, hogy ez megelevenedjen egy film formátumában, a fák domborulatain változtatni kellett – ezek inkább szikláknak tűntek, mint erdőnek, főleg a közelképekben. Az első próbálkozásban a szakértő a fákat képviselő domborulatokra több pici domborulatot helyezett, amelyek távolról a leveleknek, lomboknak hatását keltették. Ám a közelképeket ez a megoldás nem tette lehetővé. Számos sikertelen próbálkozás során született meg a végső megoldás: rendes fákat használni a közelképeknél, a háttérben pedig megmaradtak az első változatban készült erdők.

A harmadik kihívást a hó hatásának megjelenítése jelentette. Mivel a tér 3D-szkennelése nyáron történt, ez sehogy sem biztosította a téli sportok hatását. Így egészen bonyolult eljárást kellett kialakítani, amelynek segítségével el lehetett érni, hogy minden vízszintes sík (amely „az ég felé néz") hó texturát kapott, a függőleges felületek pedig megmaradtak az eredeti színekben.

Hogyan tovább?

■ A bemutatott, elfelejtett történetek, bár lokális jellegűek, ám kellő alaposságú vizsgálattal globális jelentőségű történetekké alakulnak. A detektívmunkát elvégzi a kutató, a filmes megoldások pedig lehetővé teszik, hogy szereplőként is megjelenhessen a filmben, s plusz ecsetvonások nélkül megtalálhassa azokat a szálakat, amelyek a feltárt adatok fragmentáltságából narratív egységet hoznak létre.

A módszer mondhatni „gyenge pontja" a költségek biztosítása. Amint erre lehetőség nyílik, számos újabb téma elevenedhet meg a fent bemutatott módszerek segítségével. Ilyen például az 1942-ben átadott Anikó-menedékház története, amely 1650 méter magasan épült, és a térségben először biztosított hideg- és melegvizes fürdőt a megszálló turisták és sízők számára. Sajnos, az 1944-es harcok során a bevonuló szovjet katonák felgyújtották, ma már csak egy famakett, illetve a nehezen megtalálható alapkövek őrzik emlékét.

A síközpont tervezésében és kivitelezésében számos közéleti személyiség játszott fontos szerepet, akikről ma már keveset tudunk. Mindnyájan önzetlenül hittek az olimpiarendezés gondolatában, idejüket és sokan vagyonukat is befektették annak érdekében, hogy Borsafüred az új Garmisch-Partenkirchen vagy Sankt Anton lehessen. A világháború után berendezkedő kommunista hatalom sokukat emigrációra kényszerítette, ám Borsafüred halálukig élt emlékezetükben.

A sporttörténet az események jelentőségére és társadalomformáló szerepére kérdez rá. Így hangsúlyossá válik, hogy az esemény milyen közösségi, kulturális, interkulturális, értékbeli, etikai, diplomáciai jelentőséget hor-



World Travel Market 2024, Románia standja. Anca Sava fotója

doz. Ezt felszínre kell hozni – az innováció pedig ennek a szükségességnek az egyik alappillére.

Zárószó helyett

■ Hosszú ideig a kutató technikai kelléke az írógép volt. A kilencvenes évek közepétől megjelent és elterjedt a személyi számítógép (PC), s vele együtt elterjedt a szövegszerkesztő, illetve megjelent a prezentáció fogalma. Így szűk tizenöt év alatt a kutatók megtanulták használni a számítógépet, és megnyílt a lehetőség a vizuális bemutatók elkészítésére. Ma már szinte elfogadhatatlan egy bemutató prezentációs anyag elkészítése nélkül.

A 21. században immáron mindennapi a közösségi média használata. Prezentációk elkészítésére számos eszköz létezik már, ugyanakkor a képsorozatok, illetve a videók elkészítése és vágása sem ördöngös feladat. Adva van tehát a feladat számunkra, a tudományos kutatók számára: a hiteles információ publikálásának érdekében meg kell tanulni, használni kell ezeket az eszközöket. Mert velük a kreativitás a határ.

■ JEGYZETEK

1. Takács Ferenc: *A sporttörténetírás néhány metodológiai problémája*. A Testnevelési Főiskola közleményei, 1982. különszám, 144.
2. Példaértékűek az olimpizmus alapelvei, melyeket a Nemzetközi Olimpiai Bizottság Olimpiai Chartája ír le. Bővebben lásd: International Olympic Committee: *Olympic Charter*. In force as from 30 January 2025. 8-9. Web: https://www.olympics.com/ioc/olympic-charter
3. Kun László: *A sporttörténetírás néhány kérdéséhez*. A Testnevelési Főiskola közleményei, 1982. különszám, 129.
4. Kun László: *A forráselemzés és forráskritika olimpiatörténeti vonatkozásaihoz*. In: Kun László (szerk.): *A Magyar Olimpiai Akadémia évkönyve 1996*. Budapest, 1997, 188.
5. Papp Károly: A budapesti sportmúzeum a magyar sporttörténet művelésének szolgálatában, A Testnevelési Főiskola közleményei, 1982 különszám, 187.
6. Bővebben lásd például Yuval Noah Harari írásait és értékezéseit, például a *Why humans run the world* című TED előadása (https://www.youtube.com/watch?v=nzj7Wg4DAbs&t=813s), illetve Yuval Noah Harari: *SAPIENS. Az emberiség rövid története*. Budapest, 2022.
7. Rob Knox: *The Beauty of Olympic Storytelling*. Web: https://knoxrob1.medium.com/the-beauty-of-olympic-storytelling-55522e23d3ab
8. Hasonló véleményt fogalmazott meg Rob Knox is, aki szerint a történetmesélés nem csupán szükségszerűség, hanem ez egy olyan eszköz, amely ösztönözheti az innovációt. Rob Knox: The Power and Value of Storytelling in the NIL era. Web: https://knoxrob1.medium.com/the-power-and-value-of-storytelling-in-the-nil-era-cca8383148da
9. Kiváló példa a hősök szükségességére az antik olümpiai játékok világa. Dr. Kertész István egyik gondolatát emelném ki: „gazdag volt hát az a föld állatban, növényben, amely a testkultúra bölcsőjét ringatta. Gazdagsága nemcsak a későbbi korok embereit ragadta magával, hanem ide vonzotta az isteneket és az általuk nemzett hősöket, a hérószokat is, hogy a költők által megénekelt tetteikkel szerezzenek örök hírnevet maguknak. Az isteni lények nevéhez fűzte az ókoriak képzelete az olimpiai játékok megalapítását is.” Kertész István: *Az ókor olimpiai játékai*. Rubikon Intézet, Bp., 2023, 12.
10. A teljes történet könyv formájában is megjelent: Killyéni András Péter: *Olimpiai álom a Radnai-havasokban*. Magyar Napló, Bp., 2015.
11. Az Olimpiai álom Erdélyben című filmet Szarka Nóra rendezte (https://vimeo.com/742172175)

EGRI PETRA

A DIGITÁLIS DIVATTARTALMAK IDEJE

■ A divatot hosszú ideig kizárólag a fizikai világhoz kapcsolták, és a divatillusztrációk, divatrajzok világán túl, a fizikai kiterjedéssel rendelkező (próba)babákon vagy emberi testeken jelent meg maga a kézzel fogható divattárgy. A ruha hosszú ideig sok mindent elárult viselőjének státuszáról, társadalomban betöltött szerepéről[1], majd a kétezres évektől, a fast fashion egyre nagyobb térnyerésével a divat olyannyira demokratizálódott, hogy annak következményeképpen divatfogyasztásunk mára fenntarthatatlanná vált. Joanne Entwistle tíz évvel korábban megjelenő, *The Fashioned Body* című könyvében még azt írja „A divat a testekről szól: testek állítják elő, népszerűsítik és viselik. A divat a testhez szól, és a test az, amelyet szinte minden társadalmi találkozáskor fel kell öltöztetni."[2] Ez a sokáig érvényben lévő alaptétel kérdőjeleződik majd meg a pandémiának is köszönhetően, s vezet el a digitális divat térnyeréséhez, amely lényegében megfosztja a testeket a divattárgyak materialitásától. Entwistle nagy hatású könyve azt is hangsúlyozza, hogy „a megszámlálhatatlan varrónő és szabó munkája nélkül nem volna fogyasztható a divat."[3] Napjainkban azonban egy olyan átalakulás tanúi vagyunk, amelyben nem kizárólag emberi testekre készül a divat, s nem is minden esetben divattervezők, szabók és varrónők fáradtságos munkája áll mögötte.

A Bloomsbury által 2024-ben kiadott *Digital Fashion* című könyv bevezetőjében Daria Shapovalova és Natalia Modenova digitális divat multibrand kereskedők így fogalmaznak: „A gyors technológiai változások és a fenntarthatóság iránt növekvő tudatosság korában a divat válaszút előtt találja magát. A hagyományos gyakorlatok megkérdőjeleződnek, és az innováció új hulláma alakítja át a divatról alkotott képünket és a divathoz való viszonyunkat."[4] A digitális divat beszivárog a divatrendszer összes területére, a gyártástól a fogyasztásig. A kötet bevezetőjében a szerkesztők a digitális divat kapcsán leginkább annak előnyeit ismertetik, úgy mint 1. „a digitális divat lehetőséget nyújt arra, hogy enyhítsük a fizikai ruházat online vásárlásával járó nyomást és hatásokat"[5], erre példának a virtuális próbafülkéket (virtual try-on) hozzák, amelyek az online térben lehetőséget adnak arra, hogy még azelőtt felpróbáljuk a saját avatarunkra a dizájner által megtervezett, de még nem legyártott divattárgyat, mielőtt megvásárolnánk vagy kiszabnák azt. Ez átgondoltabb döntést tesz lehetővé. 2. „A digitális divat képes megoldani vagy csökkenteni társadalmunk számos problémáját, beleértve az éghajlatváltozást és az esélyegyenlőséget"[6], példájuk az LMBTQ-közösségek, akik számára a digitális divat az otthon kényelméből elérhető, biztonságos helyeket (safe places) kínálhat. 3. A digitális divat „forradalmi újítás, amely etikusabbá és fenntarthatóbbá teszi a divatot."[7] 4. „Az innovatív digitális divatprojektek a technológia adta lehetőségek miatt lehetővé teszik a művészi kreativitás kibontakozásának új formáit."[8] A kötet szerkesztői és szerzői azt prognosztizálják, hogy a digitális divat gyors és széles körű térnyerése a divatkutatásra (fashion studies) is hosszú távú hatást gyakorol majd, hiszen „a digitális divat nem egy légüres térben létezik. A technológiai és a dizájnt érintő fejlődés, a környezeti és társadalmi klíma, valamint a személyes és csoportos preferenciák egyaránt alakítják. Különösen az elmúlt néhány év volt nagyon izgalmas időszak a digitális divat számára, ami rávilágított arra, hogy szükség van egy tudományos kötetre, amely megalapozza a digitális divattudományok területét (digital fashion studies)."[9] Ezen gondolatok felől jól kirajzolódik az

a változás, amit a digitális divat gyakorol mind a fashion studies diszciplínájára, mind a tervezők korábbi gyakorlataira, s magára a divatipar egészére.

Deepfake mint a valóság sajátos átirata

■ Vicki Karaminas 2012-ban még meglehetősen óvatosan fogalmaz a „digitális" (alapú) divatképek akkori térnyeréséről és befogadásáról, amikor azt állítja, hogy „a divat képi világa mint a reprezentáció módja állandóan mozgásban van, a kultúrát és a politikai változásokat formáló társadalmi erőkkel együtt (...) A digitális alapú képalkotás és a mobiltelefon mint médium újabb dimenziót hozott a képek jelentésáramlásába és megértésébe."[10] Ma már a deepfake technológia térnyerésének köszönhetően azonban nem lehetünk abban sem biztosak, hogy a közösségi médiában látott kép vagy audiovizuális anyag hús-vér embert jelenít-e meg. A kifejezés két fogalom, a *deep learning* (mély tanulás) és a *fake* (hamis vagy ál) kombinációjából született, először szórakoztató céllal egy népszerű telefonos applikáción keresztül (Face Swapping), amelyben a felhasználók saját arcképükre cserélhették le ismert filmjelenetek szereplőinek arcát. „A deepfake-tartalmak korai definíciói elsősorban az arcok digitális, automatizáltan végrehajtott cseréjével azonosítják a technológiát, és többnyire mozgóképes tartalmakkal hozzák összefüggésbe."[11] Fletcher szerint a „deepfake egy olyan technológiai megoldás, amely a valóságtól megkülönböztethetetlen manipulált videók létrehozására alkalmas, és általa a hétköznapi felhasználók is könnyedén alkothatnak humoros, pornográf vagy éppen politikai jellegű tartalmakat úgy, hogy a rajta szereplő személy soha nem adta hozzájárulását az arckép felhasználásához (...) Lehetővé tesz bármilyen manipulált, fiktív világ megteremtését, amelyben a szereplők teljesen élethű módon beszélnek és cselekednek."[12] Ugyanezt a technológiát használja fel/ki a divatipar is, amikor CGI (Computer-generated imagery) influenszereket , vagyis kizárólag digitális, a valóságban nem létező, számítógép által előállított karaktereket hoz létre, akik a közösségi médiában saját tartalmakat posztolnak, saját követőtáborral rendelkeznek, alakítják az emberek véleményét.

Tanulmányom a digitális divat egy speciális szeletére fókuszál, egy esettanulmány példáján mutatja be a divatnak mint kreatív iparágnak a CGI-divatinfluenszerekben rejlő lehetőségeit. Noonoouri, a 2018-ban létrehozott CGI-divatinfluenszer kollaborációinak az elemzésén keresztül arra vállalkozok, hogy bemutassam, milyen változás megy végbe a divatiparban, amikor egy mesterségesen generált karakter véleményvezérként tűnhet fel a közösségi médiában és digitális testén viselheti a luxusdivatmárkák új kollekcióit, vagy éppen „archív divattárgyait".

Az ismertségipar átalakulása: CGI-influenszerek

■ Guld Ádám találóan jegyzi meg, hogy „a deepfake-technológia megjelenésével együtt az ismertségiparban is komoly változásokra számítanak a szakemberek."[13] A marketinges szakemberek a korábban igencsak sikeresnek számító influenszermarketinget jelenleg már kockázatosnak ítélik, mivel a közösségi médiában könnyen és gyorsan létrehozható tartalmaikba a hús-vér véleményvezérek gyakran pillanatnyi érzelmi állapotukat vetítik bele, így nem ritka a kéretlen posztok feltűnése csatornáikon. A Storyclash listája amellett, hogy felsorolja a tíz legbefolyásosabb CGI-influenszert, felsorakoztat érveket is amellett, hogy a márkáknak hús-vér társaiknál miért célszerűbb mesterségesen generált véleményvezérekkel együttműködni: „A virtuális influenszerek olyanok, mint álmaid együttműködő partnerei. Soha nem késnek le egyetlen határidőt sem (vagy akár repülőt egy egzotikus forgatási helyszínre). A kreatív elképzeléseid megvalósításának az érdekében szó szerint dacolnak a fizikával. Képesek a márkához illő alakváltásra annak érdekében, hogy karakterük tökéletesen illeszkedjen hozzá. Nulla a hajnal 3 órai botrányos tweetek kockázata".[14]

Virtuális modellekkel először Japán és az USA kísérletezett. Jelenleg három CGI influenszertípust különböztet meg a szakirodalom[15]: A *valósághű karaktereket* (realistic), „amelyeket kereskedelmi céllal hoznak létre, például a divatmárkák”[16], amelyek „olyan megbízható reklámfelületekként működnek, amelyek minden helyzetben a márka szándékának megfelelően viselkednek”[17], a *stilizált karaktereket* (stylized), amelyek leginkább rajzfilmfigurákra emlékeztetnek (ezek lehetnek a valóságban nem létező emberek, vagy valós személyeket helyettesítő karakterek is), illetve a *celebritás-deepfake*-ek, akik létező hírességek digitálisan manipulált karakterei (ebben az esetben egy statiszta arcvonásait cserélik ki egy sztár képére). A CGI-influenszerek – legyenek bármilyen vizuális esztétika szerint létrejött karakterek a felsoroltak közül – közös vonása, hogy komoly gazdasági hatással és befolyással rendelkeznek, hiszen valódi társaikhoz hasonló módon saját „becsült médiaértékkel” (edtimated media value) rendelkeznek, amelyet az úgynevezett influenszer médiaérték (influencer media value) mutatója mér. A CGI-influenszerek közvetlenül a Covid-pandémia kitörésének éve előtt tűntek fel a közösségi média felületein, s mára egyre nagyobb számban vannak jelen az Instagram, Youtube és a TikTok mediális tereiben.

Z generáció és digitális divattartalmak

■ Az Instagram vagy a TikTok közegében mára fokozottan jelen lévő Z generáció hozzászokott, sőt egyre inkább kedveli az átszerkesztett tartalmakat, és kevésbé figyel a hagyományosabbnak tekinthető reklámtartalmakra. Ez változást provokál az influenszermarketing területén is. „Amíg korábban az erősen stilizált, megrendezett és airbrusholt divatreklámok inkább a fantázia ábrázolásáról szóltak, semmint a valós élet bemutatásáról, a közösségi média már a valós életet teszi fantáziává. Az Instagram, különösen a divat területén, a végletekig feszítette azt a posztmodern gondolatot, miszerint a reprezentáció jobb, mint az ábrázolt dolog, a másolat kívánatosabb az eredetinél.”[18] A luxusdivatnak korábban sok fejtörést és gondot okoztak az eredetileg kézműves divattárgyak Kínában legyártott silány minőségű másolatai, majd a fast fashion térnyerésével[19] bevezetésre kerülő „legalizáltabbnak” tűnő utánzatok, ám a digitális divattartalmak forradalmának idején a digitális térben kivitelezett „replikákat” már igyekszik a saját előnyére fordítani.

A stilizált és átszerkesztett tartalmak lehetőségének másik következménye, hogy a CGI-karaktereket alkotóik úgy is összegyúrhatják, hogy azok kifejezetten a Z generáció számára legyenek kívánatosak. Guld Ádám Ronald F. Blawko CGI-influenszer karakterét elemzi, aki tevékenysége „hosszú éveken keresztül befolyásolta az aktuális divat- és szépségtrendeket”[20], és akinek karakterét, „megjelenését és stílusát, személyiségét és viselkedését olyan elemekből gyúrták össze, amelyek külön-külön számos, Z generációs hírességben felfedezhetőek. A végeredmény egy olyan figura, ami más-más okból kifolyólag a lányok és fiúk körében egyaránt népszerű.”[21] A digitálisan létrehozott karakterek mindezen előnyük mellett a márkáknak is jobb tervezhetőséget és nagyobb kontrollt biztosíthatnak. A CGI-divatinfluenszerek kollaborálhatnak konkrét márkákkal, feltűnhetnek a márka egyéb reklámkampányaiban, NFT(non-fungible token) projektek kiadásához is használhatják őket[22], ugyanakkor direkt módon terméket is értékesíthetnek egyfajta (avatar) „webshopként” működve. Felvetődik ugyanakkor – a Z generáció körén kívül eső fogyasztók értékválasztásainak mássága kapcsán – a hitelesség kérdésköre is, vagyis, hogy a szélesebb közönség elhiszi-e, hogy a stilizált, animeszerű karakter virtuális bőrének hatékony lehet egy általa reklámozott (tehát általa feltételezetten „kipróbált”) beauty termék, tud-e tehát a karakter hiteles véleményvezér lenni olyan termékek reklámozása során is, amelyet lényegében ő maga, sohasem tud „kipróbálni”.

Noonoouri digitális karaktere

■ Noonoouri *stilizált karaktere* rajzolt, animeszerű és kifejezetten népszerű a luxusdivatmárkák körében. Közönségének 67 százaléka nő, majdnem a fele 18-24 éves, tehát a Z generáció tagja. Napi szinten posztol – és oszt meg magáról Instatörténeteket –, az egy posztjára érkező lájkok száma átlagosan nagyjából 7109,2. Noonoouri az Instagram-profilja szerint Párizsban „él", alkotója a német Joerg Zuber, aki a közösségi médiában fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy a karakter mögött művészi koncepció és emberi munka áll, és nem az AI (artificial intelligence). Zuber az Instagram felületén már számos alkalommal megjelent a karakter mellett, így a fiók közönsége tisztában van vele, hogy Noonoouri mögött egy hús-vér ember áll. Noonoouri a digitális világban 2018 februárjában a New York-i divathéten „látott napvilágot". Zubernek az interjúk tanúsága szerint ötéves korában pattant ki a fejéből a karakter ötlete, azóta „él együtt" vele. Digitális létrejötte óta Zuber saját bevallása szerint Noonoourin keresztül kommunikálja online közönsége felé saját kreatív ötleteit. Egy interjúban Zuber megjegyzi, hogy Noonoouri karaktere három szóval határozható meg: szépség, kíváncsiság és haute couture.[23]

A CGI-karakter és az alkotója 2023-ban meghívást kaptak a Buenos Aires-i fashion weekre (BAWFW) is. A divatavatár ekkor a város ikonikus helyeit „látogatta meg" (Puerto Madero, San Telmo, Centro Cultural Kirchner, Teatro Colón) és a Lage Collection, a Tramando és a Carlamodanet helyi márkák ruháit viselte, aztán a divathéten az ETER STUDIO „illúzió" elnevezésű digitális kollekcióját mutatta be saját digitális testén, amelyek aztán divat-NFT-k formájában kerültek piacra.

Noonoouri márkakollaborációi

■ Noonoouri dolgozott már együtt a Dior-divatházzal, Marc Jacobsszal, Kim Kardashiannal, a Vetementsszel, a Balenciagaval, Isabel Marant-tal, Iris van Herpen-nel, Stella McCartney-val, a Valentinóval, a Thierry Mugler, a Gucci és a Viktor&Rolf divatházakkal is, a legnépszerűbb posztja egy Versace-kollaboráció volt. A CGI-influenszer kampányolt már a Lacoste céggel együtt a veszélyeztetett állatfajok megmentéséért, sőt a karakter már a Harvardon is „tartott előadást". Noonoouri Instagram-oldalára legtöbbször mozgóképes anyag kerül fel. Hajának színe, de a rasszjegyei és testalkata is egyik pillanatról a másikra képes átváltozni, ezáltal a karakter alkalmas arra, hogy mindig az adott kultúra jelölőit hordozza magán (feltűnt már japán gésaként is), illetve annak a luxusdivatháznak a vizuális nyelvezetéhez és kollekciójához igazodjon, amelynek éppen bemutatja a ruháit és kiegészítőit. Ahogy Zuber megjegyzi „Noonoouri a világ polgára. Lehet latinamerikai, arab, japán..."[24]

Noonoouri digitális testén folyamatosan figyelemre méltó ruhadarabokat láthatunk. A karakter kifejezetten népszerű a luxus divatmárkák körében. 2018 februárjában az egyik első Noonoourival kollaboráló divatház a Tom Ford volt, majd júliusban a Dior Cruise Makeup kollekcióját is a digitális influenszer „mutatta be". A sikeres kollaborációk sora sokakban felvetette a kérdést, hogy a karakter „megelevenedik-e majd" a jövőben, próbálja-e magát a hús-vér emberekhez hasonlóvá formálni. Zuber azonban egy 2019-es interjúban már határozottan leszögezi, hogy Noonoouri karakter marad: „Noonoouri egy karakter, és az is marad. Szeretném, ha ezt mindenki már az első látásra felismerné (...) Az emberek azért követik őt, mert ő más. Általa elmerülhetnek egy álomvilágban."[25] – jegyzi meg Zuber. A legtöbb CGI-influenszerhez – Shudu, vagy Aitana Lopez – képest Noonoouri valóban másképp néz ki, hiszen megalkotója bevallottan nem akarja tovább erősíteni az irreális női szépségideált azzal, hogy létrehoz a Z generáció számára egy olyan ember kinézetű véleményvezért, aki követhetetlen szépségideált közvetít. Horváth Evelin *„Hamisítható a szépség? A deepfake és a szépségideál kapcsolatának*

vizsgálata" című írása is ezt a problémakört tematizálja. A szerző fontos megállapítása, hogy a CGI-karakterek automatikusan retusált, idealizált képei a közösségi médiában elérhetetlen szépségideált közvetítenek a befogadó számára, és ezzel negatív hatást gyakorolnak az emberek önképére és a társadalmi szépségideálra.[26] Azt is kiemeli, hogy a Deepfake technológia „könnyen a szándékos megtévesztés, félrevezetés eszközévé válhat (...) gyakran üzleti érdekeket szolgálva."[27] Noonouri animeszerű karaktere leginkább olyan, mint egy öltöztethető baba. Nem véletlen, hogy 2024 szeptemberében a karakterrel a Barbie-t gyártó Mattel cég is kollaborált. Az együttműködés eredménye ráadásul egy fizikailag is létrehozott, limitált szériában piacra dobott Noonoouri Barbie lett.

Noonoouri digitális teste – amellett, hogy a luxusdivat márkák reklámfelületeként is működik – a digitális divat lehetőségei által életre keltett NFT-k bemutatásának a terepeként is működik. Noonoouri 2023-ban a DressX nevű startup céggel – ami virtuális tárgyak köré épített üzletet – együttműködve hozza létre „The Dominoes" fantázianevű NFT kollekcióját. Az öt különféle virtuális haute couture ruha darabja 1500 és 5000 dollár közötti összegért kelt el a digitális térben.

A felsoroltak mellett egy virtuális influenszer nagyszerű lehetőséget kínál a divatmárkák számára arra is, hogy digitálisan népszerűsítsék a múltban tervezett ikonikus darabjaikat, vagy akár az új kollekciót. A közönség figyelmét egyrészt a ruhák újfajta vizualitása, másrészt a nosztalgia is mozgathatja.

Digitális „archív divat" Noonoouri digitális testén

■ Az „archív divat" kifejezés néhány évvel ezelőtt vált népszerűvé a viszonteladók online közösségében, majd később egy szélesebb közönség is használni kezdte a kifejezést. Mára már nemcsak a viszonteladói oldalakon – mint a Grailed és a RealReal – találkozhatunk a fogalommal, hanem a mindennapokban is használjuk. Ahogy Domoszlai-Lantner Doris leírja, az archív divat kifejezés elsősorban olyan tárgyakra utal, amelyek valamely tulajdonságuk miatt – egyediségük, vagy akár limitált darabszámuk miatt – gyűjthető.[28] Tágabb értelemben az archív divat a történelmi, művészeti vagy kulturális értékkel bíró, jelentős ruhadarabok és kiegészítők tanulmányozásának, gyűjtésének, megőrzésének és viselésének gyakorlatára utal. Ezek legtöbbször ritka egyedi darabok, amelyeket általában ismert tervezők vagy divatházak készítenek el, vagy a divattörténet sorsfordító pillanatairól (pl. Christian Dior New Lookja, vagy Alexander McQueen Bumsterszoknyája) tanúskodnak. Szintén az archív divat tipikus példái közé tartoznak a „kifutó darabok", az haute couture, a limitált kiadású kollekciók és együttműködések, vagy olyan ruhadarabok, amelyek fordulópontot jelentenek egy tervező életében, vagy akár a divatipar egésze számára.[29] Ezeket az ikonikus darabokat azért nevezik „archívnak", mert nem csupán viselendő ruhák, hanem a divathagyaték részeként is megőrzendő darabok. Olyanok, amelyek emblematikus jellegüknél fogva betekintést nyújtanak a stílus fejlődésébe, a kézművességbe és a készítésük idejének kulturális kontextusaiba. Korábban ezeket a divattörténészek, múzeumok, magángyűjtők és befektetők gyűjtötték, akik értékelik a divat mint művészeti forma jelentőségét, valamint annak kultúrára gyakorolt hatását.[30]

Noonoouri digitális teste az archív divat terepeként is funkcionál. Olykor NFT formájában gyűjthető formában jelenik meg, máskor inkább Zuber művészetének kifejeződése az online térben, s egy jó példa arra, ahogyan a divattörténet kulcsdarabjainak materialitása és a digitális divat efemer jellege találkozik, összekapcsolódik és átíródik. A karakter olyan archív divattárgyakat visel az online térben, amelyekkel legtöbbször a hétköznapokban a Metben, a Victoria&Albert múzeumban, vagy Musée des Arts Décoratifs-ban találkozhatunk.[31] Noonoouri testén tűnik fel újra Thierry Mugler ikonikus „metal catsuit" darabja 1995-ből. Az együttműködés érdekessége, hogy Mugler *Cyborg* fémszínű latexruhája valószínűleg épp-

olyan futurisztikusnak hatott 1995-ben mint a ma embere számára egy divat NFT egy avatar testén. A CGI-karakter viselte már McQueen 1999 tavaszi/nyári kollekciójának ikonikus sárga és fekete festékkel lefújt ruháját is a digitális térben, a Viktor&Rolf divatház 2019-ben a Párizsi couture héten bemutatott „Fashion Statement" kollekciójának, 'I am my own muse' feliratú smaragdzöld tüllruháját, és a holland Iris van Herpen 2018-ban bemutatott „Hypersonic Speed" topját is. A Noonoouri által viselt archív divat mindegyike a divattörténet fontos szelete, amely Zuber vizuális nyelvezetén keresztül tálalódik a digitális térben. Az „archív divattárgyak" mögött ikonikus tervezők reflexiói rejlenek, s ez emelődik át Zubernek köszönhetően Noonouri digitális testére, és elevenedik meg három dimenzióban az Instagram felhasználóinak szeme előtt.

Következtetésképp 2025-ben úgy tűnik, hogy a digitális divat egyre inkább áthatja a mindennapjainkat a közösségi médiában. A CGI-divatinfluenszerekben a divatipar megtalálja azt a lehetőséget, hogy a digitálisan létrehozott és manipulálható testek teljesen az adott kollekcióhoz idomuljanak. A CGI-influenszerek a divatmarketing új kulcsszereplőiként olyan kaméleonok, akik képesek egyik pillanatról a másikra átalakulni annak érdekében, hogy egy márkát reklámozzanak, saját digitális testükön keresztül piacra dobjanak NFT-ket, vagy „archív divatot" viseljenek. Az „archív divat" digitális divattartalomként való újraalkotása kiváló példája annak, miképp írható a digitális térbe a divattörténet. A divatot fogyasztók napjainkban is tapasztalható lelkesedésének következményeképpen a digitális divat tovább terjeszkedhet.

JEGYZETEK

1. Georg Simmel: *A divat.* In: Uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Novissima Kiadó, Bp., 2001. 180–200.
2. Joanne Entwistle: *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press, London, 2015., 1.
3. Uo.
4. Daria Shapovalova – Natalia Modenova: *Foreword*. In: M. R. Spicher et al. (eds.): *Digital Fashion: Theory, Practice, Implications*. Bloomsbury, London-New York, 2024. xxii-xxiv., xxiii. – saját fordítás E. P.
5. Michael R. Spicher – Bernat Sara Emilia – Domoszlai-Lantner Doris: *An Introduction to Digital Fashion*. In: Uő (eds): *Digital Fashion: Theory, Practice, Implic*ations. Bloomsbury, London–New York, 2024. 6.
6. Michael R. Spicher et al.: i. m. 13.
7. Uo.
8. Michael R. Spicher et al.: i. m. 14. – saját fordítás E. P.
9. Michael R. Spicher et al.: i. m. 15. – saját fordítás E. P.
10. Vicki Karaminas: *Image: Fashionscapes – Notes Towards an Understanding of Media Technologies and Their Impact On Contemporary Fashion Imagery*. In: Adam Geczy – Vicki Karaminas (eds.): *Fashion and Art*. Berg, New York, 2012. 182. – saját fordítás E.P.
11. Horváth Evelin: *Hamisítható a szépség? A deepfake és a szépségideál kapcsolatának vizsgálata*. In: Aczél Petra – Veszelszki Ágnes (szerk): *Deepfake: A valótlan valóság*. Gondolat Kiadó, Budapest, 2023. 215.
12. Uo.
13. Guld Ádám: *A deepfake és CGI-technológia az influenszermarketing szolgálatában: így formálják át a digitális karakterek az ismertségipar működésé*t. In: Aczél Petra – Veszelszki Ágnes (szerk): *Deepfake: A valótlan valóság. Gondolat Kiadó*, Budapest. 2023. 190.
14. Storyclash.com – saját fordítás E. P.
15. Guld Ádám: i. m. 191.
16. Uo.
17. Uo.
18. Emma Hope Allwood: *An AI Insta it-girl was at the Prada show-but WTF does that mean?*, Dazed.com 2018.02.28. https://www.dazeddigital.com/fashion/article/39171/1/ai-insta-it-girl-lil-miquela-was-prada-aw18-show-but-wtf-does-that-mean – saját fordítás E. P.
19. Erről bővebben lásd: Egri Petra: *H&M mint fast fashion?* Korunk 2013. 12. sz. 110–116.

20. Guld Ádám: i. m. 193.
21. Guld Ádám: i. m. 194.
22. Erről bővebben lásd: Egri Petra: *Balmain x Barbie: A Fashion NFT Case Study*. In: Michael R. Spicher et al. (eds.): *Digital Fashion: Theory, Practice, Implications.* Bloomsbury, London-New York, 2024. 85–95.
23. Catalina del Pinto: *Nooonoouri: la influencer vuelve a Buenos Aires*. L'officiel 2023. 07. 03. https://www.lofficiel.com.ar/moda/noonoouri-la-influencer-vuelve-a-buenos-aires
24. Futurlearn.com: *Who are you Noonoouri and why are you dressed in Philosophy by Lorenzo Stefini*. https://www.futurelearn.com/info/courses/fashion-and-gaming-how-luxury-fashion-brands-use-gamification/0/steps/236232
25. Peggy Frey: *Carine Roitfeld et la star virtuelle Noonoouri prennent la pose*, Madame Figaro, 2018. 09. 28.https://madame.lefigaro.fr/style/carine-roitfeld-et-star-virtuelle-noonouri-prennent-la-pose-280918-150791. – saját fordítás E. P.
26. Horváth Evelin: i. m. 226.
27. Horváth Evelin: i. m. 214.
28. Domoszlai-Lantner Doris: *Divatarchívumok: Instagram és a digitális korszak.* ME:dok 2024. 1. sz. 109–121.
29. Agnes Haverling: *What is Archival Fashion?* Vintageinformation.com: 2024. 10. 05. https://www.vintageinformation.com/post/what-is-archival-fashion
30. Uo.
31. Mára a divatmúzeumok is egyre gyakrabban használják a mesterséges intelligenciát a divattárgyak bemutatásához a kiállításaikon. A Met *Sleeping Beauties* kiállításán C.F.Worth 1887-ből származó, patinás, halványzöld és elefántcsontszínű báli ruháját egy avataron hozza mozgásba a kurátor, Andrew Bolton. A merészebb látogatók az Open AI segítségével eltársaloghatnak Natalie Potter avatarjával is, aki az általa viselt grandiózus menyasszonyi ruhával kapcsolatban készséggel válaszol a legprovokatívabb kérdésekre is.



BALÁZS IMRE JÓZSEF

AZ ÚT A VERSTŐL PRÓZÁIG ÉS VISSZA

Jón Kalman Stefánsson: *Versek*

■ A műfajok közötti váltás maga is történetté alakítható. Jón Kalman Stefánsson mára a világ legismertebb prózaírói közé tartozik, *A halaknak nincs lábuk* című regénye a Nemzetközi Man Booker-díj 2017-es hosszúlistáján szerepelt, Patat Bence és Egyed Veronika műfordítói munkájának nyomán pedig az életmű nagyobbik része magyar fordításban is olvasható, a művek sajátos északi világa széles körű figyelmet keltett magyar nyelvterületen. A *Versek* című reprezentatív válogatás azt is megmutatja, hogyan kezdődött a történet. A kötet végén terjedelmes szerzői utószó nyújt fogódzókat az olvasó számára: ebből Jón Kalman Stefánsson irodalomhoz való viszonyáról, az első két verseskötet megírásának önéletrajzi kontextusáról is sokminden kiderül, és mintegy járulékos elemként az izlandi irodalom nyolcvanas-kilencvenes évekbeli, személyes preferenciákat is feltáró történetéről is olvashatunk.

A szerző első verseskötete, a *Vadászengedély az örökkévalóságra* eredetileg 1988-ban jelent meg. Rövid versei kimerevített pillanatokat mutatnak, a csattanós szerkezet és a meghökkentés mozzanata sem idegen tőlük. Lázár feltámad, kijön az elgördített kő mögül, de a hőség nyomasztó, nem feltétlenül tartja jó ötletnek ezt a feltámadás-dolgot. Máshol a „legyen világosság” vágya az emberi elme számára rezignált módon a hűtőszekrény kinyitása nyomán mutatkozik meg. Az utcai autóbaleset szemtanúi mintha menekülnének a vers által pontosan megörökített látványtól, a pillanat emlékétől, együttérzésük nem tart tovább egy percnél.

Ennek a kötetének a visszhangját leste a fiatal szerző lélegzet-visszafojtva. A kötet megírása előtti időszakban sokáig nem foglalkoztatta őt az irodalom, kétkezi munkákból élt. Mégis volt egy vers, mint írja, amelyet már kamaszkorától magától hordott a tárcájában, Örn Arnarson *Róka* című verse. Az, amit ehhez a vershez fűződő viszonyáról ír az Utószó, voltaképpen jellemző azokra a csattanóra kihegyezett versekre is, amelyekről beszéltem: „megragadott a vers világképe. A leleplezés. Az irodalom sokszínű, de egyik legfontosabb vonása – ami miatt nemritkán tüske a mindenkori diktátorok szemében, és azokében, akik nem tűrik mások véleményét és szemléletmódját –, hogy képes átlátni és olykor leleplezni jelenének nézeteit és uralkodó álláspontját. Vagy kétségbe vonni őket. Elültetni bennünk a kételkedés magvát. Az irodalom nem tisztel semmilyen szabályt, ő a megszelídíthetetlen macska.” (104.) Ezt az életérzést hordozzák, ebbe az irányba tartanak az első könyv versei.

Mire a könyv megíródik, persze a szerző már egy másik életfázisban van: az izlandi irodalom nyolcvanas éveinek pezsgésében, bölcsészhallgatói státusban. Az utószó a különböző költészeteszmények egymásmellettiségéről beszél az időszak kapcsán – a műfordításirodalom csúcsteljesítményeinek és dilemmáinak Jón Kalman Stefánsson pályakezdésének idejére már valamelyest letisztuló hatásáról (hogyan kellene például T. S. Eliotot izlandira fordítani?), a konkrét költészet, a szürrealizmus vagy a politikus töltetű, nyersebb

Ford. Egyed Veronika. Typotex, Bp., 2024.

megformáltságú versek együttes jelenlétéről.

Ha valaki az izlandi költészet ekkori intézményes háttere, kiadástörténeti rituáléi iránt érdeklődik, Jón Kalman Stefánsson beszámolójára bízvást támaszkodhat a konkrétumok részletes bemutatása miatt. Mint írja, ezekben az évtizedekben, a hetvenes évek elejétől kezdve, a költők leginkább magánkiadásban jelentetik meg a köteteiket. Néhány nagy sikertörténetről is tudni lehet ekkoriban – Birgir Svanur Símonarson például, olvashatjuk, „olyan könyvekkel futott be, mint a *Gyorsfagyasztott versek* vagy a *Sózott versek*; nyílt és pikírt költeményekkel halfeldolgozókról, mocsokról, szerelemről és politikáról." (132.) Egy kávézó, szórakozóhely vagy bármilyen terem kibérlése, nagy esemény szervezése, több száz eladott példány a frissen kinyomott kötetből – másnap a nyomdaköltség kifizetése. Nagyjából ez a modell lebeg a pályakezdő szerző előtt. Alkatilag azonban nem érzi jól magát a hasonló szituációkban. Első kötetével végigpróbálja a lehetőségek nagy részét, a nagy eseményszervezést leszámítva, amire alighanem anyagi fedezete sem volna. Saját maga viszi be a reprezentatív könyvesboltba az ötszáz példányban kinyomtatott kötet példányait, ahol kezdésnek öt példányt vesznek át tőle, hónapok múltán aztán még ötöt. Iskoláknak, könyvtáraknak, ismerősöknek próbálja eladni a könyvét, amelyiknek színvonaláról nincsenek kétségei, a korszak szokásrendjének megfelelően telefonhívásokkal, személyes látogatásokkal próbálkozik. Van valami, amit mégsem vállal: hogy ismeretlenekhez menjen oda kávéházakban és hasonló helyeken – úgy, ahogy ezt akkoriban más izlandi költők csinálják. Bízik a napilapkritikák mozgósító erejében, de hiába. A történet egyik epizódja, amikor 1990-ben, már a második verseskötete megjelenését követően, a szerző kiviszi a két első kötet megmaradt példányait, mintegy 300–300 darabot, a ház előtti kukába. Ekkor már megkapta azt a jellegzetes visszajelzést is, amelyet a nyomdaszámlák kifizetése érdekében újra felvett halfeldolgozói munka helyszínén az egyik kolléganő mond, aki értesült ugyan a napilapokból a kötetmegjelenésről, de a költészet terén nem kifejezetten tájékozott: „Néha olyan kevés szöveg van egy oldalon, szólalt meg végül az egyikük, a könyvet méricskélve, majd rám pillantott, és azt kérdezte: miért kell így pazarolni a papírt?" (139.)

Jón Kalman Stefánsson utószava jó érzékkel az első kötet megjelenése után vágja el a lineáris történetmesélés szálát, az ezt követő eseményekre csak alkalomszerűen, egy-egy mondatnyi terjedelemben utal. Még az irodalmi befutás előtt vagyunk, a sikert a szerző számára végül a próza felé fordulás hozza el. A kukába dobott verseskötetpéldányok pedig mintegy újjászületnek később, a versek új kiadásai révén, amelyek immár fordításban is olvashatók.

A történet további részét tehát nekünk kell kikövetkeztetnünk és összeraknunk. A röviden megfogalmazható konklúzió, amelyre a kötet végigolvasása nyomán jutok, a következő: a vers a Jón Kalman Stefánsson-életműben mintegy megtalálja, kialakítja a saját, prózáétól eltérő helyét. Valamit másként tud, valamire máshogyan alkalmas, mint a próza.

A második, 1989-es kötet, *Az istenek sugárhajtóművéből* mintha a ráérősebb megfigyelést mélyítené el nyelvi értelemben is. A figyelem nyomán metamorfózisokon megy át a környezet és a tárgyak. Az éjszakában az autókerekek az úttal beszélgetnek, a ködben nehéz tetten érni, mikor köd, mikor kő, mikor hegy valami, hogyan alakulnak egymásba. A *Kezekből szárnyak* teszi talán leginkább megragadhatóvá azt, ahogyan a vers magára az érzékelésre és a kimondhatóságra is reflektál: „szárnyakká válnak a kezek / és már menekül is / a várfalak szürke magányából / ahol az erdő útját állja minden szélnek / a virágok nőnek, mint az ujjak: / élve eltemetett nőké / és a köd / pókhálóként feszül / a fák koronáján". (21.) Az, hogy a vers pontosan milyen

jelenésről beszél, ebben a részben nyitva hagyott kérdés, és voltaképpen a verszárlatban is így marad – szárnyas, álombeli lényt sejthetünk benne, aki a természeti létezőkkel egylényegű, és egy térbeli-időbeli tágasságban létezik. A vers mégis a kis, konkrét részletek felé mozdítja a figyelmünket: „és lángol az éjjeli nap / nyugtalan felhők susogása tölti be az éjszakát / megnyíltak a falak / a holdfényből szemek lettek / beléjük sápadt asszonyok zuhannak / ősi vágy szállja meg őket // és az álmokból / előlépett ő / ereiben a vérükkel". (21.) Ezekben a versekben jár legközelebb a szerző a szürrealista átváltozások képi logikájához.

Az 1993-as, *Megkérdezte, egy lakatlan szigetre mit vinnék magammal* című kötet közelebb kerül a privát szférához, magénéleti, párkapcsolati elemek, párbeszédek nyomai érződnek a verseiben. Az önanalízis és a másokkal való viszony elemzése kerül előtérbe itt, néha egészen minimalista, vagy az elemző törekvést rövidre záró módon: „ezek voltak a legjobb éveim / nem csoda, hogy alig emlékszem rájuk". (30.)

A kortárs magyar versnyelvhez talán a kötet záróciklusa, a 2021-es évszámjelzést viselő *Az ördögök lefekszenek aludni, és istenként ébrednek fel* című anyag áll legközelebb. Nagy távlatokat átfogó, összegző jellegű versek ezek, de megőrzik a korábbi szövegeknek azt a sajátosságát, hogy a köznapiból, a konkrétból bontják ki a verseket. A *Hajnalodik a város*ban például a távcsőben nézett gleccser és a szomszéd köhögése két olyan dolog, ami el fog tűnni, és mindez természetesen az énre is vonatkozik, csak a másik kettő megsemmisülésbe tartása megfoghatóbb. A perspektíva térben-időben kitágul, a kortárs politika fejleményei, utazások tapasztalatai is felbukkannak a versekben, noha nem tolakodó módon. A szerző versei ebben a ciklusban hosszabbak, ráérősebbek, a vallomásosság nyelvéhez bátrabban nyúlnak. Ugyanakkor megtartják a versbeli megszólalás lehetőségének paradoxonokba sűrítését: „A vers / az egyetlen írás, amit a halottak / olvasni tudnak, az egyetlen, ami / átjuthat" – mondja például az egyik izgalmas verssor (92.), ami korántsem a vers örökkévalóságának a kinyilatkoztatása, inkább a halál természetéről való gondolkodás egy szép állomása. Az emlékek, a beszélgetések lerakódása, a képzeletbeli időutazások, a gének továbböröklődése egyaránt beleszövődik abba a költői gondolatmenetbe, amelyet a *Talán van benne madárdal* vázol fel.

Jó végigkövetni Jón Kalman Stefánssonnal ezt az útvonalat, amely a falakba ütközéssel együtt, azt keretként használva, azt egy történet részévé alakítva győz meg arról, hogyan lehet jelen a világban a vers, a 2020-as években.

ÉLETKÉRDÉSEK ÉS HALÁLKÉRDÉSEK

Borhi László: *A túlélés stratégiái. Élet és halál a náci és kommunista diktatúrákban 1944–1953*

■ Ritka pillanat a történettudományban, amikor egy könyv olyan mélyre hatol a közelmúlt legdrámaibb kríziseinek feltárásában és elemzésében, hogy eközben többszörös határátlépésre kényszerül, és ahogy az olvasó érzékeli: a legalapvetőbb filozófiai, morálbölcseleti, mélylélektani, szociálpszichológiai és végső soron antropológiai dilemmákig jut el. És míg a borzalmak enciklopédiája feltárul a 20. század legvéresebb diktatúráinak megidézésével, a könyv címszereplője mégis a túlélés lesz, ennek stratégiáit kutatja a szerző; ahogy az alcímben is az élet megelőzi a halált, noha a tárgyalt korszakban úgy diadalmaskodott a halál milliók életén, mint középkori metszeteken ábrázolták egykor elkárhozott tömegek pusztulását, apokaliptikus várakozásban.

Emberek millióinak halála azonban az elmúlt században nem az üdvtörténet törvényei szerint zajlott, hanem nagyon is e világi törvények alapján, amelyeket nemegyszer parlamenti többség hozott, többnyire ideológiai alapon, hogy azután mindezt a közigazgatás és a karhatalom fordítsa le az intézkedések, tettek és események nyelvére; és Borhi könyve pontosan rekonstruálja ezt a folyamatot is. Aminek része volt, hogy nemegyszer a törvények adta lehetőségeken túl, de azok szellemében olyan szenvedést zúdítsanak az ellenségként megbélyegzett csoportokra, a jogfosztottakra és kiszolgáltatottakra, ami – köznapi szófordulatot alkalmazva – minden képzeletet felülmúlt. Feltehetően a törvényhozók képzeletét is, bár nem feltétlenül szándékait. Mert ezek a törvények, éppen ideológiai eredetüknél fogva, lehetőséget adtak végletes értelmezésükre és alkalmazásukra. A jog nem írt elő borzalmakat, csak lehetővé tette ezek megtörténtét koncentrációs táborokban, nyilas razziákon, az ávó kínzókamráiban. Aminek során, a legitimált gyűlölködés sodrában nemcsak „kiiktatni" kívánták az ellenséget, de megalázni, meggyötörni lelkileg és testileg; olyan szenvedést okozva a többnyire vétlen és kiszolgáltatott áldozatnak, hogy nemegyszer az életnél kívánatosabbnak tűnjék a halál.

Ezek a retorikai fordulatok azonban a könyv narratívájától idegenek. Borhi ugyanis nem moralizálással vagy bölcseleti, jogelméleti eszmefuttatásokkal mutatja be a 20. századi diktatúrák három metszetében ezek működésének nyers mechanizmusát, hanem mikrotörténetek sokaságán keresztül, ahogy írja: több száz ember tapasztalata nyomán, továbbá dokumentumok és különféle narratívák mozaikdarabjainak összeillesztésével tárja fel ezt a történelemmé vált antropológiai disztópiát. Ennek nyomán egy rendkívül személyes szemszögű, ugyanakkor komplex és dinamikus kép mutatkozik meg a 20. század történelmi véghelyzeteiről, amit szinte egyszerre láthatunk az egykori áldozatok aspektusából, továbbá a túlélőkéből vagy éppen az elkövetőkéből; valamint ezek rekonstrukciójából: tanúvallomásokban, emlékezésekben vagy éppen bíróságon. A könyv úgynevezett „forrásbázisát" ugyanis a kataklizmák után felvett jegyzőkönyvek, a táborokból hazatérő deportáltak frissen tett vallomásai, a különféle vizsgálatok során keletkezett dokumentumok –

(Ford. Lázár Júlia) Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Budapest, 2022. Angolul: László Borhi: *Survival under Dictatorships: Life and Death in Nazi and Communist Regimes.* Central European University Press, Budapest, 2024.

benne a besúgói és fogdaügynöki jelentések, perekhez becsatolt iratok, feljelentések és titkos jegyzőkönyvek stb. –, továbbá hivatalos nyilatkozatok, törvények, utasítások adják, amit levelek és memoárok egészítenek ki. Vagyis nincs olyan utalása, epizódja a vaskos kötetnek, ami ne lenne dokumentálhatóan konkrét, többnyire személyes, a sors által hitelesített – és szörnyen megrendítő.

Mindez azért érdemes említésre, mert a szerző, számos jelentős monográfia és tanulmány írója,[1] a kortárs történettudomány jelentős képviselője, rendkívül tájékozott szakmája módszertani, elméleti kérdéseiben, és míg az elmúlt években revelatív jelentőségű levéltári dokumentumokat publikált számos alkalommal, kutatásai sorra döntöttek meg korábbi hipotéziseket, és értelmeztek újra sorsfordító eseményeket, most a „mikrotörténelem" eszközeivel nyitott új fejezetet a diktatúrák analógiáinak és sajátosságainak elemzésében, interpretációjában – egyben saját pályáján.[2]

A *Túlélés stratégiái* annyiban is egyedülálló a szerző pályáján, hogy angolul írta, vagyis nem az anyanyelvén kívánt szólni azokról a megpróbáltatásokról és borzalmakról, amelyek az előttünk járó, majd sokáig velünk élő generáció életének alapélménye voltak, és amelynek traumatizáló hatása nemcsak a társadalmi fejlődésen hagyta rajta nyomát maradandóan, de – feltehetően gyógyíthatatlanul – áthagyományozódott a leszármazottakra is. Ami persze nem szándékosan és tudatosan történt, hanem a lélektan mélyebb törvényszerűségeinek engedve; és akkor is bekövetkezett, ha a leszármazott nem tudott mindarról, ami korábban szüleivel, családjával, tágabb közösségükkel történt.

Erre utal a könyv kezdőlapján felidézett gyerekkori epizód, amikor egy gyanútlan és napos vasárnapi reggelen a mit sem sejtő kisfiúval az anyja váratlanul közölte: „Zsidók vagyunk." Ami egyfelől arra utal, hogy származásának meghatározó eleme mindaddig ismeretlen volt a gyerek számára, másfelől pedig talán egy „aha"-élményt is jelentett, mert ez a hirtelen feltárt identitás magyarázatot kínálhatott személyiségvonásokra, tudatosulatlan szorongásokra, akár a kívülállás feloldhatatlan élményére; mintegy tudatosításával kibontotta az addig öntudatlanul cipelt, történelmi „poggyászt".

Aminek része volt az idegenség az otthonosságban. Az a budai utca ugyanis, ahova a fiatal történész házassága után költözött, ugyanaz volt, ahol anyját és nagyanyját a vészkorszak legdermesztőbb pillanatában nem engedték beállni abba a sorba, ahol rokonaik várakoztak – és éppen ezzel menekültek meg: hozzátartozóik nem tértek vissza a deportálásból, míg anya és lánya túlélte a holokausztot. Akárcsak a szerző apja, akit apácák bújtattak mindaddig, amíg a nyilasok rájuk nem törtek, és a kiskamasz Borhi Andrást is a Duna-partra kísérték, akinek azonban annyi lélekjelenléte még volt, hogy megkérdezze a mellette lépkedő fegyverest: lesz-e kegyelem. A tagadó válasz nyomán a fegyverek eldördülése előtt a jeges Dunába ugrott, megmenekülése vakmerő volt, és szerencséjének is köszönhetően, sikeres.

És éppen ezek azok a véletlenek, amelyeken keresztül a történelmi szükségszerűség megmutatkozik. Ami minden bizonnyal ihletője, tárgya a könyvnek – akárcsak szerzője sorsának.

A három metszet, ami a diktatúrákban az élet és a halál kérdéseit a végletekig élezte: a koncentrációs táborok világa az odavezető úttal együtt; a nyilasterror tombolása hatalomátvételüket követően; majd pedig a magyarországi sztálinizmus „vaskora", a kommunista uralom első szakaszának borzalmas konszolidációjában. Mindezeket három, sok szempontból eltérő jellegű történelmi helyzet hozta létre, amelyek bő másfél évtizeden keresztül gyötörtek meg és pusztítottak el milliókat. És bár genezisükben, működésükben és ideológiájukban nemcsak eltérőek voltak egymástól, de a kommunizmus és fasizmus esetében ellentétesek, min-

den különbségük ellenére, a sorsok lenyomatában, a traumatizált tudatban, illetve a mikrotörténetek szintjén számos analógiát mutatnak. És ez is a könyv egyik legelgondolkodtatóbb és nem kevéssé felkavaró következtetése.

A koncentrációs táborok létesítése és működése a német birodalmi törvények nyomán vált lehetővé, majd mind általánosabbá, ami a magyarországi zsidóságot elsősorban az ország megszállása nyomán érintette rendkívül súlyosan. A már évek óta érvényben lévő zsidótörvények végrehajtása során ugyanis ekkor indult meg a teljes jogfosztás folyamata, majd a gettósítás, végül a deportálás, a magyar közigazgatás és karhatalom, továbbá az államvasutak rendkívül hathatós közreműködésével. Míg mindez szervezetten, olykor éppen „olajozottan" működött, addig a nyilasterror tombolása spontán volt, kiszámíthatatlan, sok esetben szinte követhetetlenül improvizatív: akár folyamatos brutalitásában, akár villanásnyi enyhüléseiben. A mindezekre néhány évvel következő szovjet típusú totális rendszer s az általa alkalmazott terror azonban hosszú távú terveivel a társadalom egészét kívánta átstrukturálni, a történelem célba érésének megfelelő, kategorikus elszántsággal; de mindenre kiterjedő hatalma ellenére sem volt „olajozott", ahogy improvizatív sem volt, talán csak az ellenségül választott „célcsoport" folyamatos újradefiniálásában.

Ennek megfelelően rekonstruál háromféle folyamatot Borhi, amelyek rövid egymásutánban – illetve az első kettő jelentős átfedésben – zajlottak, azok között a történelmi keretek és uralmi struktúrák között, amelyeket ugyancsak megmutat, legyen szó fasizmusról, hungarizmusról vagy kommunizmusról. De figyelme nem a teoretikus vagy analitikus kérdésekre irányul, noha ezek legújabb kutatási eredményeit jól ismeri, és könyvében utal is rájuk, hanem elsősorban a diktatúra mindennapjai érdeklik, az egyéni sorsok, az ezeket meghatározó döntések, reflexek, tettek, egyáltalán nem „mindennapi" helyzetekben. A könyvben így a háromféle uralom közelképeit látjuk: név szerint említett embereket, családjaikat, hely és idő pontos koordinátájában, áldozatként vagy elkövetőként, a történelem által kijelölt végzetnek alávetve. Az olvasó tekintete előtt – miként feltehetően az egykori áldozat esetében is – elmosódik, hogy milyen ideológia kényszerítette az ártatlanokat és kiszolgáltatottakat ebbe a pokolba, így a történelem átfogó törvényszerűségei vagy az eszmerendszerek logikája helyett nincs más, mint a sorsával szembenéző individuum s a túlélés kockázatos stratégiája. A megaláztatás és fájdalom univerzális nyelve válik ezekben a helyzetekben a kommunikáció eszközévé, a szenvedés analógiái jelentik a közlés mintázatait, s ennek fényében nemcsak az ideologémák hullanak le az áldozatokról, de a túlélés vegetatív parancsa olykor ellenszegül mindannak, ami kognitív. Ezek között a moralitásnak mint „származtatott" értéknek éppúgy, mint a szolidaritásnak és az empátiának. Nyers ösztönök veszik át a megfontolás vagy akár csak mérlegelés helyét akkor, amikor az áldozatok szembetalálkoznak kínzóikkal vagy gyilkosaikkal, akiket sokszor ugyancsak tagolatlan ösztönök vezérelnek, és éppúgy nem mérlegelnek vagy fontolgatnak, mint áldozataik.

Megrendítő és felkavaró könyvében Borhi az események kronológiáját követi, amikor a magyarországi holokauszt közelképeinek sorozatában a német megszállást követő „végső megoldás" stációit rekonstruálja. A nemzetből törvényesen kirekesztett, zsidó származású magyarok összeírása, „begyűjtése", a gettók kialakítása, az ennek kapcsán megmutatkozó viselkedésformák áttekintése drámaian konkrét történetekben tárul fel, amelyek között – és ez is a könyv egyik erénye – egymásnak ellentmondó helyzetek, döntések, események is megmutatkoznak. Kegyetlenség és együttérzés, kifosztás és segítségnyújtás, gyilkosság és életmentés megannyi szimultán mozzanata arra utal, hogy a könnyelmű

általánosítás veszedelmes, mert nem lehet eltekinteni az egyeditől, a különöstől, akár az irracionálistól – legyen szó kegyetlenségről vagy kegyelemről. A dokumentumok tanúsága szerint ugyanaz az ember volt képes szörnyűségek elkövetésére, majd pedig életmentésre, ahogy a kiszolgáltatottak saját mikroközösségükben is éltek, olykor visszaéltek hatalmukkal, mint erre a kápók története vagy a táborokban kialakuló hierarchia epizódjai is példával szolgáltak. Az arányok azonban szomorúan és egyértelműen jelzik, hogy mi volt a kivétel, és mi a szabály, amikor százezrek indultak a halálba.

A „magyar nemzetet" jelentő kritikus tömeg ugyanis asszisztált a magyar zsidóság kirekesztéséhez, s számos epizód idézi fel a szomszédok és faluvagy városbeliek közönyét vagy akár kárörömét, amikor elindult a menet a téglagyár és a marhavagonok felé; de elvétve érzékelhető volt többük együttérzése vagy akár segíteni akarása is. A Zsidó Tanács megnyugtatónak szánt képmutatása, miszerint „pánikra nincs ok", éppúgy hozzájárult a borzalmak bekövetkeztéhez, mint a nyugati szövetségesek közönye – sőt cinikus taktikája, hiszen az ő szándékukkal egybeesett Magyarország megszállása, mert ezzel lekötötték a német erők egy részét a partraszállás végrehajtása idején. Ezzel egyben meg is pecsételték a magyar zsidóság sorsát, mint Borhi László korábbi kutatásai erre is rámutattak, és ami a „hallgatás összeesküvésének" része volt. Mert határokon és ideológiákon túl jött létre a csend konspirációja, hogy ne sejtsék a gázkamrába indulók, hogy mi vár rájuk még akkor sem, amikor a politikai és egyházi vezetők, valamint a zsidóság hivatalos képviselői közül többen már jól tudták, hogy mit is jelent a „végső megoldás".

A politikai döntéshozók és a közéleti szereplők csendjének előterében a könyv végigvezeti az olvasót a zsidóságot érintő dehumanizálás folyamatán, a kirekesztés és elszigetelés nyomán az elszállítás megidézésével, a marhavagonokban megtett utazás megannyi borzalmával, a rettenetes várakozással a vágányokon, a fizikai és lelki megpróbáltatások sorozatával, bezárva, éhesen és szomjasan, olykor tűző napon, mindig elviselhetetlen zsúfoltságban – amihez képest az érkezés az auschwitzi rámpára még akár megkönnyebbülést is jelenthetett, a friss levegővel, amibe belekeveredett az égett hús édeskés szaga. A könyvben idézett vallomások mozaikdarabjaiból áll össze, hogy mit láttak a vagonból kilépők, hogy miként zajlott a szelektálás, majd hogyan teltek az első órák: a felidézett emlékek tagolatlansága átüt a történész szövegén, és új fényben láttatja eddigi ismereteinket. A DEGOB[3] egykor felvett jegyzőkönyvei a történelem szeizmikus mozgását mutatják meg azok életében, akiket ezek a földmozgások létükben ugyan megkíméltek, de fizikailag és lelkileg maradandóan megviseltek. Az ő szavaikból rekonstruálható, hogy a lágerélet konkrétan és több szempontból felidézve mit is jelentett, éhezéssel, kegyetlenkedésekkel, fizikai és lelki gyötrelmekkel, a munkavégzés megpróbáltatásaival és értelmetlenségével; összességében: az emberi élet értékének végletes devalválódásával és a túlélés teljes bizonytalanságával. Ami úgy tárul elénk, ahogy az emlékezet megőrizte, és személyességén újra és újra átüt az, ami általános – mintegy sokdimenziós teret alkotva a könyvben, ami így válik plasztikusabbá és komplexebbé az egyszemszögű narratíváknál, érzékletességében pedig drámaibb a pusztán tudományos értekezéseknél.

Mintha nemcsak a történelem szeizmikus mozgását érzékeltetné Borhi, de azt az eddig kevésbé vizsgált és történeti kontextusban kevéssé feltárt antropológiai szituációt, ami a koncentrációs táborokban létrejött. Az egyik emlékező szerint „a németek a lelkünket akarták megölni", vagyis a sajátosan emberit elpusztítani azokban a lényekben, akiket nem tekintettek embereknek, és akik a végletes kiszolgáltatottságukban joggal érezték: „az életünk már nem volt a miénk". Az „önként, kéjjel ölt"[4] jelensége tárul itt fel a ki-

szolgáltatottak felől, akik saját sorsukban is felidézték, amint olykor az áldozatokban is kialudt az emberség utolsó szikrája, mert a túlélés parancsa felülírt mindent, a civilizáció reminiszcenciáit is. Ugyanennek az antropológiai látleletnek a része, ahogy az öncélú, az értelem nélküli bántalmazás jelensége is feltárul számtalan narratívában, ahogy a másik szenvedésben való kielégülés vagy éppen gyönyörködés sajátosan emberspecifikus vonása ezekben a helyzetekben megmutatkozott. És ez éppolyan megdöbbentő, mint amilyen váratlan lehetett – s morálisan megrendítő – a szolidaritás és önzetlenség hasonlóan értelmezhetetlen, bár éppen nem „öncélú" feltámadása.

Számos analógia kínálkozik a másik diktatórikus véghelyzettel: a nyilas mészárlással a háború utolsó telén Budapesten. Amit ugyanez a rendszer tett lehetővé, és aminek alapvető motivációja ugyancsak a zsidóság elpusztítása volt, de ami alapvetően eltérő körülmények között zajlott. Hiszen míg a koncentrációs táborokat meghatározta működésük valamiféle szervezett rendje, addig a nyilas tombolás nem követett semmiféle koncepciót, előírásokat vagy rendszert. Sőt az október 15-én hatalomra jutott pártvezetés elvileg tiltotta a túlkapásokat – mint Borhi ezt is dokumentálja könyvében –, így a tettesek elvileg felelősségre vonhatók voltak abban a rendszerben is, amelyre feleskűdtek. Valójában persze a nyilas vezetők ezt éppolyan cinizmussal kezelték, mint – paradox módon – a honvédelmet, hiszen a szovjetek közeledése nem mozgósított közülük annyi fegyverest, mint az ártatlanok gyötrése és gyilkolása.

A holokauszt szervezett és koncepciózusan tervezett végrehajtásával szemben az is különbséget jelentett, hogy a nyilas mészárlás egy nagyváros terein és valaha szebb napokat látott korzóján, sugárútjain zajlott, míg a koncentrációs táborok viszonylagos elszigeteltségben működtek, kisebb-nagyobb távolságban a városoktól. És míg a táborok őrei sietve elhagyták posztjukat a szovjetek közeledtével, a nyilas terror elkövetői azonban fokozták borzalmas tevékenységüket a szovjet csapatok közvetlen közelségében is. Így tehát a mindinkább zsugorodó hátországban a legutolsó pillanatig kínozták, irtották és kifosztották azokat, akik ekkor már semmiféle ellenállásra nem voltak képesek, és reménykedésre is alig. Hogy a tomboló terror mögött a „honvédelem" magasztos gondolata motiválta a gyilkosokat, az is pontosan kirajzolódik a könyvben: a cselekvő gyűlölet ugyanis az egész „fajnak" szólt, az ideológiailag meghatározott gondolatmenetben, ami szerint a „parazita" és „nemzetellenes" zsidóság puszta létezése is veszélyt jelent a magyarságra, így ezen a fronton küzdöttek a pribékek, nagyobb sikerrel, mint a szovjet hadsereggel szemben.

De egyéb szükségszerűsége ennek a küzdelemnek nem volt, hanem csak lehetővé vált az élet-halál kérdésének eldöntése azok által, akik korábban sokszor saját sorsukról sem dönthettek. Érvényesíthették hatalmukat a kiszolgáltatottakon, és hogy ennek teljességét és feltétlenségét átéljék, nemcsak megölni kívánták véletlenszerűen választott áldozataikat, hanem válogatott kegyetlenségeket és gyötrelmeket zúdítani rájuk, kiszámíthatatlanul és szeszélyesen. A könyvben ennek folyamata lépésről lépésre tárul fel, noha itt nem következtek egymásra stációk vagy logisztikai lépések, hanem rögtönzötten és véletlenszerűen tombolt a terror, legfeljebb a példastatuálás játszott szerepet, vagy a kifosztás feltételeként alkalmazott kínzások, hogy megszerezzék áldozataik pénzét és vagyontárgyait. A város egésze rettegésben élt az októberi puccstól Pest januári felszabadításáig, de a szimultán borzalmak megidézett helyszíne elsősorban Zuglóban, illetve a XII. kerületben volt; míg felvillant mellettük a gettó, a kivégzőhellyé változott Duna-part és az Andrássy út 60. is.

Az értelmetlenség excesszusa mellett az elkövetők mélyebb motívumainak magyarázathatatlansága is fontos

szerepet kap a könyvben: rendes családapák éppúgy örömüket lelték a vérengzésben, mint mindennapi megaláztatásaikért bosszúra vágyó, marginalizált és lumpen férfiak és nők, nemcsak kirekesztettek és félrecsúszott egzisztenciák, de sikeresek és megbecsült polgárok is; sem szociológiailag, sem lélektanilag nem lokalizálható pontosan az a csoport vagy réteg, és így az a kollektív indítékrendszer sem, amely működésbe hozta, és hetekig fenntartotta a kínzás és pusztítás gépezetét. Ahogy a közöny úgynevezett „szürke zónája" is tagoltan tárul fel a borzalmak mentén, a városlakók, a szomszédok, a közigazgatás vagy az egészségügy képviselői szinte a szürke „ötven árnyalatát" képviselték, a feljelentéstől a rejtegetésig, a segítségnyújtástól a bűnsegédségig volt példa mindenre, bár a terror fokozódásával a megdöbbenés és a szolidaritás is erősödött, és olykor életeket mentett. Hiszen ahány helyzet és helyszín volt, annyiféle lehetőség adódott bántalmazásra és annak elszenvedésére, akárcsak enyhítésére vagy elkerülésére; a történettudományi általánosítások sorozatát kérdésessé teszi a konkrétumok sokszor érthetetlenül abszurd, máskor enigmatikusan rejtélyes kaleidoszkópja.

Mindezek mentén a terroruralom sajátos „infrastruktúráját" is pontosan leírja Borhi: a nyilas különítmények felszerelését, működését, a fosztogatás rendszerét, a mentés és árulás sajátos dinamikáját, ezen belül a zárdák és a védett házak felemás biztonságát, továbbá a 20. század egyik jelentős intézményének, a rendszereket túlélő házmesterek sajátos és sokszor hatalmi bázissá változó veszedelmes autoritását. A higgadt narratíva folyamatosan feszültséget teremt a leírt események borzalmaival, a kegyetlenségek ábrázolása a segítségnyújtás példáival, hogy a következtetések levonása semmiképpen se legyen egyszerű.

A könyvből az is pontosan kiolvasható, hogy a trauma nemcsak az elszenvedőké, de bizonyos értelemben a tetteseké is volt, kiváltképp akkor, amikor rövidesen nekik és rendszerüknek totális vereséget kellett elszenvedniük, s ennek során az erőszak, a hatalommal való élés és visszaélés improvizációi, az ebből fakadó kegyetlenkedés része maradt a politikai kommunikációnak. Hiszen a szovjet hadsereg csakugyan megszabadította Magyarországot a nyilasterrortól és a náci uralomtól, de szabadságot nem hozott, és azt a keveset is visszavette, amit a háborús győzelem utáni években megadott. Bár azt sem mindenkinek: Borhi húszezerre becsüli azok számát, akik a koncentrációs táborokból egyenesen a szovjet kényszermunka-táborokba kerültek, míg azok száma tízezrekben mérhető, akik a „málenkij robot" süllyesztőjébe jutottak, és akik közül sokan ott lelték halálukat. Akik pedig hazatértek a felszabadított koncentrációs táborokból, a kaotikus katarzisban azért csak túlélésükre kellett ismét koncentráljanak, így nem hegedtek a gyógyíthatatlan sebek, csak elfedte őket az újfajta létharc, majd pedig a hallgatás újabb parancsa. Mindezek során a társadalom közvetlenül nem traumatizált részének sem sikerült teljesen regenerálódnia a korábbi megpróbáltatások nyomán, az új ideológiát képviselő terroruralom pedig rövidesen a szabadság és demokratikus hatalomgyakorlás gyenge kísérleteit is abortálta.

Jellegében és berendezkedésében természetesen alapvetően eltért a kiépülő népi demokrácia az azt megelőző rendszerektől, de azért többféle analógia volt érzékelhető a korábbi uralommal: manipulációban, megfélemlítésben, bűnbakképzésben, a fenyegetettség légkörének fenntartásában, a totális kontroll kiépítésében. A túlélés itt már nem a mindennapi életveszély elkerülését jelentette – bár olykor erről is szó volt: letartóztatási hullámok idején, kirakatperek konstruálásakor, a téeszesítés és kulákhisztéria során, szabotázsvádak alkalmazásakor; a sor itt is folytatható. A sztálinizmus vaskorában a kollektív fenyegetettség áthatóvá és általánossá vált, ám többnyire nem vált közvetlenné és véressé. A könyvben

ennek felemás vonásai markánsan mutatkoznak meg, egyfelől az „élesedő osztályharc” öngerjesztő pszichózisában, illetve a „leleplezések” improvizációiban és mindenkire gyanút vető dinamikájában, és így a nyomasztóan szürke mindennapokban is várni lehetett, hogy a paranoia körforgása eléri az ellenségnek választott osztályt, réteget, szakmát, csoportot, egyént.

A náci, nyilas, sztálinista és poszt-sztálinista rendszerek már nem élnek velünk, egykori képviselőik és legutolsó áldozataik is végleg távoznak – de reflexei, struktúrájának lenyomata, traumáinak átöröklődő hatása még érvényesül. És míg a feledés jótékony, az idő pedig elvileg gyógyít, addig az az antropológiai élmény, amit az előttünk járó nemzedékeket megszereztek és átörökítettek, döbbenetes mélységekbe világít be. Mindennek számos mozzanata ma is releváns, nem a konkrét történelmi térben, hanem abban a lezáratlan időben, ami megmutatta, hogy mire lehet képes az ember. És az ezekből adódó kérdések érvényessége nem múlik, mert ezek nem történelmi kérdések, hanem általánosabbak: életkérdések és halálkérdések, amelyek a történelem konkrét eseményeiből szinte a metafizika magasába emelkedtek, és ott is maradnak mindaddig, amíg létezik emlékezés.

Nagy András

JEGYZETEK

1. Lásd többek között: *A vasfüggöny mögött.* Ister Kiadó, 2000; *Iratok a magyar-amerikai diplomácia történetéhez 1957–1967.* Ister Kiadó, 2002; *Magyarország a hidegháborúban.* Corvina, 2005; *Magyar-amerikai kapcsolatok, 1945–1989.* HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2009; *Nagyhatalmi érdekek hálójában.* Osiris, 2019. Ezek közül több angolul is megjelent.
2. Borhi immár hosszabb ideje az Egyesült Államokban él, az egyik legrangosabb egyetem professzora, írásai magyar és angol nyelven keltettek jelentős nemzetközi visszhangot, s nem csak az Indianai Egyetem tanáraként vívott ki komoly presztízst, de mint a kelet- és közép-európai történelemről szóló könyvsorozat szerkesztője is.
3. Deportáltakat Gondozó Országos Bizottság.
4. Radnóti Miklós: *Töredék.*



EGY TÁRSADALOMTUDÓS, AKI SZÉPIRODALMAT OLVAS

Tóth Miklós Bálint: *Az ideológiától a nosztalgiáig. Barangolások Koestlerrel és Máraival*

■ Tóth Miklós Bálint könyve három regényen keresztül – Arthur Koestler: *Sötétség délben*, Márai Sándor: *Ítélet Canudosban* és *Szindbád hazamegy* – mutatja be a szépirodalomnak a politikatudományban betöltött lehetséges szerepét. Tóth fiatal kora ellenére is ismert lehet az olvasók előtt, hiszen publikációi rangos folyóiratokban jelentek meg politológiai, közpolitikai és a fogyatékosságügyi témákban. Jelenlegi kötete a Budapesti Corvinus Egyetemen 2022-ben megvédett PhD-disszertációjának könyvváltozata.

Tóth kutatása a szépirodalomnak a politikai jelenségek megértésében betöltött szerepére koncentrál, és azt állítja, hogy a politikatudomány (elsősorban a politikaelmélet) számára hasznos lehet a szépirodalmi művek, különösen a regények tanulmányozása. Az ilyen jellegű vizsgálatok elsősorban akkor lehetnek relevánsak, ha a társadalomtudományok jelenlegi kvantitatív fókusza elmozdul, és a politikai élet összetettségének feltárása érdekében kvalitatív kutatások is nagyobb hangsúlyt (és több forrást) kapnak. Tóth joggal állítja, hogy a 20. században a természettudományok módszerei a társadalomtudományok számára is meghatározóvá váltak – ez lehet a legfőbb oka annak, hogy az irodalom és a politika kapcsolatával kevés kutató foglalkozik. A társadalomtudományok újrahumanizálása azonban erősödő tendencia (Magyarországon elsősorban Szűcs Gábor Zoltán és Tóth Csaba publikál ebben a témában), és ebbe az irányzatba nagyon jól illeszkedik Tóth Miklós Bálint könyve. A kötet reflektál szinte minden jelentős nemzetközi kutatóra e területen (mint például Andrea Baumeister, John Horton és Maureen Whitebrook), meggyőzően érvelve amellett, hogy az irodalomtudomány és a politikatudomány együttműködése hasznos és szükséges.

A könyv alapos módszertani bevezetővel kezdődik. Tóth irodalomelemzési módszereit elsősorban a klasszikus újkritikára alapozza, míg az újabb, különösen a posztmodern elméletekkel, például az intertextualitással szemben óvatosabb, ugyanakkor felhasználja a releváns, kontextuális megközelítésű kritikusok (pl. Martha Nussbaum) munkáit is. Tóth érvelése logikus, írása a kutatók és a laikus olvasók számára egyaránt érdekes. A politika és irodalom kapcsolatának különféle lehetséges megközelítéseit számos jó példán keresztül tárgyalja, gondolatmenete mind az irodalom-, mind a politikaelmélet ismeretét tükrözi. Elgondolkodik az irodalom életrajzi értelmezésének korlátairól (ahol a szerző élete a fő iránymutató a szöveg értelmezéséhez) vagy a szépirodalomnak a politikai jelenségek illusztrálására való használatán. Amellett érvel, hogy mindezen túlmenően az irodalmi művek betekintést nyújthatnak a kortárs társadalmi valóságba, így a szépirodalom a társadalom- és politikai filozófia által is jól felhasználható. A módszertani bevezetés előrevetíti az elemző fejezetek esettanulmányait. Mivel e tanulmányok mindegyike a 20. századi prózairodalomra reflektál, a módszertan is az

MCC Press, Budapest, 2023. Angolul: *From Ideology to Nostalgia Excursions with Arthur Koestler and Sándor Márai*. Lexington Books, 2025.

ilyen elemzésekre hangolódik. Meg kell említenem, hogy más műfajok (főleg dráma vagy költészet) és a különböző korszakok eltérő módszertant igényelhetnek. Ez talán az egyetlen igazán vitatható pontja a bevezető fejezeteknek: előnyös lehet a téma pontosabb meghatározása, mivel a szöveg néha a legáltalánosabb módon hivatkozik az „irodalomra", miközben valójában a modern regénnyel foglalkozik.

Tóth Miklós Bálint azt is felismeri, hogy az utópikus és a disztópikus irodalom fontos területe az irodalmi szövegek politikai alkalmazásának, mivel ezek a művek általában a fikció és a politikai (vagy társadalom-) filozófia metszéspontjában helyezkednek el. A fikcionalitás szintén fontos kérdés, mivel rendszeresen szolgál ürügyként arra, hogy társadalomtudósok figyelmen kívül hagyják a szépirodalmi szövegeket. Tóth azonban megjegyzi, hogy „az emberi interakciók túlnyomó többsége a szó szoros értelmében véve nem kézzelfogható, hanem csupán közösségi létezésünk feltételei közt értelmezhető… Az irodalmi műveket fikciós karakterük miatt lenéző kutatók nem vesznek tudomást arról, hogy a társadalomtudományi kánon […] legfontosabb szövegei nemegyszer metaforák és egyéb képszerű fogalmak segítségével igyekeznek leírni az általuk interpretálandó társadalmi jelenségeket" (63).

Az esettanulmány-fejezetek mindegyike jelentős írások értékes politikai elemzése – az első fejezet Arthur Koestler *Sötétség délben* című művével foglalkozik, míg a következő fejezetek Márai Sándor könyveit tárgyalják. A Koestler-tanulmány elején a szerző módszerének egy új aspektusát ismerjük meg: az irodalmi szövegek egyik legfontosabb értéke szerinte abban rejlik, hogy képesek bemutatni a szereplők benső világát, így általuk a politika személyesebb aspektusát ismerhetjük meg. Ebben a fejezetben az ideologikus gondolkodás anatómiája áll a középpontban, amelyet szélsőséges formájában „a szó klasszikus értelmében nem is tekinthetjük gondolkodásmódnak, hiszen nem teljesíti az értelemkeresés alapvető kritériumait… az ideológiának ellentmondó érvek tudatos ignorálása odavezet, hogy a látszólag koherens konklúzió voltaképp a valóság radikális kifordításává válik" (86–88.) – írja a Mathias Corvinus Collegium kutatója. A gazdag elemzés (amely politikai-pszichológiai fókusza mellett kiterjed a nyelv tanulmányozására és az ideológiavezérelt gondolkodás teológiai vonatkozásaira is) demonstrálja, hogy a szépirodalom tanulmányozása értékes következtetésekre vezet a politikatudomány művelői számára is.

A negyedik fejezet egy alapos tanulmány Canudosról, egy kvázi utópisztikus brazíliai településről, ahogy az Márai Sándor 1970-es *Ítélet Canudosban* című kisregényében megjelenik. Tóth hangsúlyozza, hogy Márai szövege „kiemeli a demokráciát a hiedelmek és mítoszok ködéből, és egy olyan civilizatorikus módszernek tételezi, mely jól definiált elvrendszerével a bárdolatlan, már-már állatias érintkezésen alapuló társadalmakat a fejlődés következő stádiuma felé tereli" (157). Canudost, azt a helyet, ahol nincs szükség kulcsokra és zárakra, a rend és az anarchia közötti feszültség határozza meg, és egy örök vágyat képvisel, amely a következő fejezetben újabb aktualitást kap.

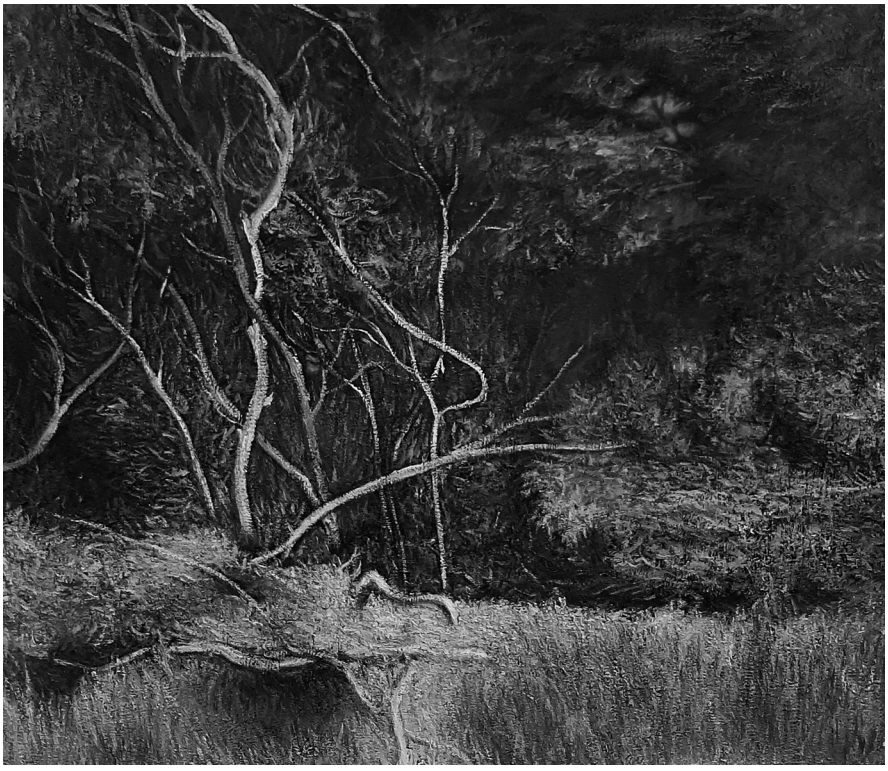
Az ötödik fejezet is Máraival folytatja a szövegelemzéseket, ezúttal a *Szindbád hazamegy* című regényére reflektálva a nosztalgia mint politikai fogalom elemzését kínálja. Szemben az ideológiával, mely a Koestler regényével kapcsolatos elemzés középpontjában áll, a politikai értekezésekben ritkán központi elem a nosztalgia, ebben Tóth Miklós Bálint elemzése tehát újdonságot hoz. A továbbra is gazdag és precíz értekezés legértékesebb forrása ezúttal Svetlana Boym 2001-es könyve, *A nosztalgia jövője* (*The Future of Nostalgia*). Az elemzés kritikájaként felvethető, hogy nem reflektál arra, hogy a nosztalgia a szelektív emlékezés egy formája, mely figyelmen kívül hagyja a múlt negatív aspektusait, jelen

esetben, jóllakott nosztalgiázóként, különösen a nyomort. Ugyanakkor Márai szövegének elemzése olyan erőteljes politikai attitűdöt fed fel, amely szembehelyezkedik a modernitás haladásfogalmával, és kimutatja, hogy „a nosztalgiának van egy sajátosan demokratikus oldala is, hiszen mindenki számára adott a lehetőség, hogy önnön vagy közössége múltját a megvetett mával szemben aranykorként azonosítsa" (180). S bár a nosztalgia fogalma általában az inaktivitáshoz vagy a pótcselekvéshez kapcsolódik, Márai regényének elemzése meggyőző érveket hoz fel egy ilyen attitűd ereje mellett.

Érdekes az esettanulmányok vizsgálati tárgyainak megválasztása. Arthur Koestler szinte kézenfekvő, másrészt Márai Sándor inkább a szerző személyes érdeklődését tükrözi, mintsem a témából, a szépirodalom és politika kapcsolatából következne: George Orwell, esetleg Déry Tibor természetesebb választás lehetett volna (Orwellt említi a kötet, bár nem elemzi). Az viszont örvendetes, hogy a téma angolszász fókusza kiszélesedik, és a tanulmányok azt bizonyítják, hogy Márai szövegei szolgálhatnak a politikai megértés forrásaként.

A konklúzió leszögezi, hogy a könyvet politikaelméletet tanuló hallgatóknak szánják – hozzátehető, hogy haszonnal fogathatják az irodalmárok, vagy pusztán az irodalom és a politika iránt érdeklődők is. Tóth Miklós Bálint értékes könyvet írt, amely jelentős hozzájárulást jelent mind a politikaközpontú irodalomkutatás, mind a szépirodalommal foglalkozó politológia szakterületéhez. Ez a terület egyre növekszik, és *Az ideológiától a nosztalgiáig* éleslátó és kiegyensúlyozott elemzéseivel és logikus érvelésével megmutatja, milyen előnyökkel jár, ha egy társadalomtudós komolyan veszi a szépirodalmat.

Czigányik Zsolt



BONCASZTALON A TRIANONI MAGYAR KÜLPOLITIKAI GONDOLKODÁS FŐSZEREPLŐI

Romsics Gergely: *Összeomlás és útkeresés 1917–1920.* A magyar külpolitikai gondolkodás útjai

■ Romsics Gergely történész, a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpontjához tartozó Történettudományi Intézetének tudományos főmunkatársa, ugyanakkor az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Új- és Jelenkori Egyetemes Történeti Tanszékének habilitált egyetemi docense. Legújabb kötete egyféle zárókakkordja a Trianon 100 elnevezésű Lendület Kutatócsoport munkálatainak, melyek során az utóbbi szinte tíz évben számos monográfia, forráskiadvány, szaktanulmány és jó néhány tudományos produktum került kiadásra.[1] Míg az említett kutatócsoport tagjai a Trianon-kérdéskör különböző aspektusait vizsgálták, amelyek számos, eddig kevésbé kutatott területet hoztak felszínre, addig Romsics Gergely a korszak külpolitikai gondolkodásának összegzését vállalta magára. A szintézis elkészítésére a szerző mintegy ötévnyi kutatómunkát áldozott, bejárva több ország levéltárát, forráshelyét, illetve újraolvasva a korszak meghatározó, külpolitikára valamilyen szinten hatással levő aktorok memoárjait, levelezéseit, fennmaradt hagyatékát. Az eredmény, amit az olvasó a kezében tarthat, nyolc fejezetet magában foglaló, mintegy 664 oldalnyi monográfia, amely látszólag három rövid év, ugyanakkor három különböző rendszer egymást követő változásai külpolitikai aspektusainak összegzése. A külpolitikai gondolkodás történetét megvilágító koncepció nem áll messze a szerző eddigi kutatási területétől, ugyanis eddig megjelent önálló köteteiben foglalkozott már (igaz, ennél szélesebb spektrumban) külpolitika-elmélettel,[2] valamint a közép-kelet-európai történetpolitikai gondolkodással és kollektív emlékezettel is.[3] A jelen kötetben összefoglalt eredményeit számos szaktanulmányban mintegy „előre jelezte". Mindazonáltal a szerző ahhoz a történészi középgenerációhoz tartozik, amely első kézből származó tapasztalattal rendelkezik a kultúrdiplomácia területéről, ugyanis 2011-től a New York-i Magyar Kulturális Központ munkatársa volt, 2014–2017 között pedig annak igazgatója. Bár e kötet egy száz évvel korábbi diplomáciai eseményeket taglaló, az interdiszciplinaritástól sem mentes, de elsősorban történeti munka, a szerző külügyes tapasztalatát dicséri a többoldalú megközelítés, valamint a hagyományos források komoly hiányosságát is firtató attitűd. Ugyanis a munka műfaját tekintve valahol az eszmetörténet (intellectual history), mentalitástörténet és a hagyományos külpolitika, avagy diplomáciatörténet között helyezkedik el.

Könyve tehát, ahogy az a cím is jelzi, Magyarország külpolitikájának és politikai gondolkodásának változásait vizsgálja a Monarchia összeomlásától a trianoni békekötésig. A szerző részletesen elemzi az egymást gyorsan váltó politikai rendszerek – az őszirózsás for-

HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2023.

radalommal hatalomra kerülő Károlyi-kormány, a Tanácsköztársaság, majd a Horthy-rendszer – külpolitikáját, és azokat a kényszereket, amelyek befolyásolták az adott korszak vezetőinek döntéseit. A szerkezetileg nyolc fő részre tagolt kötet egy személyesebb hangú köszönetnyilvánítással indít, és egy ekkora monográfiához minden bizonnyal illő személynévmutatóval zárul a felhasznált temérdek forrásanyag felsorolását követően. Az első fejezet a bevezetés, amely Magyarország geopolitikai helyzetének változásait és a Monarchia utolsó éveiben kialakuló külpolitikai gondolkodási mintákat mutatja be. A második rész a Monarchia utolsó időszakának külpolitikáját és az osztrák–magyar birodalmi elképzeléseket elemzi, különös figyelmet fordítva annak bemutatására, hogy a központi hatalmak és a szövetségesek hogyan próbálták fenntartani a birodalom egységét a háborús évek alatt. A harmadik fejezet a magyar függetlenség először demokratikus, majd kommunista keretek között történő formálását vizsgálja, külön kiemelve a Károlyi-kormány és a Tanácsköztársaság külpolitikai koncepcióit. A negyedik fejezet a Tanácsköztársaság külpolitikai stratégiájával foglalkozik, különösen a Vörös Hadsereg szerepére és az antanttal folytatott diplomáciai kapcsolatokra koncentrálva. A fejezet kitér arra is, hogy a forradalmi kormány hogyan próbálta felvenni a kapcsolatot a Szovjetunióval, és milyen akadályok merültek fel ennek során. Az ötödik fejezet az ellenforradalmi mozgalmak, a Nemzeti Hadsereg és a Horthy-korszak kezdeti diplomáciai törekvései kapcsán vizsgálja a magyar külpolitika útkeresését, különös tekintettel a brit és francia hatalmakhoz való közeledési kísérletekre. A hatodik fejezet az 1919–2020 közötti időszak legfontosabb nemzetközi kapcsolati irányvonalait elemzi, beleértve a brit, francia és lengyel orientációt, valamint azokat a külpolitikai kísérleteket, amelyek a revízió vagy az együttműködés lehetőségét keresték a régió többi államával. A hetedik fejezet a könyv fő következtetéseit foglalja össze, kiemelve a politikai rendszerek változása ellenére fennmaradó külpolitikai gondolkodási mintákat, illetve azt, hogy milyen hosszú távú hatásokkal bírtak ezek a döntések a két világháború közötti időszakban.

A korszak legfontosabb politikai szereplői közül kiemelkednek azok a vezetők, akik meghatározták a magyar külpolitikai stratégiát. Károlyi Mihály a demokratikus Magyarország pacifista külpolitikájának fő képviselője volt, aki bízott a nemzetközi jog által meghatározott, jóindulatú megoldásokban, ám politikája nem volt képes megakadályozni az ország katonai és diplomáciai elszigetelődését. Kun Béla a Tanácsköztársaság vezetőjeként a Szovjetunióval való kapcsolatokra és a bolsevik exportra építette stratégiáját, amelynek célja a forradalmi eszme elterjesztése volt, amely végső soron további konfliktusokat szült mind az antanttal, mind a szomszédos államokkal. Horthy Miklós a Nemzeti Hadsereg vezetőjeként, majd Magyarország kormányzójaként a revizionizmus és a pragmatikus diplomácia egyensúlyát kereste, és jelentős erőfeszítéseket tett az ország nemzetközi elszigeteltségének enyhítésére.

Rajtuk kívül jelentős szerepet játszottak a külpolitikai orientációkat befolyásoló politikai és katonai vezetők. Bethlen István és Teleki Pál a Horthy-korszak külpolitikai stratégiájának fő alakítói voltak, akik a reálpolitikát előnyben részesítve próbálták Magyarország nemzetközi helyzetét stabilizálni. Apponyi Albert, aki a trianoni béketárgyalásokon Magyarország érdekeit képviselte, fontos szereplője volt a magyar diplomáciának, de tárgyalási pozíciói jelentősen korlátozottak voltak. A nemzetközi színtéren meghatározó szerepet játszó személyiségek közé tartozott Georges Clemenceau, az antant politikáját alakító francia miniszterelnök, Woodrow Wilson amerikai elnök, aki a nemzeti önrendelkezés elvét hirdette, de végül nem tudta megakadályozni Magyarország jelentős területi

veszteségeit, valamint David Lloyd George brit miniszterelnök, aki a béketárgyalások során mérsékelt álláspontot képviselt, különösen a magyarországi határok tekintetében.

A kötet egyik legfontosabb következtetése, hogy bár a politikai rezsimek gyorsan változtak, a magyar külpolitikai gondolkodásban egy sor állandó elem figyelhető meg. Az egymást követő kormányok által hozott döntéseket nem pusztán ideológiai szempontok, hanem a nemzetközi rendszer kényszerei is formálták. Az ország geopolitikai helyzete, a győztes hatalmak elvárásai és a szomszédos államokkal való konfliktusok mind meghatározták a magyar külpolitika mozgásterét. Romsics Gergely műve tehát egy alapos diplomáciatörténeti és politikai gondolkodástörténeti elemzés, amely segít megérteni az első világháborút követő magyar politikai és külpolitikai dilemmákat, valamint a trianoni békekötés előzményeit és következményeit. A könyv részleteiben is bemutatja, hogy a magyar politikai elit hogyan próbálta kezelni az új geopolitikai realitásokat, és milyen hosszú távú hatásai voltak ezeknek a döntéseknek Magyarország külpolitikai stratégiájára a két világháború közötti időszakban.

A munka elsősorban a magyarországi külpolitikai események összegzését tárgyalja, ugyanakkor az erdélyi vagy Erdély iránt érdeklődő olvasóknak is számos csemegét tartalmaz, ahogyan a szerző az Erdélyi Szövetség koncepcióját vagy akár egyes kolozsvári egyetemi tanárok, illetve más külpolitikai elképzeléssel rendelkező értelmiségiek gondolatait is megjeleníti a kötetben. Ugyanakkor, mintegy újdonságként – ami talán inkább az angolszász történetírásra jellemző vonás – a szerző egy képzeletbeli „boncasztalon" fedi fel előttünk Burián István, Leopold von Berchtold, Ottokar Czernin, ifj. Andrássy Gyula közös külügyminiszterek vagy a belső borítólapon is szereplő Tisza István, Károlyi Mihály és Teleki Pál kormányfők a külpolitikai döntéseit megalapozó megvalósító gondolatmeneteit. Bár nem könnyed olvasmány, különösen a témában nem jártas olvasók számára, a szerző gördülékeny, magával ragadó stílusa, illetve az idegen szavak magyarázatával együtt egy izgalmas, ugyanakkor a téma szempontjából rendkívül fontos élményt nyújthat. A szerző a kötet keletkezéstörténetét egy „elhibázott gondolatból" származó szintén „elhibázott kutatási terv" megvalósításának tulajdonítja, mindazonáltal, örömmel biztatom hasonló „hibák" elkövetésére a továbbiakban is.

Fodor János

JEGYZETEK

1. Néhány példa ezekből a kötetekből: Révész Tamás*: Nem akartak katonát látni? – A magyar állam és hadserege 1918–1919-ben.* MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2019; Ablonczy Balázs (szerk.): *Úton – Menekülés, mobilitás, integráció Közép-Európában és Magyarországon az első világháború után.* Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2020; Rigó Máté: *Háború, profit, Trianon. Hogyan vészelte át a polgárság az első világháborút?* Bölcsészettudományi Kutatóközpont Történettudományi Intézet, Bp., 2022.

2. Romsics Gergely*: A lehetetlen művészete: diplomácia, erőegyensúly és vetélkedés a klasszikus realizmus elméletében.* Osiris Kiadó, Bp., 2009.

3. Romsics Gergely: *Nép, nemzet, birodalom: a Habsburg Birodalom emlékezete a német, osztrák és magyar történetpolitikai gondolkodásban, 1918–1941.* Új Mandátum Könyvkiadó, Bp., 2010.

PSZICHOHISTÓRIAI TÖRTÉNETEK A 19. SZÁZAD MAGYAR IRODALMÁBÓL

Milbacher Róbert: *Ködképek az irodalom láthatárán. Fejezetek klasszikus irodalmunk lelki életéből*

■ Vajon kizárólag a *Bánk bán* kudarca miatt vethette papírra Katona József a magyar irodalom talán legkeserűbb mondatát? Milyen lelki betegségekhez vezethetnek a különböző rajongási formák? Milyen módok révén nyilvánulhat meg az irodalmi és a tényleges apakomplexus? Miként lehet megküzdeni a világosi fegyverletétel után tapasztalt céltalansággal?

A fentiekben csak néhányat soroltam fel a 19. századi magyar irodalommal kapcsolatos, pszichológiai vetületű, egyént és közösséget egyaránt érintő problémakörök közül, amelyek megválaszolására és adott esetben árnyalására vállalkozik Milbacher Róbert *Ködképek az irodalom láthatárán* című kötetében.

A kötet nem titkolt célja a klasszikus szerzők és művek közelebb hozása az olvasóhoz, hiszen a szerző szavaival élve: „a réginek, sőt kissé talán avíttasnak ható művek nagyon is képesek reflektálni a mai ember élethelyzeteire, létértelmezésére és az emberiséggel kapcsolatos dilemmáira.” (6.) Milbacher Róbert tehát arra vállalkozik, hogy eloszlassa azokat a ködképeket, amelyek elfödhetik a klasszikus műveink értékeit, hogy feltárja azokat az alapvetéseket, amelyekből születik egy szöveg, hogy megrajzolja azt az életrajzi hátteret, amelyekből létrejönnek az egyes művek, és hogy pszichológiai perspektívából olvassa modernné a klasszikus magyar irodalom számos mozzanatát.

A mű szerkezetileg negyven (plusz egy) miniesszére tagolódik, amelyek nem ritkán a humorra apellálva mutatnak be dokumentálható lélektani problémákat, lélektanilag értelmezhető irodalmi megoldásokat. Az *Előszó*ban Milbacher Róbert a címválasztás indoklása után – Kemény Zsigmond 1853-ban megjelent *Ködképek a kedély láthatárán* című kisregénye ihlette művének címét, amelyben a *ködképek* a vásári látványosságok egy formájaként jelennek meg, ugyanakkor Francis Bacon filozófus idolumfogalmával is kapcsolatban állnak – rátér a kötet fentiekben már kifejtett céljának megfogalmazására, végül pedig, az olvasót aktív értelmezői magatartásra, a művekben rejlő nyugtalanító problémák föltárására és azokon való elmélkedésre szólítja föl.

A közérhető, rövidebb írásokat a 19. századi általános kérdések, valamint a korban alkotók szerint csoportosíthatjuk. Ennek értelmében a szerző először Katona József közismert drámájával foglalkozik: árnyalja a *Bánk bán* fogadtatástörténetét, és pontosítja azt az irodalmi hagyományban rögzült állítást, miszerint Katona kizárólag a dráma negatív visszhangja miatt vetette papírra 1821-ben mélységes csalódásról tanúskodó sorait: „De ha madár látja, hogy hasztalan esik fütyürézése, élelméről gondolkozik – és hallgat”. (7.) Ezt követően a darab központi kérdése révén mutat rá arra, hogy Katona hogyan is gondolkodott a nemzet fogalmáról, milyen adaptációk és átírások révén szembesülhet(ett) a korabeli és mai néző a kiélezett nemzeti érzékenységgel, és hogy mindezek hogyan fed-

Magvető, Bp., 2024.

ték/fedik el azokat az értelmezési lehetőségeket, amelyekhez a *rajongás* különböző formáinak felismerése és értelmezése által juthatunk közelebb.

A második csoport képviselőjének Kölcseyt tekinthetjük, mivel a kötet következő történeteiben a szerző a *Hymnus* derűlátó jellegére mutat rá az irodalmi hagyományban szintén makacs módon rögzült elképzeléssel szemben, miszerint Kölcsey szövege pesszimista volna, s arra keresi a választ, hogy valóban cinikusnak tekinthető-e Kölcsey, ahogyan az a kortársaiban felmerült vele szemben a *Vanitatum vanitas* címet viselő, az emberi értékeket relativizáló versével kapcsolatban, és ha igen, milyen fajta cinizmusról beszélhetünk a reformkor nagyhatású politikusával és gondolkodójával kapcsolatban.

Milbacher Róbert az alkotók sorát Vörösmarty Mihállyal folytatja, pontosabban Vörösmarty korabeli megítélésével foglalkozik. Azt vizsgálja, hogyan férhet össze a barátai által csupán „zárdabarátnak" csúfolt Vörösmarty Mihály jelleme és a több műben is feltűnő romantikus alkotó erotikus fantáziája. Majd *A vágy művészete* című történet által a kötet írója azt szemlélteti, hogyan kapcsolódott a magyar irodalmi kultúra Vörösmarty művei révén az európai tendenciákhoz, szinte teljesen egy időben a nyugati német, francia és angol irodalommal. Ezt követően a *sár* metaforát elemzi az 1846-ban írt, a magyar irodalom egyik legpesszimistább versének is tekinthető, *Az emberek* című költeményben, majd egy különös Bábel-allegóriáról értekezik szintén a Vörösmarty tollából származó, 1845-ös *Gondolatok a könyvtárban* című poémája kapcsán. Végül a világosi fegyverletétel után a szóban forgó alkotóra is jellemző letargikus magatartásának a művészi munkában való kivetülésére mutat rá *A vén cigány* című versének első kéziratos változata révén.

A kötet szerzője ezt követően Petőfi Sándor dokumentálható magánéleti történéseiről és azoknak a művekben való érzékelhetőségéről értekezik. Először a színészi pályaválasztást és annak fogadtatását vizsgálja a költő elsődleges szociális közegében, rámutatva arra, hogy a szülők – a korabeli szokásnak megfelelően – fiuk döntését a züllöttség szinonimájaként értelmezték és megvetették. Majd az első, verseiben is megjelenített, fiatalon elhunyt szerelmével, Csapó Etelkével kapcsolatban árnyalja az 1845-ben napvilágot látott *Cipruslombok Etelke sírjáról* című versciklus születésének motivációját és Petőfi nekromantikához való kapcsolódását. Ezek után Petőfi négy lánykérését veszi górcső alá, felmutatva – többek között – az első „Petőfiné" alakját, aki a szerző szerint nem a köztudatban ismert Szendrey Júlia, mivel Petőfinek egy debreceni tartózkodása során (két hónappal a Júliával való megismerkedése után) olyannyira megtetszik a csupán egyszer látott, francia származású Prielle Kornélia színésznő, hogy hirtelen felindulásból meg is kéri a kezét, és szinte azonnal feleségül is szeretné venné. Terve azonban nem valósul meg, mert az egyházi elöljárók nem hajlóandók összeadni őket. A költő mégis följogosítja a színésznőt, hogy a törvényes házasságig is viselje a Petőfiné nevet. Természetesen a frigykötésre később sem került sor. A szerző a legutolsó, félig sikeres (hiszen Szendrey Ignác nem egyezett bele a házasságba) lánykérésének árnyalását követően, a Koltón töltött mézeshetek tárgyalásával bizonytalanítja el az olvasót a több versben is megjelenő boldog és felhőtlen idill valóságtartalmát illetően. Ezek után Petőfi vallásosságát és toleráns jellemét árnyalja, felmutatva a hittel és Istennel való ellentmondásos viszonyát és Petőfi ízig-vérig liberális magatartását.

Az ötödik csoport középpontjában Arany János áll. A szerző Arany egyik leghíresebb művében, a *Toldi*ban megjelenő nyálcsordulásos jelenetet veszi górcső alá és mutat rá arra, hogy a korabeli kritikusok egy része miért érzékelte problematikusnak a testből származó bármilyen nedv megjelenítését a szépirodalmi művekben. Ugyancsak a *Toldi*val kapcsolatban kérdez rá arra, hogy Aranynak volt-e imposztorszind-

rómája és mindez hogyan öltött testet. Majd a szakmai pályafutásának egyik meghatározó állomását követően, a szerző Arany lányának korai elhalálozásáról, az apa gyászoló, illetve gyászfeldolgozó magatartásáról és fiának írói babérokra való törésének fogadtatásáról értekezik.

A továbbiakban a szerző Szendrey Júlia alakjának kiemelésével rácáfol az irodalmi hagyományt sokáig meghatározó állításra, miszerint az alig tizennyolc éves lányt csupán Petőfi hírneve vonzotta, és rámutat a Júlia naplóiból kitűnő erőteljes önreflexióra, tépelődő magatartásra és a Petőfivel kapcsolatos kezdeti bizonytalanságra. A „csalfa feleség" sztereotípiáját lebontva azt a kérdést is árnyalja, hogy a huszonnégy éves özvegy tíz nappal a gyászév letelte előtt miért kényszerült újra férjhez menni. Ugyanakkor azt is részletezi, hogy a menekülési vágya nem teljesülhetett egészen, hiszen a költőnő által testvérének írt verséből (*Fiatal leánynak*, 1857) arra következtethetünk, hogy új házasságán belül szexuális abúzusnak volt az elszenvedője. Az említettek mellett a kötet írója arra is rámutat, hogy új férje, Horvát Árpád nemcsak feleségével bánt erőszakosan, de mostohafiát, Petőfi Zoltánt sem látta szívesen a családban, akinek ennek következtében sem sikerült megküzdenie az apai név nehéz örökségével.

Az imént kifejtett történetcsoport ellentéteként is értelmezhetők a Madách Imrével kapcsolatban kifejtettek, hiszen a szerző Majthényi Anna kéménykezű, mindenkit és mindent irányítása alatt tartó erőteljes alakjának kiemelésével arra világít rá, hogy az édesanyának még Madách Fráter Erzsébettel kötött házasságát követően is döntő hatása volt fiára nézve, amely némiképp a frigy zátonyra futását is eredményezhette. Az erős női karakterek befolyása az alkotóra azonban Madách válását követően sem szűnt meg, mivel az utolsó, kissé fura szerelmi viszonyából, a Sulyan Borbála nevű tót parasztasszonnyal való afférból a szerző állítása szerint az derül ki, hogy nemcsak Madách használta ki társadalmi státusából következő befolyását, hanem a tót háziaspár is, hiszen a legális prostitúcióként is felfogható viszony fenntartása érdekében Madách még egy vadászlak építtetésére is hajlandó lett volna.

A következő történetcsoport középpontjában a 19. század prózáját nagymértékben befolyásoló és alakító Jókai Mór áll. A szerző egyrészt arra keresi a választ, hogy mi magyarázhatja a Gyulai Pál és Jókai között tételezhető konfliktus okát, másrészt az előbbi kérdéskörrel kapcsolatban arra világít rá, hogy a színjátszás nagyasszonyaként számontartott Laborfalvi Róza esetében hogyan érnek össze a szakmai csalódás és magánéleti válság szálai.

Mikszáth Kálmán szakmai pályafutását illetően a kötet írója elsőként Mikszáth Jókaival kapcsolatos ambivalens viszonyulását értelmezi, majd azt hangsúlyozza, hogy az irodalmi hagyományban erőteljesen félreismert és ennek következtében alulreprezentált szerző valójában Móriczot megelőzően eljut – természetesen a rendelkezésére álló irodalmi apparátussal – az új embertípus ábrázolásához. Ezt követően a Mauks Ilonával való házasságának és válásának, majd újra egybekelésének története révén nyomatékosítja a sokáig elfeledett szenvedő nő szerepét, ezáltal árnyalva az irodalomtörténetben problémamentesen fennmaradt képzetet, amely szerint kapcsolatukban Mikszáth az egyedüli önfeláldozó és szenvedő fél.

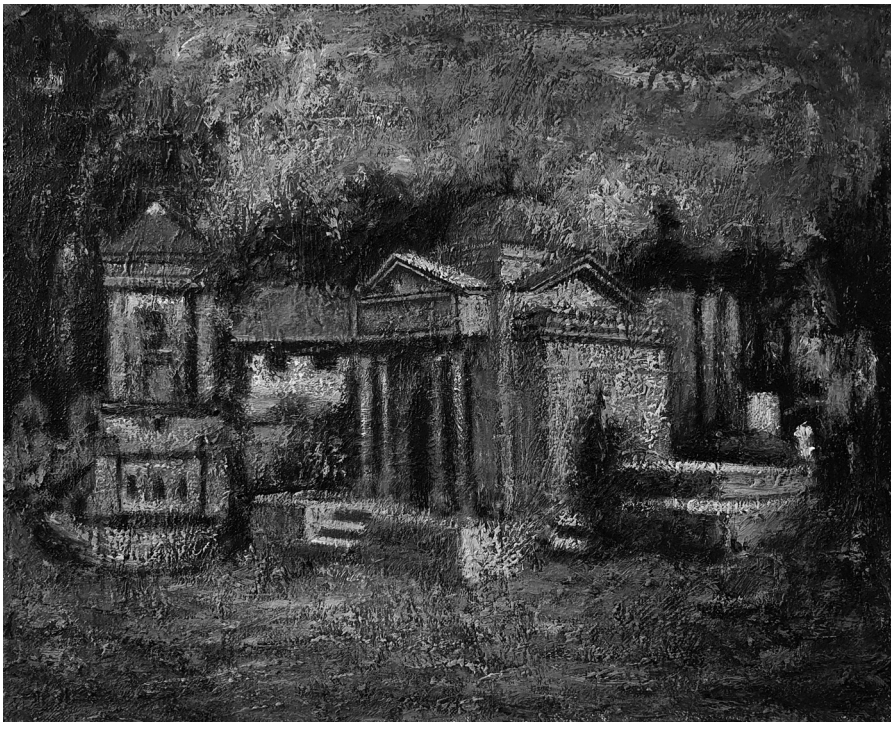
Az esszék utolsó csoportja újra az Arany-családra tér vissza, hiszen a kötet írója Arany László *Délibábok hőse* című alkotásának főszereplője révén azt hangsúlyozza Asbóth János szavaival, hogy Hűbele Balázs figurájában valójában a schopenhaueri pesszimizmus figyelhető meg, amely a nyers naturalista jegyeket tükröző cselekedeteiben nyilvánul meg, és ezáltal súlyosan sérti a még meglehetősen konzervatív társadalmi berendezkedés és viktoriánus illemet követő irodalmi ízlés és gyakorlat normáit. Végül bónusztörténetként

a szerző egy sajátos egyidejű egyidejűtlenségről informálja az olvasót, mivel arra kérdez rá, hogy a merőben ellentétes világlátású Arany János találkozhatott-e gyógykúrája során Karl Marxszal.

A kor általános kérdésköreiből a nemzetépítés időszakának egyik legfontosabb aspektusaként Milbacher Róbert a magyarság eredettörténetének problematikáját veszi górcső alá felmutatva egy különös genealógiát, a Vörösmarty által bizonytalan nemi identitású ősanyától való eredeztetést, amelyet egy *Gesta Hungarorum*-részlettel állít párhuzamba. Ezt követően három olyan nem mindennapi, 19. századi jelenetről olvashatunk, amelyeknek középpontjában hiányos öltözetben fürdőző nők és rejtekhelyről kileső férfiak vagy tündér áll. A kötet további mikrotörténeteiben az előbbiekben kifejtett nemzetről való gondolkodással kapcsolatban a szerző értekezik a *nemzethalál rémeiről*, de emellett a világosi fegyverletétel utáni céltalanságról is árnyalt képet mutat, megjelölve a kilátástalanságra adott korabeli válaszlehetőségeket: kollektív gyász, bűnbakképzés és önvád. Az említettek mellett az íróvá válás rítusait is szemlélteti, például Petőfi Vörösmartyval szembeni *aemulatió*ja révén.

Milbacher Róbert ismert irodalomtörténésznek, több nívós irodalomtörténeti munka és tudomány-népszerűsítő kötet szerzőjének, illetve a kortárs szépirodalom egyik meghatározó és díjazott alkotójának legújabb pedagógiai szándékú és közérthető ismeretterjesztésre vállalkozó *Ködképek az irodalom láthatárán* címet viselő munkája gazdag, dokumentálható forrásanyagra támaszkodva és számos reprezentatív illusztrációval mankóként szolgálhat az oktatók és diákok számára, de haszonnal forgatható a klasszikus magyar irodalomtörténet újszerű, pszichológiai megközelítése iránt érdeklődők esetében is.

Nagy Anita Apollónia



ABSTRACTS

Orsolya Bukovinszky-Csáki

■ ***Journalism and Artificial Intelligence: Ethical Uses of Generative AI Tools in Journalism***

Keywords: *media, generative AI, journalism, journalistic roles*

The emergence and spread of generative AI tools have presented journalists with new challenges and opportunities. On one hand, these tools are useful to journalists, assisting them in many areas of their work. On the other hand, there are also numerous dangers associated with their use. This paper explores how and why journalists use generative AI tools, the perceived risks of using AI, and the guidelines being developed for the ethical use of AI in journalism.

Petra Egri

■ ***The Age of Digital Fashion Content***

Keywords: *digital fashion, fashion studies, CGI, fashion influencer, archive fashion*

For a long time, fashion was exclusively associated with the physical world. Beyond fashion illustrations and drawings, tangible fashion objects appeared on mannequins (or dolls) or human bodies, with physical extensions. As Joanne Entwistle wrote in 2015: "Fashion is about bodies: it is produced, promoted, and worn by bodies. It is the body that fashion speaks to, and it is the body that must be dressed in almost all social encounters." This model is changing today due to the rise of digital fashion, which is infiltrating all areas of the fashion system, from production to consumption. My paper focuses on a specific aspect of digital fashion, analyzing Noonoouri's CGI fashion influencer brand collaborations to explore the intersection between physically based "archive fashion" and digital fashion.

András Péter Killyéni – Gergő Csép – István Betuker

■ ***Presenting the Results of Sports History Research Using Innovative Methods Case Study: The Development of the Hungarian Olympic Ski Resort in Borsafüred Between 1941 and 1944***

Keywords: *sports history research, digital and visual materials, Borsafüred, ski resort, Stanislaw Marusarz*

One of the most important technical achievements of the 21st century is digitization. In recent years, many institutions have completed (either fully or partially) this task, a process that was accelerated by the pandemic. Another significant aspect of the digital world is the use of various software applications. These tools not only facilitate research but also diversify the methodology for presenting results. Nevertheless, historical works created with scientific rigor often exclude new methods, which prevents these stories from reaching a wider audience of interested individuals. However, the availability of these platforms could provide access to reliable sources of information.

The main challenge for the future is ensuring access to reliable information and data. With the rise of social media and artificial intelligence, there is a need for digital and visual materials grounded in scientific foundations to help make the results of scientific research more widely known. How can we achieve this? This case study serves as an example.

Gyula Maksa

■ ***From the Double-Birth Theory to Comparative Media History***

Keywords: *"double-birth" model, media history, television, comics, comparative media studies*

This paper examines the experience of revising a university course on media history, in the context of confronting the limitations of a media theory-historical model. Its starting point is a pedagogical situation tied to the recent and ongoing transformation of social science education in Hungary, including communication and media stu-

dies, often referred to as "internationalization". The transformation of the university course has also prompted a rethinking of the media history theoretical model, the "double-birth" model proposed by Gaudreault and Marion, and the introduction of comparative media history perspectives.

Árpád Mitruly

■ ***"When Churchyards Yawn" in the Hungarian Translations of Ulysses: Stylistic Imitations and Translation Evidence***

Keywords: *translation strategies, stylistic imitation, Shakespearean style, Hungarian* Ulysses *translations, literary intertextuality*

This study examines the translation strategies used in the Hungarian renditions of Shakespearean references in James Joyce's *Ulysses*, focusing on both direct quotations and stylistic imitations. Translators must not only convey meaning but also recreate the "Shakespearean effect" by adapting Joyce's intertextual style to the Hungarian cultural context. A central question is whether to rely on canonical Hungarian Shakespeare translations or develop original stylistic solutions. The research highlights diverse approaches, from integrating existing translations to crafting new texts that mimic Shakespeare's style while fitting naturally into Hungarian. These choices affect linguistic and stylistic reconstruction, as well as the reader's perception of intertextuality. The findings contribute to translation studies and literary intertextuality research, offering insight into how the Hungarian literary tradition reshapes Shakespearean influences in *Ulysses*.

Attila K. Szabó

■ ***The Vegetal Life Form as Desirelessness and Passivity in the Poems of Ágnes Nemes Nagy***

Keywords: *plant studies, ecocriticism, desirelessness, passivity, Ágnes Nemes Nagy*

The poems of Ágnes Nemes Nagy have already been examined from an ecocritical perspective, but my primary focus is the enhanced vegetal presence in her works. Here, plants do not resemble animals; instead, they reveal their radical strangeness, which is interwoven with our own lives. I reflect on two aspects of the vegetal life form: desirelessness, detectable from her early volumes, and the passivity of plants as vulnerability and transformability. These poems challenge our concept of life by presenting a life form not based on individual desire, thus opening new possibilities for understanding ourselves and our shared territories.

Dénes Tamás

■ ***Under the Spell of the Unique Book***

Keywords: *book culture, literacy, aura, reproducibility, uniqueness*

Starting from Walter Benjamin's analysis, it has been widely accepted that the issue of technical reproducibility primarily concerns images and music. However, what happened to images and music in the early 20th century had already occurred with texts long before, though this history has become so distant that we can only infer from its remnants what took place when texts were first written down, later multiplied through earlier copying methods, and eventually printed. This evolution has continued into the digital age, where even the illusion of a text's uniqueness is being dismantled. Our study aims to engage with this history, focusing on two sets of questions. First, we seek to map the period when the text still flaunted its uniqueness and irreplaceability. What is the place of a text understood in this way, and how does it become a bearer of culture? Based on these questions, we attempt to trace the complex history of both losses and gains. We also investigate how the enchantment of the unique book has shaped, and continues to shape, culture, and explore the strategies available to

restore the book to its position of irreplaceability.

Ildikó Tamás

■ ***"Whose Tradition?" – Model Shift in a Cultural Framework***

Keywords: *Sámi, revitalization, indigenous, heritage, modernization*

When hearing the term *ethnodesign*, most people think of clothing known from ethnographic collections, which is regarded as traditional and authentic. Beyond the material world documented in historical sources, it is also worth reflecting on the clothing practices of indigenous communities and minorities that create or follow new trends. Culture is not static, nor has it ever been. Community members often perceive their cultural heritage, as known from the 19th century, as a snapshot capturing the last moment of centuries-long immobility, which they fear will disappear forever with the spread of modernization and globalization. It is no coincidence that revitalization movements often utilize cultural elements deemed authentic and free from external influences, validated by historical sources. However, in recent decades, significant shifts have been observed in what is considered traditional attire. In this paper, I examine the reasons behind these changes.

Zoltán János Tóth

■ ***Canons and Viewing Habits in the Era of the Streaming War: New Gatekeepers in Film Culture***

Keywords: *streaming, canons, film distribution, streaming platforms*

The hegemony of platform-based entertainment has extended across all areas of cultural consumption. This transformation is particularly pronounced in film culture. In this study, I examine how the emergence of streaming services and video-on-demand technologies influences viewing habits and, in connection with this, how it affects the previously established and traditionally institutionalized frameworks and discourses of film culture, which were responsible for the classification and evaluation of films. The dominance of streaming does not simply create a new reception situation; streaming platforms also assume a regulatory, distributive, and evaluative role within film culture, shaped by their specific market interests. As a result, streaming services play an increasingly significant role in shaping the perception of film culture's historical dimensions and the construction of film canons.

I argue that technological advancements are steering contemporary film culture toward a post-canon era, characterized primarily by the fragmentation and subjectivization of previously cohesive canons.

Izabella Váradi

■ ***Should There Be Freedom in the Teaching of Literature, and If So, Why Not?***

Keywords: *teaching of literature, first language, curriculum, literary canon, baccalaureate*

This essay explores the challenges facing the teaching of literature within the new framework curricula and examines the key considerations when drafting the new curriculum. It reflects on lessons learned from the reception of the current curriculum, investigates how exam-oriented teaching influences the literary canon, and considers how the curriculum ensures the right to freely choose literary works while relying on teachers' decisions.

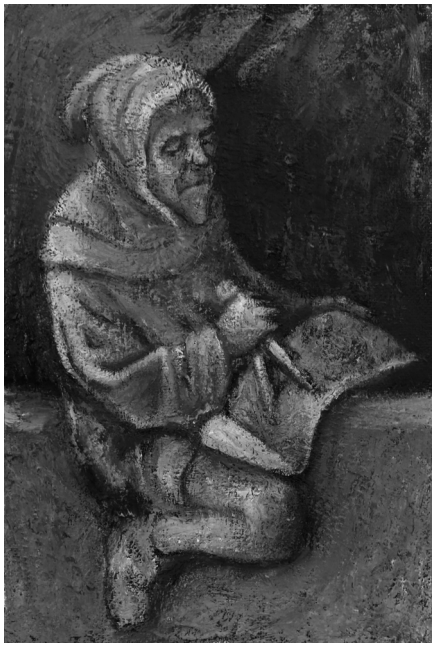
Ottilia Veres

■ ***"Strangers to Ourselves": Pierre Huyghe: Liminal (Punta della Dogana, Venice, 2024)***

Keywords: *Pierre Huyghe, contemporary art, Venice Biennale, liminal, hybrid*

Over the past 50 years, the French art collector François Pinault has built one of the most significant contemporary art collections in the Western world. This valuable collection encompasses

more than ten thousand works of art. In Venice, two magnificent historical buildings transformed into museums host the collection's rotating exhibitions each year. In 2022, the Palazzo Grassi was the venue for a memorable retrospective of Marlene Dumas, while the Punta della Dogana showcased a decades-spanning exhibition of the work of American artist Bruce Nauman. As part of the "Strangers Everywhere" theme of the 60th Venice Biennale's collateral events, the Punta della Dogana serves as the grand, visionary venue for French contemporary artist Pierre Huyghe's exhibition *Liminal* (March-November 2024). While a collateral event of the Biennale, with its inspiration, commitment, and audacity in raising the question "What is (hu)man?", this exhibition stands out as one of the most significant offerings of this year's Biennale. Located on a narrow, triangular strip of land jutting into the sea, the location of the imposing former customs building is a liminal space in itself. Huyghe transforms this space into a provocative, boundary-blurring experience that questions human existence and the relationship between human, animal, and machine. He is interested in the intersection of species categories, in the fiction of merging the boundaries of species, without hierarchies, inquiring into the possibility of the hybrid as a conceivable, imaginable form of existence. I am interested in the idea of alienation from oneself presented in Huyghe's work. In his vision, we see an attempt at a possible future or present, a simulation of a speculative state of being, a vision of a passage between worlds.



Imre Ungvári-Zrínyi

■ ***The Anthropocene and the Ethics of Sustainability***

Keywords: *Anthropocene, posthumanism, feminism, ethics of care, economics of care*

This study aims to offer insights into posthumanist thought regarding the complex sustainability needs of the Anthropocene era and to rethink the principles of economic cooperation from the perspective of the ethics of care. In doing so, it lays the foundation for an economic understanding focused on the active care of the conditions of life.

A *Korunk* folyóiratot és intézményrendszerét anyagi hozzájárulással támogató magánszemélyek névsora

Pártoló tagok
Dr. Barabási Albert László – fizikus, akadémikus, Budapest
Bencsik János – képzőművész, Budapest
Dr. Nicholas Bodor – vegyészprofesszor, Miami
Dr. Egyed Ákos – történész, akadémikus, Kolozsvár
Kelemen Hunor – író, politikus, az RMDSZ elnöke
Dr. Kovalszky Péter – orvos, az AMBK elnöke, Detroit
Lauer Edith – politikus, az AMBK volt elnöke, Cleveland
Markó Béla – költő, politikus, Marosvásárhely
Dr. Romsics Ignác – történész, akadémikus, Göd
Dr. Úry Előd – fogorvos, az Erdélyi Kör elnöke, Sopron
Dr. Varga István – ügyvéd, Orosháza

Támogató tagok
András István – teológiai professzor, Gyulafehérvár
Árkossy István – képzőművész, Budapest
Dr. Avornicului Mihály – egyetemi docens, Kolozsvár
Bartók Julianna – tanár, Kolozsvár
Dr. Bitay Enikő – akadémikus, Kolozsvár
ifj. Dr. Buchwald Péter és Dr. Buchwald Amy – tudományos kutatók, Miami
Dr. Csapody Miklós – irodalomtörténész, Budapest
Dr. Cseh Áron – jogász, diplomata, Budapest
Csöregi Csenge – rendezvényszervező, Budapest
Dr. Deréky Pál – irodalomtörténész, Bécs
Ferencz Éva – levéltáros, Marosvásárhely
Dr. Amedeo Di Francesco – egyetemi tanár, Nápoly
Füzi László – irodalomtörténész, főszerkesztő, Kecskemét
Dr. Geréb Zsolt – teológiai professzor, Kolozsvár
Judik Zoltán – építészmérnök, Budapest
Kálóczy Béla Tibor – nyugdíjas köztisztviselő, Halásztelek
Dr. Kiss András – orvos, Pócsmegyer
Kónya-Hamar Sándor – költő, közíró, Kolozsvár
Korniss Péter – fotóművész, Budapest
Dr. Kovács András – művészettörténész, akadémikus, Kolozsvár
Dr. Kovács Zoltán – egyetemi docens, Kolozsvár
Könczey Elemér – grafikus, Kolozsvár
Molnár Judit – szerkesztő, Nagyvárad
Nagy Éva – ny. tanár, Calgary
Dr. Nagy Mihály Zoltán – főlevéltáros, Nagyárad
Dr. Singer Júlia – biostatisztikus, Budapest
Dr. Sipos Dávid – idegenvezető, Kolozsvár
Dr. Szarka László – egyetemi tanár, Komárom
Dr. Szász István Tas – orvos, Leányfalu
Dr. Tamás Ernő és Sedlmayer Ella – Sopron
Dr. Tibori Szabó Zoltán – szerkesztő, egyetemi tanár, Kolozsvár

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Győrffy Gábor

Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, tudományos kutató, Lucian Blaga Egyetem, Szeben, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Betuker István (1984) – képzőművész, PhD, Glanc3D Experience, Kolozsvár
Bukovinszky-Csáki Orsolya (1993) – újságíró, doktorandus, Szociológia és Szociálpolitika Doktori Program, Debreceni Egyetem, KAM Intézet, Csíkszereda
Czigányik Zsolt (1974) – irodalomtörténész, egyetemi docens, ELTE BTK, vezető kutató, Gerda Henkel Alapítvány, Budapest
Csép Gergő (1979) – operatőr, rendező, Corvin Studio, Kolozsvár
Egri Petra (1990) – tanszékvezető adjunktus, PhD, PTE, Pécs, tudományos munkatárs MMA MMKI, Budapest
Fodor János (1989) – történész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
Fodor Marius (1994) – festőművész, Kolozsvár
Killyéni András Péter (1979) – sporttörténész, PhD, a Magyar Olimpiai Akadémia tanácsának tagja, Kolozsvár
Maksa Gyula (1975) – médiakutató, habilitált egyetemi docens, PhD, PTE, Pécs
Mitruly Árpád (1997) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Nagy András (1956) – író, egyetemi tanár, Pannon Egyetem, Veszprém–Kőszeg
Nagy Anita Apollónia (2001) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
Oláh András (1959) – költő, Mátészalka
Szabó K. Attila (1997) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Tamás Dénes (1975) – egyetemi adjunktus, PhD, Sapientia EMTE, Társadalomtudományi Tanszék, Csíkszereda
Tamás Ildikó (1974) – tudományos főmunkatárs, PhD, HUN-REN BTK Néprajztudományi Intézet, Budapest
Tóth Zoltán János (1980) – habilitált egyetemi docens, PhD, Szegedi Tudományegyetem
Ungvári-Zrínyi Imre (1960) – egyetemi docens, PhD, BBTE, Magyar Filozófiai Intézet, Kolozsvár
Váradi Izabella (1972) – tanácsos, Országos Oktatáspolitikai és Értékelési Központ, Bukarest
Veres Ottília (1981) – irodalmár, PhD, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nyelv- és Irodalomtudományi Tanszék, Nagyvárad

TÁMOGATÓK

RMDSZ

Nemzeti Kulturális Alap

Bethlen Gábor Alap

MOL

Magyar Államkincstár

Miller

Minisztérium Kulturii

iskola alapítvány

„Az első médiumváltás az írásbeliség megjelenését jelenti, ennek a médiumváltásnak a traumája pedig már az írásbeliség hajnalán jelentkezik, többek között Platón filozófiájában. […] minden médiumváltás leírható a veszteségek és a nyereségek mérlegeként, ennyiben az írásbeliség esetében is kimutathatóvá válnak a veszteségek és a nyereségek összefüggései. Platón *Phaidrosz* című dialógusa példaértékű ebben a vonatkozásban, amelynek ide kapcsolódó fejtegetései a korabeli morális pánik eklatáns példájaként is olvashatók. Platón egyértelműen veszteségként írja le az írás technológiájának a megjelenését. Az írás megjelenésével a tudás igazi közegének pervertálódása történik meg, hiszen a tudás igazi közege a lélek, amelybe valóságosan vannak beleíródva az igazi eszmék."

(Tamás Dénes)

ISSN 1222 8338

9 771222 283304 25004

10 LEJ
950 Ft

MODELE ÎN TRANSFORMARE
MODEL CHANGES