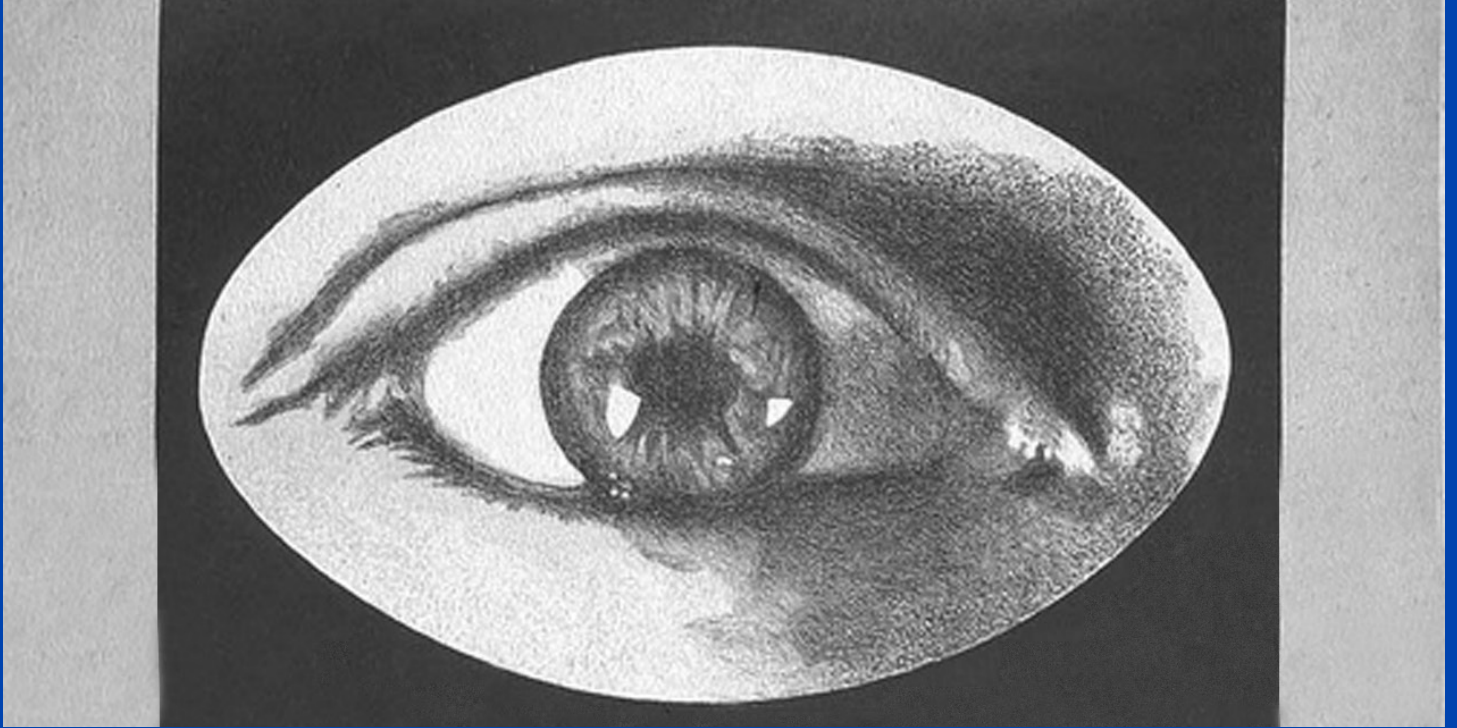
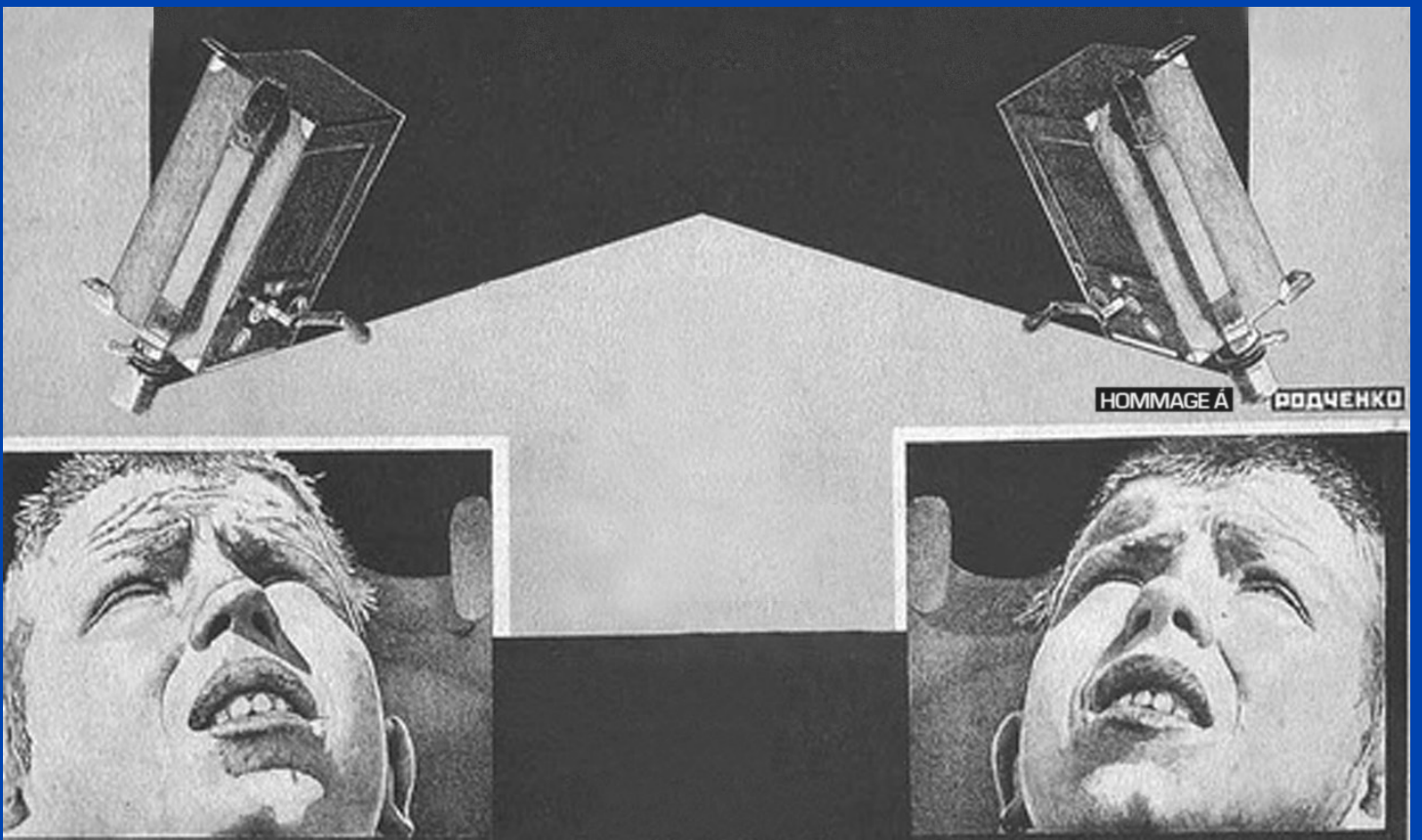


FILMSZEM 2023



Film/kultúratudományi online folyóirat - XIII. évfolyam 1. szám
Hungarian Online Journal for Film and Cinema Studies Vol. 13. Issue 1.



FILMSZEM XIII./1.



FILMSZEM - film/kultúratudományi online folyóirat

XIII. évfolyam 1. szám - (2023) TAVASZ

(Megjelenés dátuma: 2024. március)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

The Issues of this Journal are archiving in the Electronic Periodical Archive & Database of the National Széchényi Library Hungary.

This Issues contains links to external websites of third parties, on whose contents we have no influence. Therefore, we cannot assume any liability for these external contents. The respective provider or operator of the pages is always responsible for the content of the linked pages.

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced in this issue. Nonetheless, whosoever believes to have rights to any of the materials is advised to contact the publisher.

Copyright © 2024 by the Editors from *Filmszem*. All right reserved.

Tartalomjegyzék

- Lénárt András: *Történelem-változatok a streaming sorozatokban: a náci háborús bűnösök és a Jaguár esete* 4-19
- Keskeny András: *Ma újra Marienbadban, holnap Mariupolban?*
- *Posztoszocializmus, retrotópiák, és az időkomplex Legát Anna Franciska, Olajos Ilka, és Takáts Fruzsina munkáiban* 20-45
- Keskeny András: *Identitás, medialitás, temporalitás a kortárs videóklipekben*
- *Transzdiszciplináris társadalomtudományi műhelyszeminárium* 46-65



A NETFLIX SERIES

JAGUAR

22 SEPTEMBER | NETFLIX

Lénárt András*

Történelem-változatok a streaming sorozatokban: a náci háborús bűnösök és a Jaguár esete

A játékfilmek és a tévésorozatok szoros kapcsolata a történelemmel nem újkeletű jelenség, mindennek tudományos szinten történő megközelítése azonban már nem tekint vissza túl hosszú időszakra. Az alábbi írás a film és az egyetemes történelem közös pontjait tanulmányozó interdiszciplináris tudományterület részét képezi, mindez egy olyan projekt keretén belül, amely a film és a történelmi emlékezet kapcsolatát elemzi az egyre növekvő mértékű digitalizáció és a streaming platformok megsokszorozódásának korában.¹ E kutatásokban az említett kérdéshez két alapvető megközelítés alkalmazható: az adott történelmi korszak vizsgálata során az abban a korban készült, manapság egyre szélesebb körben elérhető filmek milyen módon használhatók történelmi forrásként, illetve az adott történelmi időszakot, eseményt, személyt hogyan ábrázolja az utókor a filmekben keresztül.

Indokolt, hogy a *film* kategóriáját a lehető legtágabb értelemben kezeljük: a játékfilmek mellett, az elmúlt évtizedek változásait figyelembe véve, a tévésorozatok is e terület kutatóinak látókörébe kerültek. Mindez még a korábbinál is nagyobb jelentőséggel bír a jelenben és nagy valószínűséggel a jövőben is így lesz, amikor a streaming platformoknak köszönhetően a történelmi emlékezetet aktívan formáló filmek és sorozatok soha nem látott mennyiségben és gyorsasággal jutnak el a nézőkhöz. Az alábbiakban azt vizsgálom, hogy a streaming korszakában hogyan változik meg a történelmi témájú filmek és sorozatok bemutatásának jelentősége és hatása a nézőkre, valamint a történelmi emlékezet alakulására. Az általános megközelítés után esettanulmányként ezúttal a náci háborús bűnösök filmekben, elsősorban sorozatokon történő megjelenítését állítom a fókuszba, ehhez kapcsolódóan pedig a *Jaguár* (2021) című spanyol Netflix-sorozatot mutatom be részletesebben, de más releváns művek is szóba kerülnek. A témához illeszkedve természetesen minden

* Lénárt András a Szegedi Tudományegyetem Hispanisztika Tanszékének habilitált egyetemi docense. Fő kutatási területei a film és a történelem kapcsolata, Spanyolország és Latin-Amerika 20. századi történelme, társadalma, politikája és filmtörténete, valamint a hispán világ aktuális kérdései. E-mail: lenart.andras@szte.hu

¹ A kutatást a Szegedi Tudományegyetem Interdiszciplináris Kutatásfejlesztési és Innovációs Kiválósági Központ (IKIKK) Humán és Társadalomtudományi Klaszterének IKT és Társadalmi Kihívások Kompetenciaközpontja támogatta. A szerző az „Új technológiák diffúziója a globalizált világban és azok társadalmi-kulturális hatásai” kutatócsoport tagja.

esetben szükséges a történelmi és a filmtörténeti környezet rövid ismertetése is, mindez a segítségünkre lesz annak megvilágításában, hogy milyen változásokat és hangsúlyeltolódásokat figyelhetünk meg az ábrázolás tekintetében.

Elméleti alapok

Az 1970-es években az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában a történészek elkezdték bevonni a kutatásaikba a filmhíradókat, dokumentumfilmeket és játékfilmeket, felismerve annak felbecsülhetetlen értékét, amit egy nemzet a filmgyártásán keresztül mond el magáról. Az már korán nyilvánvalóvá vált, hogy egy történelmi témájú film elsősorban azt közvetíti felénk, amit a filmkészítők fontosnak tartottak megmutatni a múltból a film forgatásának idején, vagyis a jelen szemszögéből közelíti meg a múltat. A mozgóképek ezáltal egy mások által már kialakított történelmi látásmód újraértelmezése lesz, a filmkészítő minden esetben arra kényszerül, hogy újragondolja a történészek által korábban már kodifikált múltértelmezéseket, és ezáltal hozzáadja az egyéni látásmódját.²

Az egyoldalú ábrázolás nem szükségszerűen egyenlő a manipulációval vagy a hamisítással: a filmkészítő valamilyen előre eldöntött szempont alapján kiválaszt egy történelmi eseményt vagy szereplőt, hogy hozzá kapcsolódóan felépítse a saját, ebben az esetben audiovizuális narratíváját. Következésképpen nemcsak a történelem befolyásolja a filmet, hanem a film is alapvető hatással bír a történelemre, pontosabban arra, ahogyan a múltból gondolkodunk. Egy film célja lehet, hogy alakítsa a történelemről alkotott képünket, irányítsa a benyomásainkat és hiedelmeinket, véleményünket – a közönség, ha mindent fenntartás nélkül elfogad, a rendező által kidolgozott jeleneteket abszolút igazságnak vélheti. A múlt filmes ábrázolása fontos kiegészítője a történelmi emlékezet formálásának, a kollektív emlékezet szerves részévé válik. Az audiovizuális közeg és a hozzá kapcsolódó narratíva együttesen befolyásolják, hogy egy esemény milyen helyet foglal el ebben az emlékezetben. A történelem a filmek segítségével kimozdul a tudomány köréből, és közelebb kerül a közönségéhez is. A film és a történelem közös területét vizsgáló klaszrikus szerzők – mint Marc Ferro, Pierre Sorlin, Robert A. Rosenstone vagy José María Caparrós Lera történészek – a kutatásaikban felhívták a figyelmet ezekre a részletekre is, a film és a történelem együttes vizsgálatára alakult kutatóközpontok pedig, szerte a világban, ma számos nemzeti és egyetemes történeti témát elemeznek filmes források bevonásával.³

² Marc FERRO, *Cinema and History*, Detroit, Wayne University Press, 1988, 38–43; 162–163.

³ Magyar nyelven e sorok írójától jelenik meg hamarosan egy átfogó munka e témában: LÉNÁRT András, *Mozgóképes múlt. Közelítések a film és a történelem kapcsolatához*, Pécs, Kronosz Kiadó, 2024. (kiadói szerkesztés alatt).

Napjainkra a streaming platformok és egyéb internetes filmletöltő oldalak elhozták számunkra a „bármit, bárhol, bármikor” érzését, ezáltal egy adott nemzet által gyártott film és sorozat már nem csak a saját országának nézőihez jut el gyakorlatilag azonnal, de – a megfelelő szolgáltatások birtokában – a világ legtávolabbi pontjain élők is megnézhetik ugyanezeket a műveket, általában a saját nyelvükre feliratozva vagy szinkronizálva, így minden *nemzeti* alkotás egyben azonnal *nemzetközivé* is válik. Ez nemcsak kényelemmel és a szabadság korábban nem tapasztalt érzésével jár együtt, hanem a felelősség is megnövekedett: soha nem volt még ekkora jelentősége annak, hogy helyesen tudjuk értékelni a filmen látottakat, és világos(abb) képet kapjunk arról, hogyan viszonyul a mozgókép a valósághoz.

A streaming platformok korában megváltozik a mű és a néző viszonya is. A hatalmas (túl)kínálat miatt már csak azoknak a műveknek lehet esélyük a nézők figyelmének megragadására, amelyek megközelítése illeszkedik az új elvárásokhoz, esetleg újat mutatnak – ennek megfelelően számos új trend is megfigyelhető a nézői szokások és a filmfogyasztás közötti kapcsolatban.⁴ A történelmi kontextust alkalmazó filmek és sorozatok nagyobb eséllyel indulnak egy ilyen „megmérettetésen” akkor, ha igazodnak a fiatalabb nemzedékek igényeihez. A hagyományos narratívát és ábrázolási módot használó, történelmi témát feldolgozó művek létjogosultsága természetesen továbbra is fennmarad, de nem feltétlenül tudja magának megnyerni a legnagyobb számú közönséget. Olyan történetekre és megközelítésekre van szükség a felgyorsult tartalombefogadáshoz szokott nézők bevonásához és megtartásához, amelyek azt az ígéretet hordozzák, hogy a tartalmukat és/vagy a kivitelezésüket tekintve egyedül kínálnak. Ez alól vannak természetesen kivételek: olyan nagyívű munkák például, mint a Netflixen látható *Nyugaton a helyzet változatlan* (*Im Westen nichts Neues*, Edward Berger, 2022) legújabb, német adaptációja, amely a bemutató előtt hét hónappal kitört orosz-ukrán háború kontextusában új jelentéstartalmakkal ruházza fel az első világháború alatt játszódó történetet, természetesen (remélhetőleg) a jövőben is megtalálják a közönségüket.

Mozgóképes „náci vadászat” régen és most

Az 1940-es évektől kezdve a mozifilmek, később pedig a tévéfilmek és a tévé-sorozatok visszatérő témájává vált, hogy a második világháború lezárultával a felelősségre vonás elől menekülő náci háborús bűnösök a hazájuktól távol

⁴ Erről lásd Tóth Zoltán János a „Nézői szokások a konvergens filmkultúrában” alcímű, két-részes cikksorozatát. Első rész: Generációs buborékok, *Filmtett*, 2022. május 9. <https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok> Második rész: Streaming-háború és a néző, *Filmtett*, 2022. május 10. <https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-2-streaming-haboru-es-a-nezo>

próbáltak menedékre találni. A Nyugat-Európába és az amerikai kontinens különböző országaiba érkezők története persze ennél jóval összetettebb. Mára már jól ismert tény, hogy a náci tudósok közül többeket az amerikai kormány menekített ki az USA-ba, mert a kezdődő hidegháborúban szükségük volt a tudásukra a kommunizmus elleni harcban – ezt a projektet nevezték hivatalosan Gemkapocs műveletnek.⁵ Ugyanakkor az a paradox helyzet is előállt az Egyesült Államokban és Latin-Amerikában, hogy ezek a náci bűnösök az új otthonukként szolgáló országban összetalálkoztak azokkal az európai zsidókkal, akik korábban éppen előlük menekültek.

Az amerikai filmek már korán foglalkozni kezdtek a témával, ezek többségében a nácik az Egyesült Államokba érkeztek – persze tudjuk, hogy a valóságban elsősorban Dél-Amerika számított az elsődleges letelepedési célhelyüknek. A náciknak és kollaboránsaiknak európai menekülési útvonalakon kellett elhagyniuk az öreg kontinenst, amelyek közül az egyik Spanyolországban keresztül vezetett. A közelmúltig a történelemtudomány és a filmtörténet kevés figyelmet fordított arra a tényre, hogy a Francisco Franco diktatúrája alatt érkezett nácik egy része nem folytatta az útját Latin-Amerikába, hanem ideiglenesen vagy véglegesen Spanyolországban telepedett le, ahol a társadalom szerves részévé vált.

Orson Welles *Az óra körbejár* (*The Stranger*, 1946) című filmje az egyik úttörő munka a „nácik Amerikában” tematikájú alkotásoknak, amelyek később olyan, korabeli hollywoodi sztárok főszereplésével előadott klasszikusokkal bővültek, mint *Az Odessa-ügyirat* (*The Odessa File*, Ronald Neame, 1974), a *Maraton életre-halálra* (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976), vagy *A braziliai fiúk* (*The Boys from Brazil*, Franklin J. Schaffner, 1978), és ezt a sort folytatja a *Vadászok* (*Hunters*, 2020–2023) című sorozat is, amelyről e cikkben később is szólok majd. A művek kiindulópontja természetesen mindig megtörtént eset, de a megvalósítás során már a fikció dominált, az ezekben látottak elsősorban a közönség szórakoztatását szolgálták, így gyakran a valóságtól elrugaskodott történeteket láthattunk. Az Egyesült Államokban bujkáló idős nácik témája, valamint az oda menekült zsidók találkozása egykori kínzóikkal gyakori témává vált a tévésorozatok világában is, a *Hotel* (*Hotel*, 1983–1988), a *Vészhelyzet* (*ER*, 1994–2009) vagy a *Dzsungeldokik* (*Off the Map*, 2011) egy-egy epizódjában is megjelentek ilyen történetszálak, az *Esküdt ellenségekben* (*Law & Order*, 1990–) több alkalommal is. Hasonló helyzetet állít a középpontba a *Titkok fogságában* (*The Secrets We Keep*, Yuval Adler, 2020) című film, amelyben egy holokausztot túlélő roma nő az Egyesült Államokban találkozik egy férfival, akit náci tisztként azonosít. Az USA-n túl is tekintve, az azonos című regény alapján készült lengyel *Egy nő a hajón* (*Pasazerka*, Andrzej Munk, 1963) is ide sorolható, ahol két nő, egy volt auschwitzi őr és foglya

⁵ Annie JACOBSEN, *Operation Paperclip: the Secret Intelligence Program to Bring Nazi Scientists to America*, New York, Little, Brown and Company, 2014.

egy hajó fedélzetén ismernek egymásra, az argentin *A német doktor* (Wakolda, Lucía Puenzo, 2013) pedig Josef Mengele Latin-Amerikában töltött éveivel foglalkozik egy helyi család szemszögéből. Adolf Eichmann Argentínában történt elfogását több játékfilm is feldolgozta. Mindez csak néhány példa a sokból: a nézőknek ez a számukra már távolinak tűnő múltbeli tragédia végül a szóra-koztatás egy tényezőjévé válhatott, meggyőzve magukat arról, hogy a náciz-mushoz és a holokauszthoz hasonló események a jövőben bizonyosan nem történhetnek meg – persze, Hannah Arendtől is tudjuk, hogy „a gonosz bana-litása” mindannyiunk számára egy állandó veszélyforrást jelent, bármelyikünk válhat egyszer az embertársai ellen forduló szörnyeteggé.⁶

Spanyolországban a filmkészítők csak a közelmúltban kezdtek el foglal-kozni az országukba érkező náci háborús bűnösök témájával: a később részle-tesen tárgyalandó *Jaguár* mellett *A helyettes* (*El sustituto*, Óscar Aibar, 2021) című film és a tíz epizódból álló *Doktor García betegei* (*Los pacientes del doctor García*, Joan Noguera, 2023) című sorozat⁷ emelhetők ki, mindkettő igaz történeten alapul, természetesen fikciós elemekkel tarkítva. Az előbbi egy Alicantéhoz közeli tengerparti településen játszódik évekkel a Franco-diktatúra bukása után, ahol egy rendőrtiszt fokozatosan ébred rá a tényre, mely szerint az ott élő német közösség tagjai mindannyian odamenekült ná-cik és leszármazottaik, akik még a 80-as években kialakuló demokratikus keretek között is privilegizált helyzetben élnek; utóbbi – Almudena Grandes azonos című regényének⁸ adaptációjaként – a központi szereplőkön keresztül a spanyol diktatúra és a nemzetiszocialista német rezsim kapcsolatát helyezi fókuszba, majd a nácik előbb Spanyolországba, később Argentínába történő érkezését. A Németországból Spanyolországba menekült háborús bűnösök témája ezt megelőzően csak elvétve merült fel. Ilyen volt az *Üvegkalitkában* (*Tras el cristal*, Agustí Villaronga, 1986) című spanyol horror, amelyben egy egykori kínzó (egyben gyermekmoleesztáló német orvos) és megkínzottja, akik egy náci koncentrációs táborból ismerik egymást, újra találkoznak Spanyol-országban, most azonban elérkezik az ideje, hogy az egykori áldozat bosszút álljon.

⁶ Magyar fordításban: Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben: tudósítás a gonosz bana-litásáról*, Ford. MESÉS Péter, Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

⁷ E cikk megjelenésekor Magyarországon *A helyettes* az HBO Max streaming platformon és a Cinemax televíziós csatorna műsorán, a *Doktor García betegei* pedig a Netflix kínálatá-ban érhető el. (2024. március)

⁸ Almudena GRANDES, *Los pacientes del doctor García*, Barcelona, Tusquets, 2017. A regény az író hat könyvből álló *Episodios de una guerra interminable* (*Epizódok egy végtelen háborúból*) címet viselő projektjének negyedik darabja.

Nácivadászok New Yorkban és Buenos Airesben

A televíziós sorozatokban megjelenő „nácivadászok” témáját a részben Magyarországon forgatott, két évadot megélt amerikai *Vadászok* (*Hunters*, 2020-2023) indította el. Az Al Pacino főszereplésével készült, az Amazon Prime Video streaming szolgáltató gyártásában bemutatott sorozat az 1970-es években játszódik, az első évad New Yorkban, a második pedig különböző helyszíneken, de mindenekelőtt Buenos Airesben. A sorozat egy sokszínű és ellentmondásos tagokból álló csapat történetét meséli el, amelynek célja olyan háborús bűnösök felkutatása, akik a második világháborúban a náccal szövetkezve követtek el atrocitásokat, és most, három évtizeddel később, más országok demokratikus társadalmába integrálódva élnek. A cselekmény valós eseményeken alapul: a második világháború lezárultát követően különböző csoportok saját elhatározásból vagy egyesületek, például a Simon Wiesenthal által vezetett szervezet megbízásából kezdtek hajtóvadászatot a világ különböző pontjain elrejtőzött nácik után. A kutatómunkát bizonyos esetekben siker koronázta (lásd az Argentínában elfogott és Jeruzsálemben halálra ítélt Adolf Eichmann példáját), máskor nem jutottak eredményre (többek között Josef Mengele is megérte a „boldog nyugdíjaskort”, és természetes halállal hunyt el 1979-ben Brazíliában). A sorozat ezeken az előzményeken alapul, és valós szereplőket is felvonultat (például magát Wiesenthalt is Judd Hirsch alakításában), de az epizódok előrehaladtával egyre messzebbre távolodunk a valóságtól egy ún. kontrafaktuális vagy alternatív történelem-ábrázolás felé.

A *Vadászok* első évadában (az alábbi bekezdés *spoiler* azok számára, akik még nem látták a sorozatot) nem csak az Egyesült Államokban tevékenkedő és kiterjedt kapcsolati hálózattal rendelkező náccikkal, valamint a történet szerint még életben lévő és világ-összeesküvést szövögető Eva Braunnal találkozunk, de az évadzáró epizódban az is kiderül, hogy maga Adolf Hitler is élve került ki a berlini *Führerbunker*ből, és most jó módban él a birtokán Argentínában. A második évad nagyrészt Buenos Airesben és környékén játszódó cselekménye így minden korábbinál nagyobb téttel bír, a szereplők célja a Führer nemzetközi bíróság elé állítása lesz, amely be is következik, így tanúi lehetünk Hitler tárgyalásának is. A sok esetben szurreális, de enyhébb esetben is irreális akciójelenetek Guy Ritchie vagy Quentin Tarantino filmjeire emlékeztethetnek minket – utóbbi rendező *Becstelen brigantyk* (*Inglorious Basterds*, 2009) című, szintén alternatív világháborús történelem-megközelítéséhez sok szempontból hasonlít a sorozat. Számos zsidó szervezet nemtetszését fejezte ki a *Vadászok* kapcsán, mert szerintük az alkotók túl messzire mentek a fikciós elemek beemelése és a „kegyetlen, bosszúálló zsidók” ábrázolása terén. A sorozat készítői a nácik által elkövetett tetteket és a zsidóságot ért atrocitásokat is túlzásba vitték, a már a valóságban is borzalmas bűntényeket a fikcióban addig fokozták, míg azok hihetatlenné

(és egyszersmind hiteltelenné) nem váltak, ezáltal – az említett szervezetek szerint – a történelmi tragédiát öncélú szórakoztatássá változtatták.⁹ Mindezek ellenére a sorozat alkotója, David Weil úgy véli, a munkája egyfajta kollektív katarzist okozhat azáltal, hogy a szereplői bosszút állhatnak a történelem néhány legelvetemültebb gonosztevőjén, a nézők pedig úgy érezhetik, hogy részeseivé válnak ennek a megkésett igazságszolgáltatásnak.¹⁰

Ezt a sorozatot természetesen nem tekintjük történelmi sorozatnak, hanem történelmi témájú vagy történelmi kontextust alkalmazó szériának, ahol a múlt és a valós események csak kiindulópontként szolgálnak. Ugyanakkor nem kell feltétlenül történelemhamisító munkának sem titulálnunk. Egy olyan alternatív történelmet állít fel – hasonlóan Tarantino említett filmjéhez vagy a Philip K. Dick regénye alapján készült *Ember a fellegvárban* (*The Man in the High Castle*, 2015–2019) című sorozathoz –, amely a „mi lett volna, ha ...?” kérdésre fűzi fel a cselekményét. Feltételezhetjük (vagy inkább remélhetjük), hogy a nézők nem tényként kezelik a látottakat, a sorozat hatására nem gondolják majd úgy, hogy Hitler túlélte volna a második világháborút, szemben a történelmi tényekkel. Ellenben a valós alapok, a világ számos pontján menedéket találó szökevény háborús bűnösök témája hatására egy kis utánajárással olyan történelmi tényekről is értesülhetnek, amelyekről korábban csak kevés információjuk volt. A helyzet nem sokban különbözik a korábbi vitás esetektől: az elmúlt évtizedekben népszerűvé vált történelmi témájú, vikingekről, templomos lovagokról, a Tudor-, a Borgia- vagy a Medici-családról szóló, több évadon keresztül bonyolódó játékfilmsorozatok rengeteg kritikát kaptak történészek részéről a hiteltelen, akár történelemhamisító, de legalábbis a tényeket erőteljesen torzító, „történelmietlen” ábrázolás miatt. A szakmai körök felől érkező felháborodás sok esetben jogos volt, ugyanakkor nem vettek figyelembe minden tényezőt. Ezek a sorozatok ugyanis szintén felkeltették a nézők érdeklődését a téma és a kor iránt, a hirtelen támadt igények kielégítésére a könyvesboltokban megjelentek az adott témáról szakértők által frissen írt munkák vagy régebbi művek új kiadásai, amelyekben a vásárlók elmélyedhettek, és megismerkedhettek a tényekkel is. Úgy is fogalmazhatunk: a néző nem feltétlenül ezekből a sorozatokból fogja megismerni a történelmi tényeket, de lesz egy képe a korról, a főbb szereplőkről és a viszonyrendszerekről, tehát máris több ismerettel fog rendelkezni, mint a sorozat megtekintése előtt. Aki pedig jobban el szeretne mélyedni e témákban, az megtalálhatja a megfelelő szakkönyveket is.

⁹ Hunters: Jewish groups criticise Holocaust portrayal in Amazon show, *BBC News*, 2020, február 24.

<https://www.bbc.com/news/world-europe-51606389>

¹⁰ Robert Ito, David Weil on Hunting Nazis as a Collective Catharsis, *New York Times*, 2023. január 12.

<https://www.nytimes.com/2023/01/12/arts/television/hunters-david-weil-season-2.html>

Nácivadászok Madridban: a történelmi háttér

A spanyol polgárháború (1936–1939) éveiben a felkelést kirobbantó jobb- és szélsőjobboldali csoportok, amelyek felett már korán Francisco Franco tábornok vette át az irányítást, anyagi és fegyveres támogatást kaptak a fasiszta Olaszországtól és a náci Németországtól. Mussolini és Hitler úgy vélték, hogy Franco győzelme Spanyolországban az általuk kitűzött, egész Európát érintő célok megvalósítását segíthetné elő, a három ország együtt szinte legyőzhetlenné válna. A spanyol felkelők győzelmet arattak, és az éppen ekkor kezdődő második világháború felvetette annak az esélyét, hogy az említett tervek ténylegesen megvalósulhatnak. A hispán ország azonban, számos okból kifolyólag, nem lépett be a háborúba, még annak ellenére sem, hogy Hitler a korábban nyújtott segítségért cserébe elvárta volna ezt, ugyanakkor Franco engedélyezte a német kémhálózat spanyolországi tevékenységét, valamint gazdasági egyezmények révén támogatta a tengelyhatalmakat.¹¹ Az alapvető szimpátia miatt a németek számíthattak a spanyol kormány elvi, ideológiai és propaganda-jellegű támogatására is, de Franco a háború során megőrizte a semleges (egy rövid időszakban pedig a nem hadviselő fél) státuszát. A háború lezárultával azonban a spanyol tábornok igyekezte a rendszerét eltávolítani a korábbi fasisztoid jellegű berendezkedéstől, hogy a rezsim túlélje az európai szélsőjobboldali diktatúrák bukását. A kezdődő hidegháború ehhez tökéletes alkalmat biztosított, mivel a már évtizedek óta megrögzött kommunistaellenes álláspontot képviselő Franco hamarosan együttműködő partnerekre talált e téren a nyugati demokráciákban, és a diktatúra egészen 1975-ig fenn tudott maradni.

A második világháború lezárultával a nemzetiszocializmust működtető felelősök és együttműködők többsége menekülni próbált Közép- és Kelet-Európából, ugyanakkor tudjuk, hogy sokan közülük fontos pozíciókat töltöttek be a hamarosan megalakuló NSZK-ban és NDK-ban is, mindannyian az új vezetők tudtával.¹² A súlyos bűnöket elkövetők azonban messzebbre kívántak távozni, elsősorban Nyugat-Európába vagy az amerikai földrészre, ehhez pedig szinte minden esetben olasz, spanyol, portugál és svájci menekülőutakat vettek igénybe. A rendelkezésre álló információk szerint a Vatikán is tevékenyen részt vett a háborús bűnösök kimenekítésében, az erre vonatkozó kutatások jelenleg is zajlanak, miután megnyílt a pápai levéltár vonatkozó gyűjteményeinek

¹¹ Lásd: LÉNÁRT András, *A semlegesség árnyalatai – Spanyolország a második világháborúban* = VIRÁNYI Péter (szerk.), *Európa 1944–1945*, Budapest, MTA II. világháború története albizottság, 2021, 240–256.

¹² Könyvek és tanulmányok mellett érzékletes leírást ad a világháború utáni német államokra jellemző helyzetről *Az állam Fritz Bauer ellen* (*Der Staat gegen Fritz Bauer*, Lars Kraume, 2015) című játékfilm is. Az osztrák *A megtorlásban* (*Schachten*, Birgit Gasser, 2022) pedig azt is láthatjuk, hogy Ausztriában még az 1960-as években sem sokat változott a zsidóság megítélése, elsősorban a továbbra is köztiszteletben álló volt nácik részéről.

egy része (de továbbra sem kutatható minden anyag). Franco tábornok eleget tett a hozzá érkező kéréseknek, és áthaladást biztosított az országa területén azoknak a náci tisztoknak és szoros szövetségeseiknek, akiknek a végcélja Latin-Amerika volt: Juan Domingo Perón Argentínája befogadta és támogatta őket,¹³ a 19. század vége óta jelentős német bevándorlócsoporthal rendelkező Chile, Brazília és Paraguay pedig szintén népszerű célország volt, több náci-szimpatizáns német közösség várta és segítette az érkezőket a boldogulásban.¹⁴ Azonban sok háborús bűnös, köztük mintegy háromszáz magas rangú tiszt – ahogyan elsősorban történészek és oknyomozó újságírók az elmúlt tíz-tizenöt évben folytatott kutatásai bizonyítják – nem hagyta el Spanyolországot, hanem letelepedett az ibér országban, mivel a Franco-diktatúra ideális körülményeket tudott ehhez biztosítani.¹⁵

Nácivadászok Madridban: a Jaguar esete

A Netflixen 2021-ben bemutatott hat részes spanyol *Jaguar* középpontjában egy, a 1960-as évek Madridjában működő titkos csoport áll, amely az ott élő nácik felkutatását tűzte ki célul. A megtörtént eseményekből kiinduló, egykoron valóban létezett karaktereket is felvonultató, de körük fikciós történetet felépítő széria alkotói Ramón Campos és Gema R. Neira, minden epizód rendezője Carlos Sedes, a főszereplője pedig napjaink egyik legnépszerűbb fiatal spanyol színésznője, Blanca Suárez. A kivitelezésen egyértelműen érezhető a fél évvel korábban bemutatott, már említett amerikai *Vadászok* című streaming sorozat hatása, még a főcím alatt látható képsorok is hasonlítanak, illetve az akciójelenetek egy része is kimondottan „tarantinósra” sikerült. A spanyol alkotók mindezt a véletlen művének tulajdonítják, mert állításuk szerint ők attól függetlenül, azzal párhuzamosan dolgoztak a saját történetükön, a tervezés és a megvalósítás során nem befolyásolta őket az amerikai széria.¹⁶

A történet fő mozzgórugója az Otto Bachmann német tiszt utáni hajsza,

¹³ Erről lásd: Uki Goñi, *The Real Odessa. How Perón Brought the Nazi War Criminals to Argentina*, London – New York, Granta Books, 2002.

¹⁴ E témáról lásd az alábbi monográfia vonatkozó fejezeteit: JANCSÓ Katalin, *Aranycseppek Latin-Amerikában. Egy sokszínű kontinens születése*, Szeged, SZTE BTK Hispanisztika Tanszék, 2021.

¹⁵ A cikkem történelmi háttérét megvilágító részeknél, ha máshogy nem jelölöm, akkor az alábbi három munkát használom forrásként: David A. MESSENGER, *La caza de nazis en la España de Franco*, Madrid. Alianza Editorial, 2018; José Manuel PORTERO, *Nazis en la Costa del Sol*, Córdoba, Almuzara, 2021; Pablo del HIERRO, *The Neofascist Network and Madrid, 1945–1953: From City of Refuge to Transnational Hub and Centre of Operations = Contemporary European History*, vol. 31, issue 2, 2022, 171–194.

¹⁶ Marcos MÉNDEZ, *Jaguar, los nazis y la memoria histórica como base del entretenimiento*, verTele!, 2021. szeptember 27.

https://www.eldiario.es/vertele/entrevistas/netflix-jaguar-ramon-campos-gema-r-neira-nazis-memoria-historica-entretenimiento-reflexion-espana-franquismo_1_8307977.html

aki a 20. századi történelem egyik híres-hírhedt, több ország múltjában is fontos szerepet játszó személye. Ezt a nevet azonban hiába keressük a történelemkönyvek lapjain, az alkotók adták azt a széria antagonistájának, mivel a karakter alapjául szolgáló Otto Skorzeny életének valódi részleteitől sok szempontból eltértek az epizódok írása során. Skorzeny nem véletlenül érdemelte ki a történészekről az „Európa legveszélyesebb embere” megjelölést: Adolf Hitler hű követőjeként a német hadsereg számára végzett különleges bevetésekben szerzett magának hírnevet, a Mussolini 1943-as kiszabadítására rendelt különítményt is vezette, de a magyar történelemből is ismerhetjük a nevét: ő irányította 1944-ben ifj. Horthy Miklós elrablását. A világháború után, sok más nácihoz hasonlóan, előbb az amerikai hadsereg fogságába esett, majd Argentínában tűnt fel, ahol részt vett a Latin-Amerikába készülő nácikat segítő Odessa-hálózat szervezésében, és barátságba került Perón elnökkel is. 1950-ben Spanyolországba érkezett, ahol Franco tábornok védelmét élvezhette. Mérnökként dolgozott, majd a hadiiparban folytatott sikeres tevékenységet, rendkívül gyümölcsöző üzleteket kötve a spanyol diktatúra legfelsőbb köreivel és külföldi vállalatokkal is, akik tisztában voltak a múltjával, de az vagy nem zavarta őket, vagy éppen emiatt hősként tekintettek rá. Paradox módon később a Moszad számára is dolgozott, mert az izraeli titkosszolgálatnak szüksége volt a szakértelmére. A befolyásos kapcsolatai révén a Latin-Amerikába készülő németek mellett a Spanyolországban letelepedni kívánó honfitársait is támogathatta. Mivel az Ibériai-félszigetre érkezése előtt nem ítélték el háborús bűntettek miatt, titkolnia sem kellett a kilétét, és szabadon segíthetett a volt német bajtársainak, büszkén hangoztatva nemzeti-socialista meggyőződését egészen az 1975-ben bekövetkezett haláláig.¹⁷ A Netflixen huzamosabb ideig elérhető volt egy spanyol dokumentumfilm, az *Európa legveszélyesebb embere. Otto Skorzeny Spanyolországban* (*El hombre más peligroso de Europa. Otto Skorzeny en España*, Pedro de Echave – Pablo Azorín, 2020), amely a Jaguárral egyidőben került fel a streaming szolgáltatóra, történelmi kontextust nyújtva így a nézők számára a fikciós játékfilmsorozat megtekintése mellé.

A széria cselekménye szerint Bachmann/Skorzeny nagy megbecsülésnek örvend a spanyol legfelsőbb körökben, kiterjedt üzleti kapcsolatokkal rendelkezik, ezáltal politikai és hatósági védelem alatt is áll a Franco-diktatúrában. Éppen ezért a náci vadász csoport számára a működésük legnagyobb kihívása lesz, hogy felgöngyölítsék a hozzá kapcsolódó összeesküvés szálait. A csapathoz frissen csatlakozik a mauthauseni koncentrációs tábor túlélő Isabel, aki nem tud szabadulni a vele és a családjával történt borzalmak emlékeitől, arra teszi fel az életét, hogy bosszút álljon a kínzóin. A célszemély nem kizárólag

¹⁷ Skorzeny életéről részletesen: Stuart SMITH, *Otto Skorzeny. The Devil's Disciple*, London, Bloomsbury Publishing, 2018; Rodríguez de GASPAR, FRANCISCO JOSÉ, *Otto Skorzeny, el nazi más peligroso en la España de Franco*, Córdoba, Almuzara, 2021.

Bachmann, éppen ellenkezőleg: ő inkább csak egy eszköz, akin keresztül megpróbálnak eljutni azokhoz a nácikhoz, akiknek ő segít a Latin-Amerikába történő távozásban vagy a spanyolországi letelepedésben. Ezek egyike szintén valós személy, a „mauthauseni mézáró” néven ismertté vált orvos, Aribert Heim, aki egykoron valóban Spanyolországon keresztül menekült el Európából. A célállomása máig nem teljesen tisztázott, valószínűleg Afrikába távozott, mert Adolf Eichmann elfogása után Dél-Amerika már kevésbé számított biztonságosnak, ahogyan azt sem lehet biztosra venni, hogy mikor és hol halt meg.¹⁸ Emiatt a sorozat alkotói nagyobb szabadságot élvezhettek a sorsának alakításában. Létezett a valóságban a sorozatban feltűnő Clara Stauffer is, a Franco által vezetett állampárt, a Falange tagja, aki a spanyol elit számára adott estéleire előszeretettel hívta meg a Spanyolországban élő nácikat is, s közülük sokaknak ő segített eljutni Latin-Amerikába – Stauffer a korábban említett *Doktor García betegei* című regényben és az azt feldolgozó televíziós sorozatban is fontos szerepet kap.

A Jaguár-csoport tagjainak a küldetésük során a legnagyobb akadályt nem feltétlenül maguk a német háborús bűnösök és kíséretük vagy testőreik jelentik, hanem az azoknak védelmet, gyakorlatilag érinthetetlenséget biztosító spanyol hatóságok képviselik a legfőbb ellenállást. Bár a Franco-rendszer ekkorra már hivatalosan eltávolodott a világháború idején vallott keménykezű falangista-fasisztoid nézetektől, de a rezsim alapját továbbra is ugyanaz a nacionalista-szélsőjobbaldali mag adta, amelynek a nemzetiszocializmus egykoron az ideológiai szövetségese volt. A külföldre menekülő náci tudósok és hírszerzők számos ország, köztük a korábbi ellenfelek számára is értékes tudással rendelkeztek, Spanyolország pedig emellett a még fennálló gazdasági kapcsolataikat is megpróbálta kihasználni.

A *Vadászokhoz* hasonlóan a *Jaguár* is az őket ért tragédiákért bosszúra éhező, döntően zsidó személyeket állít a történet középpontjába, a nézőnek szegezve a dilemmát, hogy az embertelen tetteket elkövető „szörnyek” elleni harcban az egykori áldozatok jogosan alkalmazzák-e az erőszakot, vagy ezzel ők is ugyanolyanokká válnak, mint egykori fogvatartóik. A nácivadász csoport egyik tagja, aki korábban pap volt, de a Dachauban átélt szenvedések miatt már nem hisz többé Istenben, többször felveti, hogy a „szemet szemért” elv vajon helyénvaló-e – ő maga, a tragédiák hatására, igennel válaszol a kérdésre, és bosszúállóvá válik. Az alkotókat láthatóan komolyan foglalkoztatta ez a probléma: hogyan válhat egy ember egy másik embertársa kínozójává, majd akár elpusztítójává is, valamint hogyan lehetséges az, hogy valaki ártatlan áldozatból könyörtelen hóhérrá váljon. Ez a téma, amely a holokausztról és más népiirtásokról szóló különböző filmekben is megjelent, itt egy sajátos történelmi kontextusban válik aktuálissá: hogyan nyilvánul meg a gonosz

¹⁸ Nicholas KULISH – Souad MEKHENNET, *The Eternal Nazi. From Mauthausen to Cairo, the Relentless Pursuit of SS Doctor Aribert Heim*, New York, Doubleday, 2014.

az emberben, mik az okai, és lehetséges-e a megbánás és a megbocsátás. Ha igen, meg tudja-e bocsátani egy áldozat (jelen esetben Isabel) az ellene és a családja ellen elkövetett atrocitásokat? Ha nem, akkor mit tehetünk annak érdekében, hogy a fájdalmat és a haragot a túlélők számára elviselhető érzésekké változtassuk?

Az üldöző és az üldözött közötti szerepcseré egy megváltozott történelmi és társadalmi kontextusban olyan kérdéseket vet fel, amelyekre nem könnyű választ adni. Tekinthető-e igazságszolgáltatásnak az önbíráskodás azokkal szemben, akik ilyen kegyetlenségeket követtek el ellenünk? Tisztában vagyunk a diktátorok és az őket kiszolgálók által a saját népük vagy más társadalmak ellen elkövetett szörnyűségekkal, de a jogrendszer nem mindig tud (vagy akar) fellépni ellenük. Ilyen esetekben a történelmi emlékezet és a társadalmi múltfeldolgozás feladata, hogy megőrizze az utókor számára e bűnök narratíváit. Mindez persze egyéb bizonytalanságokat is felvet. Sem a megbocsátás, sem a megbékélés nem lehetséges mindaddig, amíg nem tudjuk meg, hogyan viszonyulnak az emberek az igazság fogalmához. Miután annyi szörnyűséget tapasztaltunk a világban, tudunk-e még bízni egymásban, vagy örökké attól kell félnünk, hogy bárki a hóhérunkká válhat? Ezek a kérdések számos filmben felmerültek korábban is, egyik legismertebb Roman Polanski *A halál és a lányka* (*Death and the Maiden*, 1994) című munkája.¹⁹

A sorozat negatív szereplői meglehetősen egydimenziós karakterek maradnak, mintha egy videójátékban a főhősök által kiiktatandó játékfigurák öltöttek volna testet bennük, ellenük pedig – természetesen – bármilyen eszköz megengedett. Isabel kivételével a náci vadász csoport többi tagjáról sem tudunk meg sokat; bár mindannyian kapnak bizonyos mélységű háttértörténetet, ezáltal tisztában vagyunk a motivációik alapjaival, de ez a hat epizód nem elegendő ahhoz, hogy közelebb kerüljünk hozzájuk. A széria címe és egyben a szereplők csoportneve az utolsó epizódban nyer értelmet: Jaguároknak nevezték azokat 12. századi rettenthetetlen azték harcosokat, akik hajlandóak voltak akár az életüket is áldozni a népükért. Ugyanebben a társadalomban a Sasok alkották az elit réteget, akik a harcok során kerültek a veszélyes helyzeteket, de győzelem esetén az övék volt a dicsőség, míg a Jaguárok névtelenségben küzdöttek és haltak meg a társaikért. A náci vadász csoport vezetője, Lucena szerint ők is ilyenek: nem a tetteikért cserébe elnyerhető dicsőség a lényeges, hanem a rendíthetetlen harc a szabadságért, akár az életük feláldozásával is. A feladatuk azonban nem az ellenség meggyilkolása: Lucena úgy véli, ha megölik a náciakat, a fő szörnyetegeket, akkor senki nem tudja meg, hogy kik voltak és mit tettek a múltban, ezért bíróság elé kell őket állítani, egy nyilvános per során szembesíteni a bűnösöket a tetteikkel, így mindenki megtudhatja, mit követtek el az embertársaik ellen.

¹⁹ Erről részletesen elméleti és gyakorlati megközelítésben is: LÉNÁRT András, *Approaches to Crime and Punishment in a Historical Context: Roman Polanski's Death and the Maiden*. = *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 14, issue 3, 2023, 267–279.

A *Jaguár* jelentősége túlmutat azon a vizsgálati körön, hogy az epizódokban látottak mennyiben felelnek meg a valóságnak. Amint láttuk, a cselekmény és bizonyos személyek is valós alapokon nyugszanak, ugyanakkor ennek a sorozatnak nem feladata az, hogy átvegye egy történelmi elemzés szerepét. Szintén nem elegendő, hogy pusztán szórakozásként tekintsünk rá. Azzal, hogy egy tartalom a streaming platformok révén a világ bármely részén elérhető válik, jelentős hatást tud gyakorolni a nézők egy adott témáról való gondolkodására is. Amennyiben egy gyakran tárgyalt történelmi eseményről szól a mű, akkor a befolyásolás nem feltétlenül ér el nagy mértéket, de egy kevésbé ismert történelmi részlet esetében nagyobb esély mutatkozik rá, hogy a közönség szinte kizárólag a látottakból szerezzék az ismereteit. A *Jaguár* kapcsán is ez utóbbiról van szó. A Franco-korszakról a spanyol közönség ismerete még ma is hiányos, Spanyolországon kívül pedig teljes mértékben felszínesnek mondható. A diktatúra során az országban letelepedett, korábban a náci Németországgal együttműködött háborús bűnösökről kevesen hallottak, a közönség nagy része a *Jaguár* révén találkozott először a témával.²⁰ Ez utóbbi elem mindig is az egyik leglényegesebb volt a film és a történelem kapcsolatának vizsgálatakor: a mű jelentősége nem csak abban mérhető, hogy mennyire hitelesen fest le egy adott történelmi eseményt vagy személyt, hanem abban is, hogy vitára készítet, beemel a közbeszédbe olyan témát, amelyről eddig kevés szó esett. A legideálisabb esetben, ahogyan számos múltba helyezett sorozat esetén is történt, arra ösztönzi a nézőit, hogy utánanézzon a tényeknek, saját „nyomozást” folytasson, miután felkeltették az érdeklődését az epizódokban látottak. A *Jaguár*, amely valós tényeken alapul és több szereplője mintájául egykor valóban létezett személy szolgál, sok korábbi elődjéhez hasonlóan eltávolodik a valóságtól, és – a szórakoztatás érdekében – egy népszerű színészekkel előadott akció- és kalandsorozattá változik, amely számos fiktív elemet emel be a narratívába. A történelmi tényekkel való „kreatív” bánásmód azonban nem csökkenti a jelentőségét, ugyanis az izgalmasnak ható cselekményvezetéssel eléri, hogy többen megnézzék az epizódokat, és ezáltal több információt szerezzenek eddig alig ismert történelmi tényekről.

A *Jaguár* alkotóinak szándéka is ehhez közelített: bemutatni a spanyol történelem egy eddig kevésbé tárgyalt elemét, és a művükkel hozzájárulni a történelmi emlékezet alakításához, mindezt oly módon, hogy a nézők számára szórakoztató epizódokat tudjanak bemutatni. Ennek érdekében aprólékos kutatómunka előzte meg a forgatókönyv megírását, a holokauszt spanyol áldozataitól és az Odessa-hálózattól a szereplők háttértörténetében megjelenő

²⁰ Magam is ezt tapasztaltam például a Szegedi Tudományegyetemen tartott óráimon, ahol nem csak a magyar, francia és latin-amerikai, de a spanyol hallgatóim számára is részben vagy teljes mértékben ismeretlen volt e téma, a sorozat megtekintése után pedig a cselekmény kiindulópontként szolgált a számukra, amikor a történelmi tényekről kezdtünk el beszélgetni.

valós tragédiákon keresztül egészen a náci és a Franco-rezsim közötti szoros kapcsolatokig.²¹ A sorozat valós értékeléséhez természetesen szükséges a történelmi háttér részletes ismerete is, ez azonban nem lehet a nézők felé támasztott valós elvárás, ez a szakértők (elsősorban történészek és filmtörténészek) feladata. Napjainkban, amikor szinte mindenki számára elérhetővé válnak olyan filmek és sorozatok, amelyek vagy történelmi témát tárgyalnak, vagy a fő cselekményük háttérül valós múltbeli események szolgálnak, akkor e szakértők feladata is kibővül azzal, hogy segítsenek beazonosítani a nézőknek, a filmben vagy sorozatban látottak mennyiben felelnek meg a valóságnak, és mi számít a történelmi tények módosításának vagy akár történelemhamisításnak. A *Jaguár* egy jellemző példája a 21. századi, elsősorban a streaming platformoknak köszönhető tendenciának: olyan történelmi témájú filmek és sorozatok gyártása, amelyek nem lassan kibontakozó, helyenként unalmas, didaktikus történelmi leckét kívánnak adni a nézőknek, hanem a szórakoztatás keretén belül mesélnek történelmi, ebben az esetben tragikus, de minden esetben fontos nemzeti vagy nemzetközi eseményekről. A történelmi emlékezetet szórakoztatva formálja, és lehetőséget nyújt arra, hogy a néző a látottak nyomán elgondolkodjon a múltról, átértékelje a tudását és a gondolkodásmódját, ezáltal formálva talán mindannyiunk jelenét és a jövőjét is.



²¹ MÉNDEZ, 2021.





Keskeny András*

***Ma újra Marienbadban, holnap Mariupolban?*¹**

***Posztszocializmus, retrotópiák, és az időkomplex Legát
Anna Franciska, Olajos Ilka, és Takáts Fruzsina munkáiban***

Zygmunt Bauman Retrotopiája

Kronosz felfalja gyermekeit. Tömören ezzel az ókori maximával lehetne Zygmunt Bauman 2017-ben, nem sokkal a szerző halála után megjelent *Retrotopia* című művének állításait összegezni. Bauman filozófiai esszéje Thomas Morus *Utópia* címen ismert, először 1516-ban kiadott regényének egyfajta átírata, a megjelenés ötszázadik érvfordulójára. Ahogy a modernitásban óriási karriert befutott *utópia* szót Morus alkotta meg, úgy kíván Bauman is egy új, az utópia régi fogalmát újragondoló kifejezést alkotni. De míg a Morus által ógörög szavakból képzett utópia szó a „nem-hely” és a jó hely szóösszetételének optimista kicsengésű nyelvi játéka, addig a retrotópia „múlt helyet”, ha én is játszani akarnék a szavakkal, azt írnám, magyarul „hűlt helyet”, ti. „a múlt hűlt helyét” jelenti, ami nem vet fel pozitív konnotációkat. Bauman ezzel arra az utópiákkal kapcsolatos köznapi vélekedésre, vagy, ha tetszik, a modernitás legnagyobb félreértésére is válaszol, hogy azok helye nem egy „nem-hely”, hanem a jövő.

Miközben a modern utópiák látszólag még a 20. században is mindig a jövő meghódítására irányultak, sőt a 20. század a modern utópiák, a modernitás mint utópia megvalósításának történetileg is legnagyobb szabású korszaka volt, Bauman megfigyelésében az elkezdődött 21. század – a sötét disztópiák mellett – mintha a múlt restaurációjáról szövögetett álmok régi-új korszaka lenne. Ha már a jövő birtokba vételére tett nagyszabású 20. századi kísérletek – a Szovjetuniótól a hippikommunáig – mind kudarcba fulladtak, nem marad számunkra más – így Bauman tézise –, csak a múlt, és persze

* Keskeny András fotográfus, médiaarcheológus, kultúratudományi kutató. Jelenleg doktori disszertációján dolgozik, melynek témája az INFERMENTAL médiakultúrtörténete. 2023-ban az ELTE Filmtudományi Tanszékének és az ELTE Eötvös József Collegium Társadalomtudományi Műhelyének óraadója. 2022-ben az ELTE Skandinavisztika, Esztétika, Filmtudományi Tanszékeinek és a MOME óraadója, valamint a Bielefeldi Fősíkola Digital Media and Experiment szakján vendégelőadója. 2017–2019 között óraadó a Humboldt Egyetem Kultúratudományi Intézetében. 2015–2018 között a Photo-Objects című etnográfiai, archeológiai és kultúratudományi kutatásiprojekt munkatársa a Berlini Állami Múzeumoknál. 2014–2015 között a berlini Universal Music Group Germany hangarchívumának projekt munkatársa.

¹ A tanulmány rövidített esszéváltozata *Adalékok a posztművészet problémájához* címmel először a *Liget* folyóiratban jelent meg, majd hosszabb változata a *Laokoón* online folyóiratban (I. bibliográfia). Ez a szöveg a tanulmány javított változata.

az újfent csak utópikus hit, hogy az restaurálható. A berlini fal leomlásának eufórikus pillanatában kihirdetett „történelem vége”-korszak nagyon hamar, legkésőbb 2001. szeptember 11-vel véget is ért, ezzel párhuzamosan pedig a bolygó erőforrásainak felélését és a klímaváltozást detektáló egyre konkrétabb, és így egyre borúsabb előrejelzéseket felvázoló kutatásokkal ma valóban ott tartunk, hogy csak egyre szkeptikusak lehetünk a jövőt illetően.

A fiatakorában aktív kommunisztaként a Szovjetuniót is megjárt Bauman esszéjében maga ugyan nem tér ki ezekre az összefüggésekre, nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a *Retrotopia* koncepciója nemcsak eszmetörténeti, de kultúrantropológiai és pszichológiai is. Bauman művét látszólag úgy is lehetne olvasni, hogy a szerző – maga is retrospektív módon – újra Hegel szellemtörténeti csapdájába esik, amikor látszólag azt állítja, hogy az „utópia szelleme”, ahogy Ernst Bloch nevezné, ideaként immáron visszatért önmagába, s ma már retrotópiaként van jelen. Ám Bauman mégsem ezt mondja, vagy legfeljebb csak egy nagyon speciális, nem szellem-, hanem eszmetörténeti olvasatban. Amikor ugyanis Bauman a Hobbeshoz, a szociális egyenlőtlenségekhez, a törzsi tábortűzhöz, vagy az anyaölhöz való visszatérésről ír, a modern társadalmi fejlődés által egyszer már meghaladni vélt társadalmi és viselkedési formákra gondol, vagyis alapvetően pszichológiai és antropológiai kérdéseket tárgyal. Retrotópia tehát Morus Utópiájával szemben nem egy ideális társadalom képzeletbeli szigete, hanem egy regresszióban lévő, a glóbuszon nagyon is reálisan mindenütt ott lévő későmodern valóság illúziótlan képe.

A könyv bevezetőjében leírt definíció alapján a *„Retrotópiák: víziók, amik korábbi elődjeiktől eltérően már nem a még eljövendő és ezért még nem létező jövőből táplálkoznak, hanem az elvesztett/elrabolt/elkótyavetyélt, de mindenesetre még mindig élő múltból”* (Bauman 2017:13). A retrotópiák valójában nemcsak az utópiák retrospektívjei, hanem paradox módon azok feltámadásai, újjászületései is, olyan újszerű utópiák, amik nem mindent előlről újratekdeni akaró futurista, hanem mindent újra helyreállítani igyekvő retrográd víziók, de ugyanúgy a jelen és a valóság egyfajta tagadásai is, mint az utópiák. Így látszólag – ez lehetne Bauman könyvének pesszimista olvasata – tanultunk valamit a 20. század utópiákkal kapcsolatos kiábrándító történetéből, de mivel az utópisztikus gondolkodás iránti vágy mégis kiirthatatlan belőlünk, ezért eszmetörténetileg most inkább azok rekonstrukcióival, retrotópiákkal próbálkozunk. Ebben az értelmezésben tehát nem is az a kérdés, hogy ki tudunk-e törni valaha is az u- és retrotópiák modern bűvköréből, mert a válasz egyértelmű, hanem hogy annak ellenére is képesek leszünk-e megbirkózni a minden eddigihez képest példátlan globális kihívásokkal, hogy azok, ahogy Jean Baudrillard nevezné, „szimulákrumokként” folyamatosan kitakarják előlünk magát a valóságot.

Bauman kimondatlanul is, de voltaképpen mindvégig ezt az egy kérdést feszegeti, például amikor a nemzetközi fegyverkereskedelem és az Egyesült Államok-béli kortárs fegyverbirtoklási örület öngerjesztő logikáját elemézi.

Igazi prófétaként már nem élhette meg, hogy az orosz–ukrán háború következtében a nemzetállamokra is újból átterjedni látszó fegyverkezési láz gondolatmenetének még drámaibb tétet adjon. Műve így szellemi testamentumnak is beillik, témájához mérten adekvátan józan: vagy megugorjuk azt a szintet, ahol „*a humanitás az egész emberiség számára integrációs kategóriává válhat*” (Bauman 2017:203), vagy egymás sírját ássuk meg. A kérdés, hogy akkor összességében mégiscsak az utópiákkal vagy inkább a retrotópiákkal, esetleg azok valamilyen régi-új eklektikus és hibrid keverékével járunk-e jobban, alapvetően hamis.

Apoteózis-e az ördögi körön állni?

Hogy egy, a kádárista áthallásoktól sem mentes szólással éljek, Legát Anna Franciska sorozatában „van minden, mint a jó boltban”: szocializmus, *party thrash photography*, szülők, sztálinista ikonográfia, traumatikus és feldolgozandó múlt, súlytalan töltelékképek, fallikus szimbólumok, Netflix-esztétika, Bódy Gábor-stílus, heroizmus, kettősportrék, posztmodern irónia, rejtett valósi utalások, modernista kollázsesztétika, és ki tudja, még mi. Nem feltétlenül ugyanebben a sorrendben, de lényegalkotó kuszaságban.

A fotósorozatról leginkább Bódy *Psyché bon mot*ja juthat az eszünkbe. A rendező ugyanis egyszer azt nyilatkozta *Nárcisz és Psyché* című filmjéről, hogy az olyan, mint a rakott palacsinta: a tányér szélére mindenki félre kothatja belőle azt, ami neki nem kell. A sorozat ugyan még nincs befejezve, de a *Psyché*re valóban emlékeztető túlgondoltsága miatt valószínűleg befejezhetetlen is, legfeljebb elvágható: torzó jellege egyértelmű. Egyúttal az is világos (ha már mindenképp fel akarom emelni Legát Franciskát Bódy Gábor mellé – és kénytelen vagyok), hogy munkája Bódy másik kultuszfilmjének, a *Kutya éji dalának* is sokat köszönhet: strukturálatlan káoszát, leginkább onnan kölcsönözi. Ezeknek a Bódy-filmes reminiszcenciáknak köszönhetően, a sorozat leginkább amolyan – minden lehetséges megjelenési és kiállítási csatornán kiválóan átfolyatható – szuper kortárs *expanded photography project*nek tűnik, paradox módon: kortárs és egyben szuper retro is. Gyakorlatilag olyan, mintha csak az 1980-as évek magyar filmtörténetének két fontos irányzatát, azok tematikáját és esztétikáját akarná fotóprojektre átültetni. A sorozat ma gond nélkül szintetizálja azt a két áramlatot, amelyek az 1980-as években még antagonisztikusnak számítottak: ötvenesévek-filmek újakadémizmusát és a – mindenekelőtt Bódy Gábor és Jeles András nevével fémjelzett – filmes posztmodernizmust. Előbbi irányzat a Rákosi-korszak viselt dolgait igyekezett feltárni minél közérthetőbb formában, míg utóbbi a nyolcvanasévek szocio-kulturális bomlásáról, és egy új korszak eljövételének előérzetéről szólt egy értelmiségi szubkultúrát megcélzó stílusban. Ha a gondolatkísérlet kedvéért

minden más hatást szándékosan kitakarok, a két esztétikai nyelvezet nagyságrendileg 30–70%-os mintázatban fedi le a fotósorozatot, amely így majdnem 100%-ban (99,999...9%-ban) egyfajta – majdnem retrotópiát írtam, – „retrotípiá”.

Kb. 30%: Az eddig elkészült legzavarbaejtőbb képek egyike az a fotó, ahol az alkotó maga áll saját édesanyjával együtt, bekötött fővel, egy gyár-épület előtt. Karjaikat síkban a gyárkéményekkel magasra emelik, hogy hurrá optimizmussal így üdvözöljék a ... – mit? A visszatérő múltat? Vagy, mi másra lenne jó ez a „re(tro)produkciós” játék? Mire jó a sztálinizmus totalitárius ikonográfiájának ez a kortárs feltámasztása?



Legát Anna Franciska: Pokoli éden, 2021–2022.

Ezen a fotón, és a sorozat más hasonló, nagyjából erre (ti. a heroikus ikonográfiát látszólag teljesen tökéletesen reprodukáló, azt néhány ponton mégis diszkréten melléjítő) sémára épülő képein, az agresszíven plakátszerű stílus már-már agyonnyomja a mögötte meghúzó, a vizuális részletekbe rejtett szubtilis iróniát. Az alkotó ezzel észrevétlenül majdnem elvéti a *pop art* és a *soc art* közötti elvéthetetlenül éles határvonalat, amennyiben az 1980-as évek *pop art* reneszánszának stílusában játszik el a *soc art* eredetileg 1990-es, 2000-es évekbeli témájával. De lehet, sőt, valószínű, hogy épp ez a sorozat erénye is. A *pop art* ugyanis a populárisal űzött, a kritikai távolságot gyakorlatilag szándékosan nem tartó játékában örök kétértelműsége, míg

a *soc art* a kommunista utópiával való játszadozásából adódó távolság miatt, örök egyértelműsége kárhozott. Így tehát a *pop art* a kétértelműsége, a *soc art* az egyértelműsége miatt problémás műfaj, Legát Franciska azonban érzi az arányokat, egymással szemben is ki tudja őket játszani.

Kb. 70%: A sorozat nyilvánvalóan legerősebb, a többi képtől is autonóm módon elemelkedő, a sorozat egészét egymagában összegző, és gyakorlatilag reprodukálhatatlanul erős képe az a kettősporté, ahol a művésznő és édesanyja ülnek egy ablak előtt, miközben anyja őt, ő a nézőt nézi. A kép vizuális szimbolikája legalább annyira szuggesztív, mint Franciska tekintete.



Legát Anna Franciska: *Pokoli éden*, 2021–2022.

A megtévesztésig ugyanolyannak tetsző csupasz alkarok és kezek, a harsnyás lábszárak és lábfejek, a két hasonló szék, az ablak perspektívátlan kilátásnélkülisége, felette a végtagokkal analóg módon csupasz karnis és a plafonszegőléc, amely duplán zárja le a teret felfelé, még mielőtt a képszél megválná azt. A maradék másik három oldalon is, a képszélek és a képelemek között pontosan a föntivel azonos mennyiségű teret hagyó kompozíciós szerkesztés nyomán kialakult a kettőskeretezés, és a már-már, de azért persze mégsem tükrözhető relatív-szimmetria a két alak között. Az ablakkeret rácsai nyomasztóan térnek vissza a padlón, a kép egésze radikálisan puritán. Franciska eközben a leszálazott vörös fonalat tart anyjának. A vörös fonál mint vezetőszál itt képnyelvivé tett metaforája. Mintha mind azt a (látszólag) teljesen képtelen képzetet kívánná nagyon erősen beégetni a néző tudatalattijába, hogy az alkotó állásfoglalása egyértelmű: „nézd, végeredményében én is csak ugyanolyan vagyok mint az anyám”, sőt, bizonyos értelemben kevesebb is, alárendeltebb is mint ő. Mivel ő és én – és itt jön a csavar – egy, a mennyekben együtt trónoló, egylényegű, de két személyre bomlott szubsztancia vagyunk, felettünk a karnissá absztrahálódott szentlélek galambjával – *ecce homo!*

De mivel ezt nem kimondja (pedig „kezdetben vala az ige, és az ige vala...”), hanem lefényképezi, állítása – a két lehetséges olvasási irány bármelyikéből – mindig kétértelmű marad. Vajon lehet-e, kell-e arra a kérdésre válaszolni, hogy melyik olvasat lenne az alkotóra nézve hízelgőbb, a *pop art* vagy a *soc art*, a determinista vagy az abszolutista? Egy biztos: a kérdés megválaszolhatósága művészileg hiteltelen lenne.

Ha hihetünk Nietzschének, a modernitás Isten halálával kezdődik, így maga a modernitás sem más, mint maga az isteni projektum helyébe állított új, nagy, emberi terv, azaz megvalósításra váró utópia. A modernitás utópiája tehát az a nincs-hely (ti. az *utópia* szó szerint 'nem-helyet' jelent), ahol Isten már nincs. Isten halott, holott feltámadt, (és volt, akinek Bódy Gábor volt az „Isten”, mint egykor a budapesti underground szcénában mozgó Franciska édesapjának lehetett), az utópiák pedig annak ellenére vannak, hogy nem is léteznek. Nos, ha ez így van, akkor a modernitás (és Franciska sorozata) nem más, mint e két paradoxon dialektikája. Ebben csak az a paradoxon, hogy a kierkegaard-i paradoxonok a negativitás hegeli dialektikájának tagadásai, azaz nem paradoxonok. Ehhez persze megint hozzátartozik, hogy maga Bódy sem csak Kierkegaard főművéért, a *Vagy-Vagyért* lelkesedett, hanem Hegelért is. Arc poetikai mottójának egy, *A szellem fenomenológiájából* általa kiragadott, és előszeretettel idézgetett szövegdarabkát tett meg: „*a negatív komolysága, fájdalma, türelme és munkája*” (Forgách 2006:4). Legát Franciska már-már eszkatológikus komolysággal merül el saját témájában. Önmagát mindig a középpontba állítva látványos és expresszív fotografiai performansz keretében játssza el képein az egyszülött fiú dramatizált passiószerepét.

Reméljük, ő Bódyval (utalva megint a *Kutya éji dalára*) ellentétben nem feszítetik meg, csak lator marad!²

99,999...9%: A sorozat posztapokaliptikus címe, a *Pokoli éden* és az a tény, hogy a következő sorozat (bár még ez sincs befejezve) az *Édeni pokol* címet viseli, már csak erre a sokszorosán halmozott és többszörösen összetett dialektikus kettősjátékra erősít rá, már nem meglepő. Mert persze, mintha a címválasztás körül is lenne egy diszkrét, alig érzékelhető csavar. Olyan, mint ha azt a szürrealista praxist akarná feltámasztani, amelyben a mű egészéhez nem illő, váratlan címadás az utolsó pillanatban felülírja a már látszólag lezárulnak tetsző mű-múlt autonóm totalitását. Ám ebben a címválasztásban inkább az a meglepő, és ettől válik nem-azzá, ami: nem szürrealista gesztus. Azaz olyan mintha semmit sem akarna felülírni, mert látszólag Legát Anna Franciskának mintha tökéletesen megfelelné az örök ördögi tangó, mindannak örök visszatérése, ami egyszer már volt: a szocialista magyar neoavantgárd művészértelmiség nem is annyira diszkrét bája (értsd jól: világfájdalma).

Mindez azonban csak látszat, konspiratív színélés, fedőtevékenység. Nem kérdéses, hogy Legát Anna Franciska a tagadás tagadásának paradox, ördögi dialektikáját teremti meg, ám azt (újfent Bódyra utalva) angyalian, de azt is írhatnám (magára az alkotóra utalva), hogy isteni ördögösséggel teszi. Nem, ő nem a szellem hegeliánus fenomenológiáját, hanem kierkegaard-i paradoxonokkal megtűzdelt „bódyánus-jelesiánus” dekonstrukcióját űzi. Nietzschevel ellentétben nem mind ugyanannak az örök visszatérését hirdeti, hanem vallásos értelmű, még egyszeri újra eljövételét, így meghagyja a reményt is. Mert a rossz jó is és a jó rossz is. Ebben a paradox, ismételve tagadó és tagadva ismétlő dialektikában – a végtelen közeledve-távolítás miatt – mert,

² A mondat utalás Bódy Gábor *Kutya éji dala* című filmjének egyik zárójelenetére, ami-
ben három különböző kamerabeállításban Krisztus és a két lator látható a keresztben éji
sötétségben. Az egyik keresztre feszített maga Bódy Gábor játssza, ahogy a filmben is
ő játssza az abban megjelenő álpapot. Az azonban a kereszt elrendezése alapján nem
egyértelmű, hogy ő Krisztust vagy csak az egyik lator. A három különböző beállításban
három keresztre feszítettől mindig az egyik leszáll a keresztről, és távozik a helyszínről.
Mindeközben Bódy Gábor narrátorhangja így kommentálja a filmképen látottakat: „*Pilinszky
Jancsi nemrég, halála évében elmondta egy álmát. A Golgotán összeverődött tömeg
azt követeli a Megfeszítettől, hogy szálljon le a keresztről, bizonyítsa be, hogy Isten fia -
tegyen csodát! Miközben minden szem várakozóan a Megváltóra mered, senki sem veszi
észre, hogy a bal lator csendben leszáll és haza somfordál.*” Pilinszky János (1921-1981)
magyar költő, a 20. sz. magyar költészetének egyik legjelentősebb alakja. Bódy Gábor
(1946-1985) filmrendező, filmteoretikus, a Magyar Népköztársaság belügyminisztériumá-
nak belső elhárítási ügynöke, a magyar neoavantgárd szcena kulcsfigurája, aki 1985 végén
váratlan hirtelenséggel öngyilkos lett. Annak a vélt vagy valós, de a sztereotípiák és kul-
turális toposzok szintjén mind a mai napig létező budapesti post-neoavantgárd/alternatív
szubkulturális közegnek, amiben Legát Anna Franciska mozog, és aminek a képei kortrárs
identitarian reprezentációi, az itt, a lábjegyzetben ismertetett információk mind „belső,
insider tudását” képezik.

ahogy Bódy írta, „A kép nem jel, nem is tárgy, hanem folyamat[, ...] egy vég nélküli és végtelen alagúthoz hasonlítható. [...] És [mi is] benne vagyunk ebben az alagútban” (Bódy 2006:120) – maradt még 0,000...1% remény, hogy Legát Anna Franciska munkájában nem egy sajátosan magyar értelmiségi retrotópia szimulákrumának – „Végtelen kép és tükröződés” Bódy Gábor előadásának a címe, amiből az imént idéztem – fogjai vagyunk.

Az időkomplex, a post-contemporary és a posztművészet problémája

Hans Belting *A művészettörténet vége* című esszéje eredetileg 1983-ban jelent meg. A „posztmoden” kifejezést Jean-Francois Lyotard *The Postmodern Condition – A Report on Knowledge* című, négy évvel korábbi műve emelte be a kontinentális európai köztudatba. A nagy elbeszélések elhiteltelenedésének tézisével pedig megadta a „posztmoden” egyik, mára közhelyszerűvé vált filozófiai alaptételét is. Belting esszéje is erre reflektált, amennyiben szisztematikusan feltárja a művészettörténet tudománya mögött meghúzódó nagy narratívákat Hegeltől Marlaux-ig, és azok univerzalitás-érvényének lassú megkérdőjeleződési folyamatait a 20. század folyamán. Belting a szöveg 1983-as változatában még csak kérdésként veti fel a művészettörténet végét, az 1995-ben megjelent átírat ezzel szemben már elhagyja a cím végéről a kérdőjelet. Belting nem állítja, hogy a művészettörténet mint akadémikus diszciplína már nem létezik, és azt sem, hogy a művészettörténetben megszűntek a nagy elbeszélések, ahogy azt sem, hogy a művészet ne lenne alapvető és lényegalkotó módon rászorulva a művészet történetét konstruáló elbeszélésekre, hanem azt, hogy a szakág határai minden korábbinál jobban kitágultak, maguk a művészettörténeti elbeszélések pedig – a kánonok felbomlásával – egyre látványosabban pluralizálódtak.

Majdnem újabb harminc év távlatából úgy tűnik, Beltingnek nemcsak 1983-ban, de 1995-ben is hiányoztak még a megfelelő elméleti fogalmak, amelyekkel „a művészettörténet vége”-tézis mögötti valódi problémát megragadhatta volna, hogy ti. a művészet és annak hagyományos tudománya, a művészettörténet legkésőbb az ezredforduló óta paradox módon csak ön-maga fogalmi felszámolása árán, megszüntetve megőrizhető. A kortárs elméleti diskurzus Armen Avenessian és Suhail Malik *The Time Complex/Post-Contemporary* című 2016-os könyvecskéjének köszönheti a továbblépést. A könyv nyitó szövege Avenessian és Malik pódiumbeszélgetése a könyv címét adó két fogalomról. Avenessian Bauman *Retrotopiájának* nyitó gondolatához nagyon hasonló tézissel kezd. Bauman Walter Benjamin híres Klee-kép elemzése nyomán állítja, hogy a történelem angyala újból megfordította tekintetét, a múlt irányából a jövő felé, a kor retrográd gondolkodása pedig éppen ennek a múltfedettségnek a következménye. Avenessian szerint

„[w]e are not just living in a new time or accelerated time, but time itself—the direction of time—has changed. We no longer have a linear time, in the sense of the past being followed by the present and then the future” (Avanessian and Malik 2016:7).

Feltevésük szerint, „[i]f the leading conditions of complex societies are systems, infrastructures and networks rather than individual human agents, human experience loses its primacy, as do the semantics and politics based on it” (Avanessian and Malik 2016:7). Ennek egyik, az időtapasztalat szempontjából lényegi következménye, hogy minél összetettebb a társadalom, a jelen is annál inkább elveszti az emberi tapasztalat számára konkrétságát, kitüntetett elsődlegességét, így jön létre az a bonyolult, paradoxonokkal terhes, és az ember által befogadható léptékek szempontjából nagymértékben spekulatív időforma, amit a szerzők az időkomplex fogalmával írnak le. Az időkomplexben a jelen helyét egyszerre takarja ki a spekulált és potenciális kockázataiban elhárítani igyekezett jövő, és nyomul be helyére a múlt, amennyiben „[t]he present can no longer primarily be deduced from the past” (Avanessian and Malik 2016:14), áldozatául esik a jelen elvárásainak, szelektív emlékezetstratégiáinak. Miközben a hagyományos utópiákat felváltja a jövő jelen általi kizsákmányolása, összegezhethetnénk Bauman munkája fényében Avanessian és Malik téziseit, addig a múltat a maga genealogikus, egyúttal heterotópikus voltában felváltják a retrotópiák leegyszerűsítő toposzai. A *post-contemporary* nem más, mint az időstruktúráknak ez a kortárs visszás állapota.

Ha a jövő jelenbéli spekulatív prekonstrukcióit a „preemptív” jelzővel ellátott fogalmak juttatják kifejezésre, a múlt rekonstrukciós kísérleteit – a jelen perspektívájából – a „poszt-” előtagú fogalmak (vö. Avanessian and Malik 2016:14). A *post-contemporary* az az állapot, amiben minden, ami még nem eleve „pre-futured”, az már „post-pasted”. Belting tehát a művészettörténet végén nagyjából azt érti, amit az időkomplex és a *post-contemporary* logikája alapján „posztművészettörténetnek” nevezhetnénk, ahogy magára a művészetre a kortárs elméletben egyre nagyobb divat *post-art*ként hivatkozni, ahogy a filmtudományban is *post-cinéma*ról beszélnek. Persze, nem arról van szó, hogy a mozi mint intézmény megszűnt (jóllehet, a hírek szerint épp a Covid-19 alatt ment csődbe a világ legnagyobb mozihálózatüzemeltetője), inkább arról, hogy a fogalmak, amik korábban a mozi intézményével beazonosíthatóak voltak, jó ideje elmosódóban vannak, s ez táplálja irántuk a nosztalgiát. A posztművészet korszakának önellentmondása, hogy a művészet egyszerre ítéltetik benne örök agóniára és kései virágzására. Ahogy a mozi és Hollywood mítoszai is annál intenzívebben élnek tovább a „filmvásznon” – retrotópiák formájában –, minél inkább leáldozóban van a filmszínházkorszak (l. pl. *Ave, Caesar!*, 2015; *Volt egyszer egy Hollywood*, 2019; *Licorice Pizza*, 2021). Az újabb és újabb határátlépések látszólag kikezdek, valójában sosem

számolják fel, mindössze folyamatosan modifikálják az eredeti –, ahogy Michael Foucault nevezné, – „diszpozítívot”.

Egy konkrét retrotópia?

Olajos Ilka egyszerre több szálon futtatott, igazi fotografiai „multitasking” projektet visz. Projektjében virtuális, sőt, a diploma installációjában térben is elkülönülő módon kialakított, tematikus irányvonalakat, formai variációkat láthatunk egy témára. A diplomamunka alapján három-négy formai variációra, – ha viszont az Instagramot az alkotó műhelyébe is betekintést nyújtó legitim kukucskálóablaknak tekinthetjük, és a posztművészet korszakában, amikor már az alkotó a fórum használatával végsősoron maga autorizálja ezt a lehetőséget, akkor miért ne tekinthetnénk – legalább öt-nyolc, egymástól helyel-közzel egyértelműen is elkülöníthető, sok szempontból mégis nagyon hasonló tematikus szála bomlik a projekt, vagy legalábbis eddig mintha legalább ennyi irányba elindult volna már. Ezért elég nehéz megmondani, hogy Ilka esetében mi a valódi mű? Maga a projekt mint virtualitás, annak minden aspektusával, megvalósult alprojektjével, és azok kontextusaival együtt? Vagy csak azok a különféle apropók alkalmából – ezeknek a diplomamunka remélhetően csak első egyike – összeválogatott anyagok, amelyek a maguk aktualitásában és konkrétságában valahol és valamikor egyszer már megjelentek? Erre az elvi kérdésre már önmagában is elég nehéz adekvát választ találni a posztfotográfia korszakában, ám Ilka munkája esetében mintha egyenesen lehetetlen lenne. Helyesebben szólva az ő munkája esetében olyan, mintha a mű valahogy egyszerre lenne a projekt is és annak konkrét sorozatai is, és egyúttal se ez, se az a kettő közül, hanem azok szituatív kontextualizálódásai. Ez elsőre talán nem tűnik túl hízelgőnek, ám valójában nem arról van-e szó, hogy így egyszerre mindkettő párbeszédben, kreatív kölcsönhatásban áll egymással? Vajon nem arról van-e szó valójában, hogy a kettő egymást erősíti? Ha így van, akkor Olajos Ilka munkája – legalábbis elméletben – nem kevesebb, mint Ernst Bloch terminusával élve: egy *konkrét utópia*, – vagy, ha Bauman segítségével ki akarjuk forgatni Blochot, *konkrét retrotópia*, – amely olyan, az elmélet és gyakorlat egymást ellenőrző praxisában – itt nem előrefele, hanem hátrafele – még nyitott projektum, amely mindig képes az önrevízióra. De, ha ez az elmélet, hogyan is működik Ilka nagyon is konkrét retrotópiája a gyakorlatban?

A projekten belül elkülönülő egyes virtuális tematikus mappák és azok tartalma mintha a sokoldalú projekt lehetséges értelmezési lehetőségeinek aspektusait is meghatároznák, ill. felvázolnák. Olyan, mintha azok mindegyikének tartalma és összeállítási szempontjai egyúttal egy-egy külön irányvonalal árnyalnák tovább a projektről alkotható összkép egészét. De hogyan?

Ehhez röviden végig kell mennünk, ha nem is az összes ilyen képzeletbeli mappán, de a többitől a legvilágosabban elkülönülőkön mindenképp.

Egyik tematikus válogatásában az alkotó a házakat nemes pátosszal ágyazza a tájba, környezetükkel organikus és harmonikus viszonyban ábrázolva, és így a csendes nagyság modern antikváló – ugyanis az antik „csendes nagyság” modern konstrukció – státuszáig emelve őket.



Olajos Ilka: Lakótelep másképp, 2022.

Miközben ugyanebben a sorozatában ezek részleteit rafinált térarány és -leválasztási játék keretében, a kortárs fotográfia programjából lehívható klasszikus, azaz modernizmus utáni modernizmussal emeli ki, így stilizálva fel azokat – jobb szó híján – neo(modern)klasszicista torzókká. De a projekt képeiről általánosságban is elmondható, hogy bennük – ügyelt steril neutralitásuk

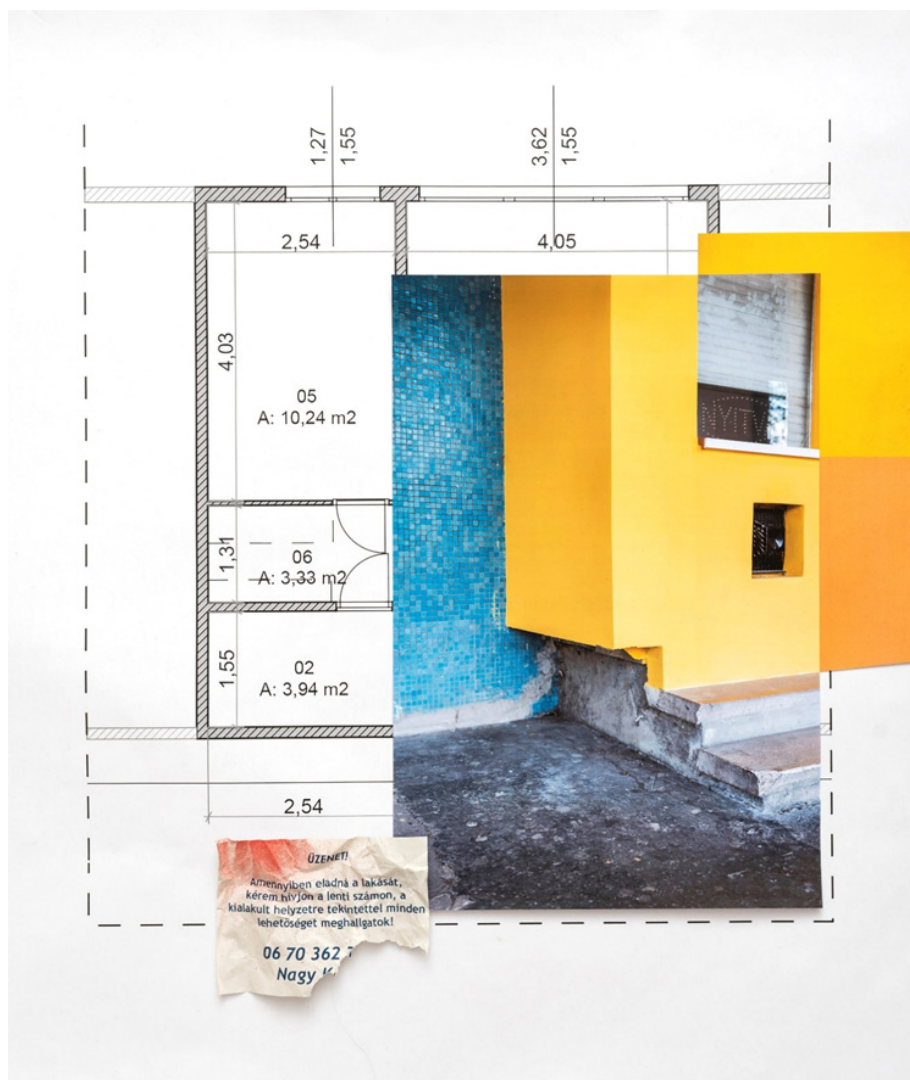
ellenére is – inkább a hol egészen halk, visszafogott, máskor egészen színes, élénk lírai hang a dominánsabb. Igaz ez még a Lengyelországban készült képeire is, amelyek ködbe, és így diszkrét melankóliába vonják a panelházakat, és azok részleteit. Olajos Ilka így költőnek tűnik, aki olykor a panelházak kortárs reneszánszának klasszicista, máskor azok elveszett társadalmi utópiájának szimbolista dalnoka is. Ez utóbbi azért, mert vajon mit mondanak el azok az Ilka által lefényképezett vascsőmászókák, amelyek relikviaként úgy tűnik, lengyel lakótelepeken annak ellenére még mindig fennmaradtak, hogy az EU-ban már rég betiltották őket, illetve mit mondanak el azoknak a gyermekeknek a sorsáról, akik ki tudja, hányadik generációként még ma is használják őket?



Olajos Ilka: Panel, 2021-2022.

Vajon a rideg, lekopott festékű vascsővek hálórácskonstrukciói hogyan szimbolizálják még a jelenben is a panelépítészet hajdan volt szellemiségét? – Különös tekintettel arra a lefotózott rakétára, amely a legegyértelműbben hozza játékba a szocializmus hajdan volt utópiája és a kortárs rögválóság között ívelő, joggal dokumentálásra érdemesült feszültséget.

Máskor az alkotó archeológusnak tetszik, aki a panelházaknak (nem csak kép)dokumentációját – egy majdani rekonstrukció céljából – gyűjtő „archiváriusa” is.



Olajos Ilka: Lakótelep másképp, 2022.

Az egyik sorozatban a panellakások lehetséges alaprajzait különféle, itt-ott fellelt térrészletekkel, felületdarabkák nézeteivel kiegészítő sorozatában mindenekelőtt látszólag ez a fajta, már-már a tudományosság látszatát kelteni igyekvő szemlélet dominál, amelynek keretében Ilka nem csak mohón gyűjti, de látszólag objektívált szempontok szerint rendszerezi és kutatja is saját témájának rekvizitumait. Ám a tematikus sorozatokról összességében is elmondható, hogy azok katalógusszerűek, míg a projekt egésze szisztematikusan rendszerező. Megint máskor klerikus ikonfestőként ismerhetjük meg az alkotót, aki a panelházak átlényegített világának pátriárkája.



Olajos Ilka: Lakótelep másképp, 2022.

A vakolatdarabkákat mint ereklyéket kiállító, és így a mellérendelt polaroidképeket is vallási képtárggyá átminősítő sorozatában megcsillannak a mágikus gondolkodásra valló regresszív hajlamok is. Ezzel egyidőben a projekt szinte összes képről elmondható, hogy – a hullámozó sikerrel megőrizni kívánt dokumentarista karakterük ellenére is – inkább fotóikonok, sem mint dokumentumfotók.

Olykor pedig konstruktivista mérnöknek tűnik az alkotó, aki képein a panelek architektúrávilágát újra konstruáló építész. Példának okáért abban a sorozatában is így van ez, amelyben a panelházak szocreál építészeti forma-programjából kibontható, történeti modernista képprogram vizuális ikonjait fényképezi újra. Ugyanakkor a projekt összes virtuális sorozatmappájára is vonatkozik, hogy azok annak, ahogy Pierre Bourdieu mondaná, *strukturáló strukturái* is, így maga a projekt sem más, mint egy, a panelházak építésének korszakából feltámasztott újstrukturalista konstrukció, egy re-konstrukció. De vajon mi történik, ha a makett egyes oldalait összeragasztjuk? Vajon a projekt különböző irányba ható vektoriális erőinek összeadásával miféle eredő erőt kapunk?

Első ránézésre nehéz eldönteni, mi is érdeklő valójában az alkotót? Látszólag se a panelházak szocialista múltja, a hajdan volt utópia, se azok

posztoszocialista jelene, a kortárs utópiánélküliségük. Bár a projekt – mint láthattuk – kellően kiterjedt ahhoz, hogy ez se legyen teljesen igaz, így tehát olyan, mintha eleve azok jövőjébe akarna látni, hogy mégse egészen azt lássa, hanem a múltat a jelenben. Mert hol vannak az Olajos Ilka által fényképezett panelházak, és lakóik? Talán Párizsban, Londonban, New Yorkban? Vagy talán a még mindig épülő kommunista Kínában, Észak-Koreában? Vagy esetleg egyenesen a platóni ideák között, a mennyei túlvilágon? Vajon nem olyan, mintha retrotópiák formájában ma mindenhol ott lennének? Mert nem olyan, mintha Ilka projektjének összességében nem a szocializmus utópiájának, és nem a posztoszocializmus utópiánélküliségének, hanem a jövő retrotópiájának milyensége lenne a tétje?



Olajos Ilka: Lakótelep másképp, 2022.

A konstruktivista avantgárd egyszer lelepleződött már dogmatikus ortodoxiaként. Boris Groys *Az utópia természetrajza* című munkájában ezt írja az orosz konstruktivizmusról: „E projektum alapvető értelme épp az volt, hogy formateremtésen a forma megszületése értendő”, ám „[a] konstruktivizmus fő eljárása nem az építés vagy a konstruálás volt, hanem épp ellenkezőleg: szimbolikus értelemben vett megsemmisítése, kitörlése, redukálása mindannak, ami már felépült vagy megkonstruáltatott” (Groys 1995:13). Ha ez így van, Ilka vajon nem pont a panelházakban lakó fiatalokat finoman alulnézetből fényképező, és így gyakorlatilag anonim hőskökké emelő sorozatában a legheroikusabb? Eközben a projekt egészéről is elmondható, hogy jellemzi

valamifajta visszafogott pátosz. Vajon nem olyan, mintha az általa fényképezett panelházak, és lakóik valójában Mariupolban lennének? Vajon az alkotó valójában nem haditudósító-e, aki a panelházaknak, és lakóiknak merészen a frontvonal mögé merészkedő krónikása?³

A szingularitások későmodern társadalma

Az időkomplex, a *post-contemporary*, és rajta keresztül a posztművészet problémájának megértését segítheti egy másik mű, Andreas Reckwitz *The Society of Singularities* című kötete. A könyv 2017-ben németül jelent meg először. A későmodernitás egyszerre társadalomökonómiai és kultúrszociológiai episztemológiájának megragadására vállalkozik. Kiindulótézise, hogy Kant nyomán a világ dolgainak mindössze kétféle szemlélete lehetséges. A fizikálisan vagy fogalmilag létező tárgyakat e szerint vagy az általánosítás, vagy az egyedítés (szingularizáció) [az egyedítés, egyediesítés adekvát fordítása minden esetben a singularisation] logikája szerint lehet szemlélni. A modernitás eddigi története során, időben egymás után, mind a két szemléletmódot abszolutizálta és az emberi valóság csaknem minden területére kiterjesztette. Az általánosítás szemléletmódja Reckwitz szerint a második ipari forradalomtól az 1970-es, 1980-as évek posztindusztriális konjunktúraváltásáig volt jellemző. Az általánosítás magával vonta a redukció, absztrakció és homogenizáció szemléletmódjait, és nem utolsósorban a racionalizációt. Reckwitz tehát az ipari modernizációt az általánosítás és racionalizálás folyamataiként írja le.

Történelmi tetőpontját ez a folyamat a második világháború utáni évtizedekre érte el. Ekkor keleten a szocialista, nyugaton a jóléti társadalmakat minden eddiginél nagyobb nivelláció és homogenitás jellemezte. A második világháború utáni évtizedekben, amikor az *organised modernity* korszaka tetőzött, nagyjából minden iskola ugyanazt a formális képzést biztosította, a munkaerőpiacon minden azonos végzettséget bizonyító papír nagyjából ugyanannyit ért, minden kisváros nagyjából ugyanazokat az életfeltételeket kínálta, minden lakótömb nagyjából ugyanazokat a standardizált lakhatási igényeket szolgáltatta ki. A legerősebb társadalmi réteg ennek megfelelően a csaknem az egész társadalmat magába szívó középosztály volt, a maga tömegfogyasztásával, tömegkultúrájával, és tömegmédiумаival. A globális világpolitika komplexitása is két nagy politikai tömb hidegháborújára redukálódott. A művészetben az absztrakció, a geometrikus formák, és a minimalizmus dívott, a szellemi életben a szemiotika és a strukturalizmus. A világ redukálhatónak tűnt néhány absztrakt struktúrára, végsősoron egyetlen einsteini "világképletre".

Ezzel szemben az 1970-es, 1980-as évek posztindusztriális konjunktúraváltásától egyre inkább a szingularizáció logikája válik uralkodóvá.

³ A szöveg 2022. júniusa és októbere között íródott.

Így jutunk el a nivellált középosztály társadalmától a szingularitások kortárs társadalmáig. Az egyedítés folyamatait épp ellentétes minőségek, a racionalitás helyett a kultúra, a redukció helyett a komplexitás, a homogenitás helyett a heterogenitás jellemzi. A monolit, monodimenzionális tömböket, és azok világosan definiált határait felváltják a plurális és a határaikban elmosódó hibrid entitások. Ez az élet minden területén megfigyelhető a 21. század elején, ám az egyedítés logikájának működésmódját mégis a fogyasztói termékek piacain keresztül a legkönnyebb megérteni.

Míg az ipari társadalom tömegtermékei legfeljebb néhány plusz funkcióban tértek el egymástól, és többnyire egyetlen egy funkció betöltésére voltak hivatottak, addig a szingularitások társadalmának globális attraktivitási piacain minden termék önnön egyediségértéke alapján méretik meg, ami sok esetben azt is jelenti, hogy minél többet tud, pl. az aktuális csúcstechnológiából, annál jobb. A lényeg azonban az, hogy ma már nem pusztán a termékfunkciók, és azok nyomában az ár-érték arány racionális szempontjai szabályozzák a legtöbb piacot, mint még az ipari modernitás korszakában, hanem a termékek kulturális-esztétikai-etikai kontextusa, ill. azok az affektív érzelmek is, amelyeket azok a fogyasztókban felkeltenek. A későmodernitásban a termékpiac olyan, korábban a modern racionalizáció miatt kulturálisan semlegesnek tekintett szegmenseit is áthatják a kulturális, esztétikai és etikai kontextusok, mint a hűtőgépgyártás vagy a pénzügyi termékek.

Reckwitz ezt a, nem csak az árutermékek piacain megfigyelhető, hanem az élet szinte csaknem minden területére kiterjedő folyamatot nevezi – a modern racionalizáció eredeti programja ellenében – *kulturalizációnak*. A későmodernitás világa ezért minden szinten kulturalizált. A modern művészet és kultúra a 18–19. században eredetileg a modern polgári társadalom racionalizált világával szembeni autonóm rezervátumként funkcionált – állítja Reckwitz –, a későmodernitásban azonban kiszögnyedésként falja fel az élet minden területét. Így jön létre az a kortárs „posztkultúra”, amit Lukács György nyomán „Esztétikai kultúrának” is nevezhetnénk. A „posztmodern” Reckwitz felől olvasva, a modernitás folyamatán belüli szemléletmódváltás korai és első intellektuális leírasi kísérlete volt csupán.

A vissza nem térés és a nem ismétlés művészete

Vissza nem térés az európai modernista művészfilmhez

Takács Fruzsina rövidfilmjének⁴ már első beállítása megalapozza a művet kísérő egyik centrális ellentmondást. Ebben a beállításban ugyanis azt láthatjuk, ahogy az alkotó által alakított mesebeli királylány hosszú aranyhaján

⁴ Takács Fruzsina filmje itt érhető el: <https://www.youtube.com/watch?v=-I5k7BFO5z0>

végigfut a kamera, miközben a főcímfelirat arra figyelmeztet, hogy „Nincs mese”. A hősnő hosszú haja ezért egyszerre mesés elem, és a főhős talpraesett pragmatizmusának metaforája is, amennyiben a film végére látszólag saját hajánál fogva húzza ki magát az időkomplex csapdájából. A rövidfilm elbeszélésének legvégén egy másik képpel is él ennek érzékeltetésére: a hős a film egyik utolsó beállításában felcipeli önmagát a csúcsot szimbolizáló kilátóba.

A film világában tehát elvben nincs mese, vagyis a film világa nem mese, hőse pedig ebben a logikában nem királylány, hanem amolyan „antihős”, „ellenkirálylány”. Ennek ellenére néhány motívum amellet kardoskodik, hogy a filmet mégis csak egyfajta mesés fikciónak tekintsük. A főhős hosszú aranyhaján kívül ebbe az irányba tereli az értelmezést a hősnő filmképen való olykori megkétszereződése-megháromszorozódása is. Mindeközben a rövidfilm úgy ábrázolja szereplőjét, ahogy egy mesebeli nem királyi, hanem szegény lányt: make-up nélkül, többnyire mezítláb. A főszereplő a legtöbb jelenetben valamilyen egyszínű performanszdreszt visel, ami dramaturgiailag a smink hiányát nem szükségszerűen, de – a belső jelenetekben – a lábbelikét motiválhatja. A hősnőnek ez a szettje egyszerre lehet legalább annyira meseszerű, mint nem meseszerű, inkább a természetességgel kombinált performatív „képzőművészeti” absztrakció. Mindenesetre a kamera és a filmkép túléles „optikai naturalizmussal” rögzíti a főszereplőt és tárgyi környezetét. A hősnő olykori megkétszereződését, megháromszorozódását leszámítva a filmkép nélkülöz minden trükköt vagy digitális effektet, azaz minden más csodás, mesés elemet: teljesen indexikális. Filmjét így egyfajta „mágikus realizmus” mellett egyszerre jellemzi „hiperrealista”, „naturalista” esztétika is. Ám a mű stílárís eklektikája még nem merül ki e két antagonisztikusnak tetsző stílus egyesítésében, mert olykor egy-egy pillanatra mintha felvillannának a modern európai szerzői film nagy klasszikusainak és a modernista filmesztétikának a reminiszenciái is.

A filmnek ez a fajta stílushibridje egyáltalán nem meglepő vagy különleges fenomén a kortárs környezetben, hanem a későmodern szingularizáció audiovizuális kifejeződési formája. Ha valóban meg akarnánk határozni a *Nincs mese* egyedi stílusát, akkor arra egy teljesen eseti fogalmat kellene kreálnunk, méghozzá „spekulatív” úton. A rövidfilm stílusával kapcsolatos spekulációkat így lehetne levezetni: ha a posztklasszikus stílus alatt a film-történetben eredetileg azt értjük, ahogy a modernista szerzői film által, az 1960-as években feldobott labdákat a klasszikus, hollywoodi filmstílus 1970-es évektől kezdődően leüti, és ennek nyomán egyfajta formai megújulás tapasztalható a klasszikus filmformában, akkor ezt megfordítva, a posztklasszikus és a posztmodern stílusok konklúzióit levonó, egyfajta kortárs „re-modern” stílussal állunk szemben. Ezt egyszerre meg egyfajta, a klasszikus polgári esztétika értelmében vett naturalizmus, de a modern mágikus realizmus is. Vagyis a rövidfilm stílusa, „remodernista mágikus naturalizmus”, vagy egy másik interpretációban, „posztklasszikusmodernista mágikus naturalizmus”.

De mégis miből áll ennek a kollázsstílusnak az esztétikai-dramaturgiai „nem-modernizmusa”, azaz a modernista európai művészfilmekkel mutatott sajátos és polemikus rokonsága?

Filmje eredeti, s ebben a formában sem az „eredeti” modern, sem az „eredeti” posztmodern, hogy az „eredeti” posztklasszikus filmről itt már ne is beszéljek, által nem ismert, olykor megkettőződött, olykor megháromszorozódott „narrátorhang-tudatáramelbeszélést” alkalmaz. Ez a sajátos elbeszéléstechnika távolról emlékeztet a francia újregény által inspirált modernista művészfilmekre, egész konkrétan Alain Resnais *Tavalý Marienbad*banjára és *Muriel*jére, amennyiben a filmnek nincs a hagyományos értelmében vett narratív cselekménye, azt az asszociatív módon építkező narrátorhang és többnyire performatív jelenetek, ha nem is duális, de kiválóan egyensúlyban tartott kettőse alkotja. Nem csak az „ellenkirálylány” „ellengondolatai” kétszerződnek-háromszorozódnak meg olykor a narráció síkján, de a diegézisében annak „ellenképei” is. Magyarul a hőst „poszthumán” módon olykor két-három kiadásban látjuk egyszerre egy képen belül. A rövidfilm műfaja így a modernista művészfilmek egyik kedvenc, Kovács András Bálint által *mentális utazásnak* nevezett (Kovács 2007:103–110) műfajára emlékeztet, legalábbis távolról. Ám valójában annak egyfajta revíziója is, amit én *mentális vívódásnak* neveznék, révén, hogy a mentális vívódást az alkotó vizualizált metaforaként nem rest még a filmképre is átültetni két törvívó egymással párbajozó alakjában.

A modernista filmek főhősei jobbára a döntési szabadságuk miatti szorongással néznek szembe, mert mentális vívódásaikat legfeljebb csak reprodukálni tudják, de egyszer meghozott hibás döntéseiket nem tudják már visszamenőleg megváltoztatni. Így minden döntésük, minthogy a modernista hősök többnyire csak sodródnak, önmaguk elszalasztott lehetőségeivel való szembenézés. De vajon nem erről kesereg-e magában Fruzsina filmjének ellenkirálylánya is? Arról, hogy az élet nem mese, és nem is videójáték, ahol mindig lehetséges az ismétlés, és örökké van egy következő élete a játékosnak. Ám itt a modernista hős absztrakt és generális szorongása helyébe nagyon is konkrét és megfogható – ezért az expresszionista *Doppelgänger*-drámákra emlékeztető – félelmek multiplikálása lép. Fruzsina filmjének dramaturgiája ebből a szempontból nem a második világháború utáni, hanem előtti filmes modernizmust ismétli. Ahhoz, hogy a hős az életben még annál is sikeresebb legyen, mint eddig, még legalább két másik (ellen)életre lenne szüksége, ehelyett azonban legalább két másik (ellen)hangon szólalnak meg a belső szemrehányások és kételyek önmagával, valamint az eddig elért sikereivel kapcsolatban. Ezeket önreflexív módon leplezik le a kifelé státuszt biztosító, látszólag sikeres önmegvalósítás és a valódi belső megelégedettség között húzóó szakadékot.

A nem drámai, mind inkább csak dramatizált feszültség fordulópontjain a rövidfilm öntudatlanul, de behívja a modern európai szerzői film négy-öt műklasszikusát, amennyiben a filmképen pár másodpercre előállítja azok remiszcenciáit. Így idéződik meg az erdei törvívás képében egy pillanatra Andrej Tarkovszkij *Iván gyermekkorának* nyírfaliget jelenete. Ahogy az *Iván gyermekkorában*, Takáts Fruzsina művében is a gyermekkor elvesztése az egyik tét. Amikor az ellenkirálylány felvezetésével egy domboldalon felvonulnak a vele ellenkező hangjainak képszimbólumai is, olyan mintha Ingmar Bergman *A hetedik pecsét* című filmjének ikonikus zárójelenetét, a haláltáncot látnánk. Fruzsina filmjében az antihős ugyan nem a halállal sakkozik, de a tét nála is a múltó idő kijátszása. Amikor a kanapén szorongó nem-királylányt a kép odaragasztja a zöld falhoz, a nézőnek egy pár másodpercre felvillanhatnak Jean-Luc Godard *Éli az életének* sík kompozíciói. Például az a jelenet, amikor a főhősnő a plakátokkal teleragasztgatott falnak dőlve dohányzik. Ott is, itt is a főhősnő kérdése az, hogyan találjon fogást a saját életén. Végül pedig, amikor az ellenkirálylányhoz odalép a királylány, hogy mesés módon mégis csak felcipelje önmagát a kilátóba, abban a másodpercben olyan, mintha csak a modernizmus ikonikus programművének, a *Tavaly Marienbadban* egyik képkockája villanna fel egy pillanatra. Ahogy a Resnais-film elbeszélésében a szereplők egymásnak is ellentmondó verziói nyomán semmi sem marad biztos, csak az, hogy akárhogy is történt, történhetett volna másképp is, tehát semmi sem úgy történt, ahogy történnie kellett volna. Takáts Fruzsina hőse is pontosan ugyanígy érzi. – Helyesebben szólva: megpróbál pont nem így érezni.

Vissza nem térés a gyermekkorba

Bauman *Retrotopiájának* egyik fejezete a *Back to the Womb* címet viseli. Bauman kortünetnek értelmezi, hogy az az individualizmus, amely egykor a társadalmi konvenciók nyomása alóli felszabadítás legfontosabb eszközének számított, mára a társadalmi szolidaritás fokozódó megszűnését eredményezi, és a konszenzus keresése helyett az egyszemélyes egyéni érdekek uralmát. Bauman szerint ez a fajta individualizmus már rég nem csak az öngondoskodásról szól, hanem nárcisztikus, kizárólag önmagával törődik. Bauman azonban arra is rámutat, hogy ez a fajta individualizmus fordítva is elsül: az egyedi egyéniségek piacán a rövidebbet húzókat teljesen magukra maradnak, magányuk radikális esetben totális izolációvá fokozódhat. Ebben a pillanatban – mintegy öngerjesztő folyamatként – a vágy csak még erősebbé válik az imaginárius állapotba való visszatérésre. Takáts Fruzsina filmjében is centrális problémává emelkedik a kérdés. A felnőtté válás, és az azzal járó stressz és frusztráció érthető módon nosztalgiát ébreszt a hősnőben a saját gyermekora iránt.

Bár a rövidfilm címének tanulsága szerint nincs mese, a mű egésze kimondatlanul is implikálja a titkos vágyat, hogy jó lenne, ha mégis lenne. A gyermekkor optimális, idealizált állapotként jelenik meg a hős monológjaiban, annak ellenére is, hogy depressziója háttérben sokkal inkább, az igazi én gyerekkori elnyomásának zavara állhat, ahogy azt Alice Miller *A tehetséges gyerekek drámájában* [*The Drama of the Gifted Child*] feltárta.

A hősnő egyik narrátorhangja: „Nem tudom mit kellene elérni ebben az életben.” Közben a hős egy másik hangja: „Mindig próbáltam odébb tolni azt a pillanatot, amikor meg kell fogalmazni, hogy ki akarok lenni.” A hősnő egy harmadik narrátor hangja ezalatt: „Kifejlett egyéniség, személyiség vagy.” Talán a második, talán már egy negyedik hang (egyre több van belőlük): „Nem tudom mások, hogy csinálják.” „Hát tűzoltó például sosem akartam lenni, meg vadakat terelő juhász se.” Az igazi ént a filmben, ha egyáltalán kifejlődött belőle valami, a teljes bizonytalanság köde fedi el. A hős ennek ellenére ügyel arra, hogy ne akarjon visszatérni a gyermekkorba. Energiáit ugyanis korántsem a gyermekkor elveszett világának restaurációja, hanem a negatív gondolatspirálból, és így a depresszióból való kitörés kötik le. Nehéz eldönteni melyik kör az ördögibb: az igazi én hiányának soha fel nem ismerése, és így az örök szélmalomharc a negatív gondolatspirál ellen, vagy az igazi én felkutathatóságába vetett naiv hit. Ez utóbbi ugyanis már az időkomplex bármennyire is csak elemi, de mégiscsak egyik kifinomult csapdája, hisz a hős nem mehet vissza a gyermekkorba, hogy a mai, felnőtt tudásával kibontakoztathassa valódi énjét, erre legfeljebb csak a jelenben tehet kísérleteket, ám ezzel a jelenben már magára is vonta a múltat, azt a múltat, amellyel épp ezzel a gesztussal veszíti el a kapcsolatát, hogy spekulatív módon abból kreáljon magának jövőt.

Takáts Fruzsina énhőse mintha kerülné ezt az opciót, ti. az igazi én felkutatásának lehetőségét. Pedig ez lenne számára a minden pszichológus által ajánlott, legkézenfekvőbb megoldás. Ő azonban, mintha ösztönösen érezné, hogy ez az út – legalábbis rövid távon – nem kifelé vezetné az időkomplex csapdjából, hanem mélyebbre abban. Ezért nem alkalmaz, vagy csak módjával, retrospektív elemeket a film, mert azt talán hőse még nem tudja, hogy az igazi énjét – egyszer – meg kellene keresnie, de azt világosan látja, hogy az időkomplex csapdjában van – és nem egyedül, bármennyire is magányos, mert egyedi [*singularistic*] az azon belüli pozíciója.

Vissza nem térés az ismétléshez

Vajon nem Søren Kierkegaard volt-e a modern időkomplex első filozófusa? A Regine Olsennel való félrecsúszott kapcsolatára adott legelső válaszként – még mielőtt fő művében, a *Vagy-vagyban* kidolgozta volna dialektikus

stádiumelméletét, amellyel eljutott, vagy legalábbis szeretett volna eljutni a vallási stádiumig – az ismétlés filozófiai problémájához fordult. Az *ismétlés* című 1843-as munkájában (amelyet csak úgy, mint később a *Vagy-vagyot*, álnéven adott közre) az elbeszélőt felkeresi egy fiú, akinek szerelmét annak tárgya, egy lány, viszonzozza, ám kapcsolatuk mégis aszinkronba kerül, mert a fiú szerelme a lány irányt túljutott a testi vágyakon, és plátóivá, eszmeivé vált. A lány a fiú számára tárgyiasult, a fiú szerelme ezért – Kierkegaard bravúros filozófiai interpretációjában – nem több pusztá emlékezésnél. Mivel Platón szerint valójában minden tanulás csak visszaemlékezés az ősideákra, a fiú szerelme azért melankolikus, mert csak visszaemlékezik rá. A problémát látszólag egyszerűen orvosolni lehetett volna, ha a lány is eljut az eszmei szerelemig, ekkor ugyanis a vágy csábítása helyett az etikai stádiumban újra – szó szerint – eszményileg egyesülhettek volna. Ez az elméleti opció azonban, talán Kierkegaardnak a nővel szemben táplált bizalmatlansága okán, még csak fel sem merül. Ehhez persze, feltéve, hogy az út valóban járható, a fiúnak is némi türelemre lett volna szüksége a lánnyal szemben, ami a mű tanúsága szerint szintén nem volt meg.

Ez, bár elvi, de értelmes megfejtése lehetett volna Kierkegaard azon, a mű legelején olvasható mondatának, miszerint az *„Ismétlés és emlékezés ugyanazt a mozgást tárják elénk, csak ellentétes irányban: mert, amire az ember mint múltra emlékezik, az hátrafele ismétlődik, ezzel szemben a tulajdonképpeni ismétlés előre emlékezés.”* (Kierkegaard 2007:329). Ehelyett, hogy a fiú mégis kihordja életképtelen szerelmét, helyesebben szólva, hogy kihordattassa azt a lánnyal, az elbeszélő körmönfont és mindkét fél számára értelmetlenül fájdalmas tervet eszel ki, amelynek lényege az ismétlésben rejlik, vagy legalábbis abban, amit a szerző annak nevez. A fiúnak el kellett volna hitetnie a lánnyal, hogy gazember. Ha ez megtörténik, a lány – legalábbis a terv szerint – kiszerezett volna belőle, s visszaadta volna a fiú szabadságát, ti. megkímélte volna a büntudattól. Ehhez azonban a fiúnak még több büntudattal a szívében, először büntudatot kellett volna ébresztenie a lányban. Amikor a lány ebben a pszichológiai játszmában végleg elfárad és megtörik, Kierkegaard ezt a pontot nevezi – még Freud előtt – az ismétlés pillanatának.

A tervből végül aztán szerencsére semmi sem lett. A fiú inkább eltűnik, a lány pedig egy idő után, hogy mennyi külső segítséggel, ezt nem tudjuk, de végül is napirendre tér a történetek fölött. Az ideákra való visszaemlékezés így lepleződik le a traumák ismétléskényszereként. Ez pedig alapvetően kérdőjelezi meg az ismétlés értelmét. Az ismétlés autentikus formája Kierkegaard szerint az emlékezetnek a jelenből a jövő irányába való előre mozgása. Hogy milyen az, amikor az emlékezés nem visszafelé a múlt irányába, hanem előre a jövőbe halad, a műben látszólag héraikleitoszi talány marad. Kierkegaard szemmel láthatóan nem gondolkodik annak legkézenfekvőbb megoldásában, inkább kapitulált a probléma előtt. Eredetileg a szöveg végén

öngyilkosságot akart elkövetetni a fiúval, de a szövegnek ezt a változatát soha nem fejezi be, csak akkor írja meg a menet közben némileg átdogozott szövegváltozat befejezését, amikor értesül Regina Olsen újbóli eljegyzéséről. Kierkegaard ekkor már a hitben keresi a választ. Miután empirikus úton, végigzongorázva az ismétlés lehetőségének minden lehetséges válfaját, sokszorosán meggyőződött arról, hogy az nem lehetséges, ahelyett, hogy elengedné azt, végül a bibliai Jób történetén keresztül a végtelen számú multiverzum létezésének elméleti eshetőségében próbálja meg feloldani az ismétlés problémáját. Ebben az esetben ugyanis van egy olyan másik univerzum, amelyben a fiú és a lány szerelme maradéktalanul beteljesült. Schrödinger macskája így változik át Jób gyermekeivé.

Az ismétlés paradoxonának tehát Kierkegaard szerint egyedül csak a hit síkján van értelmes feloldása, minden más esetben filozófiai spekuláció marad, az időkomplex csapdája. Takáts Fruzsina énhőse ennek megfelelően a rövidfilmje végén minden lehetséges, a status quo-t voltaképpen csak megszüntetve megőrző megoldást vesz számba az időkomplex fogságából való kilábalásra. Először is igyekszik napirendre térni a történetek fölött: „De lehet, hogy jobb, ha csak elfogadod, hogy igen, ezt te érted el. Te hoztad ezeket a döntéseket, amik ide vezettek, és ez jól is van így.” Majd átértékelni: „Visszanézi – revizionálni – ez tényleg az volt, ami.” Végül pedig megpróbál megelégedni a történetekkel: „És néha meg kell állni, és megelégedni.” Egyedül az ismétlés lehetőségét hagyja el az opciók közül. Nem véletlenül: egész eddig csak ismételt. Takáts énhőse, mintegy Kierkegaard a „női ösztönökkel” szembeni bizalmatlanságát cáfolva, „ösztönösen érzi”, hogy számára az ismétlés elhagyása a legjobb kiút. Ezzel Takáts Fruzsina filmjének hőse tudatára ébredt az időkomplex és a szingularitások társadalmi problémájának, helyesebben szólva, problématudatában önmagára ébredt.



Takáts Fruzsina: Nincs mese (rövidfilm, 2022)

Bibliográfia

- Armen AVANESSIAN and Suhail MALIK eds, *The Time Complex/Post-Contemporary*. Miami, Florida, Name, 2016.
https://namepublications.org/wp-content/uploads/2016/06/post-contemporary_intro_sample_small.pdf
- Zygmunt BAUMAN, *Retrotopia*, London and New York, Polity, 2017.
- Hans BELTING, *Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, C.H. Beck, 2002.
- FORGÁCH András, „A személy mint műalkotás. Bódy éji dala”, *Filmvilág* 11:4–7, 2006.
- Boris GROYS, *Die Erfindung Russland*, München, Haser, 1995.
- KESKENY András, „Adalékok a posztművészet problémájához. A 21. Század forgatókönyvei”, *Liget* 1:98–109, 2023.
- KESKENY András, „Ma újra Marienbádban, holnap Mariupolban? – Postszocializmus, retrotopiak, és az időkomplex Legát Anna Franciska, Olajos Ilka és Takáts Fruzsina munkáiban” *Laokoón*, 2023.02.13.
<https://laokoon.hu/keskeny-andras-ma-ujra-marienbadban-holnap-mariopolban-posztszocializmus-retrotopiak-es-az-idokomplex-legat-anna-franciska-olajos-ilka-es-takats-fruzsina-munkaiban>
- Søren Aabye KIERKEGAARD, *Die Krankheit zum Tode. Furcht und Zittern. Die Wiederholung. Der Begriff der Angst*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 2007.
- Kovács András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema 1950–1980*, Chicago and London, University of Chicago Press, 2007.
- Alice MILLER, *The Drama of the Gifted Child*, Basic Books, 1997.
- Andreas RECKWITZ, *The Society of Singularities*, Cambridge and Medford, Polity, 2020.
- VINCE Zalán szerk, *Gábor Bódy. Egybegyűjtött filmművészeti írások*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.



Charli XCX mint Steve Jobs az 1999 című (2018) YouTube-videóklipben

Keskeny András

Identitás, medialitás, temporalitás a kortárs videóklipekben

Transzdiszciplináris társadalomtudományi műhelyszeminárium

Előszó a kurzustematika publikálása alkalmából

A jelen kurzustematikát a megvalósíthatóhoz képest jócskán elláttem tudásanyaggal. Mentségemre legyen mondva, hogy a félév folyamán végül igyekeztem jóval kisebb, önmagában is érthető szeleteket átadni a szemináriumon mindabból, ami itt holisztikus rendszerré kívánkozik sűrűsödni – hiába. Az alábbi kurzustematika valójában csak látszólag óraterv. Sokkal inkább a 2023. augusztus végi gondolataim egyfajta „ideiglenes”, részleteiben csak részben kidolgozott, ennek ellenére átfogó igényre törekvő összegzése arról a kérdésről, hogy a videóklip kortárs kultúrája milyen szerepet tölt be a mai, későmodern médiakultúra – természetszerűleg szociokulturálisan is determinált – ökoszisztémájában.

A szöveg indirekt módon – a kortárs videóklip kultúrája segítségével – arra kíván rámutatni, és ez adja transzdiszciplináris jellegét, ahogy egy szociokulturális és egy mediális problémakomplex egymásba szövődik. Egyfelől a digitális, a fogyasztói és az önmegvalósítási forradalmaknak köszönhetően a globális nyugat (ti. az euroatlanti térség és ázsiai, latin-amerikai szövetségesei) társadalmilag, szociokulturálisan, sőt, gyakorlatilag az élet minden területén, egyre inkább szegmentált, ami bizonyos társadalmi és kulturális folyamatokat von maga után. Andreas Reckwitz nyomán ezek között a folyamatok között van a nyugati típusú társadalmak egyre kisebb egységekre, miliókre, életstílus csoportokra, neo-tribe-okra, és végső soron egyszemélyes szubkultúrákra való szétszakadása, a klasszikus középosztály elolvadása két másik új osztály javára (felfelé a diplomás kozmopolita újközéposztály, lefelé a prekariátus – a magyar szociológiai terminológiában a deprivátus – irányába vezet el az út a hagyományos középosztályból), végezetül a globális hiperkultúra kialakulása, ami a már meglévő kulturális kódok szabad rekombinációin keresztül szegmentál. Másfelől a kortárs médiatechnológia révén, amelyben nem csak a digitális forradalom, de a fogyasztói és az önmegvalósítási

forradalmak logikája is visszatükröződik. (Például a permanens lakossági mobilinternet-hozzáférést feltételező, hordozható, digitális személyi eszközök által a világunk egyre inkább mediatizálódik. Ma ugyanis nem egyszerűen kortárs médiakultúráról, hanem a kultúra – a hétköznapi szintjéig hatoló – kortárs mediatizálódásáról kell, hogy beszéljünk.

A jelen kurzus alapötlete abban áll(t), hogy e két problémakomplex keresztmetszeteinek – szó szerint is szemléletes – felmutatását nyújtsa/adja a hallgatók számára a kortárs videóklip-kultúra segítségével. Hisz ez egyszerre mutatja fel a kortárs világunk, a későmodernitás elemi szintű médiatechnológizáltságát és képezi le, tükrözi vissza csaknem osztály- és társadalmi szinten – ma már szinte mindenki fogyaszt popkultúrát is, – a nyugati társadalmaknak a szociokulturális struktúráit. Idáig talán érthető is lenne a tematika. (A videóklip mai kultúrájának összefüggéseivel a [Filmszem 2022/2.](#) számában foglalkoztunk már a hallgatóimmal). Remélem, az itt olvasható gondolatmenet-morzsák, a gazdag bibliográfia, a videóklip linkek újabb további hasznos adalékokkal szolgálnak majd az olvasók számára.

Budapest, 2024. január 2.

Keskeny András

I. Bevezető a szeminárium elé

A kortárs szociológia új irányai. „Horizontális” nyitás a kultúra-, média-, és képtudományok irányába, „vertikális” nyitás a történeti perspektíva irányába

Az elmúlt fél évszázad átfogó gazdasági, politikai, technológiai és szociokulturális átalakulásai, amelyek a gazdaság finanszírozásától egészen a világ globalizálódásáig, a piacok deregulációjától a szociális éra ökonomizálódásáig, a tárgykultúra esztétizálásától a mindennapi élet digitalizációjáig terjednek, komplex és mélyreható társadalmi–civilizációs változásokat hoztak magukkal. A humántudományokban, köztük a társadalomtudományban és szociológiában, az 1970-es évek óta tapasztalható különféle fordulatok (a *linguistic turn*-től a *pictorial turn*-ig, a *historical turn*-től a *cultural turn*-ig, a *material turn*-től a *spacial turn*-ig) természetszerű kölcsönhatásban állnak ezekkel a változásokkal. Ezek a folyamatok egyszerre tették lehetővé és szükségessé, hogy a szociológiai érdeklődés olyan régi-új irányokba forduljon, mint a történeti perspektíva vagy az érdeklődés a hétköznapi élet iránt. A második világháború utáni társadalomtudományok mindenekelőtt a modernizáció folyamatára és „a modern társadalom” leírására koncentráltak, az 1970-es évektől azonban maga a modernitás és a kultúra (mint történetileg és területileg is egyedi entitások) újra bekerültek a szociológiai érdeklődés látókörébe. Michel Foucault és Pierre Bourdieu életművének széleskörű és tartós recepciója nyomán a társadalomtudományokban két fontos kortárs tendencia figyelhető meg. Egyfelől, „vertikálisan”, már nem csak a társadalmak által kitermelt szociális konstrukciók, de azok térben és időben egyedi jellege is elkezdte – a korábbinál jóval szélesebb körben is – foglalkoztatni a szociológusokat. (Így született meg pl. az 1990-es évektől a térszociológia, de így erősödtek meg szintén az 1990-es évektől bizonyos idő- és kultúrszociológiai irányzatok is). Másfelől, „horizontálisan”, olyan, a második világháború után elhanyagoltnak számító területek is újfent a szociológia látóterébe kerültek (mindenekelőtt a kultúr- és kultúratudományok által motivált szociológiában), mint a tárgykultúra, a hétköznapi élet praktikái, vagy az esztétikai tapasztalat problémája. A transzdiszciplináris kurzus féléves tematikája is e két „horizontális” és „vertikális” tengely által meghatározott „koordináta-rendszerben” mozog, s mindenekelőtt a kortárs, német nyelvű szociológia néhány, az említett irányokba nyitott, nemzetközileg is jelentékeny teljesítményére alapoz. Azaz a Sinus-Institut (Sinus Intézet) szociális-milió kutatásaira az 1970-es évek végétől fogva, a ZukunftsInstitut (Jövő Intézet) 2020-ban aktualizált életstíluscsoport-kutatásaira, Andreas Reckwitznek a 2000-es évektől máig megjelent műveire a, Hartmut Rosa *Beschleunigung – Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne (Időaxeleráció – A társadalmi időstruktúrák változásai a modernitásban)* című 2005-ös könyvére. A kurzus elsődleges és fő célja, hogy ezekbe

az empirikus kutatási eredményekbe és új elméleti konstrukciókba nyújtson bepillantást. Másodlagos, de egyáltalán nem mellékes célja, hogy egyúttal választ találjon arra a társadalom-, a kultúra-, a média- és a képtudomány határait egyszerre áthágó transzdiszciplináris kérdésfeltevésre, hogy mit is köszönhet a későmodernitás *médiatechnológizált szociokulturális ökonómiája* a videóklipnek?

1. óra

Az első, bevezető órán – előadás formájában – a fenti, az óra fél éves tematikája szempontjából alapvető és azt megalapozó történeti-társadalmi, ill. tudománytörténeti kontextust vázolom fel. Ez után röviden bemutatom a kortárs humántudományi (elméleti szempontú) kínálatnak azokat a szerzőit és műveit, amelyekre a transzdiszciplináris szeminárium fél éves tematikája alapoz. Az óra legvégén pedig röviden bemutatom a fél éves tematika tervezetét.

A bevezető órához ajánlott irodalom

- Beck, Ulrich: *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998.
- Beck, Ulrich – Mulsow, Martin (Hg.): *Vergangenheit und Zukunft der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. (A tartalomjegyzék és olvasópróba a bevezetőből elérhető itt: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/cd8a27c6ecdd45079af9e38d212587e2/vergangenheit-und-zukunft-der-moderne_9783518126851_leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)
- Bergermann, Ulrike et al.: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 6. Sozialtheorie und Medienforschung, 1/2012. (A szám letölthető innen: <https://mediarep.org/handle/doc/2731>)
- Beyes, Timon – Metelmann, Jörg (Hg.): *Der Kreativitätskomplex. Ein Vademecum der Gegenwartsgesellschaft*. Bielefeld: Transcript, 2018. (A tartalomjegyzék és a bevezetés elérhető itt: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/24/44/51/ts4510_1oByGqmwiujAKw.pdf)
- de Certeau, Michel: *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press, 1984 [1980].
- Günzel, Stephan: *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009. (Olvasópróba a kötetből elérhető itt: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/46dbe6522aac4d78ad073f235beb58be/raumwissenschaften_9783518294918_leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)
- Hörning, Karl H. – Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript, 2015. (A bevezetés elérhető itt: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/83/02/07/ts243_1hScgB1mK1I1DH.pdf)

- Küpper, Joachim – Menke, Christoph: „Einleitung” in ders. (Hg.): *Dimension ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1. Auflage, 2016 [12003]. pp. 7 – 15. (A szöveg elérhető itt: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/ab7293b3286e4d8d9b9319b3fbfef32b/dimensionen-aesthetischer-erfahrung_9783518292402_leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)
- Reckwitz, Andreas – Prinz, Sophia – Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundtexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 4. Auflage, 2022 [12015]. (A tartalomjegyzék és olvasópróba a kötetből elérhető itt: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/f2a108747356440ba60ffd7978275496/aesthetik-und-gesellschaft_9783518297186_leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)
- Reckwitz, Andreas: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*. Bielefeld: Transcript, o. J. [2008]. (Az előszó itt érhető el: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/98/98/50/ts917_1.pdf)
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*. Frankfurt – New York: Campus Verlag, 2. Auflage, 2005 [1992].
- Wessely, Anna: *Előszó a kulturális szociológia tanulmányozásához* in uő. (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1998. pp. 7 – 27.

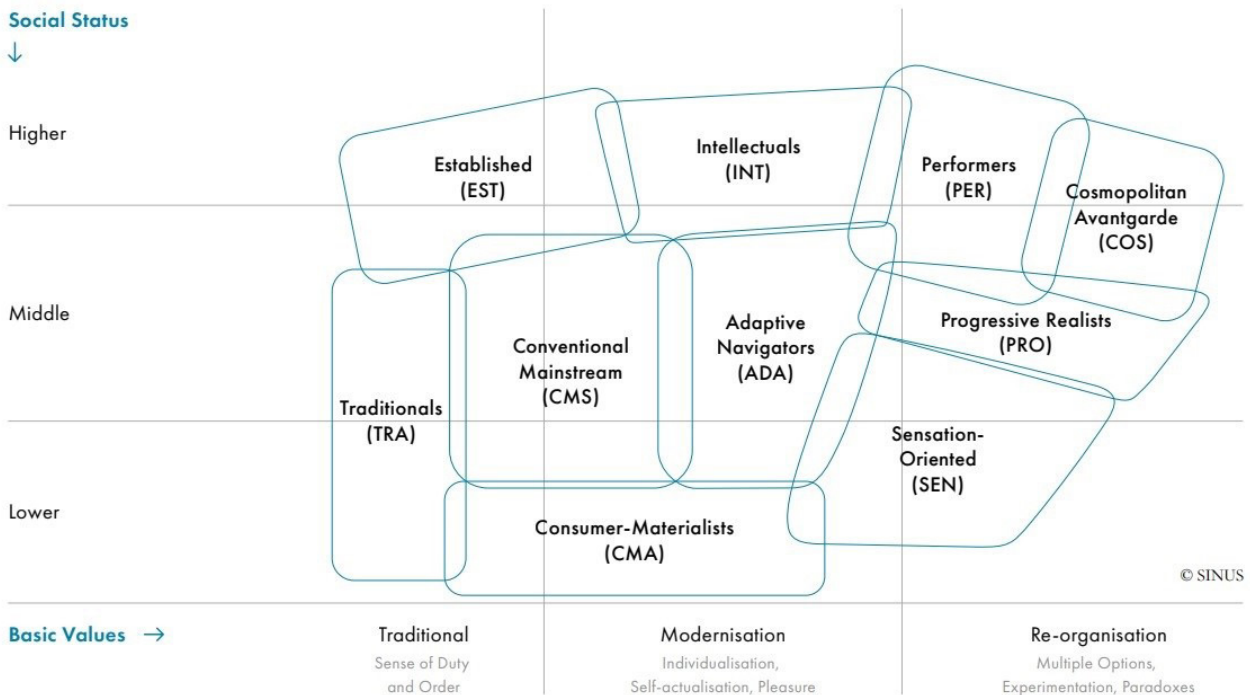
II. Videóklip-elemző gyakorlati modul

A szingularitások későmodern társadalma. A videóklip mint a különféle társadalmi miliők, életstílus-csoportok szociokulturális (ön)reprezentációinak helyszínei

Pierre Bourdieu *La Distinctions – Critique sociale du jugement* (*Distinciók – A társadalmi ítélőerő kritikája*) című művében a hagyományos értelemben vett materiális tőke mellett megkülönböztetett más tőkeformákat is, így a szociális, a szimbolikus és a kulturális tőkét. Ezeknek a különféle tőkéknek az összekapcsolódása, ill. aránya határozza meg azt, amit Bourdieu szociális habitusnak nevez. Bourdieu szerint a hasonló szociális helyzetű egyéneknek a habitusa is hasonló. Ezért ők egy-egy szociális miliőt, ill. társadalmi osztályokat alkotnak. A „bourdieu-i habitus”-elmélet úgy véli, hogy az egyének ízlése nem individuális és autonóm választásokon alapuló, hanem azt a tőkeformák proporcionális eloszlási arányai határozzák körbe. A bourdieu-i szociológiából kinövő vagy azzal rokon modellek, mint amilyen a Sinus-miliők vagy a Jövő Intézet-féle életstílus-csoportok is, a kortárs társadalmat különféle, a társadalmi osztályokon túlmenő szociális miliőkre, életstílusokra, szubkultúrákra osztják. A félév első tematikus moduljában a Német Szövetségi Köztársaság tíz (2021-ben aktualizált) Sinus-miliője és tizennyolc (2020-ban aktualizált)

életstílus-csoportja kerül bemutatásra. Előbbiek vázlatosan, utóbbiak részletesen. Az ezekkel való megismerkedés és négy videóklip megtekintése után arra keressük a választ, hogy ti a Sinus-miliókat ismerő, képzeletbeli marketingszakemberekként hová pozícionálnátok a négy popvideót mint piaci terméket a Sinus-miliók között?

Sinus-Meta-Milieumodell für Established Markets
2021



A módosított ábra eredeti forrása: www.sinus-institut.de

2. óra

Bevezető gyanánt az első modul elé, és a rend kedvéért ejtek pár szót Pierre Bourdieu-ről. Ezután négy kortárs YouTube-videóklipet nézünk meg ([Matilda: You, 2018](#); [Hollie Col: Reruns – Julia Stevens Series: Part 3, 2021](#); [Silversun Pickups: Dots and Dashes – Enough Already, 2013](#); [Godford: Downtown, 2020](#)), mégpedig a szociokulturálisan is érzékeny filmesztéta szemüvegén keresztül. Az óra maradék idejében belekezdünk ezek közös elemzésébe.

3. óra

Szemináriumi szintű csapatmunka keretében szemügyre vesszük a klipek műfaját, és azt, ahogy ezek a klipek – diszkrét különbségekkel, mégis szinte

definíciószerűen – egyedileg is kitöltik a műfaj kritériumait. Azoknak a disztíngvált dramaturgiai, esztétikai különbségeknek a mélyére ásva, amelyek az egyes videóklipekben egymáshoz hasonlítva megmutatkoznak, megpróbáljuk felfedezni a szociokulturális különbségeket is. Ezután az óra utolsó harmadában megnézzük a Sinus Intézet német nyelvű (angol felirattal ellátott) reklámvideóját, amelyben közérthető módon mutatja be saját legfontosabb termékét, a Sinus-milió modellt. Ha az órán esetleg marad rá idő, előadás vagy referátum formájában elkezdünk megismerkedni a Német Szövetségi Köztársaság tíz aktuális Sinus-miliójének „életvilágával” (ti. gondolkodásmódjával, értékrendjével és esztétikai ízlésével) is.

4. óra

Az órán a Sinus Intézet egyik saját PDF-prezentációjának magyarra fordított változata segítségével – az én előadásomban vagy referátumok keretében – folytatódik a tíz aktuális német Sinus-milió bemutatása. Az óra végéig lehetőség van annak az egy Jövő Intézet-féle német életstílus-csoportnak a kiválasztására, amelyekkel a következő órán részletesen is (a csoport tagjainak értékhalója, gondolkodásmódja, korfája, medián keresete, médiafogyasztási szokásai stb.) meg akartok ismerkedni.

5. óra

Az óra első felében – az én előadásomban vagy referátum formájában – megismerkedünk a Jövő Intézet-féle életstílus-csoportok modelljével és azzal az egy életstílus-csoporttal, amelyet az előző órán kiválasztottatok. Az óra közepén előadás formájában röviden bemutatom Andreas Reckwitz koncepcióját, amely szerint a kortárs társadalmak három társadalmi osztályra oszthatóak, valamint a szingularitások társadalmáról szóló elméletét. Az óra utolsó egyharmadában pedig visszacsatolunk a második órán látott videóklippekhez. Csoportmunka keretében a kis csoportok megpróbálják elhelyezni a négy videóklipet a Sinus-miliók *Established Markets* metamilió-modelljének halmazábrájában az alapján, hogy a csoportok tagjai szerint az egyes klipek mint audiovizuális fogyasztói termékek, melyik milió tagjait kívánják megszólítani. A végén a csoportmunka eredményeit közösen is megvitatjuk, és közösen is *pozicionáljuk* a négy klipet.

A modulhoz ajánlott irodalom

- Calmbach, Marc et al.: *Wie ticken Jugendliche? 2020. Lebenswelten von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren in Deutschland*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2020. (A könyv elérhető itt: https://www.bpb.de/system/files/dokument_pdf/SINUS-Jugendstudie_ba.pdf)
- Bourdieu, Pierre: *Alapelvek a kulturális alkotások szociológiájához*, ford. Babarczy Eszter [angolból!] in Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. pp. 174–185.
- Bourdieu, Pierre: *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984 [1979].
- Gatter, Harry et. al.: *Lebenstile. Eine neue Sicht auf Kunden und ihre Bedürfnisse*. Frankfurt a. M.: Zukunftsinstitut, Übergearbeitete Ausgabe, 2020.
- Keskeny, Andras: *Drei Epoche, ein Traum. Die Verflechtung der Kontextebenen unterschiedlicher Jahrzehnten Hollywoods im YouTube-Musikvideoproduktion I Dare You von der Band The XX* in Filmszem 2/2022. pp. 91–95. (A tanulmány elérhető itt: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00046/pdf/EPA03508_filmszem_2022_2_091-097.pdf)
- Reckwitz, Andreas: *From the Leveled Middle-Class Society to the Tree-Class Society: The New Middle Class, the Old Middle Class, and the Precarious Class* in ders.: *The End of Illusions*. Translated by Valentine A. Park. Cambridge – Medford: Polity, o. J. [*2021] [2019]. pp. 33–72.
- Reckwitz, Andreas: *The Singularistic Life: Lifestyles, Classes, Subject Forms* in ders.: *The Society of Singularities*. Translated by Valentine A. Park. Cambridge – Medford: Polity, o. J. [*2021] [2017]. pp. 197–266.
- Ries, Al – Trout, Jack: *Positioning. How to be Seen and Heard in the Overcrowded Marketplace*. McGraw Hill, 2001 [1981].

A modulhoz ajánlott további irodalom:

- Bourdieu, Pierre: *Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- Hoffmann, Stefan-Ludwig: *Der Riss in der Zeit. Kosellecks ungeschriebene Historik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2023.
- Lukács György: *Esztétikai kultúra* in uő.: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest: Magvető, 1977. pp. 422–437.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt – New York: Campus Verlag, 2. Auflage, 2005 [1992].

III. Elméleti modul

Az énnel kapcsolatos technikák/én-technológiák [technologys of the self] későmodern kultúrái. A videóklip történeti és kortárs szerepei a fogyasztói kreatív-szubjektum megformálódásában

A szubjektum-kultúrák létezése *par excellence* modern jelenség. A német kultúrszociológus, Andreas Reckwitz szerint a modern szubjektum kultúrája nem egységes és homogén, nem egyedüli, történetileg pedig még véletlenül sem állandó. Reckwitz úgy véli, hogy a modernitás története során folyamatosan termeli a különféle egyszeri és egyedi szubjektum-kultúrákat, amelyek kortárs riválisaikkal állandó kulturális konfrontációkban állnak, és a kulturális dominancia megtartásáért vagy megdöntéséért versenyeznek. Ennek ellenére mindegyik történeti és kortárs modern szubjektum-kultúráról elmondható, hogy elemeikben heterogén eredetűek, ezért töredezetek, ill. töredékesek, kulturális mintáiban rétegzettek, szerkezetüket tekintve pedig belső feszültségek jellemzik. Egyszóval, ahogy Reckwitz nevezi: hibridek. Ezek az önmagukban sem stabil szubjektum-kultúra formák időlegesen mégis relatíve stabil kulturális hegemoniára tehetnek szert a modernitás egyes történeti periódusaiban. Szemben az aktuális, ún. „szubhegemón”, „nem-hegemón” vagy „ellenkulturális szubjektum-kultúra” formákkal. Reckwitz szerint az 1970-es és 1990-es évek átmeneti szakasza után ma a fogyasztói kreatív-szubjektum kultúra számít a hegemon szubjektum-formának a későmodern társadalmakban. Ez a szubjektum-kultúra tehát épp a videóklip-kultúrával egyidős. Az MTV az Egyesült Államokban 1981-ben indította el az adását, de korai videóklipet legkorábban már az 1970-es évektől lehetett látni a televízió speciális könnyűzenei műsoraiban, sőt, a videóklip-automaták képernyőin is. Az MTV és konkurensei nagyjából az 1990-es évek elejére érték el a globális lefedettségüket, az 1990-es évek végére pedig széleskörű társadalmi lefedettségüket. Ezért a fogyasztói kreatív-szubjektum kultúra és a videóklip-kultúra, mint azt egy helyütt még Reckwitz is szuggereálja (*Das hybride Subjekt*, 2020:80), elválaszthatatlanul összefonódik egymással. A modul központi kérdése, hogy hogyan, milyen módon kapcsolódik össze a két kultúra története egymással az 1980-as évektől?

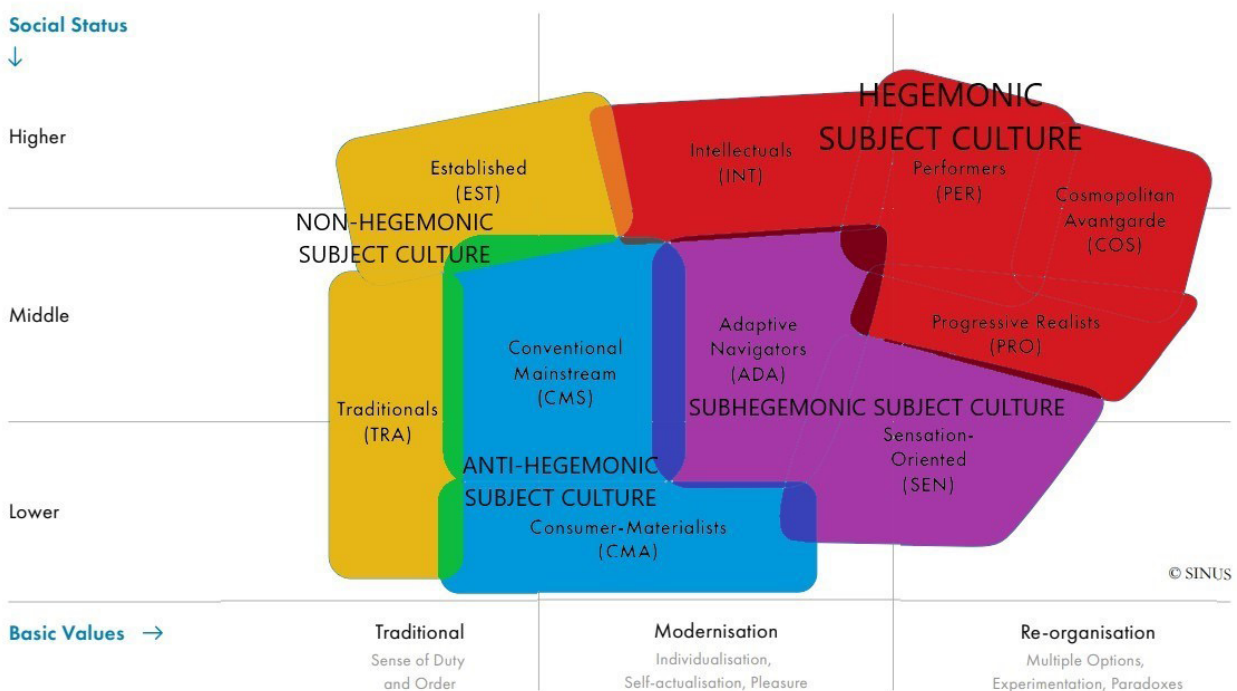
6. óra

Az órán előadás formájában vázoló vagy referátum formájában egy hallgató vázolja, s én már csak kiegészítem Reckwitz modern szubjektum-kultúrákkal kapcsolatos praxeológiai elméletének alapjait és kereteit. Szó lesz arról, mi is az a kulturális praxis, és miből áll egy kulturális praxis.

Továbbá arról, hogy hogyan alkotnak a kulturális praxisok – mint a kultúra „atomi részecskéi” – egész szociális szférákat [Feldeket]? Ennek kapcsán pedig érinteni fogjuk azt is, hogy melyik az a három szociális szféra (ti. a munka szférája, a magánszféra, és az énnel kapcsolatos technikák szférája), amelyek a modern szubjektum-kultúrák szempontjából a legjelentékenyebb. Azt is tisztázzuk, hogy a szférák milyen viszonyrendszerben állnak az előző modulban megismert életstílusokkal. Ezt az előadásomban néhány megvilágító erővel rendelkező metafora és egy illusztratív videóklip ([Marteria: Kids, 2013](https://www.youtube.com/watch?v=qXbs-VsUCyM)) segítségével fogom megtenni. Ha van rá idő, a videóklipet először kiscsoportos csapatmunka keretében próbáljátok meg a megadott szempontok alapján értelmezni. Az eredményeiteket pedig közösen is megbeszéljük. Ha erre már nincs idő, a klipet közösen elemezzük. Ezek után előadás formájában bemutatom Reckwitz modern szubjektum-kultúra modelljének történeti karakterét, és a Reckwitz által kidolgozott történeti modern szubjektum-kultúrákat, illetve azok versengését a modernitás története során. [Az erről szóló előadás meghallgatható YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=qXbs-VsUCyM>]

Sinus-Meta-Milieumodell für Established Markets

2021



A módosított ábra eredeti forrása: www.sinus-institut.de

Az óra anyagával kapcsolatban ajánlott szakirodalom

- Reckwitz, Andreas: *Auf dem weg zu einer Theorie sozialer Praktiken* in ders.: *Kreativität und soziale Praxis*. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld: Transcript, o. J. [2016]. pp. 23–137.
- Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Übergearbeitete Neuauflage*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020 [2006]. (A tartalomjegyzék és
- az előszó itt érhető el: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/f96f67327b3349a4b6e52b24cd05c481/das-hybride-subjekt_9783518298947 leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)
- Reckwitz, Andreas: *Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken* in ders.: *Unscharfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*. Bielefeld: Transcript, o. J. [2008].
- Hörning, Karl H. – Reuter, Julia (Hg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: Transcript, 2015. (A bevezetés elérhető itt: https://www.transcript-verlag.de/media/pdf/83/02/07/ts243_1hScgB1mK1I1DH.pdf)
- Cassirer, Ernst: *A művészettörténeti térfogalomról* in Bacsó Béla: *Tér, fenomen, mű*. Budapest: Kijárat, 2011.

7. óra

Miután az előző órán megismerkedtünk a modern szubjektum-kultúrák Reckwitz-féle praxeológiai elméleti modelljével, látszólag elkezdhetnénk megismerkedni a ma hegemon kreatív fogyasztói szubjektum-kultúrájával, ám annak történeti előzményei nélkül ez továbbra sem lehetséges. Mivel Reckwitz szerint az egyes modern szubjektum-kultúrák történeti jelenségek, ezért az 1980-as évektől fokozatosan hegemonná váló kreatív fogyasztói szubjektum-kultúra is csak saját történeti előzményein keresztül érthető meg. Így az óra első felében–kétharmadában – általam tartott előadás formájában – a második világháború utáni normaorientált, alkalmazotti szubjektum-kultúra és az az ellen lázadó, a *counter culture* játékos vágy által vezérelt szubjektumformájának szubjektum-kódjaival ismerkedünk meg. Közben példaként két videókliptet nézünk meg ([The Animals: The House of the Rising Sun, 1964](#); [The Black Keys: Go, 2019](#)), amelyek sűrített formában reprezentálják (ill. – a második esetben – re-prezentálják) a két szembenálló történeti szubjektum-kultúra szubjektum-kódjait. Az óra utolsó egyharmadában–felében – továbbra is az én előadásomban – végre megismerkedünk a kreatív fogyasztói szubjektum-kultúra kialakulásának közvetlen okaival és általános jellemzőivel.

8. óra

Az óra első egyharmadában–felében történeti ([Soft Cell: Frustration, 1981](#); [Stray Cats: Stray Cat Strut, 1982](#); [Michael Jackson: Black or White, 1991](#)) és kortárs ([Dua Lipa – Angéle: Fever, 2020](#); [Taylor Swift: You Need to Calm Down, 2019](#); [Girli: Hot Mess, 2017](#); [Viagra Boys: Sports, 2018](#)) videóklippek segítségével megismerkedünk a kreatív fogyasztói szubjektum szubjektum-kultúrájának ellenszubjektum-képével. A klipekben megjelenő ellenszubjektum-ábrázolásokat szemináriumi csapat-munka keretében közösen is megbeszéljük. Ezután megismerkedünk azokkal a praxisokkal és kulturális kódokkal, amelyek a munka szférájában és a privát szférában a kreatív fogyasztói szubjektum szubjektum-kultúráját jellemzik. Mindez az én előadásomban történik pár videóklipes példa kíséretében.

9. óra

Miután az előző órán megismerkedtünk a kreatív fogyasztói szubjektum-kultúrát is meghatározó három legfontosabb szociális szférából kettővel (a munka szférája és a privát szféra), az órán megismerkedünk a harmadikkal is: az énnel kapcsolatos technikák szociokulturális szférájával. Ez a szféra tovább bontható további három praxis komplexre: a fogyasztás, a testkultúra és a médiatechnológiák én-praktika együtteseire. Mindhármat részletesen is szemügyre vesszük vagy referátum segítségével, vagy az én előadásomban. A fogyasztói praktikák kontextusában megnézzük – többek között – a [The Academic: Different \(2018\)](#) című videóklipjét mint a választáson alapuló későmodern stílus-konsum lényegét tökéletes módon formába öntő művet. A kreatív fogyasztói szubjektum testkultúrájának legfontosabb elemeit pedig egy videóklipszerű reklám reel ([Under Armour: Rule Yourself – US Gym, 2016](#)) segítségével fogjuk közösen is elemezni. A harmadik praxis komplexet, a médiatechnológiák én-technikákként való alkalmazását lehetetlen egyetlen példán keresztül megvilágítani, mert az csak a videóklip-kultúrát is magában foglaló médiakultúra praxisának egészen keresztül bomlik ki. Annyi azonban konklúzióként elmondható, hogy a mindenkori videóklip nem győzik re(-)prezentálni a kreatív fogyasztói szubjektumot, annak minden elsajátítandó tulajdonságával együtt: én-központúság, vágyvezérteltség, affektivitás, a szemiotizált világ jeleinek dekódolási képessége, választani tudás a multiopciók közül, érzékenység a külső és belső testi ingerek iránt, érzelmi intelligencia, kreativitás, a határok legyűrésének képessége, vállalkozószellem és permanens önoptimalizáció stb.

A modulhoz ajánlott irodalom

Andreas, Michel – Kasprowicz, Dawid – Rieger, Stefan: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 15. Technik | Intimität, 2/2016. (A szám letölthető innen: <https://mediarep.org/handle/doc/2589>)

Baudrillard, Jean: „*Videowelt und fraktales Subjekt*” in *Ars Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve, o. J. [*1989].

Byung-Chul, Han: *Im Schwarm. Ausichten des Digitalen*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin, Fünfte Auflage, 2020 [2013].

Byung-Chul Han: *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*. Ford. Csordás Gábor. Budapest: Typotex, 2020 [2014].

Früchtel, Josef: *Das unverschämte Ich. Eine Heldengeschichte der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

Nymoer, Von Ole – Schmitt, Wolfgang M.: *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 4. Auflage, 2021 [2021]. (Tartalomjegyzék és olvasópróba: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/6bb76becde1b41bab87f020332e1af7a/influencer_9783518076408 leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)

Reckwitz, Andreas: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne. Überarbeitete Neuausgabe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020 [2006]. (A tartalomjegyzék és az előszó itt érhető el: https://media.suhrkamp.de/mediadelivery/asset/f96f67327b3349a4b6e52b24cd05c481/das-hybride-subjekt_9783518298947 leseprobe.pdf?contentdisposition=inline)

Reckwitz, Andreas: „*Medientransformationen und Subjekttransformationen*” in ders.: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kultursoziologie*. Bielefeld: Transcript, o. J. [2008].

Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld: Transcript, 4., aktualisierte und ergänzte Ausgabe, 2021 [2008].

A modulhoz ajánlott további irodalom:

Warburg, Aby: „*Genese der ‚Phatosformel‘*” in Martin Treml et al.: *Aby Warburg Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, 2010. pp. 31 – 183.

IV. Szakszövegolvasó modul

A kulturális javak, ideák, és praktikák későmodern cirkulációja. A videóklip szerepe a hiperkultúra gazdasági és szociokulturális ökonómiájában

A cirkuláció – részben a globalizációnak és a digitalizációnak köszönhetően – az elmúlt évtizedekben a kortárs gazdaság-, társadalom-, média- és kultúratudományok egyik divatos kulcsszavává lépett elő. „Szinte mindenre alkalmazható, ami távolságokat hidal át és pozíciót változtat: a konténerek és a vírusok ugyanúgy cirkulálnak, mint a pénz és a toxinok, a filmek és a műalkotások, a hírek és az érzelmek, a bürokratikus formanyomtatványok és a közlekedési eszközök, a széndioxid-molekulák és a mikróműanyag-darabkák, a felhők és az eszmék vagy az elektromosság és a víz. Így avanzsál a cirkuláció egy szociológia koncepciójává, amelyik a világot elsődlegesen ‚on the move‘ szemléli.” (ZfM 2020/2:10) Mint az az előző modulban felsejlett már, tulajdonképpen a modern szubjektumkultúrák kisebb vagy nagyobb alkotóelemei, a praxisok, praxiskötegek, praxiskomplexek is cirkulálnak a modernitás tér-idejében, amennyiben egyszerre kontextusról kontextusra és nagyobb kulturális ciklusok keretében is módosulhatnak, eltűnhetnek vagy újra felbukkanhatnak. Ám a cirkuláció problémája nem csak a modern szubjektumkultúrák összefüggésében van jelen a reckwitzi kultúrszociológiában, hanem a – Byung-Chul Han-tól átvett – hiperkultúra fogalmán keresztül is. A két szerző szerint a globális és globalizált praxisok révén mára már létrejött egy nemzetek feletti „keret- vagy konténerkultúra”, amelyben a helyi, lokális kultúrák termékei és praktikái, kulturális kódjai többé-kevésbé szabadon áramlanak és kombinálódnak egymással. Ezt a globális „szuperkultúrát” nevezi Han és Reckwitz is hiperkultúrának. A hiperkultúra társadalmi hordozócsoportja – Reckwitz szerint – az a diplomás, kozmopolita újközéposztály, amellyel két modullal korábban még csak említés szintjén, de már megismerkedtünk, s az előző modulban a kreatív fogyasztói szubjektum-kultúra kapcsán is érintettük. A kreatív fogyasztói szubjektum ugyanis a diplomás, kozmopolita újközéposztály szubjektum-kultúrája, kulturális közege pedig a hiperkultúra. Ebben a modulban a cirkuláció médiaelméleti problémájával és a globális hiperkultúra kapcsolatával foglalkozunk. Mindamellet, hogy azt is kiderítjük, a cirkuláció miért válhat a hiperkultúra látszólagos lényegévé, arra a kérdésre is keressük a választ, hogy milyen kapcsolatban áll a YouTube-videóklip kultúra a hiperkultúrával? Pontosabban fogalmazva: hogyan válik a YouTube-videóklip kultúra annak a későmodern folyamatnak a motorjává, amit hiperkultúralizációnak nevezhetnénk?

10. óra

Miután az óra első egyharmadában röviden közösen átbeszéljük, hogy szerintetek mi a hiperkultúra fogalma, áttérünk a cirkuláció fogalmának médiaelméleti megközelítésmódjaira. A témáról én tartok egy rövid impulzus-előadást. Koránt sem mindegy ugyanis, hogy mit értünk cirkuláció alatt, továbbá, hogy milyen perspektívából tekintünk a fogalomra. Ennek keretében említésre, ill. felmutatásra kerül a Jövő Intézet 2021-es megatrend-kutatása és megatrend map-je is. Az óra utolsó harmadában némi vázlatos képpel rendelkezve a cirkuláció problémájáról, Reckwitz *The Society of Singularities* című könyvéből olvasunk a hiperkultúrára vonatkozó részleteket. Ez felolvasás formájában történik majd, amelyet olykor megszakítunk, hogy értelmezzük a szöveget. Arra a kérdésre keressük a választ, hogy a hiperkultúrában pontosan mi és hogyan is cirkulál, vagy talán nem is cirkulál?

11. óra

Az órán folytatjuk a *The Society of Singularities* című könyv hiperkultúrára vonatkozó szövegrészeinek olvasását és közös megbeszélését.

12. óra

Az előző két óra kizárólag a szakszövegek olvasása és értelmezése jegyében telt, a modul utolsó óráján ezért már csak videóklipeket nézünk. A következő két kérdésre keressük a választ: 1.) A YouTube-videóklipek hogyan tagozódnak be a hiperkultúra globális ökoszisztémájába? 2.) Milyen formában jelennek meg a kortárs YouTube-videóklip kultúrában a későmodern hiperkulturalizáció sajátosságai? Az órán először arra a tendenciaszerű jelenségre tekintünk meg példákat, amit én esztétikai hiperkulturalizmusnak nevezek (Ázsia: K-pop: [Blackpink: 'Shut Down' M/V, 2022](#); Japán: [Atarashii Gakko!: Pineapple Kryptonite, 2021](#); Oroszország: [Oligarkh: Rechka, 2016](#); [Otyken: Legend, 2022](#); Arab világ: [M. I. A.: Bad Girls, 2012](#); Internacionális kooperáció (India): [Major Lazer & DJ Snake: Lean On, 2015](#); Európa: [MØ: Nights With You, 2017](#); (Afrika): [Jain: Makeba, 2016](#)). Ezeket és további videóklipeket példáként keresztül megnézzük, hogy mi minden és hogyan cirkulál a kortárs YouTube-videóklipek univerzumában, amely természetesen nem választható le a kortárs audiovizuális kultúra és valóság egészétől sem. Ekkorra világossá válik, a globális hiperkultúra egy olyan későmodern „alexandriánus kultúra”, amelynek képzeletbeli könyvespolcain – dekontextualizálódott elemek, motívumok és kódok formájában – ott hever az egész világ.

Ezek a kulturális atomok csak arra várnak, hogy újra használatba vegyék őket, reprodukálják, valamint teljesen szabadon, egyedi és alkalmi szabályok szerint rekombinálják őket, új, egyedi világok megteremtése céljából. Ezért az órának ebben a középső blokkjában ezekre a rekombinációs praxisokra nézünk további példákat, helyesebben szólva: a rekombináció lehetséges formái közül vizsgálunk meg néhányat. Az óra fennmaradó részében videóklipes példák segítségével azt a három nagy építőegységet vesszük szemügyre, amelyekre – Reckwitz szerint – a szociális éra későmodern hiperkulturalizációja épül: a szingularitási piacokat (l. YouTube és az első blokkban bemutatott klipek), a heterogén kollaborációkat (példának okáért [Cuco x Clairo: Songs From Scratch, 2018](#)), és a neo-communities-okat (pl. [The KLF: America – What Time is Love?, 1992](#); [Shortparis: Двадцать, 2021](#); [Bëlga: Nemzeti Hip-hop, 2001](#); [Varga Viktor: Kölcsey Ferenc – Erkel Ferenc: Himnusz, 2021](#)). E három alkotóelem teszi ki a későmodernitás szingularizált (ti. individuál- vagy kollektívesztétikai) identitás-kultúráját is, jobban mondva, maga a hiperkultúra egyúttal egy ilyen identitás-kultúra is.

A modulhoz ajánlott irodalom

- Beck, Ulrich. *What is Globalization?* Trans. Patrick Camiller. Cambridge: Polity, 2000 [1997].
- Byung-Chul, Han: *Hyperculture. Culture and Globalisation*. Cambridge: Polity Press, 2022 [2005].
- Eschkötter, Daniel et al.: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 23. Zirkulation. Mediale Ordnungen von Kreisläufen, 2/2020. (A szám letölthető innen: <https://mediarep.org/handle/doc/15817>)
- Keskeny András: *A hiperkulturalitás és a YouTube-videóklip produciók* in *Filmszem* 2022/2. pp. 43–66. (A tanulmány elérhető itt: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00046/pdf/EPA03508_filmszem_2022_2_043-066.pdf)
- Keskeny András: *A hiperkulturalitás és a YouTube-videóklip produciók*, 2022/2. (A lapszám elérhető itt: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00046/pdf/EPA03508_filmszem_2022_2.pdf)
- Hagener, Malte – Hediger, Vinzenz – Strohmaier, Alena: *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- Reckwitz, Andreas: *Cultural Conflicts as a Struggle over Culture. Hyperculture and Cultural Essentialism* in ders.: *The End of Illusions. Politics, Economy, and Culture in Late Modernity*. Trans. Valentine A. Pakis. Cambridge: Polity, 2021 [2019]. pp. 15 – 18.
- Reckwitz, Andreas: *The Invention of Creativity. Modern Society and the Culture of the New*. Trans. Steven Black. Cambridge: Polity, 2017 [2012].

- Reckwitz, Andreas: *The Society of Singulatities*. Trans. Valentine A. Pakis. Cambridge: Polity, 2020 [2017].

A modulhoz ajánlott további irodalom

- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- Elsaesser, Thomas: *Filmhistory as Media Archeology. Tracking Digital Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016.
- Warburg, Aby: *Mnemosyne: Zwischen Evolutionstheorie und Bilderatlas* in Martin Treml et al.: *Aby Warburg Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, 2010. pp. 603 – 659.

A kurzushoz ajánlott további szakirodalom

- Foucault, Michael: *The Archaeology of Knowledge*. London – New York: Routledge, 2002. [1969].
- Foucault, Michael: *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Pantheon Book,
- Diederichsen, Diederich: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer – Witsch, 2014.
- Dreckmann, Kathrin et al. (Hrsg.): *Jugend, Musik und Film*. Berlin – Boston: Düsseldorf University Press, 2022.
- Dreckmann, Kathrin (Hrsg.): *Musikvideo reloadad. Über historische und aktuelle Bewegtbildästhetiken zwischen Pop, Kommerz und Kunst*. Berlin – Boston: Düsseldorf University Press, 2021.
- Frith, Simon: *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- Frith, Simon – Goodwin, Andrew – Grossberg, Lawrence (Hrsg.): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London – New York: Routledge, 1993.
- Geisthövel, Alexa – Mrozek, Bodo (szerk): *Popgeschichte. Band 1: Konzepte und Methoden*. Bielefeld: Transcript, 2014.
- Goodwin, Andrew: *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. Minneapolis, 1992.
- Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2009.
- Hecken, Thomas: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1990.
- Keskeny András: *A videóklipkultúra kulturális státuszemelkedése és új aranykora a 2010-es évektől* in *Filmszem* 2022/2. pp. 13–19. (Az írás letölthető innen: https://epa.oszk.hu/03500/03508/00046/pdf/EPA03508_film-szem_2022_2_013-019.pdf)
- Kaplan, E. Ann: *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Methuen, 1987.
- Keazor, Henry – Wübbena, Thorsten (Hrsg.): *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2010.
- Keazor, Henry – Wübbena, Thorsten (Hrsg.): *Video Thrills the Radio Star. Musikvideos – Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: Transcript Verlag, 3., erweiterte und aktualisierte Auflage, 2011 [2005].
- Kittler, Friedrich: *Grammophon – Film – Typewriter*. Berlin: Brinkmann – Bose, 1986.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, 1985.

- Korsgaard, Mathias Bonde: *Music Video transformed*. In John Richardson: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University, 2013. pp. 501 – 517.
- Mrozek, Bodo: *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019.
- Lilkendey, Martin: *100 Jahre Musivideo. Eine Genregeschichte vom frühen Kino bis YouTube*. Bielefeld. Transcript, 2017.
- Osborn, Brad: *Interpreting Music Video. Popular Music in the Post-MTV Era*. London: Routledge, 2021.
- Railton, Diane – Watson, Paul: *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Rehbach, Simon: *Medienreflexion im Musikvideo. Das Fernsehen als Gegenstand intermedialer Beobachtung*. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Schmidt, Axel – Neumann-Braun, Klaus: *Viva MTV!* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Schmidt, Axel – Neumann-Braun, Klaus: *Viva MTV! Reloaded: Musikfersehen und Videoclips crossmedial*. Baden-Baden: Nomos, 2009.
- Stand, Joachim: *The Cinesthetic Montage of Music Video: Hearing the Image and Seeing the Sound*. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008.
- Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Vernallis, Carol: *Unruly Media: YouTube, Music Video, and The New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Vernallis, Carol: *Music Video's Second Aesthetic?* In John Richardson: *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University, 2013. pp. 437 – 466.
- Vernallis, Carol: *The Media Swirl. Politics, Audiovisuality, and Aesthetics*. Durham – London: Duke University Press, 2023.

