

Horváth Gizela, Bakó Rozália Klára (szerk.)

# KÉPÖZÖN

A 2019-es ARGUMENTOR MŰHELYKONFERENCIA kötete

PARTIUM KIADÓ, Nagyvárad  
DEBRECENI EGYETEMI KIADÓ, Debrecen  
2019



Argumentor Műhely



# ARGUMENTOR MŰHELY

## Képzőn

ARGUMENTOR Műhelykonferencia  
Nagyvárad, 2019. szeptember 6.

szerkesztette

HORVÁTH Gizela  
BAKÓ Rozália Klára

Partium Kiadó, Nagyvárad  
Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen

2019

A kötet megjelenését  
a Sapientia EMTE Társadalomtudományi Tanszéke támogatja.

Szerkesztők:  
HORVÁTH Gizela  
BAKÓ Rozália Klára

Szakmai lektorálás: MESTER Béla, KÓSA István  
Nyelvi lektorálás: MAGYARI Sára, BORBÉLY Julianna

Tördelőszerkesztő:  
HORVÁTH István

Borítóterv:  
KISPÁL Ágnes-Evelin

ISSN 2392-6155  
Partium Kiadó

ISBN 978-963-318-821-7  
Debreceni Egyetemi Kiadó

# TARTALOM

Table of contents | 7

Cuprins | 9

## A KÉP HAGYOMÁNYA

ROSTA Kosztasz:

A bábjátékos mint kép[más]alkotó | 13

TÁNCZOS Péter:

Az ábrázolás esztétikai-politikai affirmációja – Képzés és képesség kapcsolata Mendelssohn és Kant politikai gondolkodásában | 25

MESTER Béla:

A sokszorosított portré szerepe  
a modern szerzői én megteremtésében | 37

KISS Lajos András:

A hús képei –  
Megjegyzések Volker Demuth vizuális testantropológiájához | 53

## A DIGITÁLIS KÉP

BAKÓ Rozália Klára:

Digitális fordulat: fékek és ellensúlyok | 71

HORVÁTH Gizela:

Az EU-s copyright-szabályozás  
és a mémek feltételezett halála | 89

NISTOR Laura:

Az Instagram az új blog?  
Esettanulmány három romániai divatbloggerről | 103

TŐKÉS Gyöngyvér:  
Vállalatok vizuális kommunikációja  
– a kolozsvári szoftver és IT vállalatok honlapjainak  
kezdőoldalán szereplő vizuális tartalom elemzése | 119

## A MŰVÉSZET KÉPEI

BORDÁCS Andrea:  
Szimultán látvány a kortárs művészetben | 133

ÁRMEÁN Otília:  
Képek retorikája amatőr, professzionális,  
illetve művészi üzemmódban | 147

BORBÉLY Julianna:  
Mediális közvetlenség és hipermediáltság:  
virtuális valóság a filmvásznon | 155

SZÜCS László Gergely:  
Herbert Marcuse a művészetről  
és az emberhez méltó élet lehetőségéről | 167

## A KÉPEK RETORIKÁJA

FINTA Szilvia:  
Mint a filmekben... Egy rabbinikus érveléstechnikai módszer,  
avagy a film, mint érv | 181

ORBÁN István:  
Meggyőzés és manipuláció a digitális korban | 195

GÁSPÁR LÁSZLÓ ERVIN:  
Normalitás, optikai illúzió, valóság | 211



## TABLE OF CONTENTS

### FLOOD OF PICTURES

#### THE TRADITION OF IMAGE

ROSTA Kosztasz:

The Puppeteer as Image-Maker | 13

TÁNCZOS Péter:

Aesthetic-Political Affirmation of Representation:  
Formation and Image

in the Political Philosophy of Mendelssohn and Kant | 25

MESTER Béla:

The Role of the Multiplied Portraits

in the Creation of the Modern Authorial Self | 37

KISS Lajos András

Images of the Flesh – Notes to Volker Demuth's  
Visual Anthropology of the Body | 53

#### THE DIGITAL IMAGE

BAKÓ Rozália Klára:

Digital Turn: Checks and Balances | 71

HORVÁTH Gizela:

The UE Copyright Law and the Supposed Death of Memes | 89

NISTOR Laura:

Instagram as Fashion Blog.

A Case Study on Three Romanian Fashion Bloggers | 103

TŐKES Gyöngyvér:

Corporate Visual Communication – Analyzing the Visual Content of  
Homepages of Cluj-Napoca Software- and IT-Companies | 119

## THE IMAGES OF ART

BORDÁCS Andrea:  
Simultaneous Sight in Contemporary Art | 133

ÁRMEÁN Otilia:  
The Rhetoric of Images  
in Amateur, Professional and Artistic Mode | 147

BORBÉLY Julianna:  
Immediacy and Hypermediacy:  
Representations of Virtual Reality on Screen | 155

SZÜCS László Gergely:  
Herbert Marcuse on Art  
and the Possibility of a Life Based on Human Dignity | 167

## THE RHETORIC OF IMAGES

FINTA Szilvia:  
Like in the Films... A Method of Rabbinical Argumentation,  
or the Film as Reason | 181

ORBÁN István:  
Persuasion and Manipulation in the Digital Age | 195

GÁSPÁR László Ervin:  
Normality, Optical Illusion, Reality | 211

## CUPRINS

### POTOP DE IMAGINI

#### TRADIȚIA IMAGINII

ROSTA Kosztasz:

Păpușarul, creator de imagini | 13

TÁNCZOS Péter:

Afirmarea estetică-politică a reprezentării:

relația dintre formare și imagine

în gândirea politică a lui Mendelssohn și Kant | 25

MESTER Béla:

Rolul portretului multiplicat în crearea autorului modern | 37

KISS Lajos András

Imaginile cărnii: comentarii la antropologia vizuală

a corpului a lui Volker Demuth | 53

#### IMAGINEA DIGITALĂ

BAKÓ Rozália Klára:

Tranziția digitală: limitări și echilibre | 71

HORVÁTH Gizela:

Reglementările Uniunii Europene

privind copyright-ul și presupusa moarte a memelor | 89

NISTOR Laura:

Instagram – noul blog?

Trei blogeri de modă din România – studiu de caz | 103

TŐKES Gyöngyvér:

Comunicarea vizuală a întreprinderilor – analiza conținutului vizual

al paginilor web ale întreprinderilor IT și software din Cluj | 119

## IMAGINILE ARTEI

BORDÁCS Andrea:  
Imagini simultane | 133

ÁRMEÁN Otilia:  
Retorica imaginilor în mod amator, profesional și artistic | 147

BORBÉLY Julianna:  
Imedialitate și hipermedialitate:  
realitate virtuală pe ecranul filmului | 155

SZÜCS László Gergely:  
Herbert Marcuse despre artă  
și despre posibilitatea unei vieți demne | 167

## RETORICA IMAGINILOR

FINTA Szilvia:  
Ca în filme... O metodă de argumentare rabinică  
sau filmul ca argument | 181

ORBÁN István:  
Convingere și manipulare în era digital | 195

GÁSPÁR László Ervin:  
Normalitate, iluzie optică, realitate | 211

# A KÉP HAGYOMÁNYA



# A BÁBJÁTÉKOS MINT KÉP[MÁS]ALKOTÓ

---

**ROSTA KOSZTASZ**

Eötvös Loránd Tudományegyetem,  
Filozófiatudományi Doktori Iskola, Budapest

---

## *The Puppeteer as Image-Maker*

Based on Plato's allegory of the cave, the identity of the famous puppeteers is an unresolved question, therefore, scholars tend to look for answers in different passages of the Republic. Book X identifies the puppeteers with the poets: it defines their activity, i.e. mimesis, as "shadow-painting" [skiagraphia – 602d], the imitation of an object's appearance [phantasia] or likeness [eidōlon]. In this respect, the works of the imitative artist as the likenesses of the form's likenesses are only in the third place after the forms and copies of the forms. Plato returns later to the problem of image-making in the Sophist. The more developed conception in the Sophist differentiates between likeness-making and appearance-making [the former creates likenesses according to the proportions of the paradigm, the latter creates mere appearances], furthermore, divine and human image-making. The dialogue concludes that the agent of the appearance-making [phantastikē] art uses him/herself [i.e. body and voice] as an instrument and – likewise in the Republic – does not know the imitated thing itself but is aware of his/her own ignorance. Nevertheless, this artist is not identified with the poet but with the sophist, who creates "man-made dreams" [266c] as the puppeteers in the allegory of the cave. In this essay, first, I outline the ontological structure of the allegory of the cave by the complex relationship of pictures; secondly, I seek the identity of the puppeteers in the Republic and the Sophist.

---

**KEYWORDS:**

puppeteer, allegory of the cave, image-making, appearance-making, reality

Közhelynek számít, hogy a barlanghasonlat a platóni filozófia egyik centrális pontja, hiszen a filozófia ontológiai, episztemológiai és egzisztenciális oldala együtt, egy furcsa, de emiatt jól elmesélhető történetben nyer kifejtést. A hasonlat Szókratész elmondása szerint egy „különös kép” [*atopon eikón* – 515a3], ami máris jelzi, hogy az elbeszélés tárgya a valóság valamilyen leképzése: *a-topon*, azaz nem a térben megtalálható, illetve *eikón*, azaz valaminek áttételes, képi megjelenítése. De nem ez az egyetlen szegmens, ahol Platón a kép fogalmával operál – valójában az egész hasonlatot átszövik a képesség és a képalkotás különböző szintjei. Ahogy azt Eugen Fink megfogalmazta: „A teljes platonikus létten, amely a nyugati filozófiát nagymértékben meghatározta, méghozzá mértékadó módon, állandóan a képmás mint árnyék és tükröződés modelljével operál és annak segítségével magyarázza a világ felépítését.” [Fink 2010, 27] A következő gondolatment tehát arra keresi a választ, hogy a barlanghasonlat létstruktúrája hogyan épül fel a képek segítségével, illetve hogy kikkel azonosíthatók azok a bábjátékosok, akik a barlang falára kivetülő képeikkel megtévesztik a rabokat.

A bábjátékosokat [*thaumatopoiói* – 514b5]<sup>1</sup> sajátos kettősség jellemzi: a barlangvilág meghatározó szereplői, hiszen a megtévesztő mechanizmus tulajdonképpen működtetői, ugyanakkor identitásuk a barlangvilág homályába vész – míg a rabokról azonnal megtudjuk, hogy önmagunkkal azonosíthatóak, addig a bábosok kilétének kérdése fel sem merül, s a hasonlat pusztá kellékének tűnnek fel. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a barlang egész belső struktúrája a bábjátékosok játéktevékenységét hivatott szolgálni: a tűz, a bábosokat takaró fal és a vászonként funkcionáló barlangfal elrendezése a filmszínház prototípusaként értelmezhető. Természetesen a mintát már azonosították: Platón feltehetőleg a Karagöz-árnyékbábszínház mechanizmusát ve-

---

1 A *thaumatopoiós* szót a *thauma* [csodálatba ejtő dolog, bűvészmutatvány] előtag érelmében leginkább bűvészmutatványosnak lehet fordítani, azonban a kontextus és az előtag megisméltelése [*ta thaumata deiknűaszin*] arra enged következtetni, hogy a mutatványosok itt egyértelműen bábokat mutogatnak. Más szöveghelyek ennek megfelelően helyesen adják vissza a szót bűvészmutatványosként, ezekben az esetekben az érthetőség kedvéért mindig jelezni fogom a görög eredetét. A bábokat mutogató bábjátékos a platóni szövegeken belül még egyszer, a *Törvények* 658c szakaszban bukkan fel, a közönséget itt gyermekek alkotják, akik az őket elbűvölő játék látszatát kétkedés nélkül valóságnak fogadják el. Ezt az elbűvölés által garantált játékos-megtévesztő szerepet minden esetben szem előtt kell tartanunk.



hette alapul annyi módosítással, hogy a nézők és a bábosok egymás mögé, egy oldalra kerültek, míg az árnyékbábszínház esetében a bábosok és a fényforrás a vászon mögött foglaltak helyet [Guthrie 1975, 518; Gocer 1999, 121–122]. A bábosok mégsem feleltethetők meg e minta alapján holmi vásári mutatóanyagokkal, értelmüket a platóni filozófiának kell adnia, azaz *per definitionem* olyan képmásalkotókat kell keresnünk, akiknek a célja az elbűvölésen keresztül a megtévesztés. Két ilyen értelmezési javaslatot fogok ismertetni: a bábjátékos mint költő és mint szofista.

Talán érdemes e furcsa képhez első lépésben az azt megelőző vonalhasznalat felől közelíteni, amely világosan megszabja az ontológiai szintek számát, illetve ezek egymáshoz való viszonyát. A leírás az észszel felfogható [A] és látható [B] két nemét különbözteti meg: mindkét nemhez tartozik egy-egy fényforrás és két-két ontológiai szint. A két nem párhuzamosan épül fel: a felső szintek mindig eredeti létezőket, míg az alsók ezek képmásait jelentik. Ezek szerint a következő felosztást tehetjük meg:

A1. ideák,

A2. matematikai tárgyak: az ideák látható képmásai [*eikón*],

B1. természeti tárgyak,

B2. természeti tárgyak képmásai [*eikón*]: árnyképek [*szkia*], illetve a vízfelszínen és egyéb felületen tükröződő látszatképek [*phantaszma*].

A párhuzam a két nem között teljesnek mondható abból a szempontból, hogy Szókratész az 510d–e szakaszban éppen a B2 árnyékai és tükröképei segítségével szemléletli, hogy A2 tárgyai mennyiben A1 eredetieinek képmásai. Az A1–A2 és a B1–B2 reláció tehát analóg. Az izgalmasabb kapcsolat azonban A2 és B1 között feszül, ugyanis ez a reláció már összekapcsolja a két nemet. Ennek megértése érdekében két szövegrészt érdemes feleleveníteni:<sup>2</sup>

[i] „miközben a korábban utánzótt tárgyakat [B1] emitt [A2] képek gyanánt alkalmazza” [510b],

[ii] „képmásokként [A2] használja azokat az eredeti dolgokat [A1], amelyeket viszont az alattuk lévő osztály [B1] [mint modell] másol” [511a].

---

<sup>2</sup> A fordításokat módosítottam. A szakaszokhoz lásd Adam kommentárjait [Adam 1901].

Az első szövegrészlet azt tisztázza, hogy a B2 képei által utánzott [*mimétheiszin*] B1 tárgyai *valamilyen értelemben* megfeleltethetők A2 képeivel. Ezt az ontológiai kapcsolatot a második szövegrész alapján azonosíthatjuk: míg az A1–A2 reláció eredeti-képmás reláció [510d7: *eoika* – hasonlít hozzá a hasonmás értelmében], addig az A1–B1 reláció modell-másolat viszony [511a6: *apeikazó* – minta után ábrázol, másol], a természeti tárgyak és az ideák ontológiai összefüggését próbálja körülírni. Ezek alapján azonban a négy szint szerves egészként, a valóságosság különböző szintjeinek hierarchiájaként is jellemezhető:

A. [A1] ideák,  
A'. [A2] az ideák ésszel felfogható, matematikai [igaz] képmásai,  
A''. [B1] az ideák látható, fizikai [hamis] képmásai [?],  
[A''']. [B2] az ideák látható képmásainak [utánzás által megalkotott] képmásai.

Két dolgot érdemes megjegyezni a fenti hierarchia kapcsán. Az egyik az, hogy a korábban analóggént jellemzett A1–A2 és B1–B2 reláció csak tárgyai létmódjában analóg, létrehozásukban nem, ugyanis a fenti nem kapcsán *természetes* képmásokról, míg a lenti nem kapcsán mesterséges, *mimészis* útján generált képmásokról van szó. A másik fontos adalék, hogy a vonalhasznalat önmagában nem engedi meg, hogy B1, azaz A'' tárgyait képmásoknak nevezzük, ehhez tovább kell lépni a barlanghasznalatra.

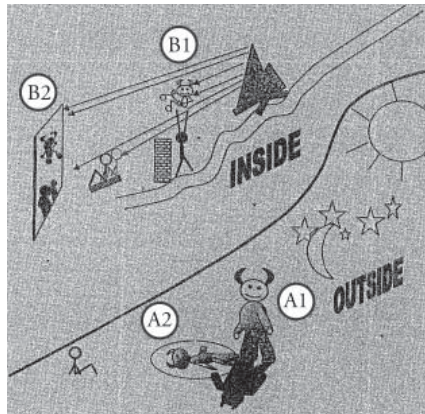
Mint láttuk, B1 tárgyainak helyes meghatározása kulcsfontosságú az egységes ontológiai struktúra felvázolása érdekében. E tárgyak a barlanghasznalatban mint a bábjátékosok bábjai [*thaua*] vagy szobrai [*andriasz* vagy *agalma*] térnek vissza,<sup>3</sup> s pusztán annyiban léteznek a rabok számára, amennyiben a tűz fényébe tartva árnyékot vetnek a barlang falára – önmagukban tehát ismeretlenek. A természeti tárgyak [ember]szoborként való ábrázolása már sejtetni engedi, hogy B1 tárgyai természetesen nem független ontológiai entitások, hanem a fenti világ igazi tárgyainak valamilyen képmásai. A viszonyt a dialektika szakasza tisztázza a szabadulástörténet ismertetésével.

---

<sup>3</sup> A szöveg ezeket egyértelműen mesterséges [*szkeuasztosz* – 515c2] tárgyaknak nevezi: ez engedi meg később a X. könyvben, hogy B1 tárgyai az artefaktumokkal legyenek azonosítva.

„A bilincsekből való eloldoztatást – folytattam – az árnyaktól [B2: *szkia*] a képmások [B1: *eidólon*], majd a fény [tűz] felé való fordulást meg a föld alatti üregből a napfényre való fölmenetelt – bár itt egyenlőre nem képes tekintetét az élőlényekre, a növényekre [A1] felemelni és napfénybe [a Jó ideája] belelézni, hanem a létezőknek a vízben tükröződő isteni eredetű képeit és árnyképeit [A2: *phantaszma*] látja, de már mégsem csupán a képmások [B1: *eidólon*] árnyképeit [B2: *szkia*], ezeket a Naphoz viszonyítva csak másodrendű fény [tűz] vetette árnyképeket – mindezt az említett tudományokkal való foglalkozás teszi lehetővé.” [Állam 532b–c]

A passzus az ideához való felemelkedést a következő állomások sorrendjében mutatja be: B2 – B1 – tűz – A2 – A1 – Jó. A vonalhasznalat után a stációk egymásutánjában nincs semmi meglepetés, az analóg B1–B2 és A1–A2 reláció – ami itt az isteni és emberi képmásalkotás distinkcióját veti fel első ízben – a tűz és a Jó párosával egészül ki, viszont B1 tárgyai már egyértelműen mint *eidóla*,<sup>4</sup> A1 képmásai jelennek meg, ami alapján igazoltnak tekinthetjük az ontológiai hierarchia egységes modelljét. A következő rajz négy helyen felbukkanó ördögalkaja jól szemlélteti, hogy ugyanannak a valóságnak az egyre alacsonyabb szintű fokozatai képezik a hasonlatot.



1. ábra: a barlanghasonlat ontológiai váza

<sup>4</sup> Az *eidólon* használatát itt feltehetőleg a barlangvilág alvilági aspektusa magyarázhatja: Homérosz a holtak árnyait nevezte így.

A fentiek alapján Platón legalább három fogalmat használ a kép kifejezésére: *eikón*, *phantaszma* és *eidólón*. A későbbiekben tisztázni fogjuk e fogalmak hierarchiáját, de azt már az eddigiek alapján is megállapíthatjuk, hogy a *phantaszma* többnyire a két nem első szintjein jelent meg, azaz a legkevésbé valóságű képtípusnak tűnik, míg az *eidólón* és az *eikón* pontosabb, valóságűbb képmásokat takar.<sup>5</sup> Ezt igazolja, hogy a fogalmak etimológiailag más bizonyossági fokkal kapcsolhatóak össze, a fenti sorrendben: *eoika* [hasonlít], *eidomai* [megjelenik, mutatkozik], *phantazó* [látszik, képzel]. [EDG 380, 382]

## A BÁBJÁTÉKOS NYOMÁBAN

A bábjátékosok azonosítása érdekében az Állam X. könyvéhez szókész fordulni. A dialógus utolsó könyve több okból is alkalmasnak tűnhet e cél elérésére: egyrészt a fentivel párhuzamba állítható létstruktúrárt prezentál, másrészt kiemelten tárgyalja a *mimészisz*, a B2 szint képalakítási módjának mibenlétét. A következő háromszintű ontológiai modellt kapjuk kézhez [597b]:

1. [A1] az isten alkotása [az „ágy ideája”, „az ágy”],
2. [B1] az asztalos alkotása [egy ágy],
3. [B2] a festő vagy *mimétész* alkotása [egy ágy látszata / képmása].

A hierarchia kulcsfogalma az alkotás: a különböző szintek különböző alkotótevékenységek produktumait hivatottak képviselni. Így lesz az idea az isten, az artefaktumok a mesteremberek, míg a képek a festők produktumai. Fontos kiegészítés, hogy az istent leszámítva [aki itt úgy tűnik a semmiből teremt], a mesterember és a festő is az eggyel magasabb szint produktumát másolja: a mesterember az isten által létrehozott ideát tartja szem előtt, míg a festő a mesterember munkáját képezi le. Az egész gondolatmenet célja az, hogy a festő tevékenységét –, amely a költő *mimésziszét* hivatott modellezni – diszkreditálja, hiszen azáltal, hogy a másolat másolatát [vagy a képmás képmását] hozzá létre, harmadik fokon [*tritta apekhonta* – 599a.1] fog helyet foglalni az igazsághoz képest, azaz a lehető legtávolabbi helyen. Ezen a ponton érhető tetten leginkább a párhuzam a barlanghasonlat bábjátékosaival,

---

<sup>5</sup> Két példa: *eidólón* Heléna mindenkit megtevesztő, élethű képmása [*Heléna* 34], Médeia tükörképe pedig *eikón* [*Médeia* 1162].

akik ugyanúgy az ideák képmásainak [B1] képmásait [B2] alkották meg játékok során. A négy szintű modell azért egyszerűsödik háromszintűvé – kihagyva az eredeti modell isteni képmásait [A2], ami itt feltehetően az ideális ágy geometriai tervrajza volna –, hogy csakis a festő / költő vonatkozásában releváns ontológiai szintek és relációk legyenek jelen. Az idea és az ágy mesteremberével ilyen módon pedig a „képmások mesterembere” [eidólu démiurgosz – 599a7] állítható párhuzamba, aki látszatképeket alkot [*phantaszmata poiuszin*]. Ez a leegyszerűsítés azonban legalább három olyan ontológiai állítást von magával, amit nehezen tudunk Platónnak tulajdonítani: [i] az idea az isten alkotása (szemben a *Timaios* tanításával, ami szerint az idea a kézművesisten mintája); [ii] az artefaktumok rendelkeznek ideákkal; [iii] a természeti tárgyak osztálya [B1] azonosítható az artefaktumokkal. Ezekkel a problémákkal itt nincs lehetőség behatóan foglalkozni – véleményem szerint Platónnak nem drága e gondolatmeneten belül a szemléltetés érdekében a fenti, hibás ontológiai tézisek alkalmazása. [Halliwell 2005, 114]

A *mimészisz* festészetként történő interpretálása azonban nem magától értetődő, épp ezért sajátos értelme van. [Nehamas 1999, 260] A *mimészisz* [utánzás] klasszikus fogalma – ahogy azt a költészetre, beszédre vagy táncrea alkalmazták – elsősorban azt jelentette: úgy viselkedni, mint valaki más. Ez nem foglalta magába a dolog valamilyen látszatának az utánzását, beleértve azt a megtévesztő szándékot, mely ebből a látszathoz valóságot varázsolt. A *mimészisz* lényege a valóság visszaadása volt. Platón pontosan ezt a szerepet kívánja támadni, s ehhez hívja segítségül a festészet párhuzamát, ami minden esetben csak a dolgok valamilyen perspektivikus látszatát ábrázolja. Ebből következik, hogy a gondolatmenet ellentétes definíciókat nyújt: a költő tevékenysége egyrészt látszatképek megalkotása [*phantaszmata poiuszin*], másrészt látszatképek utánzása [*phantaszmatosz mimészisz*]. Ugyanígy: a költő képmások megalkotója és képmások utánzója. De vajon a látszat / képmás az utánzás modellje vagy eredménye? Úgy tűnik, hogy Platón sajátos módon azonosította a kettőt: az utánzó művész percepciója a dolog látszatáról azonos az alkotásban rögzített látszatképpel. [Nehamas 1999, 263; Moss 2007, 419–421] Ezt a következő példával szemléltethetjük: amikor a bábjátékos a nála lévő tárgy, legyen ez egy kúp, árnyékát [látszatképét] akarja megalkotni, saját perspektivikus megközelítése szerint fogja azt a fénybe tartani, tehát ha akarja a falon egy kör, egy háromszög vagy valamilyen más alakzat fog megjelenni – de nem egy kúp. Ebben a folyamatban a látszat utánzása és megalkotása egybeesik. A költők tevékenységét végül így jellemzi a szöveg:

„Minden ilyesmi [a látszat valósággal való azonosítása] nyilvánvalóan a lelkünkben lévő zavarodottságból fakad. Természetünknek ezt a gyengeségét aknázza ki az árnyékrajzolás [*szkiagraphia*], amely akárcsak a bűvészkedés [*thaumatopoiia*], meg sok hasonló mesterkedés, semmiben sem marad el a varázslás [*goéteia*] mögött.” (Állam 602d)

A passzus a látszat azon „varázserejére” mutat rá, amely a lát-szatról, a lélek alsó részére gyakorolt lebilincselő hatása miatt, ellenállhatatlan erővel hiteti el annak valóságosságát. A bűvészkedés és az árnyékrajzolás, mely a bábjátékos játéktevékenységének két végére, az árnyékok fényben történő megképzésére és falra vetülésére utal, olyan megtévesztő folyamatok, melyek a költői *mimészis* analogonjaiként foghatóak fel. Platón tehát a költőket vádolja azzal, hogy a „barlangvilág” bábjátékosai.

A képalkotás problémái később A *szofistában* kerülnek újra terítékre. Az itt megismerhető kiérlelt koncepció már ki kívánja küszöbölni a X. könyv inkonzisztenciáit, illetve alternatívát kíván nyújtani a bábjátékos szerepére a szofista személyében. A szofista egyrészt a „nem-létező sötétségébe menekül” (254a), azaz ugyanabba a homályba, melyben a bábjátékosok identitásukat veszítették, illetve a következő, már jól ismert jellemzést kapja: „Vajon világos-e már, hogy a varázslók és szemfényvesztők [*goész / thaumatopoiosz*] közül való, aki csak utánzója [*mimétész*] a valódi tárgyakkal.” [*Szofista* 235a] Platón eljárása egészen a hasonló a X. könyvben látottakhoz. Első lépésben a szofistát utánzóknak [*mimétész*] nevezi, ami megint csak nem magától értetődő lépés, hiszen a szofistákat sosem sorolták az utánzóművészek közé. Az azonosítás arra utal, hogy a szofista úgy csinál, mintha ő volna a bölcs, a bölcslet utánozza abban, hogy mindentudást színlel [*szophisztész – szophosz*]. [Notomi 2001, 129] Másodszor, a szofista mint *mimétész* ugyanolyan értelemben lesz varázsló és szemfényvesztő, ahogy a költő volt az Állam X. könyvében – képalkotó művészete segítségével elhiteti, hogy szavakba öltöztetett képmásai [*eidóla legmona – 234c5*], a valódi tárgyak hasonnevű utánzatai [*miméma*] igazak és valóságosak. Harmadszor, e képalkotó művészetet [*eidólopoiiké tekhné*] megint csak a festészet hivatott szemléltetni: a megteremtett látszatképek „festmények”, ami magába foglalja az alkotó perspektíváját, a kép mutatását a nézőnek egy bizonyos távolságból és természetesen magát a nézőt. [Notomi 2001, 136–138] Olyan elemek ezek, melyeket kivétel nélkül felismerhetünk a hasonlatban a lekötözött rabok kapcsán. Bár a

szofista előadása szóban zajlik, a festészet vizuális analógiája alkalmas arra, hogy a valóság és látszat ontológiai viszonyát feltárja.

A dialógus a továbbiakban a szofista képmásalkotó művészete kapcsán differenciálja a képmásalkotás fogalmát. A Vendég az *eidólopoiiké* általános fogalmán belül két altípust határoz meg [236b–c]:

a) képmáskészítő [*eikasztiké*]: a képkalkotó a mintakép [*paradeigma*] arányait és színeit tartja szem előtt és adja vissza.

b) látszatteremtő [*phantasztiké*]: a képkalkotó nincs tekintettel a mintaképre, nem a megfelelő, hanem saját perspektívából ragadja meg azt, műve ezért nem hasonló, hanem pusztán látszat [*phantaszma*].<sup>6</sup>

A felosztás megadja a különböző képfogalmak hierarchiáját: az *eidólon* a képmás neutrális, általános fogalma, az *eikón* a hasonmás értelmében vett igaz képmás, míg a *phantaszma* – ahogy azt korábban is láthattuk – a látszat értelmében vett hamis, félrevezető képmás. Bizonyára nem meglepő, hogy a szofista képmásalkotó művészete ez utóbbiakkal, azaz a látszatteremtő művészettel kapcsolható össze, hiszen a lét legalacsonyrendűbb változatait hozza világra. A *Szofista* a fentiek értelmében a látszatteremtő bábjátékosokat a szofistával azonosítja.

Joggal merülhet fel a kérdés, hogy a *mimétész* tekintetében miért toldott el a hangsúly a költőről a szofistára. A dialógus kifinomult fogalmi hálóját alkalmasnak tűnik arra, hogy ezt a kérdést az alkotótevékenység nagyívű felosztásával megválaszolja. Az alkotótevékenység isteni és emberi alosztályra bontható, mindkettő pedig továbbosztható dolgok és képek megalkotására. Így a következő felosztást kapjuk [265a–266e]:

I. isteni<sub>1</sub>: természeti dolgok,

II. isteni<sub>2</sub>: álom- és tükörképek, árnyékok,

III. emberi<sub>1</sub>: mesterséges tárgyak / artefaktumok,

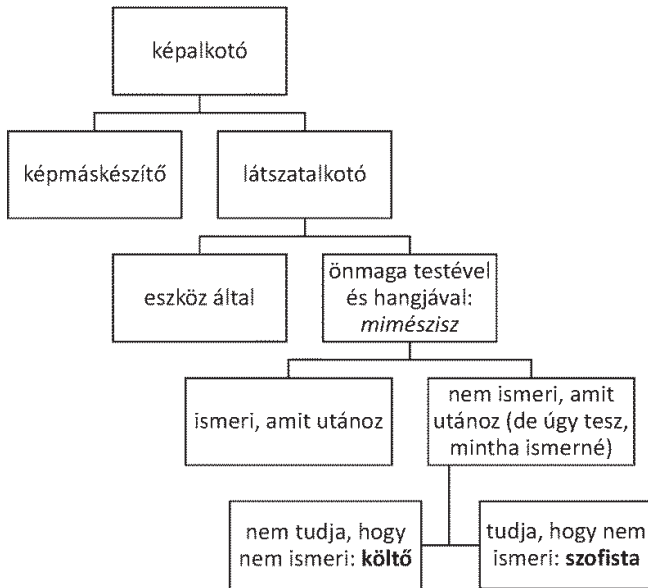
IV. emberi<sub>2</sub>: „ember alkotta álomképek”.

A felosztás egyszerűnek tekinthető abból a szempontból, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a barlangon kívüli ideavilágot, azaz csak

---

<sup>6</sup> Így tűnik, Plátón azt feltételezte, hogy létezik olyan adekvát perspektíva, amelyből a mintakép megfelelő módon leképezhető. Ez azt jelenti, hogy nem minden képmás feltétlenül hamis.

evilági entitásokkal foglalkozik. Ennek köszönhetően azonban a korábbi inkonzisztenciákat kiküszöböljük: [i] az isten nem az idea, hanem a természeti dolgok megalkotója, feltételezhetjük, hogy ebben a folyamatban az ideák mint minták vesznek részt; [ii] tisztázódik, hogy a képalkotásnak isteni módozata is van, ez magyarázza az olyan természetes képmásokat, mint az árnyékok vagy tükörképek, a vonalhasonlat csak ésszel felfogható matematikai képei azonban nem köszönnek vissza; [iii] az evilági dolgokat a természeti dolgok és artefaktumok együttesen alkotják; [iv] az artefaktumok megalkotásához nem szükséges ismerni az ideákat. A gondolatmenet csak az emberi képalkotás továbbtagolásával foglalkozik annak érdekében, hogy megtalálja a szofistát, ám ebben a felosztásban – Notomi javaslatára szerint [Notomi 2001, 132] – megtalálhatjuk a költőt is.



2. ábra: a Szofista felosztása a képalkotásról<sup>7</sup>

<sup>7</sup> A felosztás folytatódik az előadásmódra való tekintettel, de ennek itt nincs jelentősége.



A végső különbség a *mimészis* két formája a között az, hogy míg a költő nem tudja, hogy nem ismeri az utánzás tárgyát, azaz szimplán tudatlan, addig a szofista tudja, hogy nem ismeri, azaz a megtevesztés tekintetében színlelő. A hasonlat vonatkozásában ez úgy fordítható le, hogy az előbbi olyan bábjátékos, aki nem ismeri a bábjait és ezt nem is tudja, míg utóbbi tisztában van azzal, hogy játékszerei igazi mivoltát nem ismeri. Ebben a vonatkozásban a szofista nyilvánvalóan elvete-mültebb.

A bábjátékosok – legyenek akár költők vagy szofisták – játékának kulcsa a kép és a kép hatalma. Ez a csodálatos és elbűvölő hatalom az, ami képes arra, hogy a léttől legtávolabb eső látszatot a legigazabb valóságnak tüntesse fel. De Platón nem csak arra a veszélyre hívja fel a figyelmet, hogy egy kép a rossz kezekben félrevezető lehet, hasonlatában a bábjátékosok üzemszerűen vezetnek félre az általuk generált valósággal a barlangvilág egész populációját. Jeleztük, hogy a hasonlat a filmszínház prototípusának fogható fel: a moziban ülő nézők számára a filmalkotás – amennyiben élvezhető – az egész valóságot kitölti. A kikapcsolódás értelme éppen az, hogy a saját valóságunkat a moziban „kikapcsoljuk”, a generált valóság pedig elnyel bennünket. Platón azonban a filmszínháznál is nagyobb színpadnak feleltette meg a hasonlatot, a politikai közösségnek. Figyelmeztetése tehát túllép ellenfeleinek diszkreditálásán amennyiben rámutat, hogy a szórakoztatóipar vagy a politikai manipuláció is ki tudja aknázni a képiség hatalmát. A probléma pszichológiai feloldását, a vágyakozó lélekrész sebezhetőségét és gondolkodó rész általi kontrollját, már aligha tudjuk elfogadni, de valami elementárisat mégis rögzít: az emberi psziché örökös kitettséget a képiség csábításának.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Adam, James. 1901. *The Republic of Plato*. Cambridge: CUP.
- Beekes, R. S. P. [szerk.] 2010. *Etymological dictionary of Greek*. Boston – Leiden: Brill. [EDG]
- Fink, Eugen. 2010. Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels. In: *Spiel als Weltsymbol*. München – Freiburg: Karl Alber. 11–29.
- Gocer, Asli. 1999. The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave. *The Classical Journal* 95/2. 119–129.
- Guthrie, W. K. C. 1975, *A History of Greek Philosophy. Volume IV: Plato*. Cambridge: CUP.

- Halliwel, F. S. 2005. *Plato: Republic 10*. Oxford: Aris & Phillips.
- Nehamas, Alexander. 1999. Plato on Imitation and Poetry in *Republic X*. In: *Virtues of Authenticity*. Princeton: PUP. 252–278.
- Notomi, Noburu. 2001. *The Unity of Plato's Sophist*. Cambridge: CUP.
- Platón. 2006. *A szofista*. Ford. Bene László. Budapest: Atlantisz.
- Platón. 2014. *Állam*. Ford. Steiger Kornél. Budapest: Atlantisz.

# AZ ÁBRÁZOLÁS ESZTÉTIKAI-POLITIKAI AFFIRMÁCIÓJA – KÉPZÉS ÉS KÉPISÉG KAPCSOLATA MENDELSSOHN ÉS KANT POLITIKAI GONDOLKODÁSÁBAN

---

**TÁNCZOS PÉTER**

Debreceni Egyetem, *Debrecen*

---

## *Aesthetic-Political Affirmation of Representation Formation and Image in the Political Philosophy of Mendelssohn and Kant*

Moses Mendelssohn and Immanuel Kant knew each other's works starting with at least their application sent as a response to the announcement of Berlin Royal Academy of Sciences in 1763 if not earlier. At that time, both philosophers endeavoured to renew traditional Leibnizian metaphysics, but they did not choose the same way to achieve the metaphysical goal. In my paper, I examine the historically important turn in the works of Mendelssohn and Kant, in which the political usefulness of image and visual education was emphasised.

In Mendelssohn's Jerusalem the traditional legitimation of politics was exchanged partly by the thought of the "aesthetics-based" politics. This shift can be traced back to the increasing usage of the term "Bildung". The thought of the image having a politically formative effect is present in Kant's political thinking too. I would like to contextualize the comparative analysis of the Kantian and Mendelssohnian philosophy: I should aim to examine the connection between this political theory and the contemporaneous aesthetic-artistic conception of visual formation [Winckelmann, Lessing].

---

### **KEYWORDS:**

Moses Mendelssohn, Immanuel Kant, formation, representation, aesthetic-political theory

## I. MENDELSSOHN ÉS KANT: METAFIZIKAI KAPCSOLÓDÁSI PONTOK

1763-ban a Berlieni Tudományos Akadémia olyan pályadíjat írt ki, amely a kor egész német nyelvű filozófusközösségének felkeltette az érdeklődését. A felhívás azt a kérdést tette fel, hogy vajon lehetséges-e olyan bizonyosságra jutni a metafizikai tudományokban, mint amelyet joggal feltételezünk a matematika esetében [Cassirer 2001, 62]. A pályázatban foglalt filozófiai probléma kurrens voltát jelzi, hogy a kiírásra a kor jelentős gondolkodói és tudósai közül többen is pályamunkát küldtek be [pl. Lambert, Tetens, de sokáig fontolgatta a nevezést Abbt is], azonban a pályamunkák közül egyértelműen kimagaslott két írás, amelyek aztán majd az első, illetve a második helyezést szerzik meg [Zarek 2005, 196]. A győztes értekezés az akkoriban egyre inkább számon tartott zsidó gondolkodó, Moses Mendelssohné volt, míg a véleményezőik szerint az első helyezett munka színvonalával vetekedő második pályamű szerzője a még alig ismert Immanuel Kant volt [Cassirer 2001, 74]. A két dolgozat végül együtt jelent meg az Akadémia közleményeiben, s innen datálható Mendelssohn és Kant évekig tartó szakmai kapcsolata és barátsága.

Bár a két filozófus egyértelműen a 18. század legnagyobb gondolkodói közé tartozott, a pályamunkáik sikere feltehetően nem csupán intellektuális készségeiknek és tehetségüknek volt tulajdonítható. Mendelssohn és Kant is azért döntött a nevezés mellett, mivel a kiírt kérdésben egy őket régebb óta foglalkoztató problémát fedeztek fel. Mendelssohn a pályázat témájában annak lehetőségét látta meg, hogy az Akadémián egyre inkább eluralkodó Leibniz-ellenességgel szemben megvédje a nagy német filozófus tekintélyét, illetve hogy a szellemesség kultuszával szemben a matematika analógiájára rakja le a metafizika alapjait [Zarek 2005, 118, 194]. Kant pedig megragadta az alkalmat, hogy újra nekigyürközzön annak a feladatnak, amelyet majd csak a kritikai művekkel végez el a maga számára kielégítően: a newtoni és a leibnizi-wolffi, a mechanikus és dinamikus, természettudományos és metafizikai modell közötti „antinomikus” viszony megoldására. Őszszeköti a két munkát, hogy mind Mendelssohn, mind Kant alapvetően bizakodóan állt a metafizika lehetőségeihez, még ha hangsúlyozták is a feladat nehézségét. Annak ellenére, hogy a pályázati kiírás értelmében mindketten a matematika axiomatikus természetéhez és módszeréhez hasonlították a metafizika tudományát, mindkét szerző igyekezett jelezni a két megismerési mód közötti különbségeket is. Mendelssohn például jelzi, hogy a matematika kvantitatív tudomány, míg a metafizika

[vagy ahogy mindkét szerző olykor nevezi: „Weltweisheit”) alapvetően kvalitatív elvű diszciplína [Mendelssohn 2008a, 42]. Kant pedig élesen elkülöníti a szintetikus módszerű matematikát, az analitikus eljárású metafizikától [Kant 2003a, 258]. A két tudomány ellentétes irányban halad: a matematika az egyszerűből építi fel az összetett, míg a metafizika analitikusan szálazza szét eleve adott zavaros ismereteinket [Kant 2003a, 271]. A metafizika művelése éppen ezért mérhetetlenül nehezebb, mint a matematikáé – az ezzel ellenkező közvélekedés csak azért alakulhatott ki, mivel valódi metafizikát eddig még sosem írtak [Kant 2003a, 265].

A két gondolkodó tehát ugyanazzal az igénnyel, egy igazi metafizika megalapozásának törekvésével lépett fel: nem csoda, hogy a továbbiakban érdeklődéssel követték a másik megjelenő munkáit. A tiszteletteljes viszonyt Kant 1766-os, *Egy szellemlátó álmai* című írása árnyékolta be némiképp, sőt a Königsbergi filozófus magyarázkodni is kényszerült pályatársának. Mendelssohn a metafizika megújítását, analitikus kifejtését várta Kanttól, ahogyan az értő kortársak többsége is [Cassirer 2001, 86], így mindenkit meglepett Kant, amikor előállt a vitriolos hangnemű, a metafizika létjogosultságát erősen korlátozó koncepciójával: a metafizika veszélyes közelségbe kerülhet a szellemlátással, így annak inkább az emberi ész határaitól szóló tudománynak, semmint pozitív tannak kéne lennie [Kant 2003d, 504]. Kant Mendelssohnnak írt levelében nem győz magyarázkodni: nem a metafizikán, hanem saját magán, a Swedenborg iránti kíváncsiságán akart gúnyolódni – a metafizikát ő továbbra is fontosnak és nélkülözhetetlennek tartja [Kant 2003e, 622–623]. Az *Egy szellemlátó álmai*-ban, ahogyan hamarosan látni fogjuk, már csírájában megjelent a két gondolkodó képeséghez fűződő viszonyának különbsége is.

Mendelssohn és Kant intellektuális kapcsolata nem szakadt meg elváló útjuk dacára, levelezésüket Mendelssohn haláláig folytatták. Vitéznek például Kant 1770-es székfoglaló értekezéséről [Kant 2003e, 662–666], de a zsidó gondolkodó meg is látogatja Kantot Königsbergben [Zarek 2005, 232–233], és Mendelssohn lesz az is, aki az elsők között fedezi fel *A tiszta ész kritikájának* paradigmaticus jelentőségét, és nevezi el Kantot a „mindent szétmorzsolónak” [Cassirer 2001, 238]. A két filozófus eszmecseréjét alapvetően a metafizikához fűződő elvárásaik határozták meg, a két életmű leginkább a metafizika tematizálása kapcsán mutat átfedéseket, rokonítható gondolati motívumokat. Jelen dolgozatban ezzel szemben én inkább a képi ábrázolás politikai jelentőségét vizsgálom meg a két gondolkodónál – ez a megközelítés persze

nem választható el a metafizikai kérdésfelvetéstől. Azt szeretném bemutatni, hogy a politika teológiai megalapozásának visszaszorulásával hogyan veszi át a vallási fundamentumok helyét a képzés gondolata, különösképpen a képi jellegű nevelés feladata – Mendelssohn és Kant releváns munkái szépen rávilágítanak az átmenet időszakára.

## 2. A BILDUNG-FOGALOM BETÖRÉSE A TEOLÓGIAI-POLITIKAI ELMÉLETBE

A vallás, politika és képzés összefüggéseit érdemes a téma szempontjából leginkább relevánsnak tűnő szöveg vizsgálatával kezdeni: Moses Mendelssohn talán egyik legismertebb munkájával, a *Jeruzsálem avagy a vallási hatalomról és a zsidóságról* című könyvével. Mendelssohn sokáig ódzkodott attól, hogy kifejtse véleményét a témában, azonban a felerősödő antiszemita vádaskodások, a zsidóság helyzetéről folytatott korabeli vita, valamint Lavater provokatív lépése [Mendelssohn neki írt privát leveinek nyilvánosságra hozatala] arra kényszerítették, hogy alaposan és átfogóan bemutassa álláspontját [Haraszi 2010, 115; Zarek 2005, 235–241]. A könyv két jól elkülönülő részre tagolódik: míg az értekezés első felében az állam és vallás szétválasztására törekszik, azok jogainak és feladatainak szétszálazására vállalkozik, addig a második részben sokkal inkább a zsidóság helyzetével, történelmi múltjával és vallásgyakorlásának jogi státuszával foglalkozik. Az első szakaszban jórészt Hobbes-szal és Locke-kal, illetve általában a szerződéselméletekkel vitázik, a második szakaszban pedig egyfajta történelmi megközelítés veszi át a módszer szerepét.

Bár az első részben túlzottan sokszor nem hivatkozik Spinozára, egyértelműen a nagy előd *Teológiai-politikai tanulmánya* a szöveg legfontosabb mintája [Haraszi 2010, 116–118]. Mindenképpen rokonítja a két szerzőt, hogy egyaránt szkeptikusan viszonyultak a kinyilatkoztatáshoz, a zsidó vallás lényegét a törvényekben látták, a végső hitigazságok értelemmel felismerhető jellegét vallották, illetve egyfajta demisztifikációs törekvés hajtotta őket mindenféle babonassággal szemben. Ugyanakkor akadnak különbségek is, például Mendelssohn finoman vitatkozik Spinozával az egykori zsidó állam teokratikus berendezkedéséről [Mendelssohn 2011c, 352]. Fontos különbség az is, hogy Spinoza a „teológiára” való állandó tekintet mellett voltaképpen a politika metafizikai megalapozását adta, addig Mendelssohn a képzés, nevelés diskurzusba való beemelése révén [tág értelemben véve]

esztétikai legitimációt ad a politikai szférának. Bár továbbra is a politikai közösséget alkotó emberek boldogsága, törekvéseinek kielégítése az állam elsődleges célja, azonban itt már a polgárok megformálása, a felvilágosodás eszméinek megfelelő emberek kinevelése válik a boldog közösség létrehozásának egyik kitüntetett eszközzé. Az erre a célra konstruált szervezetek tehát a megfelelő individuumokat kell tudnia megteremtenie. Mendelssohn erről így ír:

„Az ember képzését szolgáló közintézmények közül egyháznak nevezem azokat, amelyek az ember Istennel szembeni viszonyára; államnak pedig azokat, amelyek az ember emberhez való viszonyára vonatkoznak. Az ember képzésén az ember *nevelését* és *kormányzását* értem, azt a törekvést, mely a meggyőződések és cselekvéseket úgy kívánja elrendezni, hogy mindkettő összhangban álljon a boldogsággal. Szerencsés az az állam, amelynek sikerül a népet egyedül a nevelésen keresztül kormányoznia, vagyis a népben olyan szokásokat és meggyőződések elplántálnia, melyek már önmagukban közhasznú cselekedetekhez vezetnek, s így nincs szükség a törvény sarkantyújának állandó ösztökélésére.” [Mendelssohn 2011c, 255].

Mendelssohn tehát különbséget tesz a képzés egyházi és állami formája között, ezáltal kategorikusan elkülönítve a világi és vallási képzés feladatát. Az állami képzés az időbelire irányul, szemben az örökkévalót megcélzó vallásos felkészítéssel – a kettő közötti határsértést el kell kerülni, lévén eleve eltérő a célvontkozásuk. Bár mindkét területen a képzés minél szélesebb körű alkalmazása lenne a leginkább üdvös, állami részről a törvény, vallási részről a parancsolat jelenti a szigorúbb intézkedést – ugyanakkor hozzá kell tenni, hogy az egyház jogai mindig feltételesek, és a vallás szellemi természete miatt nem léphet fel a kényszerítő erő igényével [Mendelssohn 2011c, 259].

Bár szinte az egész könyv gondolatmenetét meghatározza a nevelés szerepe, a későbbiekben meghonosodó Bildung kifejezés az egész szövegben csupán egyszer fordul elő: a képzés [Bildung] itt a nevelés [Erziehung] és a kormányzás [Regierung] együttes jelenlétét jelenti [Mendelssohn 2005, 41]. Mendelssohnnál azért nem kap nagyobb szerepet a Bildung közvetlen fogalma, mivel a mai jelentését majd csak a Kant utáni, idealista filozófiaiban nyeri el a terminus [Gadamer 2003, 40–41]. Mendelssohn szóhasználata éppen azt az átmenetet reprezentálja, amikor a „képződmény” jelentést fokozatosan leváltja a mai

értelemben vett „képzés” jelentés: a folyamat nem független a Bildung kifejezésben rejlő kép [mintakép vagy képmás] szótól.

Mendelssohn azonban meglehetősen ambivalensen viszonyul a képiséghez: a képet vagy az ábrázolást mint olyat, az egész könyvben beárnyékolja a bálványra, a babonás képimádatra való utalás. A képiség a szövegben végig kettős regiszterben mozog: egyfelől jelent valami az érzékihez kötődő közvetlenséget, másfelől erősen kötődik az isteni mintakép elképzeléséhez. A *Morgenstunden* című kései írásában bontja majd ki igazán az Urbild, Bild és Abbildung fogalmak viszonyrendszerét [Dahlstrom 2011, 9], a megismerés folyamatában betöltött szerepüket [Mendelssohn 2008b, 94]. A Bildung metafizikai-teológiai hátterét jól jelzi a fogalomhasználat sajátossága: a kortárs Johann Elias Schlegel a maga utánzáselméletében szintén alkalmazza a Bild szó képzett alakjait [pl. Vorbild], azonban ő ezt abszolút a művészi gyakorlat és az esztétika vonatkozásában használja [Wilkinson 1945, 53]. Persze a metafizikai háttér dacára Mendelssohn is él a képiség, a képi nevelési esztétikai alkalmazásával – erről tanúskodik számos esztétikai tárgyú írása, amelyekben utal is Johann Elias Schlegelre [Mendelssohn 2006a, 127; 2006b, 220]. Mendelssohn afirmatív viszonyulása természetesen távol marad a vizuális képzés, a testiség látványa általi nemesítés winckelmanni modelljétől [Winckelmann 1978, 14–15]; a fogalom profánabb, esztétikai értelme inkább a felvilágosodás és kultúra kapcsán kerül elő.

Mendelssohn felvilágosodásról szóló cikkében jelzi,<sup>1</sup> hogy a műveltség, képzés kifejezés (Bildung) a német nyelvben még viszonylag új, az átlagos beszélő még nem igazán tud vele mit kezdeni [Mendelssohn 2011b, 203]. Éppen ezért arra vállalkozik, hogy a felvilágosodás és a kultúra szavakkal együtt ennek is megadja a jelentését. Míg a felvilágosodás inkább a tudományos megismerésre vonatkozik, addig a kultúra a társas érintkezés regiszterére utal. A kettő együttesen, tehát az elméleti és gyakorlati oldal komplementer jelenléte alkotja egy nyelvi közösség műveltségét [Goetschel 2011, 35–36]. Mendelssohn szerint az így értett Bildung alapozza meg egy nemzet boldogságát, és egy igazán kiművelt népet csupán önnön boldogságának túlsága fenyegethet [Mendelssohn 2011b, 208]. Láthatjuk, hogy ugyan a *Jeruzsálemben* Mendelssohn inkább tartózkodik a Bildung fogalmának használatától, más helyen egészen világosan körvonalazza a jelentését.

---

1 Mendelssohn ezt a cikket ugyanarra a kérdésre válaszolva írta 1784-ben, amelyre Kant is elkészítette a maga híres szövegét, vö. Kant 1997a: 22.



Visszatérve azonban a *Jeruzsálem* című könyvre, fontos jelezni, hogy Mendelssohn itt is lényeges részleteket árul el nevelésméletteről, főleg akkor, amikor barátja, Lessing koncepcióját bírálja. Lessing az emberi történelmet az egyén nevelésének analógiájára értelmezi: ahogyan az egyén esetében a nevelés révén beszélhetünk fejlődésről, úgy az emberi nem esetében a kinyilatkoztatás révén állhat elő a haladás [Lessing 1992, 987]. Mendelssohn fő ellentétese a metaforikus beszédmódból fakadó párhuzam ellen irányul: nem hiszi, hogy az egyénhez hasonlóan lehetne beszélni az emberi nem esetében is fejlődésről. Mendelssohn álláspontja szerint az emberiség nem változik: „Az ember tovább jut; az emberiség azonban mozdíthatatlan korlátok között ingázik föl s alá, ám egészében tekintve az idő bármely periódusában megmarad az erkölcsiség közel ugyanazon fokán [...]” [Mendelssohn 2011c, 313].<sup>2</sup>

### 3. TÖRVÉNYEK, KÉPEK, RÍTUSOK

Bár a nevelés nem lesz az emberiség haladásának eszköze, Mendelssohn mégis nagy politikai terhet helyez a fogalomra. A nevelés tűnik annak az univerzális mintának, amely minden kor és nép számára a boldog társadalom kulcsa lehet; Mendelssohn szerint például nem létezik ideális államforma, hanem mindig a körülményekhez és a nép állapotához kell igazítani a kormányzati formát – azonban azt állandónak tekinti, hogy minél nagyobb szerepet kap a nevelés egy államban, annál boldogabb lesz az azt alkotó közösség.

A nevelés-képzés elképzelése azonban, ahogyan már korábban szó esett róla, belső feszültségektől terhes: amennyiben előkerül a képiség benne rejlő jelentésárnyalata, úgy a metafizikai és esztétikai vetület szétfeszíti a koncepciót. Erre jó példát lehet találni az értekezés második szakaszában, ahol Mendelssohn a zsidó vallásról és történelemről értekezik. Különbséget tesz az igazság három formája között: a szükségszerű, isteni igazságok, az esetleges, de örök igazságok, illetve a történeti-időbeli igazságok között [Mendelssohn 2011c, 306–307]. Utóbbiak azok, amelyeket végső soron csak a tekintély igazolhat, míg

---

<sup>2</sup> Mendelssohn persze nem tagadja az emberi nem fejlődésének minden formáját; Lessinghez írott levelében például kritizálja Rousseau természeti ember koncepcióját: szerinte a francia filozófus a ruhától megfosztott meztelen ember helyett egy meztelen csecsemőt állít a társadalom elé mintaképként, így tévesztve össze a természetest a vaddal [Mendelssohn 2011a, 174].

az első két típus az ész használata révén is belátható – Mendelssohn ebből kiindulva vezeti le, hogy a kinyilatkoztatásnak összhangban kell lennie az ésszel. Az intellektuálisan be nem látható, önkényesnek tűnő vallási tanítások így szükségszerűen a babonasághoz konvergálnak.

Az írás kialakulása lesz az egyik legtipikusabb példa erre. Miután Mendelssohn a korabeli írásközpontú kultúrát kritikával illette, és hitet tett az élőbeszéd elsősége mellett [mert a tapasztalat és a bölcsesség iktatódik ki a szóbeli tanítás háttérbe szorulása révén], röviden bemutatja az írás kialakulásának folyamatát. Miután az elme az elkülönített jegyekhez érzéki jeleket kapcsolt, megtanulta azokat láthatóvá tenni és rögzíteni [Mendelssohn 2011c, 232–326]. Az először érzéki képmások fokozatosan stilizálódtak, és kialakult a „hieroglifika”. Az igazi nehézség csak ezután adódott: a „hieroglifikus” írásmódról az alfabetikus írásra azért volt nehéz átállni, mivel hirtelen csekély számú jellel kellett kifejezni szinte végtelen dolgot [Mendelssohn 2011c, 327]. A jelek osztályozásával vált végül lehetővé az új írásmód bevezetése: „[...] ez még így is az emberi szellem legpompázatosabb találmányának tekintendő; legalább azt beláthatóvá teszi azonban, hogy az emberek miként jutottak el lassanként, a fantázia [Erfindungskraft] csapongása nélkül addig, hogy a felmérhetetlent mérhetőként gondolják el, a csillagos eget úgyszólván alakzatokba igazítsák, s ily módon minden egyes csillagot a helyükre rakjanak anélkül, hogy tudnák a csillagok számát” [Mendelssohn 2011c, 327–328]. A jelek absztrakt voltát megérteni azonban továbbra is nagy feladat volt, így alakulhatott ki az [főként a hieroglifikus írás esetében], hogy a jeleket nem jelekként, hanem a jelölt dolgokként értelmezték. A félreértés [vagy a szándékos visszaélés] pedig egyenesen a babonához és bálványimádáshoz vezetett [Mendelssohn 2011c, 329–330]. A köztes szerepbe szorítva, az absztrakt racionalitás és az érzéki közvetlenség, a metafizikai szerep és az esztétikai funkció közé ékelve a képiség előbb-utóbb blaszfémikus alakot ölt.

#### 4. A KÉPISÉG POLITIKAI AFFIRMÁCIÓJA KANTNÁL

Bár Mendelssohn az ábrázolás politikai szerepéről alkotott nézeteit sem lehet a fentiekben bemutatott elképzelésekre redukálni, Immanuel Kant képiségről alkotott álláspontja különösen összetett kérdés, így jelen dolgozatban csak azokat a mozzanatokat érinteném már, amelyek segítenek megvilágítani a mendelssohni koncepciót.

Mivel Mendelssohnál is a képi ábrázolás ambivalens társadalmi szerepét hangsúlyoztam, Kant kapcsán is érdemes a képi megjelenítés diszfunkcionalitására koncentrálni. Kantot egészen fiatal korától kezdve kísértette a képzelőerő túlsága, a fantázia zabolátlansága, ezért az ábrázolás és vizualitás gyakran kap patológikus vonatkozást nála. Elég, ha csak a *Megfigyelések a szép és a fenséges* érzéséről című írásában bemutatott melankolikus emberre gondolunk, akit könnyen magával ragadnak a torzképek, és fantasztává válhat [Kant 2003b, 303], vagy ha a *Kísérlet a fej betegségeiről* című szöveg „hétköznapi káprázatait” idézzük fel: a fantasztá olyan elmezavarban szenved, amelyet mindannyian átélhetünk, amikor félálomban a függöny redőibe emberalakokat látunk bele [Kant 2003c, 425]. Bár önmagában is érdekes, hogy Kant mekkora teret szentel a vizuális megjelenítésben rejlő hibáknak, a képiségben rejlő tévesztési lehetőségeknek, ez a kiemelt státuszt az *Egy szellemlátó álmai* helyezi egészen új megvilágításba. Ugyanis nekünk témánk szempontjából nem magát az empirikus érzékelés kanti teóriáját vagy a sémátant kell felidézni, hanem a megjelenítés metafizikai terhelését. Az *Egy szellemlátó álmaiban* rendre előkerülnek újra ugyanazok (vagy más nagyon hasonló) példák, amelyek a korábbi írásokban mint patológikus képzelgések szerepeltek. Bár az ébren álmodás vagy az amorf alakzatokba való mintalátás motívuma továbbra is mint az elme tévedése jelenik meg, azonban immár bizonyos metafizikai képzelgések illusztrálására is szolgálnak [Kant 2003d, 476, 495]. A képi megjelenítés, még ha csak negatív formában, de metafizikai vonatkozást kap.

Kantot azonban élete végéig foglalkoztatta az ábrázolhatatlan ábrázolásának kérdése, egészen pontosan az a probléma, hogy hogyan lehet érzéki módon megjeleníteni az olyan csak ész számára rendelkezésre álló fogalmakat, mint az észeszmék. Minden bizonnyal a fenséges nyújtja erre a legpregnánssabb példát: a fenséges tulajdonképpen egy kudarcot jelenít meg – annak kudarcát, hogy egy érzéki dolgot nem-érzéki használatra szántunk. Ugyanakkor negatívan mégiscsak eléri a célját, hiszen olyan tárgyat jelenít meg, amely az elérhetetlent az eszmék ábrázolásaként mutatja meg [Kant 2003f, 180–181]. Nem véletlen, hogy Kant a fenségesre egyik legjellemzőbb példaként éppen a faragott képmás ószövetségi tilalmát hozza fel [Kant 2003f, 188]. A folyamat logikáját Kant a szimbolikus hipotipózis eljárásában mutatja be: az ítélőerő itt „a fogalmat először egy érzéki szemlélet tárgyára alkalmazza, másodszer pedig az e szemléletről való reflexió pusztá szabályát alkalmazza egy teljesen más tárgyra, melynek az első tárgy csupán szimbóluma” [Kant 2003f, 270].

Míg a morál esetében a képiség és az ábrázolás csak negatív szerepet tölthet be, addig a politikában sokkal inkább affirmálható a jelenléte. Ennek oka elsődlegesen az, hogy míg a morál az intellegibilitás világához tartozik, addig a politika az esetleges, történeti terepében jelenik meg. Míg a morál esetében a habitus, az érzelem akkor is lényegében félrevezető, ha az a helyes cselekedet felé mozdít el, addig a politikai cselekvés világában ezek nélkülözhetetlen szempontnak minősülnek. Az önző hajlamok a nyilvánosság elvárásán keresztül a jól felépített állam szolgálatába állíthatók: Kant szerint még az „ördögök népe” is alkalmas lehet arra, hogy egy megfelelően szervezett államot alkosson [Kant 1997c, 284]. Ilyen értelemben a vizuális hatásgyakorlás, az érzéki megjelenítés nem szükségszerűen félrevezető; sőt kimondottan hasznos is lehet. A legjobb példa erre a *Megfigyelések*ben szereplő „Carazan álma” történet [Kant 2003b, 289–290], amelyet Hannah Arendt egyenesen a kanti politikai gondolkodás velejét megvilágító gondolat kísérletként értelmez [Arendt 2002, 233–235]. A lábjegyzetben felidézett történet Kant számára a közösségi létünket reprezentálja: nincs rémisztőbb az ember számára, mint a totális, kozmikus magány – egy ilyen gondolat kísérlet a helyes társadalmi gyakorlat végzésére sarkallhatja az egyént. Kant ennek megfelelően a politikai témájú gondolatmenetek demonstrációja során gyakran épít szemléltető példákra. Sokkal több metaforával, esetleírással él, és folyamatosan különböző helyzetek elképzelésére bátorítja az olvasót – teszi például ezt akkor is, amikor Mendelssohn nevelés-koncepcióját vitatja, és a Gondviselésben látja meg az emberiség haladásának garanciáját [Kant 1997b, 204–212].

## 5. ÉSZ ÉS KÉP

A politikum vallási megalapozásának háttérbe szorulásával a nevelés, a képzés egyre nagyobb szerepet kapott. Ahogyan azonban ezt Mendelssohn és Kant munkái kapcsán láthattuk, a folyamat korántsem zajlott problémamentesen: a képzésben rejlő képiség mindaddig problémássá tette az elképzelés teljes affirmációját, amíg a képzés elképzeléséből nem kopott ki a direkt teológiai vonatkozás. A nevelés-képzés politikai alkalmazásának másik fontos feltétele volt, hogy a politika és morál szigorúan el legyen választva egymástól, mivel a német felvilágosodás a vallási és erkölcsi igazságokat egyre inkább racionálisan akarta megragadni – és az észre alapozott morál nem hagy teret a performatív

szándékkal is fellépő képi ábrázolásnak, nevelésnek. A teológiai és morális megfontolásoktól elkülönített politikum azonban rászorul a képzés fogalmára; ennek a társításnak az eredménye aztán az lesz, hogy a német idealizmus és romantika idején megszületnek a politika esztétikai jellegű megalapozásának jellegzetesen német kísérletei.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Arendt, H. 2002. Előadások Kant politikai filozófiájáról. Fordította Pató Attila. In: Arendt, H. 2002. *A sivatag és az oázisok*. Budapest: Gond – Új Palatinus. 225–372.

Cassirer, E. 2001. *Kant élete és műve*. Fordította Mesterházi Miklós. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.

Dahlstrom, D. O. 2011. Verbal Disputes in Mendelssohn's *Morgenstunden*. In: Munk, R. [ed.]. 2011. *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*. Dordrecht–Heidelberg–London–New York: Springer. 3–20.

Gadamer, H-G. 2003. *Igazság és módszer*. Fordította Bonyhai Gábor. Budapest: Osiris.

Goetschel, W. 2011. Writing, Dialogue, and Marginal Form. Mendelssohn's Style of Intervention. In: Munk, R. [ed.]. 2011. *Moses Mendelssohn's Metaphysics and Aesthetics*. 21–40.

Haraszi Gy. 2010. Defensor et propagator tolerantiae. In: Mendelssohn, M. 2010. *Jeruzsálem avagy a vallási hatalom és a zsidó vallás*. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor. 113–129.

Kant, I. 1997a. Válasz a kérdésre: mi a felvilágosodás? Fordította Vidrányi Katalin. In: Kant, I. 1997. *Történetfilozófiai írások*. Szeged: Ictus. 13–22.

Kant, I. 1997b. Ama közönségesen használt szólásról, hogy ez talán igaz az elméletben, ám a gyakorlatban mit sem ér. Fordította Mesterházi Miklós. In: Kant, I. 1997. *Történetfilozófiai írások*. 167–234.

Kant, I. 1997c. Az örök békéről. Fordította Mesterházi Miklós. In: Kant, I. 1997. *Történetfilozófiai írások*. 255–334.

Kant, I. 2003a. Vizsgálódás a természetes teológia és a morál alapelveinek világosságáról. Fordította Aradi László. In: Kant, I. 2003. *Prekritikai írások 1754–1781*. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány. 155–283.

Kant, I. 2003b. Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. Fordította Czeglédi András. In: Kant, I. 2003. *Prekritikai írások 1754–1781*. 285–414.

Kant, I. 2003c. Kísérlet a fej betegségeiről. Fordította Ábrám Zoltán. In: Kant, I. 2003. *Prekritikai írások 1754–1781*. 415–432.

Kant, I. 2003d. Egy szellemlátó álmai, megmagyaráztatnak a metafizika álmai által. Fordította Vajda Károly. In: Kant, I. 2003. *Prekritikai írások 1754–1781*. 445–510.

Kant, I. 2003e. Levelezés. Fordította Ábrám Zoltán et al. In: Kant, I. 2003. *Prekritikai írások 1754–1781*. 567–724.

Kant, I. 2003f. Az ítélőerő kritikája. Fordította Papp Zoltán. Budapest: Osiris – Gond-Cura Alapítvány.

Lessing, G. E. 1992. Az emberi nem nevelése. Fordította Boros Gábor. *Magyar Filozófiai Szemle* 36. évf. 5–6. szám 986–1012.

Mendelssohn, M. 2005. *Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Mendelssohn, M. 2006a. „Die Idealschönheit”. In: Mendelssohn, M. 2006. *Ästhetische Schriften*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 127–130.

Mendelssohn, M. 2006b. Über das Erhabene und Naive in dem schönen Wissenschaften. In: Mendelssohn, M. 2006. *Ästhetische Schriften*. 216–259.

Mendelssohn, M. 2008a. Abhandlung über die Evidenz in Metaphysischen Wissenschaften. In: Mendelssohn, M. 2008. *Metaphysische Schriften*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. 23–90.

Mendelssohn, M. 2008b. Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes. In: Mendelssohn, M. 2008. *Metaphysische Schriften*. 91–269.

Mendelssohn, M. 2011a. M. Mendelssohn nyílt levele G. E. Lessinghez. Fordította Kisbali László. In: Mendelssohn, M. 2011. *Jeruzsálem. Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*. Budapest: Atlantisz. 163–178.

Mendelssohn, M. 2011b. A kérdésről: mit jelent a felvilágosodás? In: Mendelssohn, M. 2011. *Jeruzsálem. Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*. 203–208.

Mendelssohn, M. 2011c. Jeruzsálem – avagy a vallási hatalomról és a zsidóságról. Mendelssohn, M. 2011. *Jeruzsálem. Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*. 245–362.

Wilkinson, E. M. 1945. *Johann Elias Schlegel. A German Pioneer in Aesthetics*. Oxford: Basil Blackwell.

Winckelmann, J. J. 1978. Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. Fordította Tímár Árpád. In: Winckelmann, J. J. 1978. *Művészeti írások*. Budapest: Magyar Helikon.

Zarek, O. 2005. *Moses Mendelssohn*. Fordította Horváth Zoltán. Budapest: Babel.

# A SOKSZOROSÍTOTT PORTRÉ SZEREPE A MODERN SZERZŐI ÉN MEGTEREMTÉSÉBEN\*

---

**MESTER BÉLA**

MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont,  
Filozófiai Intézet, *Budapest*

---

## *The Role of the Multiplied Portraits in the Creation of the Modern Authorial Self*

In the time of the emergence of the proto-capitalistic cultural machinery, a new type of intelligentsia, the individualist, created itself by means of two typical instruments: self-reflective writings in the form of diaries, memoirs and letters, as well as portraits that were representations of the new personality of the writers. Amidst the circumstances of the new cultural industry there is a tension between the emphasised personality of the authors and their audience characterised by the features of mass-society. The nature of this ambiguity is clearly manifested in the popularity of multiplied portraits of known 19th-century authors. They are both individualized representations of unique writers and mass products, e.g. commercial gifts for subscribers of a periodical. I will discuss three examples of authorial portraits in the history of the Hungarian intelligentsia: the photograph of a first-generation intellectual, Péter Litkei Tóth, the multiplied gravings by Miklós Barabás of a known public intellectual, Gusztáv Szontagh and a photograph of the novelist, political thinker and politician, János Asbóth. My hypothesis is that the current inflation of pictorial information has its roots as deep as the multiplied portraits of the 19th century.

---

### KEYWORDS:

authorial self, individualism, intelligentsia, mass-society, pictorial representation, Péter Litkei Tóth, Gusztáv Szontagh, János Asbóth

\*Az írás *Az értelmiség szerepe a kollektív identitások megteremtésében Lengyelországban és Magyarországon a 19. és 20. században* című, a Lengyel és a Magyar Tudományos Akadémia támogatotta kétoldalú lengyel-magyar kutatási program keretében készült; *Authorial Self and Modernity in the Mirror of the Diaries and Memoirs* című, ugyanennek a projektnek a keretében létrejött, kiadás alatt álló angol nyelvű írásomnak a szövegén alapul.

## I. BEVEZETÉS

A 19. század első fele Kelet-Közép-Európában a kulturális nemzetépítés korszaka. A magyar esetben ezen belül kétségtelenül a reformkor [1825–1848] volt meghatározó mind a politika, mind az irodalom, a humán tudományok és a filozófia fejlődésében. Sajátságos mind a magyar, mind a lengyel esetben az átmenet a közéleti aktivitás nemesi mintáiból a modern értelmiségi szerepnormákba. Az értelmiség növekvő jelentősége összefügg a nyilvánosság szerkezetváltozásával. Ennek a kommunikációs fordulatnak a legszembevetőbb eleme a nyelvi váltás latinról és részben németről a magyarra, azonban ennek a magújult magyar kultúrának a művei már egy modernizálódott médiában jelentek meg, amelyeket olyan új típusú intézmények hálózata jelentett, mint a magyar nyelvű irodalmi, kulturális és tudományos folyóiratok, az arisztokrácia és a polgárság salonjai és a Magyar Tudós Társaság, a mai Magyar Tudományos Akadémia. A kulturális kommunikáció ezen új környezetében hamarosan megjelent a közértelmiségi kritikus tömege, majd átalakította a közvéleményt. Ennek az új világnak váltak szimbólumaivá a pesti Váci utca és a varsói *Senatorska ulica* kávéházai, amelyeknek mind irodalmi jelentőségük, mind forradalmi potenciáljuk említésre méltó. [Véletlen, de szimbolikus apróság, hogy a leghíresebb pesti kávéház, a Pilvax alapítója lengyel bevándorló volt.] Erdélyi János így fogalmazza meg az akadémia alapítását mint jelképes mérföldkövet a magyar filozófiatörténet elbeszélésének általa felvázolt hegeli hármasságába illesztve:

„három bölcsészeti korszakot veszünk föl. Az *első*, mely egyúttal *előkor* is, a nemzet világos történelmi élete óta az egész *Apácai Csere Jánosig* foly, mint beszkokás az európai gondolkozásba, előadván a skolasztikai bölcsészet divatát lehető fényváltozásaival, s több mint hat század kísérleteit a tudományban, mígnem a nemzet nyelvén szólal meg ez. A *második* korszak folyjon egész a M. T. Akadémia megnyíltáig, mely a nemzeti értelmiség magára gondolásának intézete, vagy ha név kell, nagylelkű alapítója gróf *Széchenyi István* fölléptéig; végre a *harmadik* legyen a mostani, mely az Akadémiával kezdődik, s maga írja történetét. [Erdélyi 1865–1867/1981, 200]

A nemesiből az értelmiségi szerepmintákba való átmenet a magyar esetben rejtve marad a történetírói hagyományban, mert azt el-



fedí az új típusú értelmiségiek többségének nemesi származása és a nyilvánosság szerkezetváltásának egyoldalú magyarázata. Történetírásunk főként a latin–magyar nyelvi váltásra összpontosít, és a jelenséget a magyar irodalom, szaknyelv és oktatás fejlődésének az elbeszélésbe illeszti. Ebből a nézőpontból a szellemi élet intézményi háttérének megváltozását, modernizálódását és a magyar kultúra aktív szereplőinek mentalitástörténetét szükségképpen alulértékelik. Az ezen a területen folyó kutatások főntebb említett körülményeinek feltételeiből kiindulva a jelenség kevésbé elemzett aspektusával, a magyar közértelmiségi létrejöttének folyamatával foglalkozom a továbbiakban a szerzői személyiség megalkotásának dokumentumaira összpontosítva, korábbi kutatásaim és a tárgyalat személyek életművére vonatkozó legutóbbi filológiai eredményeim alapján.

A továbbiakban először a szakmai nyilvánosság szerkezetét vázolómlom föl a tárgyalat személyek intellektuális szocializációjának idejében, a filozófiával a középpontban. A második rész témája a *hivatásos értelmiségi mint új szerepmódel lakjának* a megjelenése ugyanezeknek az alkotóknak a korában. Az önreflektív szövegek néhány műfaja kulcsjelentőségű az ezen a téren folyó nemzetközi és magyar kutatások módszertanában. Jelen tanulmányomban három tipikus 19. századi magyar értelmiségi naplóját, emlékiratait és arcképeit tekintem át az új szerepmódelre való elméleti reflexióik elemzésével. A korlátozott terjedelemre való tekintettel megkíséreltem három, a Cambridge-i eszmetörténeti iskola terminusával megnevezve *reprezentatív szöveg* kiválasztását, amelyek három különböző társadalmi réteget, három nemzedéket, három különböző felekezeti és kulturális háttérrel, valamint három földrajzi régiót képviselnek. Írásom végén érintem a közértelmiségiek mentális és testi állapotát, a szerzői én fölépítését a modern kulturális ipar gépezetében, valamint az értelmiség 19. századi történetének néhány következményét a 20. századi eszmetörténetre.

## 2. A SZAKMAI NYILVÁNOSSÁG SZERKEZETVÁLTÁSA

A szakmai nyilvánosság szerkezetváltása a magyar szellemi életben a 18. és a 19. század fordulóján kezdődött. A magyar filozófia történetében ez a Kant-vita [1792–1822] ideje. Jelzésértékű, hogy ez a vita külön kötetben megjelent, az európai filozófusközösségnek szóló, latin nyelvű vitairattal kezdődött és a maihoz hasonló normák szerint megírt, szakmai folyóiratban megjelent magyar tanulmánnyal zárult. Ezeknek az írásoknak a szerzője ugyanaz a személy, pályája elején,

illetve végén [Rozgonyi 1792/2017; 1822]. Ennek a fordulatnak a jelentősége észrevétlen maradt mind a diskurzus nyelváltása, mind a szakmai nyilvánosság *intézményi hátterének* az átalakulását tekintve. A latinról a magyarra való átállás egyszerre jelentette a nemzetközi diskurzustól való elkülönülést és a filozófia hazai célközönségének a kiterjesztését az új típusú intézményhálózat, például a szalonok és a folyóiratok támogatásával. Az irodalom területén ez az első irodalmi folyóiratok megalapításának a kora, amely együtt jár az első modern irodalmi csoportosulások és hálózatuk kialakításával, amelyek elkötelezettek valamely stílusirányzat vagy koruk más irodalmi trendje mellett, és jelentékeny irodalmi levelezést generálnak tagjaik között. [A kor legfontosabb írói csoportja a *klasszicisták* és a *romantika* képviselői.] Szemlélatomást a modern kulturális intézményhálózat fejlett formája jelent itt meg, ám a *hivatásos közértelmiségi* és különösen ennek teoretikus, filozófus változata egyelőre még hiányzott, ennek megjelenéséhez a művelt közönség elégséges tömege és a megjelenő komoly könyvek megfelelő száma szükséges, amely képes fönntartani az *elméleti kritikát* és az ezt művelő hivatásos szerzőket. A magyar esetben ez a minőségi fordulat olyan új típusú intézmények támogatásával valósult meg, mint a különböző pályadíjak kiírására létrejött alapítványok és mindenekelőtt a Magyar Tudós Társaság, a mai Magyar Tudományos Akadémia a maga kiadási politikájával.

A főntebb vázolt körülmények között az önazonosság, önformálás és önművelés jelentősége egyszerre két szinten is megnövekedett: az egyén szintjén a központi kérdés az *autonóm szerzői én* megalkotása volt, amely kapcsolatban van a kulturális termelés modern gépezetével, ám megőrzi egyéni függetlenségét; a nyilvánosság szintjén a nyilvánosság új szféráját a *nemzet* életének *formájaként* értelmezték, olyan eszközként, amely a formátlan *etnikai csoportból* jól strukturált *nemzetet* képez. [Ehhez az *ethnológia* korabeli terminusa kapcsán lásd Hetényi 1841, 238–239; a szöveghely értelmezéséhez Mester 2018.] A korszak harmadik kérdése az autonóm egyedi szerző szerepe az autonóm nemzeti kultúrán belül. A következőkben tárgyalt szerzők tudatosan reflektáltak koruk változó nyilvánosságára saját egyéni szerzői énjük megalkotásával összefüggésben. A következő fejezetekben erre hozok példákat.

### 3. PÉLDÁK A SZERZŐI ÉNRE

#### 3.1 (Litkei) Tóth Péter

Első szereplőnk [Litkei] Tóth Péter [1814–1878]. Nem ő a legidősebb a tárgyalt személyek közül, fiatalkori naplója azonban a legkorábbi a példaként hozott szövegek közül. Első generációs értelmiségi, egy falusi gubacsapó mester fia, aki minden vagyonát arra költi, hogy két, későn született fiát taníttassa. Tóth Pétert, aki a Litkei írói nevet szülőfaluja, a Kisvárda melletti Fényeslitke után vette föl, a sárospataki kollégiumban töltött diákévei óta egyaránt vonzotta a színház, az irodalom és a filozófia. Kezdeti filozófiai háttérét a magyar Schelling-követők köre jelentette az élen professzorával, Nyíri Istvánnal; később, peregrinus éveiben radikális, forradalmi eszméket valló ifjú hegelianus lett. Nem futott be nagy karriert a szellemi életben, szülőföldjén maradt református lelkészként, aki néhány radikális, botrányt keltő írásával keltett feltűnést bátyja, József bizonyos fokú védelme alatt, aki ugyanannak az egyházmegyének az esperesi tisztét látta el. A forradalom és szabadságharc alatt tábori lelkészként szolgált. Jelentősége a magyar eszmetörténetben nem annyira saját írásain alapul, mint a 19. századi irodalom és szellemi élet jelentős alakjához, Tompa Mihályhoz [1817–1868] fűződő barátságán és szellemi kapcsolatán, aki diáktársa, lelkésztársa, tábori lelkészként bajtársa és lányainak keresztapja is volt. Levelezésükben kidolgoztak egy intellektuális játékot az ideáltipikus *költő* szerepével, amelyet Tompa, és az ideáltipikus *filozófus* szerepével, amelyet [Litkei] Tóth testesített meg. Nem vitás, hogy a világtörténelem forradalmi haladásának az a víziója, amelyet írásaiban vázol [Tóth 1847–1848; 1871], leginkább ifjú hegelianus történetfilozófiaként értelmezhető. Egyetlen fönmaradt portréján, azon a fényképen, amely bátyjával együtt, idősebb korában ábrázolja, a forradalmi ifjúság semmilyen eleme sem tükröződik. Két testvérpáros arcképe, akik láthatóan tudatában vannak annak a társadalmi rangnak, amelyet szülőföldjük lelkészeként értek el [1. kép]. [Litkei] Tóth személye ezen kívül még naplója okán érdemel figyelmet. Ennek kézirata négy évig Móricz Zsigmond íróasztalán feküdt, és több irodalmi alak, főként református lelkészek alakjának megformálásában segítette az író. Később, a huszadik század nyolcvanas éveiben, amikor a 19. századi napló műfaja fontossá vált a magyar eszmetörténetben, a napló modern kiadása lett az egyik modellje a kor átlagos értelmiségije szellemi önteremtésének. [Litkei] Tóth naplója szerzője életpályájának kritikus korszakában

íródott, diákévei után és majdani hivatására vonatkozó végső döntése előtt. A szerző életében a napló az öregdiákok válogatott baráti társaságának a számára is íródott, akik időről időre elolvasták egymás naplóját, hogy ellenőrizzék az egymástól megkívánt személyes, szellemi és morális fejlődést. A testi jelenségek leírásának jelentős szerepük volt a naplóban, beleértve a szexualitást mint a már elért önkontroll mutatóját. A testi betegség tünetei úgy jelennek meg, mint a rossz életmód tünetei, amely a külvilág hamis magyarázatának, egy látszatvilág felépítésének a következménye, amelyet a modern civilizáció tesz lehetővé. Gondolkodása ebből a szempontból megelőlegezi a modern kultúrkritika némely elemét. [Litkei] Tóth írásaiban különösen saját református egyháza jelenik meg olyan intézményként, amely hajlamos bezárkózni saját virtuális világába és vak a társadalmi modernizáció jelenségeire.



1. kép: [Litkei] Tóth Péter [balra] és bátyja, Tóth József

### 3.2. Szontagh Gusztáv

A következőkben egy később keletkezett szövegről lesz szó, amelynek szerzője azonban jóval korábban kezdte alkotói pályáját. A reformkor tipikus, a filozófia terén jelentkező közértelmiségijéről, Szontagh Gusztávról [1793–1858] lesz szó emlékiratainak tükrében, amely műve kéziratban maradt fenn és csak a jelen tanulmány szerzőjének a gondozásában jelent meg nyomtatásban [Szontagh 2017]. Először vázolom, hogyan jelent meg Szontagh korában a *hivatásos közértelmiségi* mint szerepmódel, majd az erre a szerepmódelre adott elméleti reflexióit elemzem. Érintem társadalmi környezete többnyelvűségének a kérdését, a napóleoni háborúk társadalmi és kulturális tapasztalát, valamint a közértelmiségi mentális és testi állapotát a modern kultúripar megjelenésének körülményei között.

Szontagh formális oktatása és szocializációja már a reformkor előtt lezárult ugyan, aktív alkotói életpályája azonban szinte azonos a reformkor és a forradalom időszakával, megpótolva halála előtt a neoabszolutizmus néhány keserű évével. Írásai és emlékiratai tanulsága szerint kapcsolatban állt Kazinczy Ferencsel életének utolsó éveiben, amelyek egybeestek saját alkotói pályájának első éveivel. Habár az idős mestert tisztelte, mégsem jelenthetett neki szerepmódel. Emlékiratainak *Magyar irodalom* című fejezetében Szontagh kettejük nemzedékének eltérő helyzetét az irodalmi élet gazdasági hátterének változásán keresztül írja le; míg Kazinczy csaknem tönkrement kiterjedt irodalmi levelezésének postaköltségei miatt, addig Szontagh nemzedéke az első a magyar irodalomban, amelynek egyes képviselői már megélnék a tollukból. Ezek a pénzügyi körülmények a magyar kultúrában újak voltak Szontagh nemzedéke számára, arra vonatkozó *szerepmodellek* nélkül, hogy megalkossák, leírják és megjelenítsék saját szellemi identitásukat, szerzői énjüket. A Szontagh utáni nemzedék számára a fejlett irodalmi piac már adottság volt, az ő szerzői énjüket gyakran kiadjuk építette föl mint áruvédjegyet vagy éppen ellenkezőleg, az ellenőrzött, cenzúrázott piac kiadói oligarchiájával *szemben* határozták meg magukat. [A legjobb példa mindkét jelenségre Petőfi, rövid pályájának két szakaszában; mint részben a kiadója által fölépített szerzői személyiség, majd mint nemzedéktársait a kiadók elleni bojkottra szervező, művei kiadását saját kezébe venni akaró alkotó.] A Szontagh előtti nemzedék tehát magának a modern nyilvánosság terének a megalkotását tartotta legfontosabb feladatának, az ő és nemzedéktársai számára viszont a fő probléma az elméleti reflexió volt annak a nyilvánosságnak

a szerkezetére és működésére, amely a szemük előtt jött létre, beleértve saját helyzetük és szerepük leírását. A következőkben látni fogjuk, hogy Szontagh tudatosan reflektált a változó nyilvánosság fő elemeire, összefüggésben saját szerzői énje megalkotásával.

A nyilvánosság egyik legmarkánsabb eleme a *nyelv*. Szontagh apja németajkú evangélikus magyar nemes, anyja anyanyelve szlovák, de magát mindenekelőtt magyar nemesként határozza meg. A család Gusztáv születésekor a Rozsnyó melletti Csetneken, szlovák nyelvi környezetben lakott, otthon azonban kizárólag németül beszéltek azért, hogy Gusztáv és öccse szlovák környezetben is jól megtanuljanak németül. [Szontagh Gusztáv emlékét 2018. november 28. óta kétnyelvű emléktábla őrzi a csetneki községháza falán, a családi címer előkelő helyen látható a középkori eredetű csetneki evangélikus templomban.] Hagyományos latin iskolába járt, majd apja gondoskodott róla, hogy megtanuljon magyarul is, ezért néhány évig a miskolci református iskolába járt. Az osztrák hadseregben a napóleoni háborúk alatti és utáni katonai szolgálata során megtanulta és aktívan használta a francia és olasz nyelvet, majd filozófiai önképzése során angolul is megtanult, legalább olvasni. Ez a nyelvi elegy a *funkcionális többnyelvűség* modellje alapján működött, amelyben ugyanazok az emberek ugyanabban az időben különböző nyelveket beszélnek a különböző társadalmi helyzeteknek és szerepeknek megfelelően. E körülmények jellemző leírását adja emlékirataiban a franciaországi harcokról szóló részben. Német vezényleti nyelvű ezredében tisztán szlovákajkú legénység és szinte tisztán magyar tisztikar szolgált, amely tisztikarból egyedül ő, a legifjabb értett a közkatonák anyanyelvén, következésképpen ő tartotta a csata előtti lelkesítő beszédeket, kerékbe törve a szlovák nyelvet. Ennek a *funkcionális többnyelvűségnek* a körülményei között iskolázódván, Szontagh azzal a kényelmetlen tapasztalattal találkozott, hogy komolyabb írásokat csak latinul tud elfogadható módon megfogalmazni. Önművelési tervének első lépése tehát az volt, hogy megtanulja írásban kifejezni magát először németül, majd magyarul. Összetett tapasztalataira alapozva mind a nyelv egyéni használatáról, mind a nyelvnek mint a politikai közösség, a *nemzet* kommunikációs eszközének a szerepéről reflektív elméletet alakított ki, amely szerint a nyelv nem természeti vagy isteni adottság, hanem *tudatosan választott eszköz*, az intézményesen megtervezett *nyelvújítás* terméke, amelyet főként a Magyar Tudós Társaság, a mai Magyar Tudományos Akadémia szervez.

Szontagh nemzedékének sajátos tapasztalata a napóleoni háborúk korszaka. A magyar értelmiség jelentős része ebben az időben

katoná volt, ez a háború szolgált közös viszonyítási alapul több nemzedék számára, amelyek között Szontagh a legfiatalabb korosztályt képviselte. Katonai szolgálatának fő tapasztalata volt, hogy meglátta a tömegtársadalom és a társadalom gépesítésének majd a 20. században elhatalmasodó előképét. Szontagh önként jelentkezett a seregbe, miután elvégezte az egyetem alsóbb, bölcsészeti évfolyamait és a jogakadémiát, majd hivatásos tiszt maradt egészen 1836-ig, következésképpen közeli tanúja volt az osztrák hadsereg modernizálódásának, ami a napóleoni háborúk tapasztalatain alapult, ám a Szent Szövetség politikai céljait szolgáltatta. Elméleti reakcióit a katonai szolgálatra mint társadalmi tapasztalatra három pontban lehetne összefoglalni. Először is ablak volt számára a rideg valóságra annak a folyamatnak a részeként, amelynek során föladta a háborúnak mint a hősiesség színterének romantikus elképzelését. Leírása szerint a hadsereg emberekből álló gépezet, nem pedig hősök közössége, a háború pedig inkább hosszú, unalmas és fárasztó menetelések és logisztikai számítások sorozata, mintsem alkalom a személyes bátorság és hősiesség felmutatására. Emlékiratának szavai szerint volt szerencséje olyan nagyszerű iskolamesterhez, mint Napóleon, hogy megváltoztassa korábbi romantikus elképzeléseit a hadseregről és a háborúról, majd később ez a kijózanító fordulat alkalmazhatónak bizonyult a társadalomra vonatkozó eszméire és a valóság mibenlétére általában. A seregről és a háborúról alkotott eszméi úgy jelennek meg, mint filozófiai eszme-futtatások a modern hivatásos hadsereg szerepéről az európai történelemben. Gondolatmenete szerint a hivatásos hadsereg felállítása az abszolutista kormányzatok alatt demilitarizálta a társadalmat és szilárd alapot nyújtott a polgárosodás fejlődésének és az európai kultúra világméretű expanziójának. Ezt követően a napóleoni háborúk tömeghadserege gyakorolt komoly hatást a társadalom szerkezetére. A következő lépés a hivatásos hadsereg *megszelídítése* lesz. A társadalom demilitarizálása továbbra is történelmi feladat marad, ám a társadalmi fejlődésnek együtt kell járnia az egyéni és a nemzeti szabadsággal mind Európában, mind a magukat idővel szükségképpen felszabadító gyarmatokon. Megjegyzései az Európán kívüli népek szükségképpen szabadságáról, amelyet majd európai eszmék alapján vívnak ki, profetikus erejűnek látszanak a 19. század közepén megfogalmazva.

A hadsereg társadalmi szerepét és a kulturális termelés modern gépezetének szerkezetét meglepően analóg módon elemzi. A felszínen ez a zsenikultusz és a fejlett, öntörvényű szerzői identitás megjelenésének a kora az irodalomban, azonban, tekintetbe véve a szellemi élet





pszichikai tünetekben nyilvánul meg, főként az aranyér, ideggyengeség és a hipocondria kerül elő [a jelenség bővebb elemzését lásd Mester 2012]. Emlékiratainak tanúsága szerint ez a leírás korántsem a napóleoni háborúk veteránjának elfogultsága a pesti, belvárosi szibarita polgárok iránt, hanem éppen ellenkezőleg: közértelmiségi pályája első éveiben végzett önfigyeléséből levont következtetés. A felsorolt tünetek ugyanis saját betegségei, amelyeket a kor népszerű gyógymódjával, hidegvíz kúrával igyekezett orvosolni, amit metaforikus értelemben, ironikus módon ajánlott mind közértelmiségi sorstársainak, mind a nemzet egészének.

Amikor Szontagh a városi értelmiség életmódjának és életszemléletének a kritikáját fogalmazza meg, egyszerre utal konkrét betegségekre és ugyanezekre a betegségekre mint valamely életszemlélet metaforáira. Ezen az alapon megfogalmazott elméleti kritikáját kora szellemi életének különböző területein ugyanazt a módszert követve fejti ki. Elsőként, irodalomkritikáiban a bírált *művek nőalakjainak lélektani valószerűsége* lesz a döntő szempont számára. Ebből a szempontból a nem életszerű műveket alkotó író a kulturális ipar gépezete által alkotott, *férfi* jellegű papírvilágban él, ezért nem képes műveiben megragadni a valóság *női arcát*. [Minden általa megbírált szerző férfi volt. Korának kevés női szerzői közül, akiről írt, azokat inkább támogatta, sőt, a Takáts Éva színikritikái révén kibontakozott és elmérgesedett vita kapcsán elméletileg is megfogalmazza a női szemlélet megjelenítésének a szükségességét az irodalomban és a közbeszédben.] A tudományos életben a szerző virtuális világának a tapasztalati adatok mellőzése és az elszabadult spekuláció lesz a következménye. Erre a legjobb példa a magyar őstörténet kérdéseiről kirobbant vita az 1850-es évek elején, amely a *történelmi tény* természetének általános kérdését is érintette. Szontagh véleménye szerint kora magyar történészei olyan, saját maguk által alkotott papíros-világban élnek, amelyet maguk teremtettek, pusztán az írott források néhány tetszetős narratívájára építve spekulációikat. Ennek a virtuális történelmi világnak a *valóságos* ellenpárját a nomád magyar törzsek egykori szállásterületeinek éghajlatából és földrajzából, a kortárs eurázsiai nomádok néprajzi leírásából, valamint a tárgyi emlékekből, régészeti leletekből lehet megalkotni. A filozófia területén Szontagh számára a virtuális világ legjobb példája a német idealizmus, különösen a hegelianusok és magyar követők. Az öngeneráló hegeli terminológia és Hegel dühös támadása a filozófia minden olyan formája ellen, amely *a józan észre [sensus communis, common sense]* épít, világos bizonyítékai voltak számára annak, hogy Hegel és különösen magyar epigonjai-

nak eszméi a valóságtól való elidegenedésnek ugyanazt a formáját képviselik a filozófiában, mint amit a szellemi élet egyéb, főntebb említett területein már megfigyelhettünk. Kora politikai életében a megyegyűlések és az országgyűlés alsó táblájának jellegzetes magyar politikai szónokai jelképezik számára azt a típust, amelyik saját szavainak világában él, tudomást sem véve a politikai lehetőségek valóságos univerzumáról, beleértve Magyarország gazdasági lehetőségeit és nemzetközi környezetét. Ezek az alakok nem csupán az én interpretációmban kapcsolódnak össze. Egyik szatírjában egy álombeli utazáson három útitársa, a romantikus költő, a politikai szónok és a szobatudós úgy jelennek meg, mint ugyanannak a hamis értelmiségi szerepmintának a képviselői a szellemi élet különböző területein. A történet végén ez a három figura az álomban marad, amely az ő igazi világuk, míg Szontagh fölébred, és folytatja tevékenységét a valóságos világban [Szontagh 1845]. Kora kultúrkritikájának elemei általában elszórva, különböző összefüggésben jelennek meg, gondolkodása egységének legvilágosabb bizonyítéka e téren pályája utólagos áttekintése és értékelése emlékirataiban. Végeredményben egy gyakorlatorientált filozófia vázlatához jut el, amely a *sensus communis* évszázados európai hagyományára épít és mélyen beágyazott a társadalmi gyakorlatba. Ebből a szempontból a *nemzeti filozófia* sokat vitatott 19. századi fogalmát úgy értelmezhetjük, mint a *közfilozófia* magyar változatát, amely politikafilozófiájában a kortárs magyar politikai élet jelenségeiből, esztétikájában pedig a kortárs hazai művészetből veszi a példáit.

Ennek a fejezetnek a végén szükséges még fölvezetni Szontagh emlékiratainak helyét mind saját életműve, mind kora eszmetörténetének összefüggésében, éppen csak jelezve a legfontosabb pontokat. Aktív életpályája időben gyakorlatilag egybeesik a reformkorral és azazal a forradalom utáni évtizeddel, amely a magyar eszmetörténetben a forradalom elméleti feldolgozásának az ideje és így döntő korszak a modern magyar nemzeti identitás elméleti megfogalmazása számára is. Szontagh emlékiratai 1849 ősztől, a szabadságharc bukása utáni napoktól 1851 kora tavaszáig íródtak az aktuális eseményekre való hivatkozások tanúsága szerint. Ez a neoabszolutizmus első, legsötétebb, terrorisztikus korszaka, amikor Magyarország mint politikai közösség romokban állt, és a magyar nyelvű szervezett nyilvánosság, nevezzük a magyar irodalom köztársaságának vagy szellemi Magyarországnak, szintén halottnak tűnt; Szontagh és kortársai tehát egyszerre lettek politikai és szellemi értelemben is hontalanok. Ez a sötét korszak, a szabadságharc bukása után szinte kínálta magát, hogy a kortárs értel-

misége a nemzeti történelem e döntő korszakán és ezen belül saját szerepén elmélkedjen. Különleges lehetőség ez a monologizálásra annak a *sensus communis* filozófusnak a számára, akinek egész életműve a másokkal való polémiában bontakozott ki. Amint a nyilvános gondolkodás lehetősége legalább csírájában újra megvalósult az *Új Magyar Múzeum* megalapításával, amelynek szerkesztőjéül is felkérték, abba is hagyta ezt a kényszerű kontemplációt, és emlékiratait gyorsan lezárva visszatért a nyilvános vitákhoz.

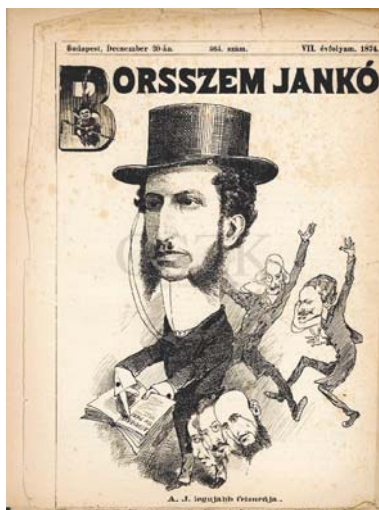
### 3.3. *Asbóth János*

Harmadik példánk Asbóth János [1845–1911], a Temes megyei Lugoskisfaluban [Victor Vlad Delamarina] született, amelyet az ő idejében még Szatumiknak neveztek. Jelentős birtokokkal rendelkező katolikus nemesi családból származott, amelynek már a 18. század eleje óta komoly pozíciói voltak a helyi közéletben és adminisztrációban. Jóllehet a pesti és zürichi műszaki egyetemeken tanult, érdeklődése az irodalom, a politikai filozófia és a gyakorlati politika felé fordította. Élete során, korában szinte megszokott módon vegyítette a regényíró, közíró, köztisztviselő és politikus szerepeit. Kalandos politikai pályája a radikális forradalmi ellenállás köreiből kezdődött ifjúkora diákmozgalmaiban és a nyugat-európai magyar politikai és katonai emigrációban, később nemzedéke mérvadó szabadelvű, majd konzervatív politikafilozófusának szerepét kívánta betölteni, majd ismét visszatért a Szabadelvű Párthoz. Hosszú időn keresztül volt szülőföldje országgyűlési képviselője, hol a szabadelvű, hol a konzervatív frakció tagjaként, hol pedig független képviselőként. Fő becsvágya volt a 19. század magyar szabadelvű és konzervatív elitje mentalitásának a leírása több nemzedékre visszamenően; ehhez kapcsolódott *saját személyisége kialakulásának* és átalakulásának az elemzése. Ezen a téren szépirodalmi művei, komolyabb politikafilozófiai írásai és politikai pamfletjei, illetve országgyűlési beszédei témájukban és motívumaikban összefüggenek. Ismert fényképe tiszteletre méltó úriembert mutat, aki egyszerre büszke politikusi, vezetői és értelmiségi pozíciójára [3. kép]. Jellegzetes karikatúrája konzervatív fordulatának a történelmi pillanatában készült [4. kép]. Kezében tartja egyik írását, a *Magyar Conservatív Politika* címűt, amelyet a Magyar Konzervatív Párt ideológiai alapvetésének szánt [Asbóth 1875], és amely nem sokkal szabadelvű korszakának fő elméleti munkája, a szabadság eszméjének kultúrtörténete után készült [Asbóth 1872]. A satirikus közéleti újság címlapja ironikusan utal As-

bóth kevert szerepeire mint szépíró, közíró és politikus; hiszen Asbóth politikai eszméi mindig összekapcsolódtak esztétikai vélekedéseivel és gyakran fejezte ki azokat szépirodalmi formában. Következésképpen a lap ironikus megfogalmazásában Asbóth politikai fordulata egy szinten van frizurája és öltözködési stílusa megváltozásával. [Egyébként csaknem az egész lapszám Asbóth politikai fordulatával foglalkozik, lásd *Borsszem Jankó*, 1874.] Életművéből a szerzői én megteremtése szempontjából példaként *Egy bolyongó tárcájából* című munkáját emeljük most ki, amelyben nyugat-európai utazásainak tapasztalataira reflektál [Asbóth 1866]. Írása egyszerre előkészület későbbi, azóta újra felfedezett regényéhez, az Álmodóhoz és politikafilozófiai műveihez, legfontosabb eleme azonban a szerzői én megteremtésének leírása a modernitás körülményei között. Fontos megemlíteni, hogy a testi tünetek leírása vagy a virtuális valóság megteremtésének a lehetősége, amelyet az álommal jelképez, ugyanolyan jelentékeny elemei Asbóth úti jegyzeteinek, mint Szontagh emlékiratainak, illetve rejtett formában [Litkei] Tóth Péter naplójának, ám az én változó helyzetének a leírása a modernitás körülményei között még hangsúlyosabb és fontosabb lesz nála. Asbóth új metaforája a vasúti hálózaton való gépesített utazás, amely eloldja az utazót a helyi összefüggésektől és relatívvá teszi a társadalmi időkezelést, időérzékelést.



3. kép: Asbóth János portréja



4. kép: Asbóth János karikatúrája

#### 4. KÖVETKEZTETÉSEK

Írásomban arra tettem kísérletet, hogy áttekintsem a szerzői én megteremtését a 19. századi magyar kultúra körülményei között néhány példán keresztül, személyes írások, így naplók, emlékiratok, úti jegyzetek és portrék alapján. A példaként hozott szerzők között volt református, evangélikus és katolikus, egy közember és két nemes, három meghatározó nemzedék képviselői. Önmegértésük közös elemei az új típusú egyéni alkotó és a modernitás gépezetének feszültségét tükrözik, amelyet az érintettek a testi tünetek metaforájával és a szociális idő megváltozott szerkezetének a gépesített utazás szimbólumán keresztül érzékeltetett jelenségével írnak le.

Ezek a vonások a szakmai nyilvánosság szerkezetváltásából erednek, ami egy korábbi korszakban, a 19. század első évtizedeiben ment végbe. A kulturális ipar gépezete fejlődésének az egymást követő lépései voltak a magyar értelmiség három, egymást váltó nemzedékének alapélményei, önazonosságuk és egyéniesedésük a modernizált kulturális környezetből ered. A modernitás párhuzamos csodálata és kritikája fejeződik ki írásaikban, amelyek mindig személyes élményekből erednek, beleértve a modern értelmiségiek életformájából adódó betegségeiket. Munkásságuk bizonyos közös elemei, úgymint a valóságos világtól való elidegenedés, a *pusztán szavakból teremtett világ*, valamint a *betegségmetaforák* használata jó alapot teremtenek a következő évszázad kultúrkritikája számára, ahol azonban a *személyes élményeknek* más lesz a szerepe, hiszen a későbbi szerzőknek már nem lehet alapélménye a modern nyilvánosság *létrejötte*. Ami életrajzi elem volt még az értelmiségiek betegségeinek leírásakor [Litkei] Tóth és Szontagh írásaiban vagy személyes tapasztalat a szociális idő szerkezetváltozásáról Asbóth úti jegyzeteiben, később elveszíti az eredeti kontextust, és egyoldalúan az *ellenfelek* és *ellenségek* jellegzetessége lesz. A 19. századi önreflexív szövegekben a *saját* változó kulturális környezetünk leírására használt panelekből a 20. század agresszív kultúrkritikájának néhány változatában fölépül az *idegenek* és *jövevények bűnös nagyvárosának* új metaforája.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Asbóth J. 1866. *Egy bolyongó tárcájából*. I–II. kötet. Pest: Szerzői Kiadás.

Asbóth J. 1872. *A szabadság*. Pest: Ráth Mór.

Asbóth J. 1875. *Magyar Conservativ Politika*. Budapest: Légrády Testvérek.

*Barsszem Jankó* 1874. 7. évf. 364. szám.

Erdélyi J. 1865–1867/1981. A bölcsészet Magyarországon. In: Erdélyi J. *Filozófiai és esztétikai írások*. Sajtó alá rendezte T. Erdélyi I.; a jegyzeteket írta T. Erdélyi I. és Horkay L. Budapest: Akadémiai Kiadó. 197–295.

Hetényi J. 1841. *Honi városaink befolyásáról nemzetünk' kifejlődésére és csinosbulására*. Budán: A' Magyar kir. Egyetem' betűivel.

Mester B. 2018. Emergence of Public Philosophy in the East-Central European Urban[e] Cultures: a Hungarian Case. *Filosofija-Sociologija* 29. évf. 1. szám. 52–60.

Mester B. 2012. Affectivity, Hypochondria, and Piles: Biological Reasoning and Metaphors of Illness in the Hungarian History of Ideas. *Archives of History of Philosophy and Social Thought* 57. évf. Különszám. 97–113.

Rozgonyi J. 1792/2017. *Dubia de initiis transcendentalis idealismi Kantiani*. / *Kétségek a kanti transzcendentális idealizmus alapvetésével kapcsolatban*. Fordította Guba Ágoston; a fordítást az eredetivel egybevetette Kondákor Szabolcs; a jegyzeteket és a bibliográfiát összeállította Guba Ágoston és Mester Béla; a latin szöveget sajtó alá rendezte Gángó Gábor és Guba Ágoston. Budapest: Gondolat Kiadó – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Filozófiai Intézet.

Rozgonyi J. 1822. Aristippus védelme. *Tudományos Gyűjtemény* 6. évf. 7. szám. 52–61.

Szontagh G. 1845. A szenvedelmes dinnye- és dohánytermesztő kalandjai. I–II. *Életképek* 3. évf. 7. szám. 205–213. 8. szám. 231–237.

Szontagh G. 2017. *Emlékezések életemből*. Szerkesztette Mester Béla. Budapest: MTA BTK, Filozófiai Intézet – Gondolat Kiadó.

Tót[h] P. 1847–1848. Buji levelek Tompa Mihályhoz. I–IV. *Protestans Egyházi és Iskolai Lap* 6. évf. 39. szám. 1013–1017. 6. évf. 45. szám. 1205–1211. 6. évf. 48. szám. 1302–1307. 7. évf. 16. szám. 494–501.

[Tóth] Litkei P. 1871. *Az emberiség szellemének legnagyobb fejlettségi foka s közelebbi legfőbb teendője*. Nyiregyháza: Dobay Sándor.

Tóth P. 1984. *Napló [1836–1842]*. Szerk. Szegedy-Maszák M. Budapest: Magvető Kiadó.

# A HÚS KÉPEI – MEGJEGYZÉSEK VOLKER DEMUTH VIZUÁLIS TESTANTROPOLÓGIÁJÁHOZ

---

**KISS LAJOS ANDRÁS**

Nyíregyházi Egyetem, Nyíregyháza

---

## *Images of the Flesh – Notes to Volker Demuth’s Visual Anthropology of the Body*

Problematics of the human body in cultural history, theology, arts, and the possibility of the visual representation of the body have almost always central significance in the novels and essays of the German writer and philosopher, Volker Demuth. In his opinion, the human flesh is almost the single obscure segment of our body. As it is known significant artists of the 20th century like Francis Bacon, Otto Dix and Hermann Nitsch wanted to make visible the internal world of the body, what is normally covered by the skin, or clothes. The human flesh appears as a bleeding material, or wound in the works of body artists like Matthew Barney, Stelarc and the French Orlan. The body becomes the origin of the questioning of the world in postmodern art. Aesthetics of the wound, tattoo, body building, pornography and the genetically perfected body, etc. appear as works of art and as the inevitable parts of the everyday life of the mediatized societies. The planned presentation will discuss also the complex problematics of transhumanism and artificial intelligence linked with the human flesh, the significance of which will be evaluated by the experiences of the next generations.

---

**KEYWORDS:**

human flesh, skin, wound, spectacle, transhumanism

## TESTEVIDENCIÁK

Mindnyájunk számára magától értetődő tapasztalás, hogy életmegnyilvánulásaink jelentős része testhez kötött. Beszélünk, járkálunk, vagy éppen leveszünk valamit a polcról, olykor felébredünk saját horkolásunkra. Az esetek jó részében testünk úgy működik, hogy szinte oda sem figyelünk. Szívünk folytonos dobogására sem igen gondolunk, de ha gyalog felszaladunk a hatodik emeletre, erős szívverést érzünk. És ha ezt követően tenyerünket a mellkasunk baloldalára helyezzük, „külsőleg” is igazolhatjuk a szívdobogás belső érzését. Éppen erre az evidenciára találunk utalást a francia szerzőpáros – Éva Lévine és Patricia Touboul – *A test* című szöveggyűjtemény bevezetésében is: „a test megszokott, hallgatag evidenciája, amelyre addig nem kérdezőnk rá, amíg rendben mennek a dolgok, elleplezi azt a homályt vagy idegenséget, amellyel akkor szembesülünk, ha közvetlenül meg szeretnénk ismerni testi mivoltunk lényegét” [Lévine–Touboul 2002, 11].

És éppen az evidenciákon alapuló világtapasztalást zavarták meg az alig néhány évtizedes múltira visszatekintő „posztantropológiai kurzus” olykor nagy reményekkel kecsegtető, máskor egészen bizarr vagy egyenesen fenyegető fejleményei, melyek újra az érdeklődés középpontjába állították a „testi mivolt” meghatározhatóságának kérdéseit.

## A MEDIATIZÁLT HÚS ÉS A BIOLÓGIAI TEST MEGHALADÁSAI

A huszadik század erőszakkal telített történelme [gondoljunk a náci koncentrációs táborokban és a szovjet gulágokon elkövetett tömeges népiirtásokra] újra ráirányította a figyelmet a keresztény középkorban egyszer már elintézettnek vélt „bűnös test” problematikára. Miként Volker Demuth megjegyzi, a Tridenti Zsinat konzíliuma [Tridentinum] a keresztény hagyományt egyfajta liturgikus áldozati logikává alakította át, amelynek keretében a vért és a húst az eukarisztia részévé lehetett tenni. „Ilyenformán formálisan is rögzítették a tisztátalan és negatív hús problematikáját” [Demuth 2016, 229]. Ez az áldozati logika ugyanakkor feltételezte, hogy a bűnös hús mögött ott rejtőzhet valamiféle eredendő tisztaság, amelyet aszkézissel, szexuális önmegtartóztatással meg lehet szabadítani a bűnöktől, és a *Corpus Christi*hez visszatalálva mégiscsak megteremthető a szellem és a test harmonikus koegzisztenciája.

A huszadik század erőszak-ekcesszusi azonban kiforgatták és gúnyt űztek ebből az áldozati logikából, és végképp hiteltelenné tet-



ték a hús és a seb moralizálásának lehetőségét. Volker Demuth két huszadik századi férfi példáján keresztül próbálja szemléltetni, hogy miként lehetetlenült el a bűnös testre irányuló purifikációs gyakorlatok „emelkedett értelmezésnek” lehetősége. Noha Hitler és Gandhi egymástól ugyancsak eltérő szerepet játszottak a történelemben, mégis „közös platformra” hozhatók abban a tekintetben, hogy egész életükben mindketten a nemzeti nagyságért küzdöttek, illetve undorítóknak, alsóbb rendűnek és tisztátalannak tartották a húst, azaz az ember testi mivoltát. Mindketten a démonikus és romlott test legyőzését tekintették politikájuk elsődleges célkitűzésének. Elutasították a szexualitást, elszánt vegetáriánusok voltak, és általában véve is a testi önmegtartóztatás világbajnokainak tekinthetjük őket. Gandhi esetében elmondható, hogy az indiai politikus világnézetében egyesült a hindu ortodoxia, a teozófia iránti vonzalom és a viktoriánus korszak miszticizmusának kritikátlan elfogadása. Ugyanakkor az a tisztaságimperatívusz, „amelyet Hitler követett, írja Demuth, feltételezte azt a Vezér-aurát, amely a háború kezdetére végérvényesen egyfajta kultikus test-áldozattá alakult át, és amely világosan tetten érhető Hitler rádióbeszédeiben. „Mint a Német Birodalom első katonája, mondta Hitler, vagy a végleges győzelemre vezetlek benneteket, vagy a másfajta véget nem fogom megélni.’ Amit Hitler kommunikációja a tömegmédiá segítségével a világ tudomására hozott, az nem volt más, mint saját testének feláldozása az *imitatio Christi* ördögi változata nevében” [Demuth 2016, 229].

A második világháborúban elpusztult sok tízmillió ember, a felégetett városok és falvak ezrei hiteltelenítették a testmegvetés imént idézett változatait. Elias Canetti a következőket jegyzete fel 1943-ban: „Többé nem tudok ránézni a térképekre. A városok nevei bűzlenek az égett hústól” [idézi Demuth 2016, 229]. Ettől kezdve értelmetlenné vált a test démonizálása, és az emberi hús – legalábbis ideiglenesen – semleges státuszra tett szert. Ez a „kegyelmi állapot” persze nem tartott sokáig, mert az 1950-es évektől kezdve a fogyasztói társadalom újra felfedezte magának a testben rejlő üzleti lehetőségeket. A pornográfia és a szexipar kítüntetett látványtárggyá avatatta a meztelen testet, amelylyel egyszerre lehetett „tabukat döntögetni” és busás jövedelemre szert tenni. A pornó-vizuális képi világ, amely az emberi test legizgatóbb megnyilvánulásait tette láthatóvá, dezavualta a hagyományos elbeszéléseket. A vizuális pornó szcénájában megjelenő narráció tökéletesen üres, egyfajta komikus burok. „A pornóvizualitás preparálja a testet, kimetszi a környezetből és a történetből. A pornófilmek tipikus vezérmondata a következőképpen hangzik: ‘Szinte a kamerával egybeolvadva látom a vilá-

got, és magát az embert már fel sem ismerem. Csak testrészeket látok, amelyek valamiképpen egymáshoz illeszkednek” [Demuth 2016, 237]. A pornográf húskép egyfajta preparátum, amelynek már nincs semmilyen kapcsolata az ember életösszefüggéseivel. Idővel a pornóvizualitás által megformált hústest ikonszerű képződménnyé lett, és helyet kapott mind a nyilvános térben, mind a privát szférában. Demuth mindezt azzal egészíti ki, hogy a *porn chic* és a *pop porn* kifejezések rendkívül találóan nevezik meg ezt az átviteli folyamatot, mivel fantáziateltett utalásokat kapcsolnak a hús változatos kulturális hasznosíthatóságához [mint öröm-, játék-, szabadság- és stimuláció-realitáshoz].

„A pornó-hús vizuális celebrálása és a mindennapi élet szexuális kódolása valamiféle izgató és megengedő ünnepélyesség formáját ölti magára. Mindezt egy általános történelmi hanyatlásban megkopott szituáció kifejeződéseként lehet megragadni, még ha valamiképpen újra modellálódik is benne a karneológiai kultúra. Ez a karneológiai megújulás oly módon valósul meg, hogy leválik az eddig domináns szerepet játszó karneológiai paradigmákról – a hús teológiájáról, a seb esztétikájáról, az undor szadizmusáról –, és mindenekelőtt azt célozza meg, hogy a húst egy elfogadó, a patetikusságot nélkülöző, örömkultúrába vezesse be” [Demuth 2016, 238].

Az igazság az, hogy a pornográf test mint mediatizált találmány csak az első lépés volt azon a hosszú úton, amelyen a radikális test-transzformációk végigmennek. Ma még fogalmunk sincs arról, hogy hova vezethet ez az út. Annyit persze tudunk, hogy az ember először a középkor „fára alapozott” kultúrájából lépett ki, hogy továbbhaladjon az újkor vasra és acélra alapozott útján, hogy végül a posztmodern húskorszakba lépjen. A hús nyilvánvalóan különös „matéria”, mivel egyaránt alkalmas orvosi, mediális, vallási, művészi, pornográfiai és katonai hasznosításra.

„A társadalom minden területén interfészeket képez. A hús mint háborús anyag, folyamatosan militarista törekvések célkeresztjében van. A hús szorongó és egyúttal kívánatos valami, egyaránt ösztönöz csábításra és megsemmisítésre. A hús folyamatosan húsunk részévé válik. A német vágóhidakon minden évben nyolc millió tonna állati eredetű húst dolgoznak fel, amely egy átlagosan háromfős családot alapul véve, napi egy kiló húsfogyasztásra rúg” [Demuth 2016, 262].

Újabbán – részint a növekvő élelmiszerhiány okán, részint a vegetáriánusok megnyugtatósa kedvéért – a biológusok és egyéb szakemberek azzal próbálkoznak, hogy miként lehetne laboratóriumi körülmények között mesterséges húst előállítani – egyelőre még kevés sikerrel. A biomechanikai kutatások eredetileg a minél jobb protézisek előállítását célozták meg. Idővel a terápiás célokat [pl. egy amputált kéznek az eredetire „szinte a megszólalásig emlékeztető” biomechanikai kézzel való helyettesítése] fokozatosan fölváltották az ember biológiai képességeinek feljavitását célzó kutatások.

„Nagyjából ugyanez érvényes szövetek és szervátültetés tekintetében is. Az orvosbiológiai textilanyagokat leginkább a szív, a vese és a tüdő gyógyításában alkalmazzák. Az orvostudományi kutatások a diszkordáns [xenogén] transzplantációk lehetőségeit is vizsgálják. Ez azt jelenti, hogy állati szövetet, illetve szerveket ültetnek be emberi testbe [...]. Ehhez mindenképpen szükséges a donorállatok örökítő anyagait genetikailag úgy megváltoztatni, hogy az emberi szervezetben ne lépjenek működéskébe a normálisnak tekinthető kivető reakciók” [Demuth 2016, 264].

A jövő természetesen nincs a birtokunkban, de azt azért már ma is elég jól látjuk, hogy a huszadik század végétől a kiborg lett a protagonistája annak a felgyorsult folyamatnak, amelynek eredményeképpen egyre inkább elmosódnak a határok az ember, az állat és a gép között. A géntechnológia, a bionika és a biotika eredményei egy olyan posztbiológiai korszak eljövételét vetítik elénk, ahol az élő rendszerek technikai hibridizációja úgyszólván normáljelenségnek számít. A posztmodern irányultságú filozófiai elméletek amúgy is jó ideje megkérdőjelezzik a hagyományos emberfogalom használhatóságát [Foucault], s noha ezek az irányzatok bizonyos fokú naivitással és vaksággal viszonnyulnak a modern technikához, mert a technika hatalmában inkább csak a hatalom technikáit hajlandók észrevenni [Foucault, Deleuze], mégis megnyitották az utat a poszthumanizmus azon irányzatai előtt, amelyek kritikai-igenlő beállítódással fogadták az említett változásokat. Velük ellentétben a poszthumanizmus már rehabilitálja az emberré válás több évezredek története során elnyomott valós vagy fikciós „lényeket”, az állatokat, démonokat, monstrumokat és szörnyeket minden fajtáját.

„Ugyanakkor félreértés lenne a poszthumanizmusban az ember kiiktatásának ambícióját látni. Ez a törekvés sokkal inkább az ember-mivolt lényegi továbbfejlesztésére irányul. Ugyanis, ha az effajta radikális metamorfózisok révén a kiborg emberibb lényvé lesz, akkor nagyon úgy tűnik, hogy az új, dualisztikus kultúra segíthet megérteni azt is, hogy az animális, a démonikus, a monstrozus magában az emberben lakozik. Mi magunk vagyunk ördögiek, s nem más 'lények', és hogy az ember ezt az ördögöt mindig csak valamilyen exorcizmus segítségével űzheti ki magából. Ha kész vagyunk elfogadni, akkor azt is megtudjuk érteni, hogy mi magunk vagyunk az a technika, amit létrehoztunk, és amiben élünk” [Demuth 2018, 94].

A huszadik században lassan, de biztosan hozzászoktunk ahhoz a fejleményhez is, hogy inkább az ember volt az, aki a gépi-technikai világhoz kezdett alkalmazkodni, s ezt a folyamatot a *hús-vér* alapú emberi testtől való fokozatos eltávolodás folyamataként is leírhatjuk. A hús [Leib] dologi testté [Körper] degradálódott, amelyet többé már nem lehet szellemi-lelki-testi egységként megragadni, hanem manipulálható „tárggyá” alakult át. A huszadik század első évtizedének Amerikájában megszületett, és a második világháború után világszerte viharos sebességgel elterjedő testépítő divat már az *instrumentalizált test* újabb lehetőségeit vetítette előre. Közismert, hogy évtizedek óta vitatkoznak arról, hogy vajon sportnak tekinthető-e egyáltalán a testépítés. Jörg Schneller a *Neue Zürcher Zeitung*-ban megjelent cikkében úgy érvel, hogy a „[...] nagyon hosszú ideig élt az a téves hit, miszerint a testépítés valamiféle sport lenne. Valójában ez egészen más, talán az egyik legradikálisabb 'művi vágy' azok közül, amelyeket az újkor óta kieszeltek. Valójában ez lett a liberális demokrácia vezéreszméje: az ember nem az ami, hanem az, amivé teszi magát” [idézi Demuth 2016, 256]. Vagyis a testépítő más, mint az eddig megszokott emberi lények. Testét nem valamilyen égi *readymade*-nek tekinti, hanem egy evilági én-műalkotásnak; egyfajta *work in progress*-ként viszonyul hozzá, amelyet mindig tökéletesíteni kell.

Jórészt ezt a felfogást képviseli Donna Harway a több mint harminc évvel korábban megjelent híres tanulmányában, a *Kiborg kiáltványban* is. „A kiborg egy kibernetikus organizmus, gép és élő szervezet hibridje, éppannyira a társadalmi valóság szülötte, mint amennyire elképzelt teremtmény” [Harway 2005, 107].

A poszthumanizmus problematikájának ismert francia kutatója, Jean-Michel Besnier a következőképpen érvel: ha a kiborg fogalmán a

biológiai organizmus és az önszabályozó kibernetikai eszközök mixtúráját értjük, akkor akár már az 1960-as évek asztronautáinak szenzorokkal és detektorokkal „feljavított” testét is tekinthetjük kiborgoknak. [vö. Alexandre-Besnier 2016, 46]. Újabban már azt a lehetőséget is tanulmányozzák a szakemberek, hogy miként lehetne olyan nanorobotokat beépíteni az emberi testbe, amelyek ott folyamatosan cirkulálva kiszűrjük, illetve kiirtják a rákos sejteket, azért hogy helyreálljon a DNS normális állapota. A helyzet az, hogy a „kiborgkorszak” már is itt van a nyakunkon, mert miként Pierre Lévy mondja, testünk jórészt már ma is hatalmas hibridtest, egyszerre biológiai, pszichológiai, társadalmi és techno-biológiai.

„Testünk voltaképpen a lángra hasonlít. Gyakran kicsire összehúzódik, izolálódik, a környezeti világtól elkülönül, szinte mozdulatlan. Aztán egy kicsit később hirtelen nekiindul, intenzifikálódik a sport vagy a drogok segítségével, és úgyszólván egy bolygó sebességére kapcsol, virtuális karját az ég felé emeli [...]. Hozzákapcsolódik a közösség testéhez, ugyanolyan fényvel csillog, mint a többi lángoló test. Aztán újra visszafordul, visszahúzódik a privát szférába [...]. Egy nap aztán teljesen leválik a hipertestről, és kialszik” [idézi Besnier 2012, 69].

Ray Kurzweil, a poszt- és transzhumanizmus egyik legismertebb protagonistája már azt feltételezi, hogy idővel nem a számítógép vagy robot veszi át a hatalmat az ember fölött, hanem maga az ember fog apránként gondolkodó géppé átalakulni. Láthatóan Kurzweil víziójában fordított előjelet kap Günther Anders egykori kritikai megjegyzése a technokrata kor emberének „prométheuszi szegényéről”. A prométheuszi szegény nem más, mondja Anders, mint az ember megszegyenülése az általa létrehozott technikai instrumentárium teljesítőképessége előtt. Azaz: a gépek jobbak lettek, mint mi magunk vagyunk! Az igazság az, hogy napjainkra a Günther Anders-féle álláspont fokozatosan a perifériára szorult. Részint azért, mert a komfortos életre berendezkedett nietzschei *utolsó emberrel* szemben a *következő ember* már a kockázatos életvitel előre nehezen kalkulálható következményeit is vállalja, és energiái jó részét annak szenteli, hogy minél inkább meghaladja saját természetének immanens esetlegességeit, és minél inkább függetlenítse magát környezeti világa külső feltételeitől. „Elsősorban egyfajta dizájnobjektumként viszonyul önmagához” [Demuth 2018, 155]. Nyilvánvaló, hogy immáron a biológiai tökéletesedés és biomedialis autar-

kia révén a társadalmi kultúra is a techno-kultúra részévé vált. Továbbá az is jól érzékelhető, hogy az ökológia lassan elveszíti vezető szerepét a világcivilizáció válságjelenségeinek megoldásában. Az új képlet rendkívül egyszerű: ha nem tudjuk megállítani a környezetszennyezés mértéktelen eszkalálódását – márpedig láthatón nem tudjuk –, akkor az élőszervezeteket [és elsősorban az emberi szervezetet] kell az új feltételekhez igazítani. A posztökológiai kultúra ilyen irányú törekvéseit csak felerősíti a 21. század biokapitalizmusa, amely nem fukarkodik tőkebefektetésekkel a bioemancipatív piac egyre szélesebbre táguló területein. A modernitás nagy elbeszélései nem tűntek el, csak radikálisan átalakultak. A világ- és társadalom átalakítás átfogó projektjeit az öntökéletesítés privátprojektjei váltották fel.

## A TESTTECHNIKÁK RADIKÁLIS FORDULATA

Ha van az utóbbi évtizedeknek felkavaró, minden korábban biztonságosnak hitt meggyőződéseinket alapjaiban megkérdőjelező eseménysorozata, akkor ez szinte bizonyosan a *bionika*, a *biotika* és a *genetika* által elért 'eredményekkel', tehát az 'emberi természet' radikális átalakíthatóságával áll kapcsolatban. Azt ugyanis már megszoktuk, hogy szinte minden változhat a körülöttünk lévő világban: a táj, az épített környezet, a társadalmi rendszerek, s az ehhez hozzákapcsolódó politikai, vallási, etikai, esztétikai értékek stb. Mindazonáltal az, hogy valaki férfinak vagy nőnek született, megváltozhatatlan evidenciának tűnt – legalábbis eddig. De mára már ez sincs feltétlenül így! Előfordulhat, hogy valaki, akit a középiskolában Ádámnak ismertünk meg, a tízéves érettségi találkozón már mint Éva mutatkozik be. Egy másik példa: már jó két évtizede annak, Esterházy Péter egyik elbeszélésében olvastam, miszerint ő még nem látott olyan embert, akinek 'ne lett volna anyja meg apja'. Neves írónk tapasztalata feltehetően hamarosan felülvizsgálatra szorul: az elkerülhetetlennek tűnő emberklónozás ezt az evidenciát is a történelmileg túlhaladott dolgok körébe utalja. Sokak szerint ezek a fejlemények már a világunk stabilitásába vetett hit alapjait kezdik ki, végletes bizonytalanságba taszítva az amúgy is frusztrált nyugati embert.

A *bionika* az emberi test és a nem organikus eszközök összekapcsolhatóságnak lehetőségeit kutatja. Elemi szinten ilyen lehet egy amputált kezét helyettesítő műkéz. Csakhogy – a senki által nem kifogásolható – úgynevezett rehabilitációs technikák mellett, újabban megjelentek az emberi szervek teljesítőképességét fokozó implantátumokkal

történő kísérletezések is. Ezek egyike a szembe építhető kamera, amely idővel talán azt is lehetővé teszi, hogy az ember akár háromszázhatvan fokos szögbe, azaz körbe lásson [mint állítólag a légy]. A *biotika* az emberi szervezet számítógépekkel történő irányításának lehetőségeit kutatja. Az emberi test forradalmi átalakításának valóban szédítő távlatai mégis inkább a *genetikai kutatásokhoz* kötődnek, amelyek „filozófiai szempontból” történő értékelése kapcsán az egyik korábbi írásomban magam is megfogalmaztam néhány lehetséges szempontot.<sup>1</sup>

## BODY-ART ÉS MÁS KARNEOLÓGIAI SPEKTÁKULUMOK

A tizenkilencedik század végére már nem számított rendkívülinek, ha az orvosok élő emberi testeken hajtottak végre plasztikai műtéteket. Eleinte leginkább háborúban vagy balesetben eltorzult arcokat igyekeztek „helyrehozni”. A plasztikai sebészet első olyan vállalkozását, amely kizárólagosan „esztétikai szempontot” érvényesített, egy Jacques Joseph nevű berlini orvos „követte el”, aki sebészetileg „megtúrtította” egyik páciense orrát [Demuth 2016, 259]. Ez fontos és bátor lépés volt a sebészeti műtétek repertoárjában, hiszen innen datálható a testdízájn, illetve a test esztétikai normalizálásának éppen napjainkban kibontakozó iparága.

Mindezt további adalékokkal egészíti ki a modern művészet Baudelaire-től napjainkig egyre erősebbnek tűnő tendenciája, nevezetesen az az esztétikai imperatívusz, hogy innentől kezdve a művészet ne a természetet utánozza, hanem alternatív világok teremtőjeként lépjen fel. A múlt század nyolcvanas éveitől egyre érzékelhetőbb a biotechnológia és a nanotechnológia behatolása a művészetbe. A *body-art* három híres képviselője, Matthew Barney, Stelarc és a francia Orlan [eredetileg nő volt!] azt vallják, hogy a természetes emberi test a mi korunkban már egyáltalán nem természetes, éppen ezért a technológia korszakában a testet hozzá kell idomítani ahhoz a technológiai, politikai, társadalmi milióhöz, amelyben élünk. A magányos művész magányos alkotásának befellegzett, a művészeknek együtt kell működniük a fizikusokkal, technikusokkal, mérnökökkel, informatikusokkal, plasztikai sebészekkel stb. Új testtechnikákra van szükség, amelyek sikeres [!?] alkalmazása eredményeképpen akár a homo sapiens teljes átalakulásával kell

---

<sup>1</sup> Erről lásd Kiss Lajos András: Az emberi természet mint társadalmi konstrukció. *Debreceni Disputa*, 2004. 6. illetve 5-8. szám.

szembesülnünk. Orlan, amellet hogy Franciaországban meglehetősen jól ismert *body-art* művész, teoretikusan is igyekszik különös tevékenységét megalapozni, s önnön munkásságát sajátos létkritikaként interpretálja. Orlan szemében nem a társadalmi determinációk jelentik az elsődleges korlátokat, hanem az emberi test egyszer s mindenkorra 'adott' mivoltával nincs kibékülve. Éppen a testiség [charnel] az a hely, ahonnan kiindulva kérdéseessé tehető a világ. Orlan és a hozzá hasonló testművészek szemében a test nem adottság, hanem 'feladottság', úgyszólván korlátlanul alakítható lehetőség. Orlan a kilencvenes évek elejétől folyamatosan átoperáltatja a testét. Választott új külsőjének megkomponálása során a számítógép segítségét is igénybe veszi. A görög és a keleti mitológiák ember- és kíméraábrázolásából, saját fantáziájából és mindenféle számítógépes programokból állítja össze, az amúgy folyamatosan változó, testi identitását. A plasztikai sebészeti igénybebevonó embertársaink nagy többségével ellentétben, akik általában megszépíteni szeretnék külsejüket, Orlan egyre „csúnyább” arcot operáltat magának – legalábbis a hétköznapi ember ízlésvilágát alapul véve. Orlan ugyanis azt tekinti a legfontosabbnak, hogy még csak véletlenül se hasonlítson az európai reneszánsz kultúrával kialakuló, s napjainkig – legalábbis szerinte – alig változó női eszményképekre. E tekintetben a radikálisan feminista Judith Butler nézeteit követi, aki szerint a női nemi identitás lényegében a maszkulin kultúra gyarmatosításának terméke. Orlan a kétezres évek elején azt tervezte, hogy a plasztikai sebészeti segítségével sokszorosára növeli meg az orra hosszát [nem tudok róla, hogy sikerült-e kiviteleznie ezt az ötletét]. Egyébként korábban már kis szarvakat operáltatott a homlokára. Miközben Orlan a plasztikai sebészek kései alatt feküdt, azokat a műtő falaira kiakasztott képeket és fotókat nézegette, amelyek a korábbi műtétek során készültek róla, ilyenformán az operáció alatt nyomon követhette teste metamorfózisainak állomásait. Az önmagát „önmaga” Pygmalionjának tekintő Orlan még a „halála után” is folytatni óhajtja teste radikális átalakítását. Pontosabban a halhatatlanság vagy legalábbis a kvázi-halhatatlanság elérésének a lehetősége izgatja.

„A halál nem jön el Orlan számára, mivel egy napon mumifikált holttestét a múzeumi tárlóban látjuk viszont, egyfajta interaktív videó-installációként” [Breton 1999, 44]. Ahogyan közel száz évvel korábban az orosz/szovjet kozmizmus képviselői [pl. Alekszandr Bogdanov és Alekszandr Szvatogor] akaratauk engedelmes eszközévé kívánták tenni a természeti törvényeket, ugyanúgy Orlan is harcot hirdet minden külső



determinációval szemben.<sup>2</sup> „Munkám – jegyzi meg egy helyen – harc a veleszületett diszpozíciók, a hajlíthatatlanság, a természet, a DNS [amely voltaképpen a mi, azaz a performansz művészek közvetlen riválisának is tekinthető] és Isten ellen” [Breton 1999, 44.]

Persze Orlan kapcsán hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy egy excentrikus és magányos művész fantáziálásával van dolgunk. De azért ez még sincs egészen így. Ahogyan az egyik francia kritikusa írja: az identitás, amelyet Orlan időről időre alakítgat a testén, maga is alá van vetve a mediatizált társadalom által termelt kollektív fantazmáknak. A plasztikai sebészet persze olyan arcot kölcsönöz nekünk, amelyet aztán a tükörben viszontlátni szeretnénk. De hogy ez a látvány az esztétikai érték rangjára emelkedjék, ahhoz ennél még többre van szükség. Leginkább éppen a mediatizált, a televízió által kölcsönözött képi világ az, ami munciót kölcsönöz még az egyéni lázadáshoz is. [Kérdés persze, hogy nincs-e mégis valamilyen konstans 'természeti' alap a társadalmilag konstruált test mögött, amely ellenáll a korlátlan átalakíthatóságnak?]

Stelarc, egy másik ismert ausztrál testművész, Orlanhoz hasonlóan ugyancsak elavultnak tekinti az emberi testet. A biológiai vagy „természetes test” már képtelen adaptálódni a megváltozott, totálisan technicizált környezethez, hangzik Stelarc üzenete, ezért elkerülhetetlen a test hibridizálása. Stelarc alapvetően olyan darwinistának tekintti magát, aki mesterséges eszközökkel szeretné továbbfolytatni az evolúció nagy művét, csak hogy ő már nem hagyatkozik a természetes kiválasztódás véletlenszerűségére, hanem a bionika és a biotika eszköztárát veszi igénybe tervei megvalósításában. „Stelarc egyfajta mutáns-művészként jeleníti meg magát, aki a hibridizált emberi test lehetőségeivel kísérletezik – protézisekhez és gépekhez kapcsolja testét” [Lafargue 1998, 143]. Stelarc az egyik nyilatkozatában programszerű tömörséggel foglalja össze művészi hitvallását:

„Tudomásul kell vennünk, hogy az emberi test végleg a történelem süllyesztőjébe került, és ez lehetőséget nyújt arra, hogy hozzáfoghassunk poszt-evolucionalista terveink kivitelezéséhez. Az persze egyelőre még evidencia, hogy hagyományos

---

<sup>2</sup> Az orosz/szovjet kozmisták egészen elképesztő vízióiról [például a kvázi-halhatatlanság elérésének majdani lehetősége, a rendszeresen megismételt vérátömlesztések révén] kitérő információkkal szolgál a Boris Groys és Michael Hagemeister szerkesztette kötet [Groys/Hagemeister 2005]. *Die neue Menschheit*. Biopolitischen Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

módon kell fenntartani az emberi faj reprodukcióját, de erősíteni kell az individuumban az újramodellálás szükségességét. Nyilvánvaló, hogy ma már miniatürizált technikákat és biokompatibilis eszközöket kell az emberi testbe beépíteni” [Lafargue 1998, 145].

Stelarc a hetvenes évek közepétől egyre radikálisabb hibridtest-konstrukciókkal hívja fel magára a figyelmet. A *Felfüggesztések* című performansz-sorozatában a művész teste a különböző kiállítótermek plafonjairól lógott le, kötelekből és hámokból összeeszkábált tartóeszközök segítségével. Később lószerszámokkal helyettesítette a kampókat. De miként Bernard Lafargue írja, ezzel nem az volt a célja, hogy a lószerszámokkal felszerelt emberi testet a vágóhídi lovakkal hozza összefüggésbe. Stelarc felfüggesztett teste bizonyos értelemben ellentét volt a Bacon-féle üvöltő-testnek vagy Vélikovic darabokra tépett testeinek. „Ellenkezőleg, Stelarc ‘esztétikai intenciója’ az volt, hogy tesztelje az emberi test elasztikusságát, illetve hogy a lehetőségekhez képest függetlenítse a gravitáció törvényeitől, és hogy nyilvánvalóvá tegye az emberi test mutálódásának lehetőségeit” [Lafargue 1998, 147]. A múlt század nyolcvanas éveitől kezdve a különböző performansaiban Stelarc még radikálisabb eszközökkel élt: testét számítógépek segítségével az internethez kapcsolta, és ilyenformán egyfajta „kibernautaként” létezett, mivel biológiai teste lassan olyan hang- és fényeffektusokká alakult át, amely a globális falu kiberterében cirkulált. Barátja, a bostoni egyetemen oktató Marvin Minsky segítségével, nanotechnológiai eszközökkel gazdagította sajátos testművészetét, s olykor már ténylegesen is hibrid lényévé változtatta magát. Lényegében saját művészetét Minsky techno-utópista víziói előképének tekintette. Minsky az egyik könyvében ezt a techno-víziót a következőképpen fogalmazta meg:

„2035-ben az emberi agy elektronikai ekvivalense – hála a nanotechnológiának – kisebb lesz, mint az újjak hegye. Azaz képesek leszünk az emberi koponyába különböző memóriarendszereket implantálni, amelyek megsokszorozzák az emberi memória teljesítőképességét, és a percepció korábban nem létezett lehetőségeit nyitják meg számunkra. Ezek egészen eredeti észjárást, a gondolkodás és az imagináció új formáit teszik lehetővé... Ilyenformán testünk nagyon transzparenssé válik, és egyszerűen csak közvetíteni fog agyunk és a világ-egyetem jelenségei között” [Lafargue 1998, 146].

Azonban mint az Lafargue helyesen mondja, Stelarc „esztétizált” hibridteste nem azonos a tudományos fantasztikus filmek [pl. a *Terminátor II.*] mechanikus robotjaival sem. Éppen ellenkezőleg, az ő performanszai szatirikus kritikáját nyújtják a filmek hústalan gólemeinek. Stelarc voltaképpen mindig azt a hitet szeretné bennünk erősíteni, hogy testünk csak abban az esetben lesz képes adaptálódni a technikai környezetünkhöz, a kibertérhez, s általában a virtuális világ kihívásaihoz, ha új testtechnikákat eszel ki, azaz egyfajta hibrid bionikai lényé alakítja át magát. E tekintetben az ausztrál művész talán legmeghökentőbb projektjének a „harmadik fül” bal alkarjába történő beültetését tekinthetjük. Mindannyian tudjuk, hogy az embernek normálisan két füle van, amelyek általában a fej két oldalán helyezkednek el. Stelarc azonban ezt nem találta elegendőnek, ezért 2006-ban egy harmadik fület implantáltatott a bal alsókarjába. Az ausztrál művész az egyik írásában ezt a meglehetősen bizarr ötletét igyekezett egy viszonylag jól kidolgozott filozófiai-esztétikai program keretébe illeszteni. Szerinte ugyanis a performansz lényegét a protesztétika [azaz protézis-esztétika] kifejezéssel lehetne leírni. Eszerint, szemben a megszokott protézissel, amely általában valamilyen hiányt vagy korlátozottságot igyekszik pótolni, az esztétikai protézis inkább valamilyen többletigény [excès] szimptomája kíván lenni.

„Ahelyett, hogy egy hiányzó vagy rosszul működő testrészt helyettesítene, ezek az interfészek vagy kiegészítők feljavítják és kiszélesítik a test formáját és funkcióit. A HARMADIK KÉZ [technológiai csatolmány], A GYOMORSZOBOR [beépített technológia], Az EKSZOSZKELETON [a technológia kiterjesztése], ezek mind a protesztétikai feljavítás különböző változatai. A HARMADIK FÜL [extra aer] egy lágy protézis, amely már nem vegyi és más kemény anyagokból, technológiákból építkezik, hanem lágy szövetekből és rugalmas porcokból. Az effajta protézis nem egyszerűen csak hordozható, hanem olyan módon van a testbe beépítve, hogy kihasználja az alkar lágy bőrét, és ez az újfajta porc folyamatos testkiterjesztésként létezik” [Stelarc 2003, 59].

Ami a plasztikai sebészet technikai aspektusát érinti, itt egyre kevesebb nehézség adódik, mivel ezen a területen az orvosi szakma képviselői is egyre inkább együttműködőnek tűnnek. A fő probléma, mondja Stelarc, túlmutat a plasztikai sebészet tiszta „technikai aspektusain”.

S még csak nem is arról van szó, hogy lehetséges-e élő emberek anatómiai adottságaiba radikálisan belenyúlni [az efféle radikális sebészeti beavatkozásokat egyébként jelenleg nem tiltják a nyugati demokráciák többségében], hanem inkább arról, hogy miként fog majd a jövő társadalma tekinteni ezeket az új monstrumokra. Vajon fogyatékkal élő lényeknek vagy inkább szuperlényeknek tekinti-e majd őket? Stelarc arról is beszél, hogy a harmadik fül implantációja meglehetősen bonyolult eljárásorozatot követel meg, és legalább nyolc hónapig tart. A műtétsorozatnak legalább hat fő fázisa van, melyek a következők: 1. A porc összegyűjtése a mellkastól kiindulva. 2. Olyan formát kell adni a porcnak, hogy a fül felépíthető legyen a karba. 3. A porc beillesztése a bőr alá. 4. A kiemelkedő fülforma kialakítása. 5. A bőrfelület tökéletlenségeinek kisimítása hatékony bőrápoló segítségével. 6. A füllebeny végső formájának kialakítása.

A harmadik fület esetleg az ember jobboldali füle mögé is be lehetne ültetni, de – mondja Stelarc – ő maga mégis inkább a bal alsókarba történő implantációt tartotta a legszerencsésebbnek. Tudniillik a fejről leválasztott, tehát a karba beültetett harmadik fület bármilyen irányba el lehet fordítani, és persze sebészeti szempontból is veszélytelenebb ezt a megoldást választani. Noha a harmadik fül külső formáját tekintve a valódi fület imitálja, funkciója mégis annak éppen az ellenkezője: nem felfogja a kívülről jövő hangokat, hanem maga bocsát ki hangokat. Tudniillik egy szonorikus csip és egy szenzoros közelségérzékelő is beültethető a mesterséges fülbe, amely aztán kommunikálni kezd a hozzá közeledő személyekkel, esetleg mesterséges intelligenciákkal! Egy antenna segítségével még az internethez is csatlakoztatni lehet a harmadik fület... A kérdés persze valójában az, hogy mi értelme van ilyen bizarr protézist létrehozni? Stelarc ezt a kérdést a következőképpen válaszolja meg:

„A mesterséges fül szép és komplex struktúrával rendelkezik. Ha például az akupunktúrára gondolunk, azt láthatjuk, hogy a fül a testi szervek stimulálásának egy lehetőségét foglalja magában. A fül nem pusztán csak arra való, hogy halljunk vele, de az ember egyensúlyának megőrzését is szolgálja. Ha az ember szert tesz egy harmadik fülre, akkor olyan lehetőségek nyílnak meg a számára, amely több annál, hogy csak valamiféle anatómiai többletet lássunk benne” [Stelarc 2003, 59].

Az itt felmerülő dilemmák – amelyek akár akarjuk, akár nem, egyúttal mindig az erkölcsi problémák rangjára is emelkednek – talán elsődlegesen nem is a bionikai és a biotikai kutatások kapcsán merülnek fel [hiszen ezeknek a technikáknak, a tetováláshoz hasonlóan, nincs kihatásuk a jövő nemzedékekre], hanem a humángenetika szédítő lehetőségei vonatkozásában. Természetesen ennek a meglehetősen összetett és az utóbbi két évtizedben számos vitát kiváltó kérdéskörnek a behatóbb vizsgálatát jelen tanulmányomban nem szándékozom elvégezni.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Alexandre, L. – Besnier, J.-M. 2016. *Les robots font-ils l'amours?* Le transhumanisme en 12 questions. Paris: Dunod.

Besnier, J.-M. 2012. *Demain les Posthumains*. Paris: Fayard/Pluriel.

Breton, L. D. 1999. *L'Adieu au corps*. Paris: Édition Métailié.

Demuth, V. 2016. *Fleisch*. Versuch einer Carneologie. Berlin: Matthes & Seitz.

Demuth, V. 2018. *Der nächste Mensch*. Berlin: Matthes & Seitz.

Groys, B. – Hagemester, M. [szerk.] 2005. *Die neue Menschheit*. Biopolitischen Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Harway, D. J. 2005. Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években. *Replika*, 51-52. szám, 107-140. Ford. Kovács Ágnes

Kiss, L. A. 2004. Az emberi természet mint társadalmi konstrukció. Debrecen: *Debreceni Disputa*, 2004. 6. szám. 60-63. illetve 7-8. számok. 90-95.

Kisselava, O. 1998. *Cyberart, un essai sur l'art du dialogue*. Paris: L'Harmattan.

Lafargue, B.: „Artistes-mutants” à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle [Matthew Barney, Stelarc, Orlan]. In: Pearl, *Corps...*, 129-156.

Lévine, É. – Touboul, P. 2002. [szerk.] *Le Corps*. Paris : Flammarion

Pearl, L. [szerk.] 1998. *Corps, Art et Société – Chimères et utopies*. Paris: L'Harmattan.

Stelarc, 2003. La troisième oreille ou une oreille sur le bras. *Quasimodo*, Nr. 7 [„Modifications corporelles”], printemps Montpellier, 258-260 Texte disponible sur <http://www.revue-quasimodo.org>



# A DIGITÁLIS KÉP





# DIGITÁLIS FORDULAT: FÉKEK ÉS ELLENSÚLYOK

---

**BAKÓ ROZÁLIA KLÁRA**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem,  
Csíkszeredai Kar, *Csíkszereda*

---

*Digital Turn: Checks and Balances*

We live in a hyperconnected world, with a growing importance of visual content production and consumption. The digital turn [Westera 2013] impacts all areas of our private and public lives, raising several social, technical, ethical, and educational issues. Digital literacy is crucial in this context: the ability to understand our media environment is a critical success factor for both individuals and communities. Based on the Digital Economy and Society Index (DESI) report released by the European Commission in June 2019, this paper focuses on strengths and weaknesses of four European Union (EU) countries when it comes to digitalization: Estonia, Finland, Hungary and Romania. Romania, because it is the author's country of origin; Hungary, because it is a neighbouring country of reference; Estonia, because it is the most developed former Communist country in terms of digitalization, and Finland, because it ranked first in the DESI 2019 report.

---

**KEYWORDS:**

Digital Economy and Society Index, Estonia, Finland, Hungary, Romania

*Az internet az a tévé, ami az egész világból látszik.  
Magdus [82], egy erdélyi kisfaluból*

Meglátni és megszerezni ma a pillanat műve: kérdés, hogy fel vagyunk-e készülve egy ilyen „szép új digitális világra” [Kerényi–Müller 2019, 5], ahol a tranzakciók egyre gyorsabbak, a rendszerek pedig egyre sérülékenyebbek. Rendelkezünk-e vajon azokkal az egyéni és intézményi szintű kompetenciákkal, amelyek tudatos internethasználókká tesznek? Elemzésünkben<sup>1</sup> ezekre a kérdésekre keressük a választ négy európai ország digitalizációs teljesítményének tükrében: Észtország, Finnország, Magyarország és Románia.

## I. A DIGITÁLIS FORDULAT TÁRSADALMI-KULTURÁLIS KERETFELTÉTELEI

### 1. 1. Közösségek és hálózatok

Minden kommunikációs technológiai vívmány egy lépéssel előbbre viszi az emberek közötti interakciók lehetőségeit: napjainkban a széles sávú internet és az információs forradalom lehetővé tesz egy eddig soha nem tapasztalt összekapcsoltságot – a *hiperkonnektivitást* [Hámori–Szabó 2018]. Bár minden társadalomban és minden korban működtek közösségi hálózatok, ma szerepük felértékelődött [Wellman 2018[1999]]. Vályi [2004, 47] így foglalja össze Wellman korszakalkotó gondolatait a közösségi hálózatok szerepéről:

„A távközlés robbanásszerű fejlődése és a közlekedés/szállítás gépesítése lehetővé tette, hogy a közösség túllépjen a közösségi interakciót korábban jellemző alapvetően helyi meghatározottságán. A közösségek szerkezete is megváltozott: a helyi közösségekre jellemző erős kötelékek és a tagok között feszülő sűrű szövésű kapcsolathálót felváltották a flexibilis, laza szövésű, gyengébb kötelékekre, illetve közös érdekekre vagy érdeklődésre épülő hálós kapcsolati struktúrák, s ma az egyén általában egyszerre több ilyen laza közösségnek tagja.”

---

1 Készült az Argumentor Műhelykonferenciára. Támogatta a Kutatási Programok Intézete [Sapientia Alapítvány]

Már a kilencvenes évek közepétől kezdődően Castells [1996, 1999, 2004] megalapozta az információrobbanás és a technológiai fejlődés monumentális elméletét, a *hálózati társadalom* fogalmába sűrítve azt: egy olyan ideáltípust definiált, amelynek jelentésköre túlmutat 20. század végi gazdasági és a társadalmi átalakulásokon, és magába foglalja a kulturális, illetve a politikai szféra változásait is. A kommunikáció hálózatai változatos kódok és értékek mentén rendeződnek át az internet elterjedésének köszönhetően. Ebben a behálózott világban [Barabási 2003; Benkler 2006; Ropolyi 2006] kapcsolataink felértékelődnek, akár reális interakciós térben zajlanak, akár egy virtuális, „elképzelt közös-ségben” [Anderson 2006].

Van Dijk [2006] „hálózati társadalom” elmélete is fontos szerepet tulajdonít az összekapcsolt egyének, csoportok és intézmények rendszerének, bár nem terjeszti ki a hálózatiság fogalmát a társadalmi élet minden „atomjára”, mint azt Castells [2004] tette

Jenkins [2006] *részvételi kultúra* fogalma rávilágít a hálózati társadalom nyitott, változatos és interaktív jellegére, hozzáférhetőségére, de azt is kihangúlyozza, hogy csak akkor tudunk élni a participáció nyújtotta lehetőségekkel, ha megfelelő médiaműveltséggel rendelkezünk. A részvételi kultúrához szükséges készségek közül kiemeli a kreativitást, a médiatartalmak kombinálásának képességét, és a hálózatban való kommunikáció készségeinek elsajátítását. Glózer [2016] így méltatja Jenkins gondolatait:

„A részvételi kultúrát [...] úgy jellemzi, mint sajátos kulturális kontextust, a populáris médiakultúra azon területét, mely az amatőr [művészi és civil] megnyilvánulások számára viszonylag egyszerűen hozzáférhető, és ahol a résztvevők társas kapcsolatok különféle formáit alakítják ki egymás között, miközben a tapasztaltabb szereplők a mentorálás informális módjai révén segítik a kevésbé gyakorlottakat... [A] részvétel formái sokfélék, és nem mindenki él a leginkább kreatív és produktív lehetőségekkel, ám hangsúlyozza, hogy a hozzájárulás és aktív részvétel lehetősége elviekben mindenki számára adott. Ennek korlátait az egyéni motivációkon kívül a technológiai hozzáférés paraméterei jelenthetik” [Glózer 2016, 142].

Ebben a felgyorsult társadalmi- és médiakörnyezetben [Bakó 2016; Fleischer 2006; Gálík 2018; Nistor 2018] megváltozik a médiahasználók szerepe is:

„A közösségi média nem fogyasztóként tekint a közönségre, hanem felhasználóként, aki a hozzászólások [kommentek], társszerzőségek [Wikipedia], remixek és mash-upok [YouTube, mémek] révén aktív résztvevője lehet a tartalomteremtésnek” [Merkovity 2013, 54].

Az információs és kommunikációs technológia [IKT] korunk fejlődésének meghatározó tényezője. Az internetes médiakörnyezet erőteljesen hat a felhasználók habitusaira, értékrendjére, és egyre nagyobb teret ad ezek megnyilvánulásainak [Cardoso 2006; Kósa 2017]. Ezt a környezetet két fő tényező határozza meg: a vizualitás növekvő szerepe, és a digitalizáció.

### *1.2. Képi fordulat és virtuális örökkévalóság*

A vizualitás térnyerése és a digitalizáció kihat életünk számos területére, a televíziózástól az olvasáson keresztül a munkahelyi rutinokig. Ez a sokszínűség tükröződik a szakirodalom interdiszciplináris jellegében és gazdagságában: a képi gondolkodásról szóló tanulmányokban [Arnheim 1980; Birdsell–Groarke 1996; Corsano 2013], vagy a vizuális kultúrát összefoglaló elméleti és módszertani írásokban [Blaskó–Margitházi 2010; Mirzoeff 2009, Smith et al. 2005].

Nagy feladatra vállalkoznak a könyvtárak is, amikor fel akarnak zárkózni a digitális kor nyújtotta lehetőségeihez és kihívásokhoz:

„lehet-e, szabad-e a könyvtár falai közt ennyire nem venni tudomást a gyökeresen megváltozott világról, ahol a képek áradata elsöpri a betű egyedulalmát? Eközben új médiumok soha nem látott intenzitású terjedése pedig azt bizonyítja, hogy a világ belefáradt a múltba, megunta régi termékeit – ezért fordul most ilyen vehemenciával az új, az egyetemes, a nyelvi és politikai határokkal mit sem törődő vizuális információhordozók felé?” [Tószegi 1994, 5]

Az állomány digitalizációja komoly kihívást jelent a könyvtárosok számára, nemcsak a digitális archívumok alulfinanszírozottsága okán, hanem az adathordozók gyorsan változó rendszere miatt is, átjárhatósági gondok miatt [interoperabilitás]. A „virtuális örökkévalóság” megteremtése nehéz feladatnak bizonyul [Golden et al. 1998, 312].

Boehm és Mitchell [2009, 103] levelezése a „képi vs. ikonikus fordulatról” egy olyan kulturális átalakulást jelez, amely még csak a kezdeténél tart. Az okos digitális eszközök elterjedése szükségessé teszi a digitális írástudás fejlesztését a lakosság körében: enélkül nem csak egyének, de intézmények is komoly anyagi és erkölcsi kárt szenvedhetnek adatlopás, adatvesztés esetén. A vizualitás kora lehetőség és kihívás is egyben.

A mobiltechnológia intuitív és hozzáférhető sokak számára, de csapdákat is rejt magában: az erre felkészületlen, hátrányos helyzetű társadalmi csoportok [szegények, idősek, vidékiek, fogyatékkal élők] könnyebben bedőlnek a csalóknak vagy olyan érzékeny adatokat osztanak meg, amelyek miatt a későbbiekben veszteséget szenvedhetnek. Romániában különösen nagy gondot okoz a médiaműveltséget, digitális írástudást fejlesztő tantárgyak teljes hiánya a formális oktatási rendszerből: informatikaórán inkább technikai jellegű képzést kapnak a gyerekek és a fiatalok, alulképzett informatikatanároktól. Ennek hatásai visszaköszönnek a *Digitális Gazdaság és Társadalom* [Digital Economy and Society Index – DESI] jelentés számsoraiból: Románia sereghajtó a digitális írástudást mérő mutatóknál, amint ezt az alábbiakban részletesen be is mutatjuk.

Azok a képzett városi fiatalok, akik élni tudnak a technológiai forradalom nyújtotta lehetőségekkel, jó eséllyel jutnak jól fizetett állásokhoz, és nyitott előttük a szakmai fejlődés útja [Unguru 2016]. Különösen a térinformatikai alkalmazások, a különféle online adatbázisok kezelése nyit új lehetőségeket, illetve a sok adattal való operálás és a felhő alapú szolgáltatások nyújtása, amint ezt az 1. táblázatban bemutatjuk.

1. táblázat: A digitális képelemzés gyakorlati alkalmazásai

Alkalmazás	Területek
Térképek készítése fényképekből, időjárás-térképek készítése, épületek és utcák 3D-s modellezése	Térképészet, térinformatika
Újlenyomat-illesztés, arcfelismerés, járáselemzés, más biometrikus mérések, például fül, írisz	Bűnüldözés, biztonság
Arckifejezés-elemzés, szemmozgás-követés, gesztusfelismerés	Ember-gép interakció
Autók és emberek követése, események és tevékenységek elemzése	Térmegfigyelés

Kép- és videó alapú színtér-rekonstrukció, fotorealisztikus modellezés	Film- és játékipar, kulturális örökség
Kép- és videó alapú keresés, indexelés; alakzat, textúra és mozgás reprezentációja és kódolása	Multimédia adatbázisok
Célkeresés és azonosítás, légi járművek azonosítása és irányítása	Radarképek feldolgozása
Multispektrális képelemzés, időjárás előrejelzés, városi, mezőgazdasági és vízi területek megfigyelése	Távérzékelés

Forrás: Csetverikov 2015, 8

## 2. A DIGITÁLIS GAZDASÁG ÉS TÁRSADALOM FEJLETTSÉGÉT MÉRŐ MUTATÓ

A *Digital Economy and Society Index (DESI)* az Európai Unió tagállamainak digitalizációs szintjét méri öt szempontból, az alábbiak szerint [Európai Bizottság 2019]:

1. Hálózati összekapcsoltság: széles sávú internet-hozzáférés;
2. Humán tőke: alapszintű és fejlett digitális készségek a lakosság körében;
3. Internetes szolgáltatások használata: onlajn tartalmak és tranzakciók igénybevétele;
4. A digitális technológiák integráltsága: vállalkozások digitalizálása és e-kereskedelem;
5. Digitális közszolgáltatások: e-kormányzat és e-egészségügy.

A legfrissebb DESI-jelentés szerint Románia utolsóelőtti, 27. az Európai Unióban az összesített öt szempont szerint [EC 2019e]<sup>2</sup>, míg Magyarország a 23. helyet foglalja el [EC 2019d], Észtország a nyolcadik a rangsorban [EC 2019b], Finnország pedig az első helyezett [EC 2019c].

### 2.1. Hálózati összekapcsoltság

Románia és Magyarország jól teljesít a nagysebességű széles sávú internet igénybevétele terén az egyebekben élbolyba tartozó Észtországhoz és Finnországhoz képest. A mobil szélessáv igénybevétele terén elért csúcseredmények azonban az északi országok szélesebb

<sup>2</sup> <https://ec.europa.eu/digital-single-market/sites/digital-agenda/files/desi-webpage.png>

körben elérhető infrastruktúráját dicsérik. A széles sávú internet árindex-teljesítménye terén is kiemelkedik Finnország, illetve Magyarország is jó eredményt ért el, 11. helyezést a 28 EU ország rangsorában [2. táblázat].

2. táblázat: Hálózati összekapcsoltság a négy európai országban  
– zárójelben a helyezés

Szempontok	RO	HU	EE	FI	EU
<b>Vezetékes széles sávú lefedettség</b> – háztartások aránya –	87% [26]	94% [21]	92% [24]	94% [20]	97%
<b>Vezetékes széles sáv igénybevétele</b> – háztartások aránya –	66% [22]	77% [11]	78% [9]	58% [27]	77%
<b>4G lefedettség</b> – háztartások aránya –	77% [28]	96% [14]	99% [7]	99% [4]	94%
<b>Mobil széles sáv igénybevétele</b> – 100 főre jutó előfizetés –	85 [20]	59 [28]	144 [3]	156% [2]	96%
<b>Nagy sebességű széles sávú lefedettség</b> – háztartások aránya –	76% [21]	87% [15]	83% [19]	75% [24]	83%
<b>Nagy sebességű széles sáv igénybevétele</b> – háztartások aránya –	55% [9]	58% [6]	34% [21]	29 % [22]	41%
<b>Szupergyors széles sávú lefedettség</b> – háztartások aránya –	75% [14]	82% [10]	83% [9]	58 % [19]	60%
<b>Szupergyors széles sáv igénybevétele</b> – háztartások aránya –	45% [3]	40% [4]	11% [22]	21 % [14]	20%
<b>Széles sáv árindex</b> – eredmény 0 és 100 között –	86 [16]	87 [11]	85 [18]	<b>94 [1]</b>	87

Magyarázat: RO – Románia, HU – Magyarország, EE – Észtország, FI – Finnország, EU – Európai Unió átlag

Az infrastrukturális hozzáférés szükséges, ám nem elégséges feltétele annak, hogy a digitalizáció éreztesse pozitív hatását a mindennapokban: a munkahelyen, ügyintézésben, szórakozásban. Legalább ilyen fontos szerepe van a képzettségnek, amely a *humán tőke* mutatóban testesül meg.

## 2.2. Humán tőke

Az internethasználók digitális kompetenciája szempontjából Románia sereghajtó az Európai Unióban. Magyarország is a kullogók csoportjához tartozik, míg Észtország és Finnország élenjár az IKT-írástudás és az IKT-szakemberek terén.

3. táblázat: Humán tőke a négy európai országban  
[zárójelben a helyezés, EU28]

Szempontok	RO	HU	EE	FI	EU
Legalább alapvető digitális készségek – magánszemélyek arányában –	29% [28]	50% [21]	60% [10]	76% [4]	57%
Alapszint-fölötti digitális készségek – magánszemélyek arányában –	10% [28]	26% [21]	35% [11]	45% [6]	31%
IKT-szakemberek – összes foglalkoztatott arányában –	2,1% [27]	3,6% [15]	5,6% [3]	6,8% [1]	3,8%
Női IKT-szakemberek – a női foglalkoztatottak arányában –	1,3% [16]	0,7% [26]	2,2% [3]	3,1% [1]	1,4%
IKT-diplomások – a végzettek arányában –	4,9% [6]	4,3 [11]	6,4 [4]	7,1 [1]	3,5%

Magyarázat: RO – Románia, HU – Magyarország, EE – Észtország, FI – Finnország, EU – Európai Unió átlag

A humán tőke IKT-alapú képzettsége már előrejezi, hogy az internethasználat terén azok az országok teljesítenek jól, amelyek átgondoltan fejlesztik a digitális kompetenciákat az oktatási rendszer minden szintjén, a teljes lakosság körében.

## 2.3. Internethasználat

Ha a 4. táblázat adatait összehasonlítjuk, első látásra feltűnik, hogy Észtország és Finnország sok szempontból kiemelkedő internethasználat terén: sokan interneteznek, sokféle szolgáltatást igénybe vesznek, és jelen vannak a világháló szakmai és kreatív terein is. Ehhez képest Magyarország és Románia egyetlen téren tűnik ki: a közösségi média magáncélú használatában – e téren mindkét ország élenjáró.



4. táblázat: Internethasználat a négy európai országban  
[zárójelben a helyezés, EU28]

Szempontok	RO	HU	EE	FI	EU
<b>Internetet soha nem használók aránya</b> - magánszemélyek arányában -	21% [24]	16% [19]	8% [9]	4% [6]	11%
<b>Internethasználók aránya</b> - magánszemélyek arányában -	68% [27]	75% [21]	87% [8]	93% [4]	83%
<b>Hírek</b> - az internethasználók arányában -	69% [24]	85% [10]	90% [5]	90% [4]	72%
<b>Zene, videó és játékok</b> - az internethasználók arányában -	63% [28]	82% [14]	83% [12]	94% [1]	81%
<b>Online videotéka</b> - az internethasználók arányában -	10% [26]	11% [23]	27% [11]	50% [5]	31%
<b>Videohívások</b> - az internethasználók arányában -	51% [15]	60% [9]	49% [17]	46% [21]	49%
<b>Közösségi hálózatok</b> - az internethasználók arányában -	86% [1]	86% [2]	69% [18]	71% [17]	65%
<b>Szakmai közösségi hálózatok</b> - az internethasználók arányában -	6% [25]	16% [14]	17% [8]	20% [6]	15%
<b>Onlajn képzésen részt vevők aránya</b> - az internethasználók arányában -	5% [23]	5% [21]	13% [5]	17% [2]	9%
<b>Onlajn konzultálók, szavazók aránya</b> - az internethasználók arányában -	5% [23]	4% [24]	9% [13]	14% [6]	10%
<b>Bankolás</b> - az internethasználók arányában -	10% [28]	54% [20]	90% [5]	94% [1]	64%
<b>Onlajn vásárlás</b> - az internethasználók arányában -	26% [28]	52% [21]	68% [12]	74% [8]	69%
<b>Onlajn eladás</b> - az internethasználók arányában -	5% [26]	14% [19]	27% [11]	29% [8]	23%

Magyarázat: RO – Románia, HU – Magyarország, EE – Észtország, FI – Finnország, EU – Európai Unió átlag

Külön figyelmet érdemel, hogy Finnország élenjár az internetes bankolás terén, és onlajn képzéseken való részvétel tekintetében is kiemelt helyezést ért el. A világhálón való otthonosság tükröződik a következő mutató adatsorain is: a digitális technológiák integráltsága magas fokú ott, ahol az internethasználat okos és változatos.

## 2.4. A digitális technológiák integráltsága

A szervezetek életében is kiemelt szerepet játszik a digitalizáció, és e téren Észtország kitűnik a felhőalapú szolgáltatások terén elért 8. helyezéssel, míg Finnország a mutató legtöbb komponense esetében jól teljesít: a vállalati digitális kommunikációban, a big data alkalmazások terén, a felhőalapú szolgáltatásokban élenjáró.

5. táblázat: A digitális technológiák integráltsága [zárójelben a helyezés, EU28]

Szemponctok	RO	HU	EE	FI	EU
<b>Elektronikus információcsere</b> - vállalkozások aránya -	17% [27]	14% [28]	28% [21]	39% [9]	34%
<b>Közösségi média</b> - vállalkozások aránya -	9% [27]	15% [22]	13% [24]	29% [6]	21%
<b>Big data</b> - vállalkozások aránya -	11% [14]	6% [27]	11% [15]	19% [5]	12%
<b>Felhőalapú szolgáltatások</b> - vállalkozások aránya -	7% [25]	11% [22]	26% [8]	50% [1]	18%
<b>Onlajn kereskedő kvv-k</b> - kvv-k <sup>3</sup> aránya -	8% [27]	9% [17]	16% [16]	20% [8]	17%
<b>Határokon átnyúló eladás</b> - vállalkozások aránya -	2% [28]	5% [24]	8% [15]	6% [23]	8%

Magyarázat: RO – Románia, HU – Magyarország, EE – Észtország, FI – Finnország, EU – Európai Unió átlag

Románia és Magyarország kullog a vállalati szektor digitalizációja terén, két szolgáltatás kivételével: big data alkalmazások [Románia] és onlajn kereskedő kis- és középvállalkozások aránya tekintetében [Magyarország]: itt a középmezőnyben helyezkednek el.

## 2.5. Digitális közszolgáltatások: e-kormányzat és e-egészségügy

A digitális közszolgáltatások a digitális gazdaság és társadalom legnagyobb kihívást jelentő területeihez tartoznak Magyarországon és Romániában. Finnország és Észtország magas teljesítményt nyújt ezen a téren, és voltaképpen itt mutatkozik meg a lakosság digitális írástudása – vagy annak hiánya. Az elektronikus úton benyújtott űrlapok,

<sup>3</sup> kis- és középvállalkozások

illetve teljes körű onlajn ügyintézés jelentik az e-kormányzat fő lakossági szolgáltatásait, az e-egészségügyi alkalmazások pedig életminőség-javító elemei a digitalizáció folyamatának. Finnország és Észtország kéz a kézben halad minden téren, míg Románia és Magyarország a kullogók seregéhez tartozik.

6. táblázat: Digitális közszolgáltatások, DESI 2019<sup>4</sup> [zárójelben a helyezés, EU28]

Szempontok	RO	HU	EE	FI	EU
<b>E-kormányzati szolgáltatások</b> – űrlapokat benyújtók aránya –	82% [7]	53% [20]	92% [2]	92% [3]	64%
Űrlapok automatikus kitöltése – eredmény, 0 és 100 között –	10 [28]	31 [23]	89 [2]	82 [5]	58%
<b>Teljes körű onlajn ügyintézés</b> – eredmény, 0 és 100 között –	67 [27]	82 [22]	98 [3]	96 [5]	87%
<b>Vállalkozásoknak nyújtott digitális közszolgáltatások</b> – 0 és 100 között	54 [28]	77 [24]	93 [8]	96 [6]	85%
<b>Nyílt hozzáférésű adatok</b> – a maximális eredmény %-a –	62% [18]	N.A.	44% [25]	62% [19]	64%
<b>E-egészségügyi szolgáltatások</b> – magánszemélyek arányában –	11% [21]	7% [26]	49% [1]	49% [1]	18%
<b>E-egészségügyi információcsere</b> – családorvosok arányában –	19% [24]	28% [15]	N.A.	65% [7]	43%
<b>E-vények kiállítása</b> – családorvosok arányában –	39% [18]	69% [14]	96% [7]	99% [2]	50%

Magyarázat: RO – Románia, HU – Magyarország, EE – Észtország, FI – Finnország, EU – Európai Unió átlag

Észtország kiemelkedő teljesítménye a digitális közszolgáltatások terén rávilágít arra, hogy ha egy ország elköteleződik az információs forradalom mellett, és minden szinten összehangolja közpolitikai tevékenységét – infrastruktúra-fejlesztés, digitális műveltség kialakítása és terjesztése a lakosság körében, a digitális szakadék áthidalására tett konkrét lépések –, akkor az IKT-eszközök a mindennapi élet részévé válhatnak.

4 a szerző összeállítása, 2019-es DESI-országjelentések alapján

## 2.6. Összesített eredmények a négy országban

7. táblázat: A négy ország összesített eredményei, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
8 [7]	60,0	1 [3]	69,9	23 [23]	45,4	27 [27]	37,5	52,5

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

Finnország ugrott a rangsorban 2018-hoz képest, Észtország visszaesett, ám továbbra is az élbolyban halad, Románia és Magyarország pedig stagnál a lemaradók sorában. Az öt felmért szempont eredményeit vizsgálva arra is fény derül, hogy melyik ország hol teljesített jobban, illetve hol esett vissza a teljesítménye 2019-re.

### 2.6.1. Hálózati összekapcsoltság

8. táblázat: A négy ország eredményei összekapcsoltság terén, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
13 [13]	62.0	5 [11]	66.1	14 [15]	60.4	22 [19]	53.5	59.3

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

Összekapcsoltság, azaz infrastrukturális fejlettség terén Finnország jelentőset ugrott a ranglétrán, Észtország stagnált, Magyarország lépett egyet előre, míg Románia visszaesett három helyet a rangsorban, és az EU-átlag alatt teljesített.

## 2.6.2. Humán tőke

9. táblázat: A négy ország eredményei humán tőke terén, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
4 [7]	62.4	1 [1]	77.5	20 [19]	42.1	27 [28]	37.1	48.0

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

Humán tőke terén jelentős eltérés van a négy ország között. Míg Finnország messze felültejesíti az EU-s átlaghoz képest és Észtország az élbolyba került, Magyarország evickél, Románia pedig az utolsó előtti helyen kullog – miközben az informatikusi szakma sikertörténetnek számít az országban, és nagyvárosokban [Kolozsváron, Bukarestben, Temesváron] az innováció húzóerejét képezi. Az ok a lakosság alacsony digitális írástudásában rejlik, ennek pedig strukturális, oktatáspolitikai okai vannak.

## 2.6.3. Internetes szolgáltatások igénybevétele

10. táblázat: A négy ország eredményei e-szolgáltatások terén, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
7 [7]	60.7	4 [5]	69.2	18 [17]	48.0	27 [28]	37.1	53.4

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

Az internet-szolgáltatások igénybevétele terén is megmarad az országgrangsor: legjobban Finnország és Észtország teljesít, míg Magyarország a lemaradók, Románia pedig a kullogók csoportjához tartozik. Az e-szolgáltatások megléte szükséges, ám nem elégséges feltétel ahhoz, hogy a lakosság széles körben éljen is vele. Ez összefügg a digitális műveltséggel, de olyan szakpolitikai döntésekkel is, amelyek arra serkentik a lemaradókat, hogy zárkózzanak fel az infokommunikációs eszközök használata terén – idősek, vidéki lakosok, szegények.

## 2.6.4. Információs technológiák integráltsága

11. táblázat: A négy ország eredményei e-integráltág terén, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
16 [17]	39.2	5 [5]	58.3	25 [24]	25.5	27 [27]	24.5	41.1

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

Finnország kivételével egyik elemzett országnak sem sikerült az EU-s átlag fölötti eredményt felmutatni. Az infokommunikációs technológiák integrált használatához számos tényező járul hozzá: az infrastrukturális ellátottság, az ország gazdasági és innovációs teljesítőképessége, a lakosság digitális műveltsége, de a vállalkozások fejlődését ösztönző szakpolitikai intézkedések is. E téren Románia és Magyarország kullog, Észtország pedig a középmezőnyben helyezkedik el.

## 2.6.5. Digitális közszolgáltatások: e-kormányzat, e-egészségügy

12. táblázat: A négy ország eredményei e-közszolgáltatások terén, DESI 2019 [vs 2018]

EE		FI		HU		RO		EU
Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Rang	Pont	Pont
2 [1]	79.5	1 [2]	79.9	26 [26]	49.8	28 [27]	43.2	62.9

Magyarázat: EE – Észtország, FI – Finnország, HU – Magyarország, RO – Románia, EU – Európai Unió átlag

A közszolgáltatások digitalizációja integrált és többszereplős komplex feladat – e téren Magyarország és Románia egyaránt sereghajtó, míg Észtország és Finnország élenjáró: ehhez hozzájárul az infrastrukturális ellátottság magas foka, a lakosság digitális műveltsége, illetve a kormányzat proaktív hozzáállása a digitális szolgáltatások bevezetéséhez és működtetéséhez.

### 3. KÖVETKEZTETÉSEK

Egy olyan dinamikus rendszerben, ahol a digitalizáció és az összekapcsoltság a fejlődés motorja, aki nem halad: lemarad [EC 2019a]. Az intuitív, alapszinten könnyen használható okostelefonok lehetőséget és kihívást jelentenek olyan országokban, mint Románia és Magyarország, ahol a lakosság leszakadó része [szegények, idősek, vidéken élők] nem élhetnek a világháló nyújtotta participációs lehetőségeivel, életminőség-javító alkalmazásaival.

A DESI-jelentés adatai rávilágítanak arra, hogy Románia és Magyarország élenjáró a közösségi média használatában és a nagyvárosi szélessávú internethez való hozzáférésben, de minden más területen sereghajtó. Magyarország a középmezőnyhöz tartozik hálózati összekapcsoltság és internetes szolgáltatások igénybevétele terén, de sereghajtó minden más területen. Észtország példája jól mutatja, hogy következetesen proaktív kormányzati akarattal meg lehet valósítani az információs forradalmat egy kis országban is, szerény erőforrásokból. Finnország élenjáró oktatásban és digitalizációban egyaránt: nem véletlen az egybeesés.

#### FELHASZNÁLT IRODALOM

- Anderson, B. 2006. *Elképzelt közösségek*. Budapest: L'Harmattan.
- Arnheim, R. 1980. A Plea for Visual Thinking. *Critical Inquiry* 6. évf. 3. sz. 489–497.
- Bakó, R.K. 2016. Romania: Participatory Culture and the Internet. *Global Information Society Watch. Economic, Social and Cultural Rights and the Internet* 189–193.
- Barabási A.L. 2003. *Behálózva*. Budapest: Magyar Könyvklub.
- Benkler, Y. 2006. *The Wealth of Networks. How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven and London: Yale University Press.
- Birdsell, D.S., Groarke, L. 1996. Toward a Theory of Visual Argument. *Argumentation and Advocacy* 33. sz. 1–10.
- Blaskó Á., Margitházi B. [szerk.] 2010. *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Budapest: Typotex Kiadó.
- Boehm, G., Mitchell, W.J.T. 2009. Pictorial vs Iconic Turn: Two Letters. *Theory, Culture and Critique* 50. évf. 2–3. sz. 103–121.

Castells, M. 1996. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.

Castells, M. 1999. Toward a Sociology of the Network Society. *Contemporary Sociology* 29. évf. 5. sz. 693–699.

Castells, M. [ed.] 2004. *The Network Society: A Cross-cultural Perspective*. Cheltenham, UK – Northampton, MA, USA: Edward Elgar.

Cardoso, G. 2006. *The Media in the Network Society: Browsing, News, Filters and Citizenship*. Lisbon: Centre for Research and Studies in Sociology.

Corsano D. 2013. A kép fogalma. *Első század nyár*. 305–316.

Csetverikov, D. 2015. *A digitális képelemzés algoritmusai*. www.tankonyvtar.hu

Európai Bizottság 2019. *Sajtóközlemény*. Brüsszel, június 11. [http://europa.eu/rapid/press-release\\_IP-19-2930\\_hu.htm](http://europa.eu/rapid/press-release_IP-19-2930_hu.htm)

European Commission [EC] 2019a. *Digital Economy and Society Index 2019*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/desi>

European Commission [EC] 2019b. *Digital Economy and Society Index 2019*.

*Estonia*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/scoreboard/estonia>

European Commission [EC] 2019c. *Digital Economy and Society Index 2019*.

*Finland*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/scoreboard/finland>

European Commission [EC] 2019d. *Digital Economy and Society Index 2019*.

*Hungary*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/scoreboard/hungary>

European Commission [EC] 2019e. *Digital Economy and Society Index 2019*. *Romania*. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/scoreboard/romania>

Fleischer T. 2006. Hálózatok, hálózati szintek és a hálózat által kiszolgált szintek. *Műhelytanulmányok*, 74. Budapest, MTA, Világgazdasági Kutatóintézet. <http://real.mtak.hu/3974/1/mh-74.pdf>

Gálík M. 2018. A média átalakulása. A tömegmédiától a digitális hálózati médiáig. *Vezetéstudomány* 49. évf. 12. sz. 58–66.

Glózer R. 2016. Részvétel és kollaboráció az új médiában. *Replika* 5. sz. 131–150.

Hámori B., Szabó K. 2018. Innováció és hálózat. *Educatio* 27. évf. 2. sz. 208–224.



Jenkins, H. 2006. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago: MacArthur Foundation.

Golden D., Tóth T., Turi L. 1998. Virtuális örökkévalóság: objektumok a digitális könyvtárban. *Palimpszeszt* 10. sz. 299–314.

Kósa I. 2017. A napirend-kijelölés új jelenségei. *Médiakutató* 18. évf. 4. sz. 81–91.

Kerényi Á., Müller J. 2019. Szép új digitális világ? A pénzügyi technológia és az információ hatalma. *Hitelintézeti Szemle* 18. évf. 1. sz. 5–33.

Merkovity N. 2013. Médialogika a horizontális hálózatok kommunikációjában. *Információs Társadalom* 13. évf. 3–4. sz. 43–58.

Mirzoeff, N. 2009. *An Introduction to Visual Culture*. New York, London: Routledge.

Nistor, L. 2018. Fashion and the digital world. Global popularity vs local reluctance? In:

Bakó R. K., Horváth G. [eds.] 2018. *Digital Agora. Proceedings of the Fifth Argumentor Conference*. Oradea, Debrecen: Partium Press, Debrecen University Press, 112–123.

Ropolyi L. 2006. *Az internet természete*. Budapest: Typetex

Smith, K., Moriarty, S., Barbatsis, G. Kenney, K. [eds.] 2005. *Handbook of Visual Communication. Theory, Methods, and Media*. Mahwah, New Jersey, London: Lawrence Erlbaum Associates.

Tószegi Zs. 1994. A képi információ. *Az Országos Széchényi Könyvtár Füzetei* 6. sz. 3–56.

Unguru, M. 2016. *Impactul digitalizării economiei asupra competitivității și pieței muncii*. București: Institutul de Economie Mondială, Academia Română.

Van Dijk, J. 2006. *The Network Society*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications.

Vályi G. 2004. Közösségek hálózati kommunikációja. *Szociológiai Szemle* 14. évf. 4. sz. 47–60.

Wellman, B. [ed.] 2018[1999]. *Networks in the Global Village. Life in Contemporary Communities*. New York and London: Routledge.

Westera, W. 2013. *The Digital Turn*. Bloomington: Author House.



# AZ EU-S COPYRIGHT-SZABÁLYOZÁS ÉS A MÉMEK FELTÉTELEZETT HALÁLA

---

**HORVÁTH GIZELA**

Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyváradi

---

## *The UE Copyright Law and the Supposed Death of Memes*

In April 2019, following three years of heated debates and countless amendments, the UE passed a directive which contains provisions in connection with copyright laws on the European single digital market. The aim of the directive is, on the one hand, to harmonize copyright regulations of the member states, on the other hand, to update European copyright regulations to the new setting triggered by technological development.

The most debated part of the directive is Article 13 which, in the first draft of the proposal, would have obliged online sharing platforms to filter material uploaded by users in order to prevent breaking intellectual property rights.

Opponents of the directive fought hard against passing the law, fearing the freedom of the internet and the practices that are characteristic of social media mostly: coupling images and text, reconstruction/ transformation of the original material, creation of memes, GIFs, etc. Reflections on Article 13 in the press- the press called Article 13 “meme ban” or “meme killer” article - represent the condensed form of concerns, the topos of “the death of memes.”

We intend to probe whether the apocalypse of internet shall come about now and whether we should truly expect the death of memes or not.

---

**KEYWORDS:**

copyright laws / intellectual property rights, UE directives, internet, content-sharing websites, memes

## I. AZ INTERNET ÉS A KÉPI FORDULAT

A világ, amelyben élünk, nagymértékben a kilencvenes évek terméke. A képi fordulat, amelyről A.W.J.T. Mitchell már 1994-ben írt, mára már mindennapjaink tagadhatatlan része. Mindennapi tapasztalat, hogy „a képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon” [Mitchell 2007]. A „mindent átható képalkotás kora” [Mitchell 2007] nem jöhetett volna létre az internet adta technikai lehetőségek nélkül. A technikai kép, amelyhez Matthias Bunge a fotográfiát, a filmet, a monitort és a digitális adatfeldolgozást sorolta [Bunge 2003], rég lekörözte a kép többi formáit [a kétdimenziós hordozón rögzített képet, a nyitott képet, ami az installáció felé tart, a performansz időleges képét és a koncepcionális képet]. És nyilván, itt nem csupán a művészi képről van szó, hanem az orvosi diagnosztikától egészen a mobiltelefon képernyőig, a mindent elárasztó technikai képözönről.

A technikai kép áradata sokat köszönhet az internetnek. Az internet előtt az egyedi képhez a közvetlen tapasztalat által lehetett hozzájutni [pl. múzeum, galéria], a sokszorosított képhez nyomtatásban, a technikai képhez fotók, tévé, videó segítségével. Ezek közül az eszközök közül a nyomtatott anyag és a televízió biztosították a képek tömeges terjesztését. A képekkel való foglalatosság az idő kisebb részét tette ki, elsősorban a pihenésnek, szórakozásnak szánt idő egy részét.

A kilencvenes évektől kezdve az internet nélkülözhetetlenné nőtte ki magát. A számítógép, sőt, már a telefon is – jóformán el sem képzelhető el internetkapcsolat nélkül. A munkában, az élet minden pillanatában az internetre támaszkodunk. Az internet pedig kimondottan kedvez az image-textnek.

Az image-text fogalmát W. J. T. Mitchell használja, és korai szövegeiben elsősorban szemiotikai szempontból szeretné visszanyerni a képet mint a szemiotikai jel alapformáját, és a szöveg és kép összefonódása mellett érvel. Mitchell kiemeli, hogy „világunk nagy részét a verbális és piktoriális reprezentációkból alkotjuk” [Mitchell 1987, 45].

Az internet kontextusa annyiban mélyíti ezt a belátást, hogy az internet technikai képében már egybeolvad szöveg és kép, alig találkozunk tiszta szöveggel vagy tiszta képpel, sokkal inkább a két regisztert egyensúlyban tartó image-text-tel. Az internet olyan mennyiségű képpel és imagetext-tel bombáz, ami harminc éve még elképzelhetetlen volt.

Az interneten keringő képeknek csak egy része professzionális kép – az általunk fogyasztott képek jó része amatőrök által készített kép

[többnyire fotó, de gyakran kollázs, alterált fotó, videó, image-text]. Nyilván mindez hatványozottan jelenik meg a közösségi hálókön, amelyek közül egyesek [Instagram] kimondottan képek közvetítésére lettek kitalálva.

A közösségi hálók, a blogok, az önszerveződő platformok [Wikipedia] működése kétségessé teszi a professzionálisan kreatív [művész, író, újságíró, reklámszakember stb.] és az anonim kreatív amatőr között húzódó határt. Az internet egy olyan tér, ahol a legigényesebb szakmai szövegtől egészen a leghebeburgyább kommentig, patinás múzeumok digitalizált képi anyagától egészen a rossz minőségű személyes fotókig – minden megtalálható.

Ez azt is jelenti, hogy az internet szabályozására tett kísérletek mindenkit érintenek, szakembereket és diletánsokat egyaránt, fogyasztóként is és alkotóként is.

## 2. DIGITÁLIS EGYSÉGES PIAC ÉS ÚJ COPYRIGHT SZABÁLYOZÁS

Az Európai Unió épülő közös terének egyik jelentős aspektusa a digitális egységes piac kiépítése. A Digital Single Market [DSM] policyt 2015-ben hirdették meg, és 2020-ra működőképessé kellene lennie. Az Európai Bizottság azt várja el ettől a projekttől, hogy az EU így le fogja tudni dolgozni a lemaradását a fejlettebb régiókkal [pl. az Egyesült Államokkal] szemben. A DSM magába foglalná a digitális marketinget, az e-kereskedelmet, a telekommunikációt. A DSM-nek szentelt oldal alcíme kissé nehézkesen fogalmazza meg a szabályozás célját: „az internetben rejlő lehetőségek kiaknázását nehezítő akadályok felszámolása” [“Digitális egységes piac” n.d.]

A Digitális Egységes Piac stratégiájának részeként az Európai Bizottság kidolgozott egy irányelvet a szerzői jogról a digitális egységes piacon [*Directive on Copyright in the Digital Single Market*], ugyanis szükségesnek tartották egyrészt a szerzői jogok egységes értelmezését, másrészt egy olyan szabályozás megalkotását, amely figyelembe veszi a digitális tér sajátosságait.

A szabályozás azért volt szükséges, mert bár a tagországokban a szerzői jogok védelem alatt állnak, de a törvények nehezen alkalmazhatók az új, online médiumra. Így az internet, amely nem pusztán a személyes barangolás helyszíne, hanem kemény piac is, szabályozatlanul, ezért kaotikusan és nem túl előreláthatóan működik. Az internetes gazdasági tranzakciókra az elektronikus kereskedelemről szóló szabá-

lyozás vonatkozik, amit 2000-ben fogadtak el [*Electronic Commerce Directive 2000*], viszont az internet kulturális tartalmaira a szerzői jog kellene, hogy vonatkozzon. Az online tartalommegosztó platformok már eddig próbálkoztak megbirkózni a szerzői jogok megsértéséből adódó problémákkal [pl. a YouTube kifejlesztett egy tartalomszűrő programot, a Content ID-t]. Ezek a megoldások esetlegeseek, és az online platformokra vannak bízva. Az interneten zajló [nemcsak gazdasági] tranzakciók szabályozása annál is fontosabb, mivel az online tér nem csak a gazdaságban, de a kultúrában is felváltja az offline teret [e-könyvek, zenehallgatás, filmnézés stb.]

A direktívát 2016 szeptemberében dolgozták ki, és heves viták után 2019. március 26-án fogadta el az Európai Parlament, április 15-én pedig az az Európai Unió Tanácsa.

Az Európai Bizottság kezdeményezésének [“Modernisation of the EU Copyright Rules” n.d.] három fő célja volt:

Ennek a kezdeményezésnek célja:

- a. A polgárok határokon átnyúló jobb hozzáférése a szerzői jogvédelem alatt álló online tartalomhoz.
- b. Szélesebb lehetőségek a szerzői jogvédelem alatt álló anyagok felhasználásához az oktatásban, kutatásban, a kulturális örökség védelmében és a fogyatékkal élők számára [az úgynevezett kivételek révén]
- c. Jobb játékszabályokat a copyright tartalmak piaca számára, amelyek serkentik a kiváló minőségű tartalom létrehozását. [“Modernisation of the EU Copyright Rules” n.d.]

A szabályozás elsősorban azt szeretné elérni, hogy a digitális csatornákon közvetített kulturális tartalmak ne ütközzenek földrajzi határokból – megkönnyítenék ezen tartalmak szórását az európai polgárok számára, állampolgárságtól függetlenül. Másrészt, a szabályozás szigorúbban védené a szerzői jogokat, biztosítaná a tartalomgenerálók részesedését abból a javadalomból, amit a szétosztó platformok szereznek. Végül, hogy a copyright ezen szigorítása ne sértsen társadalmi érdekeket, kidolgozná a kivételeket: az oktatás, a kutatás, a kulturális örökség számára könnyebben hozzáférhetővé tenné digitális tartalmakat, illetve lehetővé tenné a fogyatékkal élők számára, hogy könnyebben hozzáférhessenek olyan tartalmakhoz, amelyeket használni tudnak, akkor is, ha normális körülmények között ezek a szerzői jogok védelme alá esnének.

Bár a kezdeményezés szándéka értékelhető, úgy tűnik, a copyright szabályozást nem egyszerű a digitális tartalmakra kiterjeszteni. A

copyright szándéka és gyakorlata gyakran ütközik egymással: a copyright célja a kreativitás serkentése a szerzők anyagi és morális jogaik védelme által, viszont a copyright működése az Egyesült Államokban egészen hajmeresztő eseteket is produkált, ahogyan Lawrence Lessig érdekesítő könyvéből megtudhatjuk [Lessig 2004]. Ezek a nehézségek hatványra emelkednek, ha digitális, online anyagról van szó – ahol az eredeti példányt [amit nem szabad engedély nélkül lemásolni] lokalizálni sem tudjuk.

### 3. A „MÉM-TILTÓ” 13.-AS CIKK

A direktíva eredeti, 2016-as javaslatából a 13. cikk váltotta ki a legtöbb vitát. A 13. cikk előírta volna a kreatív tartalmakat tároló és szétesztő online platformoknak [“information society service providers - ISSPs”], hogy biztosítsák azt, hogy a kreatív tartalmak ne kerüljenek megosztásra a jogtulajdonosok beleegyezése nélkül. A javaslat konkrétan utalt olyan algoritmusokra, amelyeket a megosztó platformok be kell, hogy építsenek, hogy megakadályozzák a védett anyagok felkerülését az internetre [tartalom felismerő technológiák].

A javaslatot elsősorban a zeneipar képviselői támogatták, akik abban reménykednek, hogy így csökkenthető a „értékrés” az online platformok profitja [YouTube, Google] és az alkotóknak juttatott javadalom között.

Az ellenzők között található a technológia világának vezetői közül több, mint 70 személy [pl. Tim Berners-Lee, a World Wide Web feltalálója, Jimmy Wales, a Wikipédia egyik alapítója vagy Vint Cerf, az internet atyja], akik 2018. június 12-én nyílt levelet írtak Antonio Tajaninak, az Európai Parlament elnökének. A levél aláírói figyelmeztetnek, hogy: „Azáltal, hogy az internetes platformoktól a felhasználók által feltöltött összes tartalom automatikus szűrését várja el, a 13. cikk példátlan lépést tesz annak irányában, hogy az internet átalakuljon a megosztás és az innováció nyílt platformjából a felhasználók automatizált felügyeletének és ellenőrzésének eszközévé” [“Article13letter.Pdf” 2018]. A levél aláírói arra hívják fel a figyelmet, hogy az előzőleg használt direktíva [Ecommerce Directive] a feltöltőket teszi felelőssé a feltöltött tartalmakért, és az online platformoktól azt várja el, hogy abban az esetben lépjenek fel, ha illegális feltöltéseket vesznek észre. Az új javaslat megfordítja ezt a modellt, és az online platformoktól előzetes kontrollt vár el. Egy ilyen szabályozás nem fog vonatkozni az amerikai szolgáltatók-

ra, így hátrányba fogja hozni az európai kezdeményezéseket, sőt, arra fogja őket sarkallni, hogy hagyják el az európai teret más országokért, ahol a szabályozás jobban illeszkedik a digitális éra feltételeihez. A levél befejezéseként, az aláírók leszögezik, hogy nem támogathatják a 13. cikket, „amely arra hatalmazná fel az internetes platformokat, hogy hálózatukba mélyen beágyazzák a felügyelet és a cenzúra automatizált infrastruktúráját” és „az internet jövője érdekében” arra biztatják az európai parlamenti képviselőket, hogy ne szavazzák meg a javaslatot. [“Article13letter.Pdf” 2018].

Az eredeti javaslatban a legproblematisabb a szűrők beépítése a platformok működésébe. A copyrightos anyagok kiszűrésére hivatott algoritmusok beépítése az online platformokba problémákat eredményezhet.

A javaslat alapján a megosztó platformok olyan technológiákat kell, hogy alkalmazzanak, amelyek felismerik és kiszűrik azokat a tartalmakat, amelyeket nem a feltöltő személy alkotott. Ez vonatkozhat zenére, képekre, videókra, de akár ezek egy-egy fragmentumára is.

A 2. rész 13. cikke az 2016-os javaslatban kilátásba helyezte „a hatékony tartalomfelismerő technológiák használatát” „a felhasználók által feltöltött nagyszámú művet és egyéb teljesítményt tároló és nyilvánosan hozzáférhetővé tevő, az információs társadalommal összefüggő szolgáltatást nyújtó szolgáltatók” számára [„Javaslat AZ EURÓPAI PARLAMENT ÉS A TANÁCS IRÁNYELVE a Digitális Egységes Piacon a Szerzői Jogról” 2016], bár azt is kiemeli, hogy ezek a technológiák megfelelőek és arányosak kell, hogy legyenek.

Ezek a technológiák nyilván tartalomszűrő algoritmusok lennének. Viszont az algoritmusok beépítése alapjaiban zavarná meg az internet működését.

Az internet ma a tartalmak mixelésének médiuma, viszont a javaslat bevezetése „a mémeket, a remixeket és a felhasználó által létrehozott egyéb tartalmakat veszélyeztetné [...], mivel ezek technikai- szerzői jogsértéseknek tekinthetők”. [Bedford, Sims, and McMullan 2018] Ha egy algoritmus elé kerül egy szöveg és annak paródiája, ami nagymértékben megegyezik az eredeti szöveggel [ugyanis muszáj idénie, hogy paródia legyen], az algoritmus csak az egyezést képes megállapítani, a kritikai szándékot nem.

Az algoritmusok **nem tudnak differenciálni**, így az egyszerű copyright megszegése és a paródia, kritika, idézet között nem fognak tudni különbséget tenni, így a kritika egyik fontos eszközétől fosztják meg az internet-felhasználókat.



Julia Reda európai képviselő, a Pirate Party Germany tagja kiemelte, hogy az algoritmusoknak nincs humorérzékük, így nem fogják megkülönböztetni a paródiát a copyrightos anyagtól, mindent fognak blokkolni. Inkább a Facebookot kéne arra kötelezni, hogy fizessen a contentekért, ahelyett, hogy a kontenteket cenzuráznánk. [*Copyright in the Digital Single Market: extracts from the debate* 2018]

Az esetleges **tévedések korrigálására** az online platformok személyes mérlegelést kellene lehetővé tegyenek, ami egyrészt költséges, másrészt a feltöltött tartalom mennyiségét figyelembe véve, talán lehetetlen feladat.

**A kisebb cégek** nem fogják tudni megengedni maguknak ezt a fejlesztést, a legnagyobb cégek, amelyeknél a legrelevánsabb a fent említett „value-gap” még jól is járhatnak. A YouTube, bár az elején ellenezte a javaslatot, később kijelentette, hogy kész beépíteni a szűrőket, amelyekkel már rendelkezik [Content ID ], sőt, kész más cégeknek is eladni a programokat.

Összefoglalva, a szabályozást ellenzők azt a véleményt hangoztatják, hogy örökre meg fog változni az internet [Hayward 2019].

#### 4. AZ ELFOGADOTT JAVASLAT, AVAGY HOVA TÚNT A 13. CIKK?

A copyright direktívát három évnyi vita után 2019-ben elfogadta az Európai Parlament [március 26.] és az Európai Unió Tanácsa [április 15.]. Ha az eredeti javaslat 35 oldalas, 2019-ben elfogadott szöveg több, mint száz oldal. Az Európai Bizottság oldalán szereplő szövegben [Európai Parlament 2019] boldozva szedték azt a szöveget, ami utólag került be a javaslatba, így világosan látszik, hogy a három éves vita nem volt eredménytelen. A 13-as cikkből 17-es cikk lett, és tartalma jelentősen bővült és átalakult. A tartalomfelismerő technológiákról már egyáltalán nem esik szó, és az online tartalmat megosztó platformokat inkább arra biztatják, hogy előre tisztázzák a jogtulajdonosokkal a tartalmak jogi helyzetét.

A 4. fejezetbe bekerült egy teljesen új, 14. cikk, amely rendelkezik a közkinccsé vált képzőművészeti alkotásokról.

A IV. cím [A szerzői jogok szempontjából jól működő piac megteremtését célzó intézkedések] alatt lévő második fejezet 17. cikke [a híres 13. cikk új neve] foglalkozik a védelem alatt álló tartalmak online tartalommegosztó szolgáltatók általi használatával. Ennek a cikknek már nem 3, hanem 10 pontja van, több alponttal.

Egyrészt egyszerűsödött a szabályozás tárgyát képező platformok elnevezése: ha az eredeti javaslatban „Védett tartalmaknak a felhasználók által feltöltött nagyszámú művet és egyéb teljesítményt tároló és hozzáférhetővé tevő, az információs társadalommal összefüggő szolgáltatást nyújtó szolgáltatók”-ként szerepelnek, most már “online tartalommegosztó szolgáltatók”-ként vannak megnevezve. A szolgáltatók engedélyt kell szerezzenek ahhoz, hogy a tartalmakat a nyilvánosság felé közzvetítsék. Az évi 10 millió euró alatti forgalommal rendelkező szolgáltatók csak arra kötelesek, hogy leszedjék azokat a tartalmakat, amelyek szerzői jogokat sértenek (6. pont). Ezzel a kitételrel védeni próbálják az európai start-up cégeket a nemzetközi konkurenciával szemben. A szabályozás kitér arra, hogy a szolgáltatók nem akadályozhatják meg olyan tartalmak feltöltését, amelyek nem ütköznek a szerzői jogokkal (7. pont). Ez a rendelkezés elejét próbálja venni annak, hogy a copyright szabályozást esetleg valamilyen fajta cenzúrára használják a platformok. Szintén a 7. pontban kiemeli a kivételeket [amelyeket az amerikai copyright szabályozás fair use és parody exception-ként ismer): a] idézés, kritika, ismertetés; b] karikatúra, paródia vagy utánzat készítésének céljára történő felhasználás. Azok számára, akiket egyfajta internet-rendőrség gondolata aggasztott, az elfogadott szöveg a 8. pontban leszögezi, hogy „e cikk alkalmazása nem vezethet általános nyomon követési kötelezettséghez” [Európai Parlament 2019].

## 5. FÉLNÜNK KELL-E A MÉMEK HALÁLÁTÓL?

A direktíva elfogadása után a viták nem csitulak. Mivel most már a direktíva szövege sokkal terjedelmesebb és bonyolultabb, nem könnyű eligazodni a kérdésben.

A 13-as [most már 17-es] cikk ismertetése céljából létrehozott website-on [“Article 13 Copyright Directive” n.d.], a honlap fenntartói, akik „Európa az alkotókért” csoportosulásként határozzák meg magukat [írók, zenészek, producerek, komikusok, filmkészítők Európa-szerte működő szakmai szervezetei] az új direktíva pozitívumairól igyekeznek meggyőzni az olvasót. E szerint a direktíva a felhasználók által feltöltött tartalmakból óriási profitot generáló óriási tech-cégeket [Google, YouTube, Facebook] akarja rávenni arra, hogy osszák meg bevételeiket a tartalom-generálókkal. A szabályozás célja megakadályozni, hogy az óriás tech-cégek „egyaránt dominálják a kulturális teret és a digitális gazdaságot” [“Article 13 Copyright Directive” n.d.]. Elsősorban két tár-

saságról van szó: a Facebookról, amelynek 2018-ban 22 milliárd USD profitja volt, illetve az Alphabet vállalatról, amelyhez tartozik a Google és a YouTube, 30 milliárd USD profittal. Éppen ezért a Google és a YouTube rengeteg energiát fektetett a direktíva elleni lobbiba. A direktíva alól kivételt képeznek a nem profitorientált platformok [Wikipédia, open source paltforms, blogok, start-up-ok].

A legkevésbé világos az, hogy vajon a Direktíva szerint az online tartalommegosztó platformok kell-e alkalmazzanak, illetve alkalmazhatnak-e feltöltési szűrőket [algoritmusokat] a védett tartalom kiszűrése érdekében? A népszerűsítő oldal csupán azt említi meg, hogy a YouTube [amely már működtet egy ilyen Content ID szűrőt] 2018 utolsó negyedében 8,1 millió videót blokkolt, nem átlátható okok miatt. A direktíva egyrészt megtiltja az általános monitorizálást, másrészt jogorvoslati lehetőségeket ír elő abban az esetben, ha egy tartalmat jogtalanul távolítottak el a platformról.

Bár a direktíva elleni kampányban a YouTube volt a leghatározottabb, és sok youtuber beszállt az „internet védelmébe”, a francia youtuberek egy csoportja 2018 decemberében létrehozott egy fél órás, nagyon jól dokumentált és a problémát világosan bemutató videót [Le Tatou 2018], amelyet mára [2019.04.25] több, mint 240.000 néztek meg.

A francia youtuberek üdvözlik a direktívát, amely a nagy megosztó platformokat felelősnek tartja a feltöltött anyagért. A sokat vitatott filterek [algoritmusok] alkalmazását nem látják kötelezőnek, és kiemelik, hogy a direktíva tiltja a random szűrést. A legnagyobb probléma abból adódik, hogy nehéz előzőleg megszüntetni a percenként feltöltött 400 videót a YouTube-ra. A YouTube-nak viszont már 2007 óta működik a Content ID rendszere, amit éppen a copyright megsértésére vonatkozó panaszok miatt fejlesztett ki. A különbség az, hogy eddig a YouTube nem kellett senkinek számot adjon arról, hogy használja-e a Content ID rendszert vagy sem – ezentúl viszont kötelessége megakadályozni a védett anyagok feltöltését, és osztóznia kell a bevételen a szerzőkkel.

## 6. A LEGNAGYOBB KIHÍVÁS: A RÉSZVÉTELI KULTÚRA

Az EU-s direktíva számára a legnagyobb kihívás véleményen szerint az, hogy azon igyekezetében, hogy az alkotók számára egy korrektebb környezetet fejlesszen ki, negatív hatással lehet napjaink kibontakozó új, részvételi kultúrájára [participatory culture]. A participatív kultúra kifejezést az ezredforduló után kezdték használni, annak ki-

emelésére, hogy az internethasználók nemcsak fogyasztói a médiatartalmaknak, hanem előállítói is. A jelenség egyik legismertebb kutatója, Henry Jenkins a blogján a következőképpen írja le a részvételi kultúrát:

„...határozzuk meg a részvételi kultúrát, mint amire jellemző:

1. A művészi kifejezés és a civil szerepvállalás közötti viszonylag alacsony korlát.
2. Erős támogatás az alkotások létrehozása és megosztása irányába.
3. Bizonyos típusú informális mentorálás, amelyben a legtapasztaltabbak átadják ismereteiket a kezdőknek.
4. A tagok úgy vélik, hogy a hozzájárulásuk lényeges.
5. A tagok bizonyos fokú társadalmi összetartozást éreznek [legalábbis érdeklí őket, hogy mások mit gondolnak arról, amit alkotnak.] [Jenkins 2006]

Egy olyan új kultúramodellről van szó, amely nem csupán túlteszi magát a már divatjamúlt elitkultúra és populáris kultúra dichotómián, hanem abba az irányba halad, hogy felszámolja a kultúraalkotó és kultúrafogyasztó közötti különbséget. Az internet varázsa éppen az információhoz való hozzáférés és az a lehetőség, hogy az egyszerű felhasználó tartalomgeneráló is legyen egyben. Ezeket a partícipatív lehetőségeket a közösségi média felturbózta: változatos forrásból jutunk számos eltérő típusú információhoz, magunk is továbbítjuk az információt, szelektálhatunk, módosíthatjuk, megváltoztathatjuk, új tartalmakat generálhatunk.

Az eddig elég szigorúan elkülönített mediumok – az írás és a kép – egyszerű kombinálásával, mint image macro [Wiggins and Bowers 2015] – új, gyorsan felfogható, a sűrítés mechanizmusával létrejött jelentésteli tartalmakat lehet létrehozni [az „image macro” a populáris kultúrában a szöveggel ellátott képet jelenti]. Wiggins és Bowers szerint az internetes mémek „a digitális részvételi kultúra artefaktumai” [Wiggins and Bowers 2015].

A részvételi kultúra kiemelt példája a YouTube, amiről mint a kulturális részvétel kontinuumáról kell gondolkodnunk [Glózer 2016]. Tanulmányában Glózer Rita a YouTube logikájának lényegét emeli ki: „a tartalmak származásuktól függetlenül cirkulálnak és kerülnek felhasználásra, amihez az ott zajló valamennyi tevékenység – nemcsak a tartalomelőállítóké, de a közönségé is – hozzájárul.” [Glózer 2016, 286]. Ugyanakkor a tanulmányból az is kiderül, hogy a videómegosztó csatorna nyilvánvalóan egy üzleti vállalkozás is.

Ha a YouTube logikájának valóban lényegi eleme a tartalmak „származásuktól függetlenül” való közlekedése, szórása, felhasználása

– akkor az EU-s copyright direktíva élesen ellenkezik ezzel a logikával, amikor elvárja, hogy a csatorna vegye figyelembe a szerzői jogokat.

Bár a részvételi kultúra leírása rendkívül szimpatikus, és összhangban van a szabad internet elképzelésével, ahol a kulturális tartalmak szabadon áramolhatnak és ingyen mindenki eljuthat ezekhez – a leírás csak részben illik a nagy tartalommegosztó platformokra. Már az is elgondolkodtató, hogy végül is két nagy játékos van ezen a téren [a Google, amely megvásárolta a YouTube-ot, és a Facebook, amely megvette az Instagramot és a WhatAppot]. Mennyire lehet szabad az az internet, ahol ilyen nagy hatalomkoncentráció található? A „származásuktól függetlenül cirkuláló tartalmak” elve vajon nem éppen a nagy online megosztó platformok óriási profitjának gyökérért, az alkotók kihasználását kendőzi el?

## 7. ÖSSZEGRÉS

Az EU-s direktíva az alkotók érdekeit igyekszik védeni az online, digitális térben. Pozitív lépésnek tekinthető, hogy a nagy megosztó platformokat ezentúl felelősség terheli a feltöltött anyagokért, illetve teljesen átlátszóvá kell tegyék a feltöltésekkel kapcsolatos politikájukat, és jogorvoslatot kell biztosítaniuk a felmerült problémák megoldására.

Nyilván mindennek a hogyanja a következő két évben fog kiderülni – ennyi idejük van a tagországoknak, hogy beépítsék saját jogi környezetükbe az irányelveket. Továbbá ki kell fejleszteni azokat a technológiákat, amelyek lehetővé teszik a védett tartalmak felismerését és a hibák kiküszöbölését. A szerzői jogok tisztázása nem az egyszerű felhasználó, hanem a már most is létező szerzői jogvédő egyesületeknek, intézményeknek a feladata lesz. Ha egy platform megszerezte a szerzői jogokat, attól kezdve egyrészt a platformon bárki használhatja a tartalmakat, másrészt a jogvédő szervezeten keresztül az alkotók részesülnek a platform jövedelméből.

A direktíva elég sok korlátozást és kivételt fogalmaz meg: védi a kisebb cégeket, a start-upokat, kiemel védett felhasználási módokat [idézés, kritika, ismertetés, karikatúra, paródia, utáncat], kiemel védett területeket [oktatás, kutatás, örökségvédelem].

Valószínű, hogy a legnehezebben kezelhető rész éppen a képek özöne, ugyanis egy, az internetre feltöltött képnek az „eredetijét”, a forrását nagyon nehéz megállapítani. Örvendetes, hogy a direktíva kü-

lön kiáll a szerzői jogtól már nem védett képek szabad felhasználása mellett. Ugyanakkor, előremutató, hogy a YouTube csatorna már megállapodott a francia grafikusokat és képzőművészeket képviselő ADAGP szervezettel.

Az EU-s szabályozásnak azon igyekezete, hogy az online világot az alkotók szempontjából igazságosabbá tegye, mindenképpen értékelendő. Semmiképpen sem a képek özönének megállítása a cél, hanem egy szabályozott mederbe terelése.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

“Article 13 Copyright Directive.” n.d. Article 13 Copyright Directive. <https://www.article13.org/>. Utolsó letöltés: 2019.04.24.

“Article13letter.Pdf.” 2018. <https://www.eff.org/files/2018/06/12/article13letter.pdf>. Utolsó letöltés: 2018.12.05.

Bedford, Tom, Emma Sims, and Thomas McMullan. 2018. Article 13 Approved: What Is the EU Copyright Law Amendment? *Alphr*. November 19, 2018. <https://www.alphr.com/go/1009470>. Utolsó letöltés: 2019.04.24.

Bunge, Matthias. 2003. Képkategóriák a 20. Század Művészetében. *Balkon*, no. 10: 4–15.

*Copyright in the Digital Single Market: extracts from the debate*. 2018. [https://multimedia.europarl.europa.eu/ro/copyright-in-the-digital-single-market-debate\\_I160072-V\\_v](https://multimedia.europarl.europa.eu/ro/copyright-in-the-digital-single-market-debate_I160072-V_v). Utolsó letöltés: 2019.04.24.

“Digitális egységes piac.” n.d. Text. Európai Bizottság - European Commission. [https://ec.europa.eu/commission/priorities/digital-single-market\\_hu](https://ec.europa.eu/commission/priorities/digital-single-market_hu). Utolsó letöltés: 2019.04.23.

Európai Parlament. 2019. “A Szerzői Jog a Digitális Egységes Piacon.” Glózer, Rita. 2016. A Részvétel Kultúrája a YouTube-On. In Székely Levente [szerk.] *Fókuszpontok: Úton Az Ifjúság Megismerése Felé*. Gondolat Könyvkiadó; Infonia.

Hayward, Andy. 2019. The EU’s New ‘Meme Ban’ Could Change the Internet Forever. *Vice News* [blog]. April 2, 2019. [https://news.vice.com/en\\_us/article/evee3k/the-eus-new-meme-ban-could-change-the-internet-forever](https://news.vice.com/en_us/article/evee3k/the-eus-new-meme-ban-could-change-the-internet-forever). Utolsó letöltés: 2019.04.24.

“Javaslat AZ EURÓPAI PARLAMENT ÉS A TANÁCS IRÁNYELVE a Digitális Egységes Piacon a Szerzői Jogról.” 2016. EUR-Lex. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/HU/TXT/?uri=CELEX%3A52016PC0593>. Utolsó letöltés: 2019.04.24.

Jenkins, Henry. 2006. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century [Part One]. *October* 19, 2006. [http://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting\\_the\\_challenges\\_of.html](http://henryjenkins.org/blog/2006/10/confronting_the_challenges_of.html). Utolsó letöltés: 2019.04.24.

Le Tatou. 2018. *CE QU'ON NE VOUS DIT PAS SUR L'ARTICLE 13*. [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=8&v=fAdhXb1NR\\_o](https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=fAdhXb1NR_o). Utolsó letöltés: 2019.04.24.

Lessig, Lawrence. 2004. *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. New York, NY: Penguin Press.

Mitchell, W. J. T. 1987. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Paperback ed., [Nachdr.]. Chicago: Univ. of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T. 2007. A Képi Fordulat. *Balkon*. [http://balkon.art/1998-2007/2007/2007\\_11\\_12/01fordulat.html](http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html). Utolsó letöltés: 2019.04.24.

“Modernisation of the EU Copyright Rules.” n.d. Digital Single Market. Accessed December 5, 2018. <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/modernisation-eu-copyright-rules>. Utolsó letöltés: 2019.04.24.

Reda, Julia. n.d. “What the EU Parliament May Add to Copyright Reform Plans.” *Julia Reda* [blog]. <https://juliareda.eu/eu-copyright-reform/parliament-additions/>. Utolsó letöltés: 2018.12.06.

Wiggins, Bradley E, and G Bret Bowers. 2015. Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape. *New Media & Society* 17 [11]: 1886–1906. <https://doi.org/10.1177/1461444814535194>. Utolsó letöltés: 2019.04.24.





# AZ INSTAGRAM AZ ÚJ BLOG? ESETTANULMÁNY HÁROM ROMÁNIAI DIVATBLOGGERRŐL

---

**NISTOR LAURA**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem,  
Csíkszeredai Kar, Csíkszereda

---

## *Instagram as Fashion Blog. A Case Study on Three Romanian Fashion Bloggers*

Starting from the 2000s fashion blogs have radically changed the language of fashion. The professional fashion discourse became replaced by a subjective language where fashion trends appeared from the viewpoints of bloggers as filtered through their everyday practices, so that followers got a more tangible, realistic version of fashion. Due to this subjective language fashion bloggers became trustworthy sources for fashion followers; the most successful bloggers reached large masses, became influencers of fashion and the majority of them switched towards other channels as well: e.g., vlogs and, particularly, Instagram.

My analysis deals with the case of three Romanian fashion bloggers: Liana Popa [avetisiperoz], Sandra Bendre [sandrab.ro], Emanuel Iuhas [emanueliuhas.com]. I am concerned to comparatively analyse their blog vs. their Instagram practices between 2012 – 2018. In such a context, fashion blogs became a more exclusive place where bloggers post their most important, most professional contents, while Instagram gets articulated as a place for keeping instant contact with the followers, sharing ad hoc ideas, commercial promos, etc., and where the communication is highly sustained by a huge arsenal of images and hashtags.

---

**KEYWORDS:**  
fashion, blog, social media

## BEVEZETŐ

A 2000-es évek elején a blogok megváltoztatták a divat nyelvezetét: a professzionális diskurzust szubjektív nyelvezettel váltották fel; a trendek a szerzők személyes életterén, mindennapi életeseményein keresztül jelentek meg, így a követők egy hozzáférhetőbb divattal szembesültek. A szubjektív nyelvezet mint narratív gyakorlat a bloggereket megbízható forrássá tette, ami számos követőt vonzott ezekre a webes felületekre, a legsikeresebb bloggerek influencerekké váltak, néhányan közülük audiovizuális felületekre [is] váltottak: vlogolni kezdtek. Amit azonban sokkal többen megtettek: a blogról az Instagram felületére migráltak.

Az Instagramon közzétett tartalmak rövidek és tömörek, általában egy kép köré szerveződnek, míg a blogok narratívái hosszabb szövegeket és több képet feltételeznek. Blogbejegyzés ritkán történik minden nap, az Instagramon viszont egy nap többször is lehet posztolni, a storykon keresztül pedig szinte folyamatosan lehetőség van a közlésre. Az Instagram tehát vizuálisan telítettebb, képgazdagabb felületként jelenik meg, mint a blog.

Rövid elemzésemben három romániai divatblogger – Liana Popa [avetisiperoz], Sandra Bendre [sandrab], Emanuel Iuhas [emanueliuhas] – esetén keresztül vizsgálom 2018-as Instagramos tevékenységüket e legkedveltebb kilenc poszt alapján. Mindhárom eset azt mutatja, hogy a divatblog aktivitása elmarad az Instagramhoz képest, mindhárom blogger a 2012–2018 időszak vége felé évente csupán néhány tíz blogbejegyzést ír, az Instagramon viszont évi több száz bejegyzést tesznek közzé. Ebben a kontextusban a blog egy exkluzívabb térré minősül, a legfontosabb, a professzionálisabb közlendők helyszíne lesz, az Instagram viszont a mindennapi kapcsolattartás, ad hoc ötletek, reklámok vizuális közlését teszi lehetővé, ahol a pontosabb megértést néhány hashtag biztosítja.

## A DIVATKÖZÖSSÉGI MÉDIÁBAN

Az utóbbi évtizedekben a divattal kapcsolatos tartalmak, információk közlésének területei, forrásai és nyelvezetei megváltoztak. A divatmagazinok mellett, amelyek korábban szó szerint diktálták a magas divatot [*haute-couture*] és az aktuális trendeket, fokozatosan jelentek meg a divattal kapcsolatos másfajta médiumok. A televízió divat

valóságshow-kat kezdett közvetíteni, a műfaj pedig lehetőséget adott a közönségnek, hogy bepillantson a divat kulisszáiba, közelebb hozta, közérthetővé tette a jelenséget [Buckley–Clark 2017]. A 2000-es évektől kezdődően a Web 2.0 platformok további változásokat hoztak: a közösségi médiában a divattal kapcsolatos tartalmak egyre gyakrabban tűntek fel, legyen szó divatblogokról vagy a divattal kapcsolatos tartalmakhoz fűzött közösségi kommentekről, fotókról és másfajta interakciókról olyan felületeken, mint például a Twitter, Facebook, Instagram, YouTube. A közösségi média által tehát a fogyasztók lehetőséget kaptak, hogy a divatvilág aktív résztvevőivé váljanak [Sedeke–Arora 2013]. Ezzel együtt a közösségi média lehetőséget adott arra is, hogy a divat legelhivatottabb követői véleményvezéreké váljanak. A street style ikonok, a divatbloggerek, a celebek nem képezik a divat szakértőt, ugyanakkor azáltal, hogy a trendekkel kapcsolatban korai csatlakozókat képeznek és láthatóságukon keresztül lehetőséget adnak a követőknek, hogy leutánozzák öltözetüket, szerepük megkerülhetetlen a divatterjedésben. Ezek a véleményvezérek, más néven influencerek, kiegészítik tehát a divatvilág szakképzett véleményformálóit [mint pl. a magazinok divatszerkesztői, stylistok stb.] és együttesen képezik azokat a konnektorokat, amelyeken keresztül a fogyasztók trendekhez, márkákhoz tudnak kapcsolódni [Eagen 2015]. A szakirodalom azt is hozzáteszi, hogy az influencerek elengedhetetlenek a divatterjedéshez, hisz azáltal, hogy nemcsak a luxusdivatot jelenítik meg, hanem a fast fashion márkákat vagy a divat szubkultúráit is, szélesebb közönségnek teszik lehetővé a trendekhez vagy jellegzetes divatközösségekhez való csatlakozást [Abidin 2016].

Kawamura [2005] szerint azt is mondhatjuk, hogy a divat játékszabályai megváltoztak: néhány évtizede a divatmagazinok szerkesztői választották ki azokat a stílusokat, amelyeket követendőként állítottak az olvasók elé és ezáltal nagymértékben kontrollálták a divatterjedést. Napjainkban ez a szerep a divat bloggerekre/vloggerekre tevődik át: imázsukon keresztül befolyásolják a trendeket, hisz követendő mintákat állítanak a követőik elé.

Első látásra ezeket a közösségi médiában megjelenő divattartalmakat a divat demokratizálódásaként is értelmezhetjük: az új média lehetőséget ad bárkinek, hogy a divat véleményvezérévé váljon, hogy divattal kapcsolatos tartalmakat kreáljon és osszon meg követőivel, másrészt a követők is lehetőséget kapnak a bevonódásra, hisz megvitathatják, lájkolhatják a megjelenített tartalmakat. Azt is mondhatjuk tehát, hogy a közösségi média lehetőséget ad arra, hogy a fogyasztók

teljes fogyasztói élményben, tapasztalatban részesüljenek [Kim et al. 2014]: nemcsak a fogyasztás előtt kapnak információkat, ötleteket, hanem a fogyasztás után is végigkövethetik egy-egy termék életútját, beépülését egy komplett outfitbe, sőt élethelyzetbe.

Fontos ugyanakkor látnunk, hogy a divattal kapcsolatos közösségi média sokkal árnyaltabb: hibrid jellegű felületként írhatjuk le, amelyben a személyes jellegű tartalom összemosisodik a kereskedelmi tartalommal. Engholm és Hansen-Hansen [2014] arisztokratikus hálózatokként [*aristocratic networks*] írják le a divat közösségi média-tereit: nemcsak preferenciákat mutatnak be, hanem át is irányítanak olyan helyekre, ahonnan megvásárolhatjuk preferenciáinkat. Napjainkra a divattal kapcsolatos közösségi média nemcsak vizuális tartalmai minőségét tekintve professzionalizálódott, hanem kommerszé is vált, egyre gyakoribbak a hirdetések, reklámok vagy a direkt eladások ezeken a felületeken, illetve a blogger imázsán vagy a szponzorációs tartalmain keresztül [Wolny–Mueller 2013].

A blogok megváltoztatták a divat nyelvezetét, a professzionális diskurzus helyett szubjektív nyelvezeten keresztül közelítenek a témához, az öltözék a blogger személyes életterén, mindennapi tapasztalatain keresztül tesz szert többletjelentésre. A divat megfoghatóvá [*tangible*] válik, a blogokat pedig informális, életszerű, megbízható kommunikációval azonosítjuk [Sadaba–Sanmiguel 2016]. Ezt a lehetőséget egyre inkább a felismerik a divatmagazinok és a márkák is, ezért a blog mint műfaj a szakmai divatkommunikáció szerves részét is képezi, amely hozzájárul a fogyasztók márka iránti elköteleződéséhez [Wolny–Mueller 2013].

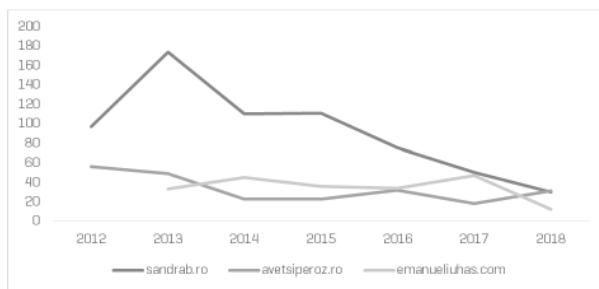
Azt is fontos megjegyezni, hogy a közösségi média csomópontot [*hub*] képez a hasonló érdeklődésű fogyasztók számára [Engholm–Hansen–Hansen 2014], akik például a hashtageken keresztül összejöhetnek, közösségé formálódhatnak a földrajzi távolságok ellenére. A közösségi média tehát nemcsak az imitációra ad lehetőséget, hanem a mindennapi élethelyzetek, outfit-helyzetek megjelenítését is megkönnyíti [pl. #ootd] és protesztre, egy-egy társadalmi probléma megjelenítésére is lehetőséget kínál [pl. a divat és időskor problematikájának pozicionálása #agesinotavariablen hashtagen keresztül].

## HÁROM ROMÁNIAI DIVATBLOGGER AZ INSTAGRAMON

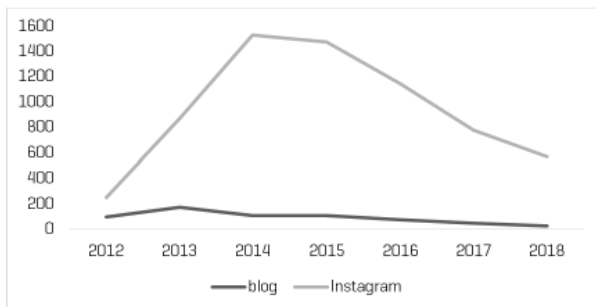
A fenti gondolatokból kiindulva jelen írás arra kereste a választ, hogy hogyan történik a divat kommunikációja három romániai divatbloggernél? Mennyire jellemző rájuk a személyes és a professzionális nyelvezet? Milyen tartalmakat osztanak meg követőikkel, hogyan artikulálódik a divat vizualitása? Hogyan jelenik meg a személyes és a kereskedelmi tartalom a bloggereknél?

A kérdések megválaszolására három blogger-profil választottam ki: Liana Popa [avetisiperoz], Sandra Bendre [sandrab.ro] és Emanuel Iuhas [emanueliuhas.com] profilját. A profilok különbözőek: Liana Popa az ún. *smart blogger* esete, aki elsősorban a fenntartható, környezet-tudatos divattal kapcsolatos tartalmakat kommunikál. Sandra Bendre a csillogóbb, naprakész, mindig trendi lány profilját mutatja, aki elsősorban a *mainstream* divatból válogat és rendkívül gyakran posztol. Emanuel Iuhas a férfi divatblogger. Mindegyik profilt kezdeti posztjaik óta követem, jelen vizsgálat megengedte tehát a korábbi tapasztalataim szisztematikusabb vizsgálatát.

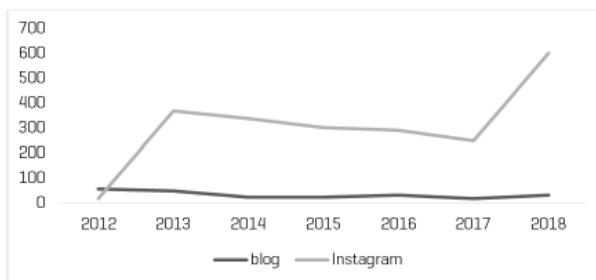
Mindegyik esetben világosan látszik, hogy az évek során a blog felülete egyre kevésbé népszerű [1.ábra]. Annak ellenére, hogy a vizsgált periódusban a három blogger különböző gyakorisággal tett közzé blogbejegyzéseket, a vizsgált periódus vége felé kiegyenlítődik a mézóny, azt látjuk, hogy mindhárom blogger évente 10–30 posztot tesz közzé a blogon. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy feladják korábbi aktivitásukat, hanem sokkal inkább azt, hogy tartalmaikkal a képmegosztó platformra, az Instagramra migráltak [2., 3., 4. ábra], míg a blogra a professzionális, szponzorált vagy valamilyen más okból exkluzívnak minősülő tartalmak kerülnek fel.



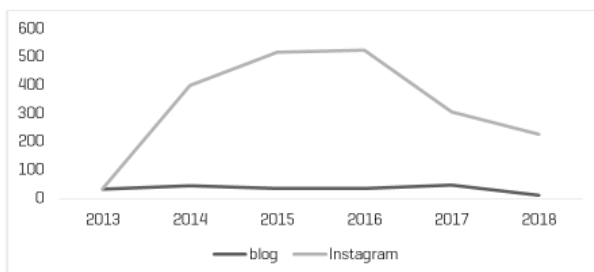
1.ábra A három divatblogger blog-posztjainak gyakoriságai a 2012–2018 periódusban



2.ábra Sandra Bendre posztjainak gyakoriságai a blogon és az Instagramon



3.ábra Liana Popa posztjainak gyakoriságai a blogon és az Instagramon



4.ábra Emanuel Iuhas posztjainak gyakoriságai a blogon és az Instagramon

Azt látjuk tehát, hogy a vizsgált periódusban változó ugyan az Instagramon kifejtett aktivitás, de az időszak végére mindhárom blogger intenzívebben van jelen az Instagramon, mint a blogon. Általánosítva azt is mondhatjuk, hogy az év kb. minden napján [Emanuel

luhas] tesznek közzé egy Instagram-posztot, illetve naponta többször is posztolnak [Liana Popa, Sandra Bendre].

Jelen elemzésben tehát az Instagram felületen közzétett tartalmakkal kapcsolatos megfigyeléseim eredményeit összegzem, amelyet a tartalomelemzés módszerével és a *Top Nine* [topnine.co] applikáció segítségével végeztem. A Top Nine applikáció lehetőséget ad arra, hogy egyes profilok esetében kiválogassuk egy naptári év kilenc legkedveltebb posztját. Természetesen egy kilenc képen alapuló elemzés nem ad lehetőséget egy profil jellemzőinek mélyreható elemzésére, ugyanakkor az a tény, hogy a közösségi média tartalmai a profil működtetője és a követők interakcióinak eredményeiként artikulálódnak, jó kiindulópont arra nézve, hogy megfigyeljük, milyen tartalmakat kedveltek leginkább a profilok követői a 2018-as naptári évben.

Az elemzéshez először kiválogattam a 2018-as év top kilenc posztját, majd kvantitatív és kvalitatív szempontok alapján végeztem el a képek és az ezekhez tartozó leírások [*caption*] elemzéseit: poszt témája [mit ábrázol a kép, mi a szövege], lájkok száma, kommentek száma, hashtagek száma, hashtagek felsorolása, csoportosítása [pl. kereskedelmi és nem kereskedelmi tartalom stb.].

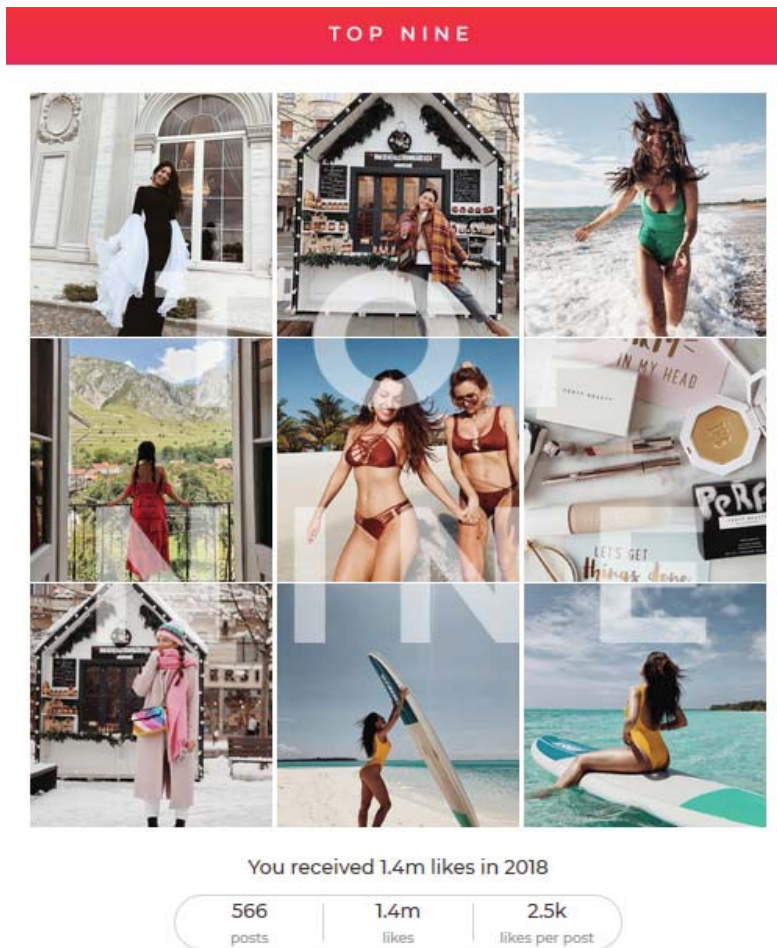
Sandra Bendre [@sandrabendre, valamivel több mint százezer követővel rendelkezik, makroinfluencer<sup>1</sup>] esetében a 2018-as kilenc legkedveltebb [5. ábra] poszt alapján az elemzés eredményeit a következő táblázat foglalja össze [1.táblázat].

Az elemzés azt mutatja, hogy a legnépszerűbb posztokat látszólag nem a kereskedelmi tartalom dominálja, sikerük a giveaway-jel, illetve a blogger személyes életeseményeinek megosztásával magyarázható. A top kilenc posztok alapján tehát úgy tűnik, hogy egy izgalmas életet élő, hivalkodó lány mindennapjaiba lépünk be. Világosan látszik a posztok hibrid jellege, csupán 2+1 poszt szól explicit módon öltözékről, de ezek esetében is az öltözék képi kommunikációja összemosódik a blogger személyes életterével [pl. outfit poszt a kolozsvári karácsonyi vásárban vagy az Electric Castle fesztiválon]. Összességében a legkedveltebb posztokat az ún. lifestyle tartalom, az utazásokról eléggé hivalkodó módon [pl. Maldive] közzétett képi anyag és leírás dominál-

---

1 A szakirodalom az influencerek esetében különbséget tesz a makro- és mikroinfluencerek közt. A mikroinfluencereket olyan közösségi média szereplőknek írják le, akik 1000-10000 követővel rendelkeznek, a makroinfluencerek a 10000-100000 követővel rendelkező influencerek, a megainfluencerek pedig azok, akiknek több mint 100,000 követőjük van [Kovács et al., 2019].

ja. A blogger erőfeszítést tesz arra, hogy implikálja a követőit az általa közzétett tartalmakba, a 9 posztból három esetben direkt kérdést intéz a követőkhöz.



5.ábra Sanda Bendre 2018-as top kilenc posztjai



1.táblázat Sandra Bendre top kilenc posztjainak elemzési szempontjai

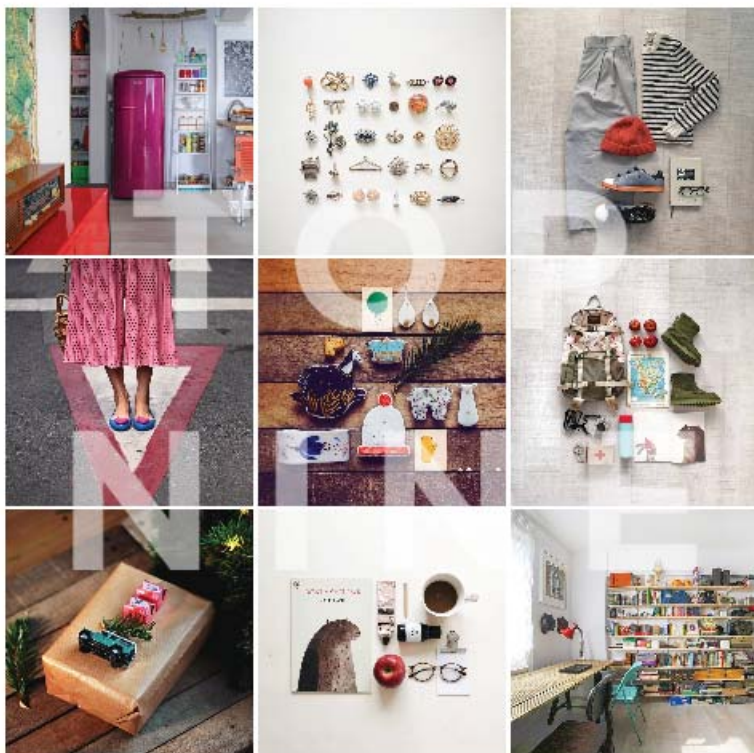
Lájkok	
Összesen	54316
Átlag	6035
Kommentek	
Összesen	7628 [452]*
Átlag	847 [50]*
Hashtagek	
Összesen	23
Átlag	2,5
Brand hashtagek összesen	4
Brand hashtagek aránya	17%
Címkék	
Brand címkék [tag] összesen	16
Brand címkék típusa	10 divatmárka, 2 kozmetikum márka, 4 utazási márka

\*Az egyik legkedveltebb poszt a Givaway [ajándékozos] poszt volt, a zárójeles adatok esetében ezt a posztot nem vettem figyelembe

Liana Popa [@avetisiperoz, hétezer követővel rendelkezik, mikroinfluencer] esetében a kilenc legkedveltebb poszt (6. ábra) alapján nem a divatbloggerrel kapcsolatos klisék jutnak eszünkbe. Az outfit-poszt nem egész alakos, az öltözékeket megjelenítő képek pedig összemoszák a divat és az életmód tartalmait: a blogger a fenntarthatóságot, az utazást, a minőségi időt és a tudatos márkahasználatot promoválja a posztjaival. A blogger sok hashtaget használ, ezek is ráerősítenek az általa vallott és közvetített értékekre [2. táblázat].

Látható, hogy a legnépszerűbb posztokat nem a kereskedelmi tartalom dominálja, illetve hogy a kereskedelmi tartalom elvegyül a lifestyle tartalommal [pl. van egy kollaborációs poszt egy plázával, de ez esetben is a fenntarthatóság a téma]. A tartalmat a lifestyle dominálja, a posztok mindegyike egyértelműen jeleníti meg a blogger elköteleződéseit, a minimalizmust, helyi, romániai designerek támogatását, a környezetvédelmet, cruelty free kozmetikumokat, a minőségi

## TOP NINE



You received 67.4k likes in 2018



6.ábra Liana Popa 2018-as top kilenc posztjai

időt [pl. olvasás]. A legkedveltebb posztok alapján tehát egy kulturális **tőkében gazdag**, felvilágosult, alternatív életmód rajzolódik ki, amelyben a divattartalmak összemosódnak különféle ötletekkel, a személyes élettér megmutatásával. A követőket a blogger nem annyira a direkt kérdésekkel [csak egy poszt tartalmaz direkt kérdést], hanem az ötletek továbbadásával implikálja [#daumaidepart, azaz továbbadom nevű hashtag].

2.táblázat Liana Popa top kilenc posztjainak elemzési szempontjai

Lájkok	
Összesen	3076
Átlag	342
Kommentek	
Összesen	115
Átlag	13
Hashtagek	
Összesen	197
Átlag	22
Brand hashtagek összesen	22
Brand hashtagek aránya	10%
Címkék	
Brand címkék [tag] összesen	9 [ismétlik a brand hashtageket]

3.táblázat Emanuel luhas top kilenc posztjainak elemzési szempontjai

Lájkok	
Összesen	2744
Átlag	305
Kommentek	
Összesen	91
Átlag	9
Hashtagek	
Összesen	176
Átlag	19
Brand hashtagek összesen	24 [20]*
Brand hashtagek aránya	13% [11%]*
Címkék	
Brand címkék [tag] összesen	18 [13]**
Brand címkék típusa	7 divatmárka, 4 utazás, vendéglátás brand, 2 fotó brand

\* ugyanaz a hashtag egyszer számolva, \*\* ugyanaz a címke egyszer számolva

Amennyiben szisztematikusan vizsgáljuk meg a kilenc legkedveltebb posztot, az eredmények [3. táblázat] azt mutatják, hogy a legnépszerűbb posztokat nem a kereskedelmi tartalom dominálja, illetve a

## TOP NINE



You received 32.9k likes in 2018

227  
posts

32.9k  
likes

145  
likes per post

7.ábra Emanuel Iuhás 2018-as top kilenc posztjai

kereskedelmi tartalom elvegyül a lifestyle tartalommal [pl. csupán egy explicit reklám poszt található]. A tartalmat a stílus, divat dominálja [egyértelmű utalás az outfitekre, kilenc posztból öt outfit fotó]. Megjelenik az explicit self branding [#domnullUHAS #urbanstylejourney], amelyeken keresztül a blogger saját magát, illetve a saját stílusát promoválja. A posztok népszerűségét ugyanakkor nemcsak a divattal

kapcsolatos tartalmak, hanem olyan más üzenetek is magyarázzák, amelyeken keresztül a divat beágyazódik a blogger mindennapjaiba, értékrendjébe. Ilyenek például a *couple goals* típusú üzenetek, amelyek a családot, a párkapcsolat értékeit promóválják [5 poszt a 9-ből], a személyes élettér, ünnepek megmutatása. A követőket a blogger nem annyira direkt kérdéseken keresztül, hanem a saját brandjére, saját stílusára való utalással implikálja, illetve kötelezi el.

## AZ ELEMZÉS TANULSÁGAI

Az elemzésből világosan látszik, hogy az Instagram a divattal kapcsolatos új, más kommunikáció formáját jelenti a bloggereknek. A tartalmat az erős képi anyag, a gyakori posztolás, a képek minőségi szerkesztése, egységes színskombinációja jellemzi. Emellett világosan látszik, hogy a divat tartalma hibridizálódik, azaz keveredik a blogger életeseményeivel. Az outfitek megmutatása tehát közérthetőbbé, elérhetőbbé, mindennapibbá válik, az öltözékről akkor érdemes beszámolni, ha egyúttal beágyazzuk egy sajátos élethelyzetbe, elmagyarázzuk az outfit miérettjeit, esetleg megkérdezzük a követőket, ők mit szólnak ezekhez a kombinációkhoz. A divat tehát nem annyira explicit tartalom, sokkal inkább az életmód, életstílus részeként artikulálódik az Instagramon, ami egyértelműen jelzi a bevezetőben említett divatkommunikációval kapcsolatos változásokat a közösségi médiában.

A közösségi médiában megjelenített divattartalmak nemcsak a blogger életeseményeivel, mindennapjaival mosódnak össze, hanem a reklámmal is. A top kilenc posztok alapján ugyanakkor úgy tűnik, hogy a reklám sokkal inkább a sorok között jelenik meg, tehát ezeknek a posztoknak az elemzése alapján nem mondhatjuk el egyértelműen, hogy a bloggerek bejegyzéseit a szponzorizációs tartalmak dominálják. Természetesen itt arról is szó lehet, hogy a követők nem a szponzorizációs tartalmakat szívelelik, így az ilyen tartalmak nagy eséllyel kiszorultak a legkedveltebb posztok közül.

A posztok leírásán, a hashtageken keresztül világos leírást kapunk arról, hogy a blogger hogyan értelmezi a képi tartalmat, mit és miért tesz közzé, milyen irányba szeretné terelni a követőit, ez alapján tudjuk meg például, hogy a bloggerek saját márkák [pl. stílusok], saját ötletek építésén [pl. cruelty free, fenntarthatóság, kapszula gardrób] dolgoznak, sajátos szórakozási formákat promóválnak [pl. utazás] és ezek mellett szeretnék elkötelezni a követőket. A divatról pedig ezen tágabb tartalmak közepette érdemes kommunikálni a követőkkel.

Az elemzés alapján azt is elmondhatjuk, hogy a top kilenc képek révén úgy tűnik, hogy a követők leginkább azokat a tartalmakat szívelelik, amelyekben a személyes életeseményekbe kapnak bepillantást, ötleteket kapnak, bevonódva érzik magukat [kérdések], és a reklám főleg akkor vonz nagyszámú követőt, amikor ajándékkal [giveaway] társul.

A jelen elemzés a több száz, évente megosztott képből csupán a kilenc legkedveltebb kép elemzésén alapult, ez alapján fogalmazott meg következtetéseket, így csak arra alkalmas, hogy a blogger és követői interakciói mentén szerveződő közösségi médiatartalmakról adjon képet, és csak abban az esetben, amikor a követők pozitívan viszonyultak a tartalmakhoz [nagyszámú lájk]. Kétségtelen, hogy ezeknek a posztoknak az elemzése megjelenítik azokat a fontos trendeket, amelyeket a témával kapcsolatban az irodalom leír [pl. tartalmak hibridizálódása, szubjektív nyelvezet stb.], de ahhoz, hogy pontosabb képet alkossunk a közösségi médiában szerveződő divatkommunikációról, szükség van arra, hogy hosszabb időszakot felölelő, véletlenszerű mintavételen és komplexebb szempontrendszeren alapuló vizsgálatokat is folytassunk.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Abidin, C. 2016. Visibility labour. Engaging with influencers' fashion brands and #OOTD advertorial campaigns on Instagram. *Media International Australia*, 1-15.

Buckley, C., Clark, H. 2017. *Fashion and Everyday Life*. London: Bloomsbury.

Eagan, J. 2015. *Marketing Communications*. London: Sage.

Engholm, I., Hansen-Hansen, E. 2014. The fashion blog as genre between user-driven bricolage design and the reproduction of established fashion system. *Digital Creativity*, 25 (2): 140-154.

Kawamura, Y. 2005. *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*. New York: Berg.

Kovács A., Lőrincz A., Papp, V. Veres, I. 2019. Influencer marketing a turizmusban: Trendek és gyakorlat. In: *Turizmus, fogyasztás, generációk tanulmánykötet*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, pp. 218-226

Kim, H., Ahn, S. K., Forney, J. A. 2014. Shifting paradigms for fashion: from total to global to smart consumer experience. *Fashion and Textiles*, 1: 1-15.

Sadaba, T., Sanmiguel, P. 2016. Fashion blog's engagement in the customer decision making process. In: Vecchi, A., Buckley, C.

[eds]. *Handbook of Research on Global Fashion Management and Merchandising*. Hershey: IGI Global, 211-229.

Sedeke, K., Arora, P. 2013. Top ranking fashion blogs and their role in the current fashion industry. *First Monday*, 18 [8] 5 August.

Wolny, J., Mueller, C. 2013. Analysis of fashion consumers' motives to engage in electronic word-of-mouth communication through social media platforms. *Journal of Marketing Management*, 29 [5-6]: 562-583.





# VÁLLALATOK VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓJA – A KOLOZSVÁRI SZOFTVER- ÉS IT-VÁLLALATOK HONLAPJAINAK KEZDŐOLDALÁN SZEREPLŐ VIZUÁLIS TARTALOM ELEMZÉSE

---

## **TÖKÉS GYÖNGYVÉR**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem,  
Kolozsvár

---

### *Corporate Visual Communication – Analyzing the Visual Content of Homepages of Cluj-Napoca Software- and IT-Companies*

The aesthetic visual design of company websites enhances the interest of users in the content on the website, while also facilitates the understanding of corporate messages. If the user has a good impression of the visual design of the website, he also trusts the content on the website. The use of interesting and high-quality visual elements (photographs, illustrations, videos) increases the aesthetic value of corporate websites and increases the interest of target groups, so it promotes close emotional relationships with the audiences. Research confirms that visually presented information is better preserved in the memory of users, so visual communication in digital space can be considered stronger than verbal communication.

The study provides insight into the specifics of the visual identity represented on the websites of Cluj-Napoca software- and IT-companies. For the research of the visual identity of the software- and IT-companies from Cluj-Napoca the method of content analysis was used. The analysis of the first images on the homepages of 110 software- and IT-companies enabled us to describe the visual identity of the companies from the sample.

---

#### **KEYWORDS:**

corporate communication, corporate identity, visual identity, company website, content analysis, visual design

## I. BEVEZETŐ

Az erős gazdasági versenyben a vállalatok sikere már nemcsak az előállított termékek és szolgáltatások minőségétől függ, hanem egyre fontosabb szerep jut az egyedi vállalati identitás megteremtésének, amely biztosítja a vállalat pozicionálását, valamint egyértelmű elkülönülését a versenytársaktól, továbbá megalapozza a hosszútávú együttműködést a célcsoportokkal.

A vállalatok által létrehozott identitás több csatornán keresztül közvetíthető. A vállalatok honlapja az egyik kiemelt találkozási pont a vállalat és célcsoportjai között [Wheeler 2018, 170]. A vállalati ellenőrzés alapján megkülönböztethető a fizetett, a saját és a szerzett média. A hivatalos vállalati honlap a saját médiafelületek közé tartozik, ahol a vállalat közvetlen befolyással és irányítással bír, saját belátása szerint fejlesztheti, alakíthatja a megjelenő üzeneteket és tartalmakat [Kádár-Benedek 2018, 241]. A honlapok és egyéb saját felületek tökéletes helyei a vállalatról vagy termékeiről és szolgáltatásairól szóló információ közvetítésének [Bauer-Kolos 2016].

A minőségi honlapok hozzájárulnak a célcsoportokkal való pozitív kapcsolatok kialakításához [Owoyele 2016, 6]. A korszerű dizájnnal rendelkező, az adatokhoz könnyű hozzáférést biztosító és felhasználóbarát honlapok megteremtik a bizalmat a vállalat és a célcsoportjai között. A kutatások alátámasztják, hogy a honlapfelhasználók a modern és hivatásos honlapokat hitelesebbnek tekintik [Owoyele 2016, 6]. A honlapok esztétikus vizuális dizájnya fokozza a felhasználók érdeklődését a honlapon lévő tartalom iránt, ugyanakkor megkönnyíti a vállalati üzenetek megértését. Amennyiben a honlapfelhasználónak jó benyomása alakul ki a honlap vizuális dizájnjaival kapcsolatban, akkor a honlapon lévő tartalomban is jobban megbízik [Cyr-Head-Larios 2010, 4].

Az érdekes és jó minőségű vizuális elemek [fényképek, ábrák, videók] használata növeli a honlapok esztétikai értékét és fokozza a célcsoportok érdeklődését, továbbá elősegíti a szoros érzelmi kapcsolatok kialakítását az internetes közönséggel [Cyr-Head-Larios 2010, 4]. Kutatások alátámasztják, hogy a vizuálisan bemutatott információk jobban megmaradnak a felhasználók emlékezetében, ezért a digitális térben a vizuális kommunikáció a verbális kommunikációnál erősebbnek tekinthető [Owoyele 2016, 18].

A kolozsvári szoftver és IT-vállalatok vizuális kommunikációjába való betekintés érdekében a honlapjaik kezdőoldalán feltűnő első képet a tartalomelemzés módszerével elemeztem. Ez az elsőként feltűnő

vizuális információ megteremti a kezdőoldal hangulatát és jelentősen befolyásolja a felhasználó szubjektív benyomását a honlapról és általa a vállalatról. A képek tartalomelemzése lehetővé teszi a vizuális információ mögötti sémák felismerését [Gillian 2016, 85]. Megfelelő esetben a vállalat vizuális és verbális kommunikációja megerősíti egymást, amely összhang a honlap és a vállalat hitelességét egyaránt alátámasztja.

## 2. A VÁLLALATOK VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓJA A HONLAPJAIKON KERESZTÜL

Van Riel [1995, 26] szerint a vállalati kommunikáció olyan stratégiai menedzsment-eszköz, amely tudatosan alkalmazva, kedvező környezetet teremt a vállalat és célcsoportjai közötti kapcsolatok alakításához. A vállalati kommunikáció részét képezi a menedzsment-, a marketing és a szervezeti kommunikáció. A menedzsment-kommunikáció a vállalaton belüli célcsoportokkal, a marketing-kommunikáció a piaci szereplőkkel, míg a szervezeti kommunikáció a közéleti szereplőkkel való együttműködésre és kapcsolatépítésre összpontosít [Melewar-Jenkins 2002, 82].

A digitális média elterjedése a vállalatok kommunikációját is megváltoztatta. A vállalatok fokozott versenyhelyzetben vannak, ezért olyan stratégiai megoldásokat keresnek, amelyek lehetővé teszik számukra a versenytársak közötti kiemelkedést és a célcsoportjaik figyelmének megragadását. Az erős versenyhelyzetre a vállalatok felfokozott vállalati kommunikációval válaszolnak, mind mennyiségi, mind minőségi vonatkozásban. A kompetitív körülmények között a vállalatok által előállított termékek és szolgáltatások minősége, illetve kedvező ára már nem elégséges a piaci kiemelkedéshez, hanem további megkülönböztető előnyök bevetésére van szükség.

A vállalati honlapok segítségével a vállalatok könnyen elérik célcsoportjaikat, legyen szó az ügyfelekről, a beszállítókról, a sajtóról, az alkalmazottakról vagy egyéb célcsoportokról. Az egyre globalizálódó versenyben a honlapok a vállalatok nélkülözhetetlen stratégiai kommunikációs eszköze. A vállalatok honlapjukon közlik küldetésüket és értékeiket, valamint termékeiknek és szolgáltatásaiknak sajátosságait, továbbá tartják a kapcsolatot a célcsoportjaikkal [Owoyele 2016, 9]. A honlap fenntartása viszonylag olcsó, amely lehetővé teszi a naprakész információ közlését. A honlapon lévő tartalom jellege jelzi a vállalat prioritásait.

A vállalati honlap kiváló eszköz a vállalati identitás megjelenítésére, amelynek lényeges része a vizuális identitás [Melewar–Saunders 2000]. Sokan a vállalati identitást és a vizuális identitást hasonló értelemben használják. A Melewar és Saunders [1998, 302] szerint a vállalati vizuális identitás magába foglalja a vállalat nevét, szimbólumait és/vagy logotípiáját, tipográfiáját és színhasználatát. A vizuális identitás elemei könnyebben felismerhetővé teszik a vállalatot, ugyanakkor minőségi jelként is működhetnek [van Riel 1995, 72].

A vizuális identitás elemei a honlapon kiemelten érvényesülnek. Az esztétikailag vonzó és jól működő honlap a vállalatra irányítja a figyelmet, odavonzza az ügyfeleket, az alkalmazottakat, a szakmai partnereket és más célcsoportokat. Mivel a versenytársak is rendelkeznek honlappal, a minőségi vállalati honlap létrehozása versenyelőnyt jelent [Owoyele 2016, 9].

A hasonló szakmai területen tevékenykedő vállalatok honlapjai versenyben állnak egymással, főleg ha arra gondolunk, hogy mind az ügyfelek, mind a munkakeresők a vállalattal való kapcsolatfelvételt megelőzően a vállalatok honlapjáról nyerik alapismereteiket. Éppen ezért, gyakori eset, hogy az ügyfél vagy a leendő alkalmazott hamarabb találkozik a vállalati honlappal, mint a vállalat képviselőivel, így a vállalattal kapcsolatos első benyomása a honlap minősége alapján alakul ki. A szegényes küllemű, zavaros és információban hiányos honlapok sokat árthatnak a vállalatoknak, ugyanis a meglátogatott honlapokkal kapcsolatban a felhasználóknak magas szintű elvárásaik vannak. Amennyiben egy honlap nem elégíti ki elég hamar érdeklődésüket és/vagy elvárásaikat, akkor más honlapok felé irányulnak. A lehetséges felhasználók nem sokat időznek amatőr, zavaros és alkalmatlan honlapok böngészésével, hiszen néhány kattintás választja el őket egy jobb választás lehetőségétől [Lawrence–Tvakol 2007, 20]. A felhasználó saját szükségleteinek kielégülését keresi a honlapokon böngészés alkalmával, és csak akkor marad hosszabb ideig egy honlapon, ha az összhangban van elvárásaival, értékeivel és szükségleteivel [Sharp 2001, 47].

Lawrence és Tvakol [2007, 20] szerint a minőségi honlapok tulajdonságai között szerepel a honlapok céljának megfelelő dizájn kialakítása, amely figyelembe veszi a felhasználók szükségleteit. Az előnyös dizájn része a megfelelő vizuális külső, amely megteremti a honlap hangulatát. A vizuális dizájnhoz tartoznak a honlapon megjelenő képek és ábrák, valamint a honlapon alkalmazott színek [háttér-, betű- és gombszín].

### 3. A KUTATÁS MÓDSZERTANA

Jelen tanulmány célja betekintést nyerni a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok vizuális kommunikációjába válogatott vizuális identitás-elemek tartalomelemzése által. Az adatgyűjtésre egy tágabb vállalati identitáskutatás keretében 2018. július–augusztusában került sor.<sup>1</sup> A kutatásban 110 kolozsvári szoftver- és IT-vállalat honlapját elemeztem főleg vállalati kommunikációs szempontok alapján, amelynek részét képezte a kezdőoldalak vizuális tartalmának vizsgálata is.

Az elemzés szempontjai a következők voltak:

- Milyen jellegű a kezdőoldalon szereplő vizuális tartalom? A lehetőségek közé soroltam a valós helyzetet ábrázoló fényképeket, az elvont ábrákat vagy az elképzelt képösszeállításokat, ide sorolva az animációs technikával kialakított képeket is.

- Milyen technológiával készült a vizuális tartalom? A vizuális tartalom előállítási technológiája tekintetében megkülönböztettem az állóképet és a videót [mozgóképeket]. Az állóképeknek két előfordulási formáját követtem: statikus állókép vagy egymást váltó állóképek sorozata.

- Mit ábrázol a vizuális tartalom? Itt arra figyeltem, hogy a kezdőoldalon lévő első képen tárgyak vagy személyek szerepeltek. Külön opcióként szerepelt az elvont ábra megjelenítése, valamint bármely kreatív vizuális összeállítás.

- Milyen összetevő elemek szerepelnek a képeken vagy ábrákon? Itt arra figyeltem, hogy milyen tárgyak szerepelnek a képeken, amelyekben nem személyek a képek főszereplői. Ugyanakkor, a személyeket két helyzetben különböztettem meg: álló csoportképen vagy interakció közben. Az elvont ábrák esetén törekedtem az elvont szimbolika mögötti jelentést felfedni. Abban az esetben, ha személyek szerepeltek a képeken, követtem a személyek szocio-demográfiai jellemzőit, arckifejezésüket és öltözetüket.

- Milyen színek dominálnak a képeken vagy ábrákon? Vannak-e gyakran használt színek, és melyek ezek?

- Mi az összbenyomás a honlapról a kezdőoldal megtekintése alapján? Ebben az esetben saját szubjektív megítélésem alapján a honlapot modernnek vagy hagyományosnak tekintettem.

---

<sup>1</sup> Tókés Gyöngyvér [2019]: *A kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok szolgáltatói és munkáltatói brandidentitása a honlapjaikon közölt vállalati adatok tükrében*. BBTE, Kolozsvár [doktori dolgozat kézírata]

Feltételeztem, hogy a vizsgált szoftver- és IT-vállalatok a kezdőoldalon lévő tartalom által prioritásaikat is jelzik, vagyis: az ügyfelekre fókuszáló vállalatok a kezdőoldalon a szolgáltatásaikkal kapcsolatos verbális és vizuális információt közölnek; a munkaerőre fókuszáló vállalatok a kezdőoldalunkon a leendő munkavállalóknak szóló verbális és vizuális információt továbbítanak; azok a vállalatok, amelyek kezdőoldalon az összes célcsoportjukhoz szólnak, verbális és vizuális üzeneteikkel főleg a vállalat különlegességére és egyediségére hívják fel a figyelmet.

#### 4. BETEKINTÉS A KOLOZSVÁRI SZOFTVER- ÉS IT-VÁLLALATOK VIZUÁLIS KOMMUNIKÁCIÓJÁBA A HONLAPJAIKON KERESZTÜL

##### 4.1. Képek, ábrák és animációk

A kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok kezdőoldalán feltűnő verbális és vizuális üzenetek összhangban voltak egymással. A verbális és a vizuális üzenetek együttes megjelenésének a kezdőoldalon két fő formája volt: az első esetben a képek és ábrák a kezdőoldal háttérét képezték, az előtérben a vállalati üzenet jelent meg; a második esetben a vizuális üzenet a kezdőoldal egyik felén, a szöveges üzenet a másik felén szerepelt.

A kezdőoldalon lévő vizuális és verbális üzenetek 110-ből 80 kolozsvári szoftver- és IT-vállalat honlapja esetén az ügyfeleknek szóltak és a vállalatok szolgáltatásait kínálták. Ezek az adatok jelzik, hogy a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok elsősorban az ügyfelekre fókuszáltak, és a szolgáltatásaik jellegére és minőségére kívánták felhívni a figyelmet. Hét vállalat a munkavállalókat célozta meg a kezdőoldalán lévő üzenetekkel. A fennmaradó 22 vállalat a kezdőoldalán a saját küldetését vagy vállalati teljesítményét villantotta fel, amely üzenetekkel az összes célcsoportjuk elérésére törekedtek.

A vizsgált 110 vállalat honlapjából tíz esetében [9,1%] a kezdőoldalon nem szerepelt kép, hanem valamilyen színsávon szövegszerű üzenetet volt látható. A leggyakrabban [46 vállalat, azaz 41,8%] a vállalatok kezdőoldalukon valós vállalati helyzeteket ábrázoló fényképeket tettek közé. Szintén népszerű volt a szoftver- és IT-szakmára utaló elvont ábrák használata a kezdőoldalon [33 vállalat, azaz 30%]. A fennmaradó 21 vállalat honlapjának kezdőoldalán [19,1%] animációs képeket vagy kreatív összeállításokat találtam.

A leggyakoribb esetben [66 vállalat, 60%] a vizsgált vállalatok kezdőoldalán egy jó minőségű [nagy felbontású] állókép szerepelt, amely előtt vagy mellett szövegszerű vállalati üzenetet volt olvasható. A vállalatok 25,5%-a [28 vállalat] egymást váltó négy-öt nagy felbontású állókép sorozatszerű bemutatását választotta kezdőoldalának, így lehetősége nyílt több célcsoport megszólítására. Kilenc vállalat [8,2%] kezdőoldalán videó indult el, amelyben a vállalat mind a szolgáltatásait, mind az alkalmazottak vállalati életet megvillantotta. A videó háttérként szerepelt és a szöveges vállalati üzenetek futottak az előtérben.

A vállalatok kezdőoldalán szereplő képek 39,1%-a [43 vállalat] csak tárgyakat, 13,6%-a [15 vállalat] csak személyeket, 13,6%-a [15 vállalat] tárgyakat és személyeket vegyesen ábrázoltak. A többi vállalat kezdőoldalán lévő vizuális tartalom elvont ábrákat vagy elképzelt/kreatív vizuális összeállításokat tartalmazott.

A megjelenített tárgyak kapcsolódtak a vállalatok tevékenységi területéhez vagy jelezték a vállalat siker iránti elkötelezettségét. A kezdőképeken szereplő tárgyak között láthatók voltak laptopok és egyéb digitális technológiai felszerelés [29 vállalat], mobil eszközök [főleg okostelefon és táblagép – 7 vállalat], valamint irodai felszerelés [írószer, füzet, határidőnapló – 9 vállalat]. Ezek a tárgyak a vállalatok tevékenységi területére utaltak. A kezdőképeken járművekkel is találkozunk, mint például autó, hajó, repülő vagy akár űrhajó, amelyek részben a tevékenységi ágazatra/területre mutattak, részben pedig a sikerhez vezető eszközökként jelentek meg [6 vállalat]. Szintén a sikeresség szimbólumaiként tűntek fel a magas hegycsúcsok [3 vállalat], a zsúfolt metropoliszok hatalmas épületekkel és kanyargó autópályákkal [3 vállalat], valamint a végtelen térből vagy vízből kiemelkedő világítótornyok [6 vállalat].

A vállalatok egyharmadának [36 vállalat] kezdőoldalán személyek vagy együttesen tárgyak és személyek szerepeltek. 22 vállalat kezdőoldalán a személyek csoportképek vagy portrék szereplői voltak, és csak 14 vállalat kezdőoldalán láthattunk együttműködő személyeket. A személyeket ábrázoló képek fele esetében a szereplők férfiak, a másik fele esetén vegyesen szerepeltek férfiak és nők. Két olyan vállalati kezdőoldal volt, amely esetében a képeken kizárólag nők szerepeltek. Életkorukat tekintve, a képeken lévő személyek elsősorban fiatalok vagy középkorú felnőttek voltak. Jellemző volt a laza öltözet. A személyek arckifejezése, amennyiben látható volt, főként vidám volt, azonban majdnem ugyanolyan mértékben találkoztunk a munkájukban elmélyült, komoly arckifejezésű személyekkel is.

A kezdőoldalak egyharmada esetén elvont ábrák alkották az indító vizuális tartalmat. Ezek az elvont ábrák szerkezeteket vagy rendszereket szimbolizáltak, utalva a digitális technológia behálózó és rendszert teremtő jellegére, valamint megidéztek a számítógépek működését biztosító áramköröket. Ugyanakkor a programozási parancssorok jelképes használata is jellemző volt, amelyek a szakmai sajátosságot és az informatikai szolgáltatások lényegét közvetítették. Az egyéb ábrázolások között feltűnt a behálózott földgömb, a kiterített világtérkép, vagy az ember és a digitális eszközök találkozása.

## 4.2. Színhasználat

A honlapokon alkalmazott színek a vizuális dizájn fontos részét képezik, és a felhasználók honlappal való elégedettségére és bizalmára jelentős befolyással bírnak [Cyr-Head-Larios 2010, 1]. A honlapokon alkalmazott színek pszichológiai hatásának kevés tudományos bizonyítéka van, ezért a kérdés vizsgálata körültekintést igényel [Elliot 2015, 368]. Léteznek előfeltevések, mely szerint a színek hatása az emberekre részben biológiai-evolúciós eredetű, részben pedig szociális tanulás eredménye. A kutatások azonban rávilágítanak arra, a színek emberre kifejtett hatása nem univerzális jellegű, hanem számos tényezőtől függ. A felhasználó életkora, neme, kulturális háttere, az elérendő célja, a szín árnyalata, telítettsége stb. szerint a színek eltérő hatásokat váltanak ki. Elliot [2015, 368] összefoglalta a színek pszichológiai hatását követő tudományos vizsgálatok eredményeit. Ennek megfelelően a kék színeknek való kitettség növeli az éberséget és a teljesítményt, amennyiben olyan feladatok ellátásáról van szó, amelyek figyelmet igényelnek. Szintén igazolt, hogy honlapok esetén a kék szín használata növeli a bizalmat és hitelességet sugall. Más kutatók is arra az eredményre jutottak, hogy a honlapok esetén a felhasználók a kék színt esztétikusnak tartották, valamint a bizalommal, a bőséggel és a biztonsággal kapcsolták össze [Cyr-Head-Larios 2010, 1]. Általában elmondható, hogy a honlapok alapszínéként a hideg színek [kék, zöld] sokkal kedveltebbek, mint a meleg színek [piros, sárga]. Talán ezzel magyarázható a kék szín domináns használata a hivatásos vállalatok honlapján, mint például a bankok vagy egyéb globális vállalatok esetén [Cyr-Head-Larios 2010, 4]. Cyr-Head-Larios [2010, 4] szerint a megfelelően kiválasztott alapszín a honlapon bizalmat és elégedettséget eredményez, habár a színek hatása még kevésbé igazolt online környezetben.



A kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok honlapjainak esetében csak a kezdőoldalon lévő első képet vizsgáltam, így nem volt lehetőségem a honlapok vizuális dizájnjáról teljes képet alkotni. A képeken előforduló alapszíneket és a képek mellett található szöveges tartalom betűszínét figyeltem meg, elemzéseimet ezekre az adatokra építettem.

A vizsgált képek esetében három gyakran használt színt figyeltem meg, éspedig a kéket, a fehérét és a szürkét. A kéknek inkább a világos árnyalataival és a türkizkékkel találkoztam, a fehérnek is különböző árnyalataival [törtfehér, homokszín, elefántcsont stb.], valamint a szürkének is a világosabb árnyalatai voltak elterjedtebbek. A kék szín használatának figyelemfenntartó hatását a tudományos kutatások igazolják, ugyanakkor a gyakorló szakemberek is előnyben részesítik a honlapokon a kék szín használatát, ugyanis szerintük nyugalmat, megbízhatóságot és eredményességet sugall. A kék szín hideg szín, míg a szürke szín semleges kiegészítő szín, mindkettő használata jellemző a hivatásos honlapokra. A fehér szín szintén semleges szín, amely hátteret képez a többi jelenlévő színnek.

A vizsgált képek mellett lévő szöveges tartalom betűszíne elsősorban a fehér [71 vállalat]. A kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok honlapjain használt színek összhangban vannak a honlapfejlesztéssel kapcsolatos szakmai blogokon lévő ajánlásokkal [<https://webshark.hu>; <https://www.smashingmagazine.com>; <https://www.awwwards.com>; <https://thenextweb.com>], amelyek szerint a high-tech és tudományos intézmények esetén a fehér betűszín tisztaságot, átláthatóságot és biztonságot sugall, miközben egy világos és semleges színről van szó, amely lehetővé teszi a többi szín érvényesülését.

A kék, a fehér és a szürke színek mellett a kolozsvári szoftver- és IT-cégek kezdőoldalán lévő képeken még jelen volt a zöld, a piros és a sárga szín. Azonban ez utóbbi színek nem domináns színek voltak, hanem valamelyik domináns színhez [pl. a fehér és szürke árnyalatai] társított kiegészítő és figyelemfelkeltő színek. Betűszínként gyakori még a fekete/sötétszürke [35 vállalat] és a piros, illetve a kék szín. Abban az esetben, ha a háttérszín nagyon világos [pl. a fehér és szürke világos árnyalatai], akkor előfordul a fekete betűs szöveg, vagy kiemelt adatok közlése esetén a piros, illetve a kék betűs szöveg.

A kezdőoldalon lévő képek többségére [87%] a hideg színek vagy a hideg és meleg színek együttes előfordulása volt jellemző, kizárólag a meleg színek használata csak a kezdőoldalokon lévő képek 13%-ánál fordult elő. A kezdőoldalon lévő képeken általában két vagy három alapszínnel találkoztam, amely összhangban volt az említett szakmai

blogokon megfogalmazott ajánlásokkal, melyek szerint a túl sok szín használata zavaró a felhasználó számára.

A kezdőoldalon lévő képek felét a színek megnyugtató harmóniája jellemezte [pl. kék-türkíz, kék-szürke, fehér-szürke], míg a képek másik felét egy hideg és egy meleg szín [pl. kék-sárga, kék-narancs, kék-piros], illetve egy hideg vagy egy meleg szín és egy semleges szín feszültsége jellemezte [fehér-narancs, fehér-piros, fehér-zöld, fehér-lila, szürke-sárga, szürke-piros, szürke-zöld].

Az első szubjektív benyomás alapján a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok honlapjainak dizájnját 80 vállalat esetén modernnek, a korszerű irányvonalakhoz igazodónak és hivatásosnak tekintettem, valamint 30 vállalat honlapja volt hagyományosnak tekinthető.

## 5. KÖVETKEZTETÉSEK

Az elemzések alapján megállapítható, hogy a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok figyeltek a vizuális kommunikáció nyújtotta előnyökre, hiszen a 110 vállalatból csak tíz vállalatnak a kezdőoldalán nem voltak képek vagy ábrák. Az elemzett vállalatok vizuális identitása nem egységes minőségű, azonban az elvégzett megfigyelések korlátai bővebb értékelésre nem adtak lehetőséget a vállalatok honlapjának a vizuális dizájnjáról.

A kolozsvári szoftver és IT-vállalatok a kezdőoldalukon közzé tett – a vállalati valóságot ábrázoló – képek, elvont ábrák és kreatív vizuális összeállítások segítségével vonták magukra a figyelmet, és igyekeztek a közönség figyelmét megragadni. A vizsgált vállalatok kezdőoldalán lévő képek vagy ábrák a vállalatok tevékenységi területére vagy a sikerességre utáltak. A képek többsége inkább tárgyakat, mint személyeket ábrázolt; a képeken megjelenő személyek inkább fiatal férfiak voltak vagy vegyesen fiatal férfiak és nők, ezzel is jelezve elérni kívánt célcsoportjuk sajátosságait. A képeken lévő személyek laza öltözetben voltak, arckifejezésük többnyire vidám, azonban majdnem azonos mértékben voltak jelen a komoly arckifejezésű személyek is. A képeken lévő személyek hangulata a vállalatok belső hangulatára utalt; a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok verbális kommunikációjuk révén is jelezték a vállalaton belüli jó hangulat fontosságát, de ugyanakkor a komoly és hivatásos hozzáállást is nagyra értékelték.

A kezdőoldalok képein általában két vagy három alapszín jelenléte volt észlelhető. A képek egyharmadának az alapszíne a kék, egy-

harmadának a fehér és egyharmadának a szürke. A vállalatok háromnegyedének kezdőoldalán a betűk színe fehér, a többi esetben a betűk színe sötétszürke, ritkán pedig piros vagy kék. A színek segítségével a vállalatok főleg nyugalmat, megbízhatóságot, átláthatóságot és eredményességet akartak sugallni, azonban találkoztunk olyan kezdőoldallal is, amelyek alapszíne a bordó, a lila, a magenta vagy a zöld volt, amely színek a figyelemfelkeltést hivatottak szolgálni. A kezdőoldalak főleg hideg színek használatát helyezték előtérbe, követve a hivatásos vállalatok színhasználati kánonját.

Hasznos lenne a honlapok teljes vizuális dizájnját vizsgálni, hiszen az eddigi megfigyelések nem elegendőek a vizuális dizájn sajátosságainak teljeskörű elemzésére. Szintén értékes lenne a honlapokon szereplő egyéb szimbólumok és logotípiák vizsgálata, hogy képet kapjunk a vállalatok teljes vizuális identitásáról.

Összességében elmondható, a kolozsvári szoftver- és IT-vállalatok háromnegyedének honlapja [80 vállalat] szubjektív benyomás alapján korszerűnek tekinthető, amelyek igényes vizuális dizájnnal rendelkeznek.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

- Bauer, A., Kolos K. 2016. Márkamenedzsment. Budapest: Akadémiai.
- Cyr, D., Head, M., Larios, H. 2010. Colour appeal in website design within and across cultures: A multi-method evaluation. *Human-Computer Studies* 68. 1–21.
- Elliot, A. J. 2015. Color and psychological functioning: a review of theoretical and empirical work. *Frontiers in Psychology* 6. 368–376.
- Kádár, M., Benedek, I. 2018. Romanian Local Public Government Online 2.0. Analysis of the Fulfillment of the Online Regulations and Communication Criteria of the City Halls and Local Councils of the County Seats of Romania. In: Hințea, C. M., Moldovan, B. A., Radu, B. V., Suci, R. M. (eds). *Transylvanian International Conference in Public Administration*. Cluj-Napoca: Accent.
- Lawrence, D., Tavakol, S. 2007. *Balanced Website Design. Optimizing Aesthetics, Usability and Purpose*. London: Springer.
- Melewar, T. C., Jenkins, E. 2002. Defining the Corporate Identity Construct. *Corporate Reputation Review* 5.1. 76–90.
- Melewar, T. C., Saunders, J. 1998. Global corporate visual identity systems. *International Marketing Review* 15.4. 291–308.

Melewar, T. C., Saunders, J. 2000. *Global corporate visual identity systems: using an extended marketing mix*. *European Journal of Marketing* 34. 5/6. 538–550.

Owoyele, S. 2016. *Website as a marketing communication tool*. [Thesis]. Centria University of Applied Sciences. <https://goo.gl/5ZZk7k> accessed at 25 December 2018

Sharp, L. 2002. Positive response action. The ultimate goal of website communication. *Journal of Communication Management* 6.1. 41-52.

Van Riel, C. B. M., Blackburn, Ch., Van Riel, C. B. M. 1995. *Principles of Corporate Communication*. Edinburgh: Prentice Hall.

Wheeler, A. 2018. *Designing Brand Identity*. New Jersey: John Wiley and Sons.

# A MŰVÉSZET KÉPEI



# SZIMULTÁN LÁTVÁNY A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN

---

**BORDÁCS ANDREA**

ELTE SEK Vizuális Művészeti Tanszék, Szombathely

---

## *Simultaneous Sight in Contemporary Art*

One of the most remarkable artistic phenomena of the past two decades is the presence of multi-channel video installations in the exhibition space. These works containing several channels to be perceived at the same time require a different attitude from the viewer than the previous ones, because these works do not focus on one point, but disturb the viewer with diverse stimuli. The topic of my research is the multi-channel video which is projected on multiple surfaces that should all be taken in by the viewer at the same time.

This kind of imaging is not only a fun game, but also a prominent worldview: there is no prompted viewpoint, there is no single truth - multiple perspectives, values can be present all at the same time, and all of them are relevant. These multiple perspectives may be represented by different people, but they can also struggle with each other within one and the same person. Of course, play cannot be ignored because simultaneous techniques sometimes symbolize the desire of man to ask the virtually meaningless questions of contingency and fatality, and to take into account the range of possible alternatives to life. And since we cannot experience all these opportunities, at least we can play with them in an imaginative way.

---

**KEYWORDS:**

contemporary art, simultaneous imaging, multi-channel video installation, shared attention

A mindennapjainkat előntő képdömping már a 20. század második felétől foglalkoztatja a művészeket. Tót Endre a *Távollévő képek* c. sorozatával, melyben híres képeket [műalkotásokat, sajtófotókat stb.] idéz meg üres, lefestett felületekkel, s a megidézett műnek csak a címe látható, s legfeljebb 1-2 utalás az eredeti műre [pl. a Mona Lisa esetében „A mosoly valahol itt” felirat olvasható 1972-ből], képeltűntetésével épp erre a képáradatra reflektál. A technológia elterjedésével s különösen a közösségi média megjelenésével a képözön már tényleg betemet minket.

A tanulmányom témája a képáradatnak egy olyan speciális esete a művészeti színtérről, mikor egy mű eleve több képből áll, s ezek mind egyszerre nézendők, és speciális befogadást kívánnak. Ezek alapvetően a többcsatornás videóinstallációk, melyeket én, mikor elkezdtem foglalkozni velük, a 90-es évek végén, csak *szimultán képkezelésnek* neveztem.

#### A SZIMULTANEITÁS JELENSÉGE A MŰVÉSZETBEN

Borges *Az elágazó ősvények kertje* című írásában ír le egy olyan regényt, mely egyszerre tartalmazza a történet összes lehetséges alternatíváját. A novellában megjelenített regény talán szélsőséges esete a szimultán műnek, de a kortárs művészetben gyakran találkozni azzal a jelenséggel, hogy a művekben különböző történetek, jelenetek nem lineárisan egymás után következnek, hanem egymás mellett szemlélendők, vagy éppen a különböző műsíkók, rétegződések közt nincs hierarchikus viszony, sőt ezek az egymással egyenrangú elemek mind egyszerre befogadandóak. A pszichológusok, filozófusok kutatásaik mellékkövetkeztetéseként gyakran foglalkoznak a szimultán észlelés és érzékelés jelenségével, például Searle – aki szimultán kapcsolatot tételez fel az agy és az elme neurális és mentális állapota között – szerint maga a neurális állapot okozza a szimultán tudati állapotot. E kutatások viszont alapvetően csak a primer észlelést vizsgálták, de a szimultaneitást mint művészet-befogadási élményt még nem.

Az irodalomban, mely alapvetően lineáris befogadású művészet, már korábban is történtek kísérletek ennek a szerteágazó, egymás mellett élő asszociációs halmaznak a megjelenítésére. Gutenberg médiumában különösen a 19. század végétől jelent kihívást a szimultán észlelésfolyamattal való lépéstartás. Gondolok itt például James Joyce párhuzamosan futó történeteire, Proust újabb és újabb lapszéli jegyzeteire. „Amikor könyve korrektúráit javítva, a beszúrások és kiegészí-



tések túlfutottak a lapok szélein, házvezetőnőjének praktikus találmánya segítette őt ki, aki kihajtható papírtekerceket varrt a lapokhoz [a leghosszabb elérte az 1,4 métert]... Raymond Roussel ... 1932-ben végtelen számú felsorolást, kitérést, lábjegyzetet és zárójelet tartalmazó szövegeit szövegtípusonként különböző színekkel nyomtatta ki.” [Hima]<sup>1</sup> Roussel később már egy szürrealista kiállításon gyakorlatilag egy olvasógéppel mutatkozott be. „Matrjoskabábuszerű szövegeit egy forgódob köré tekerte, az egymásba helyezett rétegeket... különböző színű peremmel látva el. Miközben az olvasó a jobb kezével a dobot tengelye körül egy karral forgatta, bal kezével a kiválasztott szín szerinti lapokat egymás mögött lapozhatta.” [Hima]. De a nouveau romantól Kafkán át Cortazár *Sántaiskola*<sup>2</sup> című kisregényéig lehetne sorolni a példákat. Az ilyen struktúrájú – általam szimultánnak nevezett – művek a számítógépes hipertextekben teljesebben ki. Hima Gabriella *A textustól a hipertextig* című cikkében úgy véli, hogy már a Biblia- és a Tora-kommentárok is ezt a fajta olvasásmódot előlegezik meg [bár ehhez képest a szerző a cikk végén mint korjelenségről igen lesújtóan nyilatkozik a hipertext jelenségéről].

## A JELENSÉG A KORTÁRS MŰVÉSZETBEN

A szimultaneitás a festészetben – bár erre a műfajra kevésbé jellemző – egymásra rétegződés által jelenik meg, magyar kortárs példát véve, például: Wächter Dénes, Várady Róbert, Soós Nóra képein. A jelenség legjellemzőbb a videóművek esetében, ahol ez alapvetően úgy nyilvánul meg, hogy egy-egy mű egyszerre több falra vetül vagy épp monitoron fut, ennek ellenére nem külön álló, egymás mellé helyezett vagy folytatólagos alkotások. Ezen alkotásoknak épp az adja a lényegét, hogy egyszerre kellene befogadnunk valamennyi szálát. Az írásomnak is ezen művek hatása és befogadása a témája.

A szimultán képkezelés jellegzetességeit magukon viselő alkotások közül legismertebb művei például: Shirin Neshat egymással szemben vetítendő alkotásai [*Turbulent, Rapture, Tooba*]; Bill Viola azon

---

1 Hima Gabriella: A textustól a hipertextig. [www.epa.oszk.hu/0000/0002/00026/hima.html](http://www.epa.oszk.hu/0000/0002/00026/hima.html)  
A cikkben számos érdekes példát említ a hipertext előzményeként, bár a cikk végső mondanivalójával alapvetően nem értek egyet.

2 A magyar szakirodalomban Ugróiskola címen vált ismertté, de a 2009-es fordítás alkalmával Benyhe János ettől eltérően Sántaiskola címet adta

művei, amelyek több falra, akár mind a négyre [Az öt angyal] vetítendő, akárcsak Doug Aitken Az *elektromos Föld*<sup>3</sup> című munkája szintén három falon zajlik egyszerre. Douglas Gordon az egymással szemben elhelyezett vetítők egyszerre mutatja be vagy teljesen ugyanazt a művet [Taxisofőr], vagy a több kivetítők más-más sebességgel futtatva. A 2019-es Velencei Biennálén a dán pavilonban Larissa Sansour *Örökség* című projektjének az egyik eleme az osztott képernyőjű filmvetítés, mely révén az emlékezet, a múlt és jelen szembesítése történik.

Ezekből a példákból is látszik, hogy a szimultaneitás technikailag elég változatos módon jelenhet meg a művekben, épp ezért érdemes tipologizálni az egyes típusokat.

## TIPOLOGIZÁLÁS

*A szimultán műveket a képek egymáshoz való viszonyában és a befogadói attitűdjük mentén érdemes néhány nagyobb csoportba rendezni, elsősorban ugyan a képzőművészetre koncentrálni, de olykor néhány filmes, színházi és irodalmi jelenséggel is kiegészítve.*

1. Az egyik leggyakoribb módja a szimultaneitás érzékeltetésének, amikor egy történet különböző lehetséges variációit ismerhetjük meg a mű során. Ezzel a technikával találkozhatunk például az irodalom területén Updike *Gyere hozzám feleségül* és Italo Calvino *Ha egy téli éjszakan utazó* című regényeiben vagy Tom Tykwer *Lé meg a Lola*; Kurosava *A vihar kapujában* című filmekben is. Ezek ugyan általában lineáris történetvezetésűek, gyakori beszélő-, illetve nézőpontváltással, bár a *Lé meg a Lola* című filmben nemcsak egy történet lehetséges alternatíváit mutatják be – mely által a rendező olyan kérdéseket vet fel, létezik-e a sorsszerűség, az ember bele tud-e avatkozni a saját sorsába, csak a véletlennek van-e szerepe stb. –, hanem a szimultaneitást vizuálisan is megjelenítik az osztott filmvászonon.

2. Szintén gyakori módszer, amikor ugyanazon történetet különböző térbeli nézőpontból ismerhetünk meg. Ilyenről elsősorban képzőművészetben, ott is a videóművek esetében találkozhatunk, mint például: Shirin Neshat *Turbulent* című munkáján, ahol az üres teremben némán éneklő nő hangtalansága ad súlyt a szemközti falon tömegek előtt éneklő férfi dalának. Az éles kontraszt kapcsolatot teremt a képek közt, ráadásul a látvány folyamatosan reflektál a másikra. A *Tooba*

---

3 A 48. Velencei Biennále díjnyertes műve

című filmjén szintén az egymással szembe helyezett vetítéseken, mely képeken más nézőpontból láthatjuk ugyanazt a jelenetet, egy nő kiszolgáltatottságának történetét.

Osztott, elsősorban hármastosztású vetítés jellemzi Isaac Julian [*Omeros Paradicsom*] és az AES+F csoport [*Last Riot*] számos munkáját is. Ugyanez a struktúra, az egyszerre három helyszínen zajló történet jellemzi Eija-Liisa Ahtila műveit [pl. *Ház*]. Muntadas *Fordítás: El Aplauso* alkotása is triptichonszerű formában reflektál az állami reprezentációnak kijáró tapsvihár és az ugyanezen állami döntések következtében kialakuló emberi tragédiák egymás melletti vetítésével. Szintén a triptichon jelleg jelenik meg a montenegriai Natalia Vujosevic érzelmes, három képernyős filmjén, ahol a középső vetítón a szinte mozdulatlan szerelmespár tagjai gyöngéd tekintettel figyelik egymást, míg a két szélsőn gyorsan pergő képekben jönnek elő az emlékeik.<sup>4</sup> [Bordács 2005]

Ezekben az esetekben gyakran a különböző nézőpontok fizikailag is máshol jelennek meg, például a másik falon, de előfordul, hogy egy vetítón, monitoron stb. osztottan fut párhuzamosan a különböző szereplők jelenete, mint Isaac Julian *A vonzás szabályai* című munkáján. Ezt a többsztású vetítést a hazai művészek közül Koronczai Endre alkalmazza például a *Kikényszerített vallomás és a Popszínergia* esetében. Szintén ilyen osztott vetítés révén szembesülhetünk Larissa Sansour két generációs emlékezés történetén.

Candice Breitz *Anyák*, illetve *Apák* című munkáján nyolc-nyolc monitor fut egymás mellett, ahol híres színészek nevezetes anya-, illetve apaszerepekből válogatott jelenetei írják felül a sztereotíp boldog és idilli képet, amit általában a családról s a szülő-gyermek viszonyról szeretünk hinni. Bruce Naumann művei gyakran viszont egyszerre több tévéképernyőn történnek.

3. Szintén ennek a típusnak a különleges esete, amikor a mű szinte teljesen *körbevesz*, mintegy mesterséges világot teremtve körülöttünk, mely mintegy beszippantja a nézőt, aki így fizikailag is az alkotás részévé válik. Bill Viola *A Millenium öt anyaga* körülöleli a nézőt, akárcsak a Lydia Schouten *A titkos kert* című videóműve, mely a saját meghatározása szerint 4 csatornás videóinstalláció, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy a terem minden falán fut vetítés, de oly módon, hogy a néző mintegy az öt körülvevő erdő közepén találja magát, s az események

---

<sup>4</sup> Az 51. Velencei Biennálén láthattuk Muntadas és Vujosevic munkáit is. Bordács Andrea: Gulliver nyomában. Életveszélytelen hajózás néhány műsziget körül. *ÚM*, 2005/09.

körülötte zajlanak [Bordács 2006]. De Doug Aitken *Az elektromos Föld* című munkája vagy épp Szegedy-Maszák Zoltán számos művei is ide tartozhatnak.

4. Szorosan kapcsolódik az előző tematikához az a szituáció, amikor ugyanaz a kép *megsokszorozva* látható több kivetítőn vagy akár a falakon. Ilyen például Bill Violától *Az alvó értelem*. Ehhez kapcsolódhat, amikor egy történet, esemény ismétlése *időbeli elcsúsztatással* történik, mint például Douglas Gordon *Taxisofőr-*, *Hitchcock*-parafrázisával.

Ez Eike Berg számos videóművén is megjelenik, például *Telepátia* két elfordított tv-képernyőjén Eike két személyisége beszélget egymással. Az *Enciklopédián* szintén két képernyőn fut egymás mellett egy férfi [Eike] és egy nő [felesége] meztelen testrészlet ellentétes irányba. A testrészletek olykor eltávolodnak egymástól, máskor teljesen szinkronba kerülnek – fej fej mellett, kar kar mellett stb. Ez a mű mintegy metaforája a párkapcsolatoknak, melyben az ember szorosan együtt van a másikkal, de ebben a helyzetben olykor eltávolodnak, olykor viszont teljesen egymás mellett, egy hullámhosszon vannak, tökéletesen kiegészítik egymást, s aztán ez ismét megszakad. Az *Időeltolódás* című munkáján viszont egy nagy kivetítőn és egy monitoron ugyanaz a dunai hajókázós történet látható némi időeltolódással.

5. Sokszor *párhuzamosan futó különböző történetek*, jelenetek ezek, melyek közt esetleg *motívumkapcsolatot* fedezhetünk fel például Isaac Julian, Gillian Wearing művei esetében, Németh Hajnálnál a *Lelkesítés A-Z-ig* vagy *Mentál Higénia* című munkájában, illetve Nemes Csaba *Common Over* című vetítésén, ahol az egyik filmrészleten egy arab öltözetű csadoros nő lejt finom, kecses mozdulatú táncát, míg a mellette lévő másikon egy „európai” meztelen hölgy járja a maga táncát. Németh Hajnal esetében a szöveg-kép-zene egyenrangú része a műveinek, melyek mintegy feszültséget teremtve ellenpontoszák egymást. A számítógépes interface esetében a virtuális kamerákkal a filmes hagyományokat követve nézőpontváltások figyelhetők meg. Németh műveinek képi világa azonban egyszerűbb, többnyire nincs nézőpontváltás. Vagy folytonosan ismétlődő, loopolt rövid enigmatikus történeteket láthat a néző, vagy egy-egy állóképen fut végig a kamera, azaz a két végtelenített videómű együtt egy alkotás. Ráadásul egy-egy videón belül két külön látvány zajlik egyszerre, így igencsak igénybe veszik a szemet. A megosztott felületet megosztott figyelem kíséri, a szem újbóli játékát igényelve csak többszöri megnézés után áll össze a mű. Németh Hajnal mindkét videófilmjén alkalmazza a napjaink kulturális interface-ének képi világára jellemző montázs technikát. A

vetítőfelület sem hagyományosan sima, hanem az egyirányú mozgások statikusságát ellensúlyozandó, hullámos felületre történik a vetítés, így térben is vibráltatva egy kicsit, összhangban a zene mozgásával. A videópáros új próbálkozás, kísérlet arra, „hogyan hozható össze egy felületen, bontott képmezőben egy valós képet rögzítő videófelvétel a virtuális valóságot teremtő animációval. A virtuális valóság azért itt nem értendő olyan szigorúan, egy játékos animációról, nem technikai bravúrról van szó.”<sup>5</sup>

6. A következő csoport, amikor is mű jellemzője a  *folyamatos átváltozás, egyik képből a másikba olvad*. Ilyen például Csontó Lajos *Parazita* című 5 csatornás videóinstallációja, melyen a különböző, médiából ismert személyek arca fokozatosan egymásba változik át. Ennek a szekciónak mintegy alcsoportját képezik azok a művek, melyeken a szimultaneitást a transzparencia biztosítja. Ezzel találkozhatunk Asztalos Zsolt tükörportréin, Karina Horitz *Hibrid memória* című installációján, ahol is nagyszülei életnagyságúra nagyított fotóira – felvéve az egyes szereplők testtartását – montírozza saját magát. Ugyanez az attitűd jelenik meg Csáky Mariann családi fotókra komponált, varrt saját képein. Hasonló szemlélet érvényesül Göbolyös Luca *Lenticuláris* fotóin, ahol is a nézőponttól függően változik a látott kép, így a gyerekkori pillanatképei váltakoznak a szüleivel történt eseményekkel, mosódik össze az ő személyes múltélménye az ún. „valóságos” történelmi eseményekkel.

## A JELENSÉG MÁS MŰVÉSZETI ÁGAKBAN

Ahogy említettem, s a példáimból is látható, ez a jelenség nemcsak a képzőművészetben, hanem olykor a filmen is szerepet kap, gondolkunk például a már említett *A lé meg a Lola* című filmre, mely többnyire ugyan nem egyszerre, hanem egymás után jeleníti meg egy történet különböző lehetséges kimenetelét. A *B tanú* című filmben a történet 8 [fizikai] nézőpontból áll össze. Osztott képfelületet láthatunk, ha minden pillanat számít, feszültség fokozására, ahogy ezzel gyakran élt a *24* című sorozat. A kortárs színház is előszeretettel él ezzel az eszközzel, a színpadon történő játékot kivetítőkön, monitorokon történő eseményekkel fűszerezi, ezzel gyakran az előadás terét is képes kitéríteni az által, hogy a színpad mögött történő, a színdarab részét képező esemé-

---

<sup>5</sup> Az idézet Németh Hajnallal folytatott levélváltásunkból való.

nyeket is a néző elé tudja tární. De attól függetlenül, hogy számos művészeti ág alkalmazza a szimultaneitás módszerét, mégis leginkább a képzőművészetben érhető tetten, azon belül is legjellemzőbb a média-művészetben. Mindenesetre úgy tűnik, hogy a művészek azt a Lessing által is megállapított jelenséget kívánják megcáfolni, mely szerint míg a zene és az irodalom időben zajló művészet, addig a képzőművészet egy kiragadott pillanatot képes csak ábrázolni – ennek következtében mást mutathat be az irodalom, mint a képzőművészet.

## A MÉDIAMŰVÉSZELET LEGFONTOSABB JELLEMZŐI

A médiaművészet legfontosabb jellemzői közé tartozik – Siegfried Zielenski<sup>6</sup> szerint például – az időalapúság, mert az elektronikus és digitális technológiáknak ez az egyik meghatározó jellemzője. Ugyanakkor a médiaművészetéről – akárcsak a festészetéről [freskó, táblakép, akvarell, olajfestmény] – sem lehet ma már mint átfogó, egységes műfajról beszélni. A komputergrafika, animáció és szimuláció, videófilm, videóobjektek, multimediális installációk és environmentek vagy a webművészet mind sajátos formákat öltenek, és egyedi vizsgálatra szorulnak.

A komputer tulajdonságai a médiaművészet általános tulajdonságainak meghatározói. Ebből a szempontból az időalapúság valóban alapvető tulajdonság, de ettől természetesen a térfogalom átalakulása is [pl. szimultaneitás, reális és virtuális tér kérdései] folyamatosan kihívás elé néz. Alapvetően az építészeti tér kifejezései dominálnak a digitális világ leírásában, illetve a virtuális valóságban való tájékozódásban. [Bordács 2011]

Úgy tűnik, napjainkban a világot csak a digitális számítógép metamédiumán keresztül tudjuk megtapasztalni. A 90-es évekre kulturális eszközből univerzális médiummá vált, ugyanis minden kultúra, legyen az múltbéli vagy jelenkori, kezd átszűrődni a komputer monitorján. Lev Manovich *A film mint kulturális interface* című írásában azt elemzi, hogy most már nem a számítógéppel lépünk kapcsolatba, hanem a digitális formában kódolt kultúrával [interface].

Ez az általános jelenség a művészetekben is tetten érhető. A 90-es évek interface-ei bár megtartották a modern oldalformátumot, ám az

---

<sup>6</sup> Siegfried Zielenski: kölni médiateoretikus, többször is járt hazánkban különböző szimpóziumokon.

elrendezésnek és a hozzáférésnek egy új, a könyvek hagyományában szinte előzmény nélküli [legalábbis csökevényes] módját is alkalmazták: a hiperlinkeket. A hiperlinkek által összekapcsolt szövegek [képek] egyenértékűek, mellőzik a hierarchikus alá-fölérendelést, a linearitást. A kortárs képzőművészetben is egyre nagyobb teret hódítanak az egymás mellé rendelt és az ismétlődő motívumok. „Így a hiperlinkek megjelenése a 80-as években tökéletesen tükrözi jelenkori kultúránk mindenfajta hierarchiával szemben megnyilvánuló ellenérzését, valamint a kollázs esztétikáját, amelynek segítségével radikálisan különböző eredetű dolgok kerülnek egymás mellé egyetlen kulturális tárgyon belül [»posztmodern«]. (Bordács 2011)

## A MEGOSZTOTT FIGYELEM PSZICHOLÓGIÁJA

Ulrich Neisser szerint maga az észlelés függ az észlelő jártasságától és tapasztalatától, azaz mindattól, amit a konkrét észlelést megelőzően már tud. E. J. Gibson észleléseelméletében az észlelést a tárgyról visszaverődő fény mintázata hozza létre, „amelyből mintát lehet venni a tér minden egyes pontján. Ennek az optikai mezőnek a komplex szerkezeti tulajdonságait a tárgyak tényleges természete és helyzete határozza meg. Ez a struktúra különíti el a tárgyakat: a róluk való információ a fényben van.” (Neisser 1984, 29.) Tehát Gibson elképzelése szerint a szervezet mintegy ráhangolódik a környezetére, annak pontosan meghatározott és észlelt tulajdonságaira, azaz az információfelvétel időbeli lezajlására helyezi a hangsúlyt.

Eleanor J. Gibson kimutatta, hogy a különbség egy laikus és egy vájt szemű-fülű stb. néző között nem az, hogy az utóbbi bármit is hozzátesz az ingerekhez, hanem az, hogy több információt képes nyerni az ingerekből. A jártas észlelő több olyan jelzővonásokat és magasabb rendű struktúrákat tapogat le, amelyek iránt a naiv szemlélő nem érzékeny. (Gibson 1977)

Az észlelés nem pusztán egy tudati kép, amit az ember aztán értelmez, hanem konstruktív folyamat, melynek során folyamatosan alkotja meg az információk anticipációit, melyek alkalmassá teszik őt az információfelvétellel.

Mivel az észlelési kísérletekben alapvetően csak egy-egy érzékszervet ingerelnek, felmerül az a probléma, hogy ez mégsem ad valós képet az emberi észlelésről, ugyanis a hétköznapi életben egyszerre több érzékszervünket éri inger. Ezért újabb kísérleteket végeztek arra vonat-

kozóan, hogy mi történik akkor, amikor az emberek megpróbálnak egyszerre két dolgot csinálni. A kísérletek alapján megállapítható, hogy ez attól függ, hogy mi is ez a két dolog.

Mindenesetre Hampson nevű pszichológus arra a következtetésre jutott, hogy a fókuszált és a megosztott figyelem bizonyos mértékig sokkal jobban hasonlít egymásra, mint gondoltuk volna. Azok a tényezők, melyek [pl. eltérő modalitások alkalmazása], melyek elősegítik a fókuszált vagy a szelektív figyelem működését, megkönnyítik a megosztott figyelmet is. [Hampson 1989]

A vizsgálatok konklúziója szerint képesek vagyunk két aránylag bonyolult feladatot is elvégezni a teljesítmény jelentős csökkenése vagy interferencia [kioltás] nélkül. A tudósok szerint több specifikus feldolgozási erőforrással rendelkezünk, s szerintük két feladat között nem lesz interferencia abban az esetben, ha a feladatok különbözőek.

Wickens szerint két feladat között akkor lép fel interferencia, ha ugyanabban a modalitásban szerepelnek az ingerek [vizuális vagy auditív/hallási], a feladatok a feldolgozás ugyanazon szakaszait alkalmazzák [bemenet, belső feldolgozás, kimenet], és hasonló emlékezeti kódokra támaszkodnak [verbális vagy vizuális]. Nehéz egyidejűleg például két hallási vagy két vizuális ingert kezelni. Tehát a kísérletek szerint két feladat interferenciájának a mértéke hasonlóságuktól függ. [Wickens 1984]

Két viszonylag bonyolult feladatot is lehet végezni egyszerre anélkül, hogy a teljesítmény romlana, de ehhez szükséges készségeknek nagyon jól begyakorlottnak kell lenniük. A kettős feladatokkal kapcsolatos kísérleti eredmények egyik lehetséges magyarázata, hogy létezik valamilyen központi feldolgozó, melyet tevékenységek széles körében rugalmasan alkalmazhatunk.

A központi kapacitás-elméletek szerint a kettős feladatokban a legfontosabb meghatározó tényező a feladatok nehézségi szintje, melyet a központi erőforrások igénybevételének függvényében határoztak meg. [Érdekes, hogy a hallási feladatok nehezebbek és több erőforrást igényelnek, mint a vizuális feladatok, talán ezért gyakori az embereknél az ún. vizuális típus].

Miért is oltják ki egymást a hasonló feladatok? Hasonló feladatok versenyeznek ugyanazokért a speciális feldolgozási mechanizmusokért vagy modulokért, így kölcsönösen interferenciát hoznak létre, míg az egymástól eltérő feladatok eltérő mechanizmusokat alkalmaznak, és így nem jön létre köztük interferencia. De mindezen speciális feldolgozási mechanizmusok fölött, a hierarchia tetején áll a központi feldolgozó, vagyis a figyelem, mely koordinálja és szabályozza a viselkedést.



## AZ OSZTOTT FIGYELMET IGÉNYLŐ MŰALKOTÁSOK

Tehát ennek alapján a többféle modalitást igénylő [kép-szöveg-zene] művek befogadása kevésbé tűnik problémásnak. Ám azok az alkotások, melyekben a szimultán képkezelésről beszélhetünk, azaz a szimultán képalkotást alkalmazó művészeti jelenségek hasonló, azonos modalitású elemekből állnak, vagyis 2-3 vizuális ingereggyüttes jelenléte alkotja, pontosabban szervezi a művet. Az előző kutatások alapján az általam vizsgált művek gyakorlatilag élvezhetetlenek lennének, mivel erőteljes interferencia lépne fel, kioltanák egymást az egyes képek. De amint tapasztalhatjuk, ez még sincs így. Mi lehet ennek a magyarázata?

*A szimultán futó képkockák részben nehezítik a befogadást, azt hogy egyszerre tudjunk minden részletre figyelni, ugyanakkor felerősítik egymás jelentését, mivel folyamatosan reflektálnak egymásra, konfrontálódnak a másik jelenettel, s ez a jelenség permanensen új és új kontextusba helyezi az eseményeket, így ugyan néhány elemében lehet, hogy kioltják egymást, de alapvetően mégis inkább értelmezik, jelentéssel látják el egymást.*

A szimultán művek, ahol több a „zaj”, a valósághoz közelebb állnak, nyitottabb művek szerintem. Szimulálják azt a mindennapi helyzetet, hogy egyszerre számos élmény ér minket, ott nincs olyan kitüntetett, irányított figyelem, mint a tradicionális művek szemlélésekor.

A „valóságban”, ahol eredendően nincs irányított figyelem, elvileg számtalan nézőpont lehetséges, de mindig választunk egyet – szimultán művek több nézőpontra, több irányított figyelemre kényszeríti a befogadót a „hagyományos mű” koncentrált, irányított figyelemével szemben.

A szimultán művek esetében erőteljes az indetermináltság érzése, pedig a figyelmet az egyes képjelenetek irányítják a másokra. A képek kölcsönösen hatnak egymásra, például Shirin Neshat *Turbulent* című videóművén, ahol az üres teremben némán éneklő nő hangtalansága ad súlyt a szemközti falon tömegek előtt éneklő férfi dalának. Az éles kontraszt kapcsolatot teremt a képek közt, ráadásul a látvány folyamatosan reflektál a másokra. Ezekben a művekben akár az ok-okozat is jelen lehet egyszerre. A szimultán művek több lehetséges világot tárnak elénk, egy-egy történetnek különböző [lehetséges] olvasatait.

## KONKLÚZIÓ

Ez a fajta képkezelés nemcsak egy jópofa játék a vizualitással, hanem egy markáns világkép is megjelenik általuk, azaz hogy nincs egy kitüntetett nézőpont, nincs egyetlen igazság, többfajta nézőpont, érték lehet jelen egyszerre, mely akár mind releváns. Ez a többféle nézőpont nemcsak különböző embereket jelent, hanem egyazon személyen belül is küzdhet egymással. A többszörös én gondolata számos gondolkodónál, filozófusnál és agykutatónál is megjelenik. A descartes-i szubsztancionális Énhez képest már Nietzsche is úgy véli, hogy a szubjektum állapota állandóan változik, „a rendszer központja szakadatlanul eltolódik.” [Nietzsche 1997, 220]. Az agykutató William Calvin is azt vallja, „hogymint tudatos gondolatunk valószínűleg nem más, mint pillanatnyilag uralkodó mintázat ebben a másolási versenyben, ahol sok különböző változat küzd az uralomért, és közülük egy győzni is fog egy pillanat múlva, amikor elménk másra összpontosít” [Calvin 1996]. Daniel Dennett szintén azt elemzi, hogy az embernek több énjje van, s a különböző szituációkban különböző ének kapnak főszerepet. Egy személynek 2-3 énjje is van, bizonyos szituációkban [amire jobban figyel], más lesz a domináns. Az információk folyamatos küzdelme a tudatért evolúciósan determinált. Megtámadja azt a gondolatot, hogy van egy szubsztanciálisan meghatározó folyamatos én. [Dennett 1998, 190.]

Ráadásul az egész mindig több, mint a részek összessége. Ugyanakkor az emberi észlelésben mégis van igény a konzisztenciára, s az agy az áramlásban, a sokféle észlelés és érzékelés közepette is megpróbál rendet teremteni. Ez lehet a helyzet a szimultán művek kapcsán is...

Persze azért a játékot nem lehet kiiktatni, mivel a szimultán technikák olykor az embernek azt a vágyát jelenítik meg, hogy felvesse az esetlegesség, a sorsszerűség gyakorlatilag értelmetlennek tűnő kérdéseit, számba vegye az élet lehetséges alternatíváinak sorát. S ha már e lehetőségeket mind nem élhetjük végig, legalább képzeletben játszunk el vele.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Bordács Andrea [2005]: Gulliver nyomában. Életveszélytelen hajózás néhány műsziget körül. *Új Művészet*, 2005/09.

Bordács Andrea [2006]: A természet könyörtelenül gyengéd közönye- A titkos kert. Lydia Schouten videófilmje. *Új Művészet*, 2006/7.

- Bordács Andrea [2009]: Az elágazó ösvények képei. Szimultán jelenségek a kortárs művészetben. *Új Művészet*, 2009/12
- Bordács Andrea: Digitális mágia. Beszélgetés Eifert Anna média-művészettel foglalkozó művészettörténésszel. *Új Művészet*, 2001/11.
- Bordács Andrea [2014]: Elragadtatás és szegényen. Shirin Neshat Rapture és Zarin című videóművei. *Új Művészet*, 2014/5., 32-35.
- Calvin, H. William [1996]: *A gondolkodó agy*. Budapest, 1996, Vince Kiadó
- Dennett, Daniel [1998]: *Az intencionalitás filozófiája*. [ford: Pléh Csaba]. Budapest, 1998, Osiris, 190.
- Gibson, Eleanor J. [1977]: How perception really develops: a view from outside the system In *Basic processes in reading: perception and comprehension*. Potomac, 1977, Lawrence Erlbaum Associates
- Hima Gabriella: *A textustól a hipertextig*. [www.epa.oszk.hu/0000/0002/00026/hima.html](http://www.epa.oszk.hu/0000/0002/00026/hima.html), 2009.11.12.
- Hampson, Peter John [1989]: Aspects of attention and cognitive science. *The Irish Journal of Psychology*, 1989/10. 261–275.
- Manovich, Lev [2001]: *The Language of New Media*, Cambridge: MIT Press, 2001
- Manovich, Lev [1979]: *Cinema as a Cultural interface*, [www.manovich.net/TEXT/cinema-cultural.html](http://www.manovich.net/TEXT/cinema-cultural.html) / , 1979; Manovich, Lev: A film mint kulturális interface, *Metropolis*, 2001/2, 26-30.
- Neisser, Ulrich [1984]: *Megismerés és valóság*. Bp., 1984, Gondolat, 29.
- Nietzsche, Friedrich [1997]: *A hatalom akarása*. [ford.: Romhányi Török Gábor], Budapest, 1997, Holnap. Budapest. 220.
- Searle, John [1990]: Is the Brain a Digital Computer? *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 64 [November]: 21–37.
- Wickens, Christopher D. [1984]: Processing resources in attention. In R. Parasuraman – D. R. Davies [szerk.]: *Varieties of attention*. London, 1984, Academic Press



# KÉPEK RETORIKÁJA AMATŐR, PROFESSZIONÁLIS, ILLETVE MŰVÉSZI KÉPMÓDBAN

---

**ÁRMEÁN OTÍLIA**

Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem,  
Marosvásárhely

---

## *The Rhetoric of Images in Amateur, Professional and Artistic Mode*

Nowadays we are able to demonstrate our visual fitness on a daily basis, in everyday exercises that assume not only the consumption, but also the creation of images. The most popular image sharing application proves that millions of users have the knowledge they need to capture, design and understand the rhetoric of pictures. In the long process of learning the visual language we are now at the point of having the skills to see similarity and adherence, but also the inherent distinction between visual representation and its reference. In the meanwhile, two-dimensional images are turning into three-dimensional representations, as we already know that the three-dimensional virtual reality itself, no matter how similar, is actually only a more abstract version of the physical reality. Amateurs and professionals are building a beautiful new world, where we have the chance to simultaneously get terribly near to things or to get awfully far away from them. The use of artistic imagery seems to reinforce exactly these uncanny feelings [of dreadful and awful.]

---

**KEYWORDS:**

rhetoric of images, visual language, virtual reality, uncanny

Az esszé címében használt hármasságnak, az amatőr, a professzionális, illetve a művészi képmódok megkülönböztetésének Lev Manovich felosztása az egyik előzménye. Manovich az Instagram képhasználatáról, képi sajátosságairól értekezve [Manovich 2017] a kortárs kép három kiugró használatát említi, szerinte az instafotók nagyobbrészt besorolhatóak a három kategória valamelyikébe, azaz a *casual*, a *professional* vagy a *designed* fotók közé. Az alkalmi [*casual*] fotók a hétköznapi közönséges és kivételes pillanatainak megörökítését szolgálják instant módon, azaz a felhasználó szubjektív nézőpontját szerkesztetlenül tükrözve. Ezek a képek azok számára jelentősek, akik a fotós/feltöltő szoros ismeretségi körébe tartoznak. A professzionális [*professional*] képek a kidolgozottság magas fokával rendelkeznek, sokszor professzionális felszereléssel készülnek, de ami fontosabb, azzal a céllal, hogy tökéletes fotó legyen a végeredmény, és rengeteg kedvelést, követést, rajongót hozzon. A stilizált [*designed*] fotók<sup>1</sup> a minimálisra hajtanak, a kortárs hip, városi életérzés leképezői. Manovich az első kategóriát a fotográfia úgynevezett home-mode típusához köti [Chalfen 1987], a második kettőt a versengő típusba sorolja [Tifentale–Manovich 2018]. Fontosnak tartja hangsúlyozni, hogy ezek a kategóriák átfedésben vannak olyan korábbi felosztásokkal, mint például a személyes, az amatőr, a professzionális, illetve a művészi fotókba való besorolás [Hand 2012], és hogy mindezen elnevezések jelentése eléggé problematikusá vált a fényképek újabb használatainak eredményeképpen. A szerző személye, végzettsége helyett Manovichnál a kategóriák a fotók javasolt fogyasztási módját nevezik meg, ami a fotók formanyelvi jellegzetességeiből vezethető le.

Az esszé címében rejlő másik előzmény Almási Miklós felosztása, aki az esztétika kortárs szerepéről értekezve a klasszikust, a populárist és az avantgárdot nevezi meg a művészet három univerzumaként [Almási 2003]. Anélkül, hogy hosszan ismertetném a fogalmakat, a

---

1 A *designed* kézfekvő fordítása a *megtervezett*, ezt használja Glózer Rita is [2018, 227.], ám ez félreérthető, hiszen a professzionális képek is megtervezettek, sőt az alkalmi képeknél is taálhatunk megtervezettségre utaló mozzanatokot [a család beáll a csoportképhez]. Maga Manovich is utal rá, hogy a *styled* szó is alkalmas lenne a kategória megnevezésére. [Manovich 2017, 42.] Szó szerint ez valami olyasmi lenne, hogy *bizonyos stílussal ellátott*. Pontosan ez a tendencia érhető tetten akkor, amikor Instagram felhasználók arra törekednek, hogy képeiket galériákba szervezve felismerhető stílusjegyek, effektusok, beazonosítható szerkesztési jellegzetességek segítségével koherens esztétikává alakítsák. Általánosan mégis elmondható, hogy ezekben a törekvésekben közös a minimalista esztétika követésének igénye, én tehát a továbbiakban a *stilizált* elnevezést használom. [Futott még a *formatervezett*.]

művészettörténeti koncepciókat vagy vitákat, a továbbiakban elnagyoltan a klasszikus paradigmát a tudás átadásának, a populárist a szórakozás eszközeként, az avantgárdot viszont a kérdezés, a kritika, a kísérletezés terepének tekintem. Nyilvánvaló, hogy sokkal rétegzettebbek önmagukban ezek a fogalmak, és az átfedéseket is érdemes figyelembe venni, főleg, amikor egy-egy alkotásban, kultúrában, koncepcióban összetetten nyilvánulnak meg.

Itt most a mindenütt jelenlevő képek vizsgálata a fő szempont, az, hogy mit tanultunk a képek által, és mit is hoz magával az, hogy mindenütt ott vannak, mi magunk öntjük őket és alakítjuk ki általuk digitális környezetünket. A mindenütt jelenvalóságnak legjobb példája az a közösségi médiafelület, ami arra lett kitalálva, hogy mindenféle képhasználat gyűjtőhelye legyen. Mára márpedig mindenki tud fotót készíteni, megvan az eszköze hozzá, ezt az eszközt folyton magánál is hordja, és egyszerűre akar tudást, egyéni meglátásokat mások felé közvetíteni, illetve szórakoztatni. Versengés van a követésekért, de ugyanakkor ott van annak személyes mozzanata is, hogy saját életünket használva alkossunk valami szépet. Az Instagrammal a szép bevonult a mindennapokba. A jól sikerült kép a fotós rátermettségének és a szerencsés filterválasztásnak a függvénye, a valóság ürügy, hiszen bármiről lehet jó képet készíteni, ugyanakkor bármi bizonyulhat fotóra érdemesnek. A stilizált képek túlsúlya jelzi, hogy a fotót mára már nem a referenciája felől értjük meg, a jelölő levált a jelöltjéről, megszűnt az a tapadás, amiről Barthes írt. [„Az ábrázolt tehát összenő a fényképpel.” Barthes 2000, 10.]

A vizuális kommunikáció története annak a története is, hogy mikor milyen eszközök álltak a nézők rendelkezésére a képek nézegetéséhez, élvezéséhez, a képi információ kódolásához. A sokféle optikai eszköz, például a camera obscura, a camera lucida, a laterna magica, a kukucsalkáló doboz, a dioráma, a kaleidoszkóp mind arra tanították meg nézőiket, hogy a képpel lehet játszani, a látvány tulajdonképpen absztrakció. A vásárokon bemutatott újdonságok a meglepetés, az attrakció logikája szerint működtek, nyilvánvalóvá téve, hogy az újdonság nem tartalmi, hanem közvetítési kérdés. Rouse [2016, 101] hívja fel a figyelmet arra, hogy a bevezető, attrakció fázisban az új médiumok közvetítési jellegzetességei, a „varratok” nincsenek még eldolgozva, az általuk kialakított médiumtudatosság maga is az attrakció része. Persze, mindig van tartalmi hozadék is, hiszen a bemutatott képek által a nézők idegen kultúrákkal, történelmi eseményekkel ismerkedhettek, elmerülhettek egy fizikailag hozzáférhetetlen világ látványában. Védhető az az álláspont is, miszerint minden optikai eszköz, a legújabb

VR-szemüvegeket is beleértve ennek az elmerülésnek, a teljes illúzió megteremtésének, a látványban való minél teljesebb részvételnek az eszköze. A fényképekből kirakott szép új világ ezzel párhuzamosan az ellentétes irányú alakulás példája is: a valóság kétdimenziós látványra redukálódik, az úgynevezett „flat lay” beállítások egysíkúra vasalják a képet, nincs előtér, középtér, háttér. Hátborzongató, kísérteties, ijesztő, ahogyan az egyik hozzászólásban valaki reflektál is a kép által kiváltott hatásra [l. az 1. ábrát]. Egyformának tűnő, arcukat hajjukkal eltakaró lányok ritmusosan lógatják a lábukat a tengerparti, ám a szárazföldtől eltávolított molón. Hogy kerülnek oda? Miért vannak ketten? Miért arctalanok? Nincs valóság, amit fel lehetne térképezni, a fenti kérdések lehetséges válaszait csupán vizuális döntések indokolják.



1. ábra – A koyoox nevű felhasználó stilizált mozgóképe

Ahogy a VR elképzelt világokat tesz háromdimenziós immerzív reprezentációban hozzáférhetővé számunkra úgy, hogy a jelenlét élményével ajándékoz meg, úgy vonódik ki a jelenlét a valóság feltérképezésére irányuló turistaútjainkból akkor, amikor a tökéletes instafotó elkészítése az egyik [egyetlen?] cél. [Ehhez l. Glózer tanulmányának példáját 218, 223]



Az Instagram összefoglalóan az esztétikai vizuális kommunikáció felülete [„Instagram is for *aesthetic visual communication*” – kiem. az eredetiben, Manovich 2017, 41] Számomra eléggé talányos, mit is jelent itt az esztétikai. A szépről lenne szó? A letisztultról? A művésziről?

Takáts József 1991-ben egy Marosvásárhelyen tartott felolvasóesten emlékeztetett egy avantgárd művész kérdésfelvetésére: „Szentjóby 1973-ban egy párizsi biennálén egy grafikont állított ki, amely azt mutatta, hogy az elkövetkező években a Földön a művészek száma egyre emelkedni fog, s 2030-ra a világon minden ember művész lesz, a Föld *Művészeti Bolygó*vá válik. Szentjóby egyszerre utópikus és ironikus látomásos grafikonját évente ellenőrizhetjük. Ma 1991 van, még nem minden ember művész.” [Takáts 1992, 18–19]

Ma, 2019-ben sem minden ember művész. De az Instagram alakulását nézve, eléggé valószínű, hogy 2030-ra mindenki művész lesz. Ám pont az esztétikai, illetve az avantgárd szempont szerint ma már azt kell utópikusan és ironikusan megkérdeznünk, hogy minden művész ember-e még.

Trevor Paglen a digitális képek kultúráját vizsgálva egy olyan szempontra hívja fel a figyelmet, melyet az egyes médiaelemzések és kultúraelméletek egyelőre még elvétenek, mert előfeltételezik azt, hogy a képeket mindig valaki nézi: felhasználó, néző, fogyasztó, ember. A legtöbb digitális kép emberek számára csupán speciális körülmények között [technikai apparátus] és [pl. figyelmünk végessége, de egyéb korlátaink miatt is] rövid ideig hozzáférhető. A digitális képeket gépek [is] nézik, gépek [is] készítik [térfigyelő kamerák], gépek [is] értelmezik. A bizonyos algoritmusok szerint leolvasott gyerekkori képek megszabhatják aztán, hogy felnőttként mennyi biztosítást fizetünk. Ideológiákra épített algoritmikus olvasatok politikai döntésekbe fordítódnak át úgy, hogy ebből alig valami látható és követhető nyomon emberi léptékben.

A művész Trevor Paglen válasza ebben a keretben az, hogy éppen a gépi kommunikáció sajátosságaira kérdez rá. Azzal kezd el foglalkozni, hogy vajon mit lát a gép. A mesterséges intelligencia képfelismerő funkciójának tanítása portrék ezreinek bevitelével kezdődött. Ahhoz, hogy az AI felismerjen egy arcot, előbb meg kell tanulnia elkülöníteni nem csupán minden más létezőtől, hanem minden más arctól is. Ehhez azokat a megkülönböztető vonásokat kell tárolnia, melyek más arcokon nem fordulnak elő, viszont előfordulnak annak a személynek mindenféle arckifejezésén. Az eredmény, amit a gép elvon a bevitt képadatokból, képre visszafordítva meglehetősen elmosódott arc: ez az arclenyomat [l. a 2. ábrát].



2. ábra - Trevor Paglen: „Fanon” [Even the Dead Are Not Safe] Eigenface, 2017.

Míg a képhálózatokba feltöltött képeink egyre pontosabbak, éleesebbek, addig a gép rólunk alkotott képe homályos, de tévedhetetlenül beazonosító [ahogyan azt például a facebook taggelési-címkézési gyakorlata bizonyítja]. Újabb kiállításában Trevor Paglen AI hallucinációkat mutat *Láthatatlan képek tanulmányozása* címmel [2017, NewYork]. Azon túl, hogy ezek a képek újra szembesítenek a ténnyel, hogy a gépeink megtanultak látni, esélyt adhatnak arra is, hogy tetten érjük a gép tanítása során átszarmaztatott előítéleteket, szimbólumokat, rövidítéseket [pl. ha orvos, akkor férfi, ha nővér, akkor nő]. Igazán hátborzongató arra gondolni, hogy gépeink elfogult, torzított látása, a számunkra láthatatlan képek messzemenően befolyásolják majd életünket. Az önvezérelt autó így „látja” például a környezetet, és a felhasználó közvetlen kontrollja nélkül hoz meg bizonyos döntéseket, de hasonló ehhez az is, ahogyan arcfelismerő rendszerek a társadalmi kontroll szolgálatába állíthatók.

A posztvizuális információs korban és a gépi tanulás korában a kísérteties hátborzongató érzés állandó társunk lehet, hiszen egyszerre van esélyünk arra, hogy borzasztóan közel kerüljünk a világ dolgaihoz, másokhoz, és hogy iszonyúan el is távolodjunk mindettől, hogy borzasztóan közel kerüljünk önmagunkhoz, és ugyanakkor iszonyúan el is

távolodjunk emberi mivoltunktól. Közel kerülni a fénykép kísértetiessé-  
géhez [Barthes mondja, hogy a „fénykép képes visszahozni a halottat”.  
2000,13] önmagában is kísérteties.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Almási Miklós [2003]: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófia labirintusában*. Helikon

Barthes, Roland [2000]: *Világoskamra*. Ford. Frech Magda. Mérleg, Európa

Chalfen, Richard [1987]: *Snapshot Versions of Life*. University of Wisconsin Press

Glózer Rita [2018]: Jönnek az „Instagram-ínások”? Az Instagram szerepe és lehetőségei a turizmusmarketingben. In Csapó János - Gerdesics Viktória - Törőcsik Mária [szerk.]: *Generációk a turizmusban*. Pécs, PTE KTK, 223–236.

Hand, Martin [2012]: *Ubiquitous photography*. Polity

Manovich, Lev [2017]: *Instagram and Contemporary Image*. [http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram\\_book\\_manovich.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/150-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich.pdf)

Paglen, Trevor [2016]: Invisible Images. Your Pictures are Looking at You. *The New Inquiry*. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

Rouse, Rebecca [2016]: Media of attraction: a media archeology approach to panoramas, cinematography, mixed reality and beyond. In Nack, F. – Gordon, A.S. [szerk.]: *ICIDS 2016. LNCS*, vol. 10045, Springer, Cham, 97–107.

Takáts József [1992]: Jelentésköltés. *Pompeji*, 1992/2. 14–19.

Tiefentale, Alise – Manovich, Lev [2018]: Competitive Photography and the Presentation of the Self. In Ruchatz, Jens – Wirth, Sabine – Eckel, Julia [szerk.]: *Exploring the Selfie: Historical, Analytical, and Theoretical Approaches to Digital Self-Photography*. Palgrave Macmillan, 167–187.



# MEDIÁLIS KÖZVETLENSÉG ÉS HIPERMEDIÁLTSÁG: VIRTUÁLIS VALÓSÁG A FILMVÁSZNON

---

**BORBÉLY JULIANNA**

Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárada

---

## *Immediacy and Hypermediacy: Representations of Virtual Reality on Screen*

Virtual Reality [VR] is not a far-fetched theoretical phenomenon but a real-life possibility present even through commercialized VR gadgets. Not only is it present in the commerce but also in the arts both in the production process and in the content of the artefacts as well. More and more films are produced using computer-generated imagery – actors' movements are filmed in green-background studios and later merged with other audio-video tracks on computer. The number of productions about VR is also increasing, – these are films in which the characters make several transitions between the diegetic and virtual reality, which the film signals in specific ways. Virtual reality in films signals “the double logic of remediation,” i.e. the desire for immediacy and hypermediacy of our culture [Bolter and Grusin 1999]. These films reflect our desire for unmediated visual experience while they acknowledge that experiencing is not possible without mediation. Our aim in the paper is to analyze representations of VR in films focusing on the following issues: 1) the representations of immediacy in VR films; 2) how hypermediacy is present in these films; 3) how representations of the two phenomena interact in the film and the interpretations this interaction suggests.

---

**KEYWORDS:**

virtual reality, immediacy, hypermediacy, film

## I. BEVEZETÉS

Azokban a sci-fi filmekben, amelyek a mesterséges intelligenciáról szólnak, az ember és robot/mesterséges intelligencia két, világosan elkülöníthető entitásként van jelen. Ezekben a filmekben az egyik kulcsfontosságú kérdés az, hogy a robot/számítógép képes-e olyan értelmes válaszokat adni, mint egy ember. Ha ez sikerül, az úgynevezett Turing-teszt sikeres, és a robotot emberszerűnek nyilvánítják<sup>1</sup>. Számítógép és ember interakcióját új szintre viszik azok az alkotások, amelyek a virtuális valóságot jelenítik meg. A VR filmekben a hősök hol digitális szereplőkként, hol hús-vér alakokként jelennek meg, továbbá a valós világ és a virtuális valóság közötti átjárhatóság a történet része. Mozgáskövetést lehetővé tevő stúdióban digitális kamerákkal körbevéve játszanak a mozgáskövető ruhában dolgozó színészek. A hagyományos gyártási folyamatok még nem szűntek meg – valós időben forgatott jelenetek is vannak a filmben –, de a számítógép használata és az általa nyújtott lehetőségek újraírják a film gyártási folyamatait, és új alapokra helyezik a film mint művészeti alkotás fogalmát. A számítógép, az új médium, szinte teljesen átveszi a hagyományos kamera szerepét, és *remediálja* a régi médiumot, a filmet.

A számítógépeknek ez a fokú használata a Jay David Bolter és Richard Grusin [1999] által meghatározott remedializáció jellemzője. A szerzőpáros megfogalmazásában, ha egy alkotást új médiumba helyezünk vagy abban dolgozunk fel, azt remedializációnak [remediation] vetjük alá. Olvasatukban ennek három fokozata létezik: elsősorban remedializációnak tekinthetjük az írott szöveg alapján készült filmet. Agresszívabb formája a remedializációnak az, amikor két médium egymás mellett létezik egymásba kapcsolódva, és együttesen közvetítenek egy üzenetet<sup>2</sup>. A harmadik fokozat az, amelyben az egyik médium magába szívja a másikat [Bolter–Grusin 1999].

A virtuális valóságot megjelenítő és a három dimenziós filmek egyre növekvő száma arra utal, hogy a számítógép egyre jobban magába szívja a filmet. Bolter és Grusin szerint a remedializáció nem zárólag a digitális reprezentáció jellemzője, ám az újmédia tükrében

---

1 A filmekben általában a Turing-teszt leegyszerűsített változata látható. További információ Villányi Gergő, „The Turing-Test – Logika vagy érzelem?” című cikkében olvasható <https://ipon.hu/magazin/cikk/the-turing-test-logika-vagy-erzelem>

2 A szerzők az Emergency Broadcast Network *Telecommunication Breakdown* című CD lemezét említik, amelyen a videófelvételek, a CD-re írt zene és más médium produktumai mozaikszerűen jelennek meg a képernyőn.

élesebben kirajzólódik két jellemzője: a mediális közvetlenség és a hipermediáltság. Annak ellenére, hogy a két fogalom homlokegyenest ütközik, egyik a másik nélkül nem létezik, és együttesen jellemzik a remedializációt. A dolgozatban a virtuális valóság képi megjelenítését elemezzük a remedializáció tükrében. Az elemzés alapját a digitális filmkészítés egyik mérföldkövének tekintett, Steven Spielberg *Ready Player One* [2018] sci-fi kalandfilmje képezi. A tanulmányban a remedializációnak két kulcs fogalmára, a mediális közvetlenségre és a hipermediáltságra szeretnénk reflektálni, valamint ennek a két jelenségnek az interakciójára a virtuális valóságot képernyőre vivő *Ready Player One* filmben.

## 2. FILM ÉS DIGITALIZÁCIÓ

Az újmédia kontextusában, valamint a technikai fejlődés következtében a film mint műalkotás fogalma sokkal bonyolultabbá válik. Dragon Zoltán [2011] a digitalizációnak a filmben kifejtett hatásáról szóló tanulmányában fejti ki, hogy a számítógép úgy a folyamatra, mint a narratívára is hatással volt. Dragon szerint a számítógépes játékok valamilyen formában való hatása a narratívára már az 1990-es években is tükröződik olyan filmekben, mint *A nő kétszer* [*Sliding Doors*, Peter Howitt, 1998], *A lé meg a Lola* [*Lola Rennt*, Tom Tykwer, 1998] vagy *eXistenZ* [*eXistenZ*, David Cronenberg, 1999]. A felsorolt filmek közül *eXistenZ a számítógépes játékok formai befolyásának* legtalálhatóbb példája. Ez egyrészt azért lehetséges, mert a karakterek akkor képesek tovább cselekedni, ha teljesítik a kötelező köröket, másrészt néha alig lehet megkülönböztetni őket avatárjaiktól, a játékszinteken őket megjelenítő alakoktól. Dragon abban látja a leginkább a számítógépes játékok hatását, hogy megszűnik a narratív kauzális logika, a szereplők nem saját gondolataiknak engedelmeskednek, hanem algoritmus diktálta készletésnek engednek.

A digitalizációra nem csak a narratívára volt hatással. A technikai újítások a gyártási folyamatra is hatással voltak, amiben a mozik egyre nagyobb technikai fejlettsége nagy szerepet játszik. James Cameron 2009-ben megjelent *Avatar* című 3D filmje több okból is az egyik mérföldkő ezen a téren. A film forgatásához a rendező különleges, erre a célra kifejlesztett 3D kamerát használt – ez két kamerának az együttese, amely sztereoszkópikus képalkotást tett lehetővé. Ez a térbeli látást utánozta, amivel a tárgyak és alakok 3D formában jelennek meg. A spe-

ciális kamerák alkalmazása révén az áttérés a valós időben forgatott valamint a számítógép generálta jelenetek között észrevétlen lett.

Dragon Zoltán [2011] megfogalmazásában James Cameron volt az, aki technikai újításaival előre mutatott a mostani, virtuális valóságot reprezentáló filmekre. Az egyik legjelentősebb módosítás a filmkészítés logikájának megváltoztatása, mivel Cameron analóg megoldások helyett digitálisakat használt. A gyártási folyamat teljes mértékű digitalizációja által az előkészítés-gyártás-utómunka lineáris analóg folyamatot felcserélte egy modulárisra. Stúdióban szimulációval olyan jelenteteket is fel lehetett venni, amelyeket, mint Dragon említi, addig csak az utómunkálatok során tudtak létrehozni. Az *Avatár* jelentősége abban rejlik, hogy az élőszereplős és a digitális jelenetek közötti határt a film megpróbálja eltörölni. Dragon megfogalmazásában Cameron filmje „átlépte azt a határt, amely az analóg és a digitális diegézis között húzódott, hiszen az emberi mozgás, mimika és gesztusrendszer reprezentációjára vonatkozó tökéletes szimuláció sem akadály többé, nem beszélve a természetes és mesterséges terek képpalkotó szoftverek által létrehozott CGI-tökélyről” [Dragon 2011]. A szerző továbbá megjegyzi, hogy mivel a film csak a technikailag kiváló felszereléssel rendelkező mozikban éri el hatását, ez megerősíti a filmnek a medialitását és ezzel együtt a mozi intézményét. A technikai újítások révén a *film* jelleg eltörpül, míg a digitalizálás egyre nagyobb teret hódít.

### 3. A REMEDIALIZÁCIÓ ÉS KÉT JELLEMZŐJE: A KÖZVETLEN HOZZÁFÉRÉS ÉS A HIPERMEDIALITÁS

Jay David Bolter és Richard Grusin 1999-ben megjelent *Remediation: Understanding the New Media* szerint a régi médiumban született produktumok, ha átkerülnek egy új médiumba, *remedializáció* folyamatán mennek keresztül. A szerzőpáros szerint az új médium mindig arra törekszik, hogy a hozzáférés láthatatlan legyen, de a mű mediáltsága mindig észlelhető lesz. A többi médiumhoz hasonlóan az újmédia, – gyűjtőnév, amely a virtuális valóságot is magába foglalja – is ugyanezeket a tendenciákat mutatja. A virtuális valóság olyan médium, amelynek az a célja, hogy eltűnjön, ám ezt megnehezíti a virtuális valóság által igényelt eszköztárnak a szükségessége. Számítógép és virtuális valóság szemüveg szükséges ahhoz, hogy megtapasztalhassuk; a szoftverek pedig még nem olyan fejlettek, hogy a használó ne legyen mindig tudatában, hogy egy kreált valóságban van.



A film esetében a remedializáció azt jelenti, hogy a virtuális valóságot idéző film klasszikus játékfilmnek szeretne hatni. A virtuális valóság benne van materiálisan is a filmben, de jelenlétét el szeretné tüntetni. „A film a referencialitás jegyében ismételi, épít be saját mozgás-képtestébe idegen képeket” [Fám 2018]. Az általános törekvés az, hogy a váltás a filmbeli és a beépített képek között varratmentes, észrevehetetlen legyen. Tanulmányában Fám Erika a *médiuafúzió* fogalmat pontosabbnak véli, mivel szerinte a *remedializáció* fogalma nem alkalmas jelölni a jelenséget. Felhívja a figyelmet, hogy a remedializációnak harmadik fajtája vontakoztatható filmre, amely során az egyik médium magába szívja a másikat – a számítógép a filmet, – és szerinte Bolter és Grusin olvasatában ez beolvasztást jelent, ezért nem tartja a remedializációt megfelelő fogalomnak. „Leginkább médiuafúzióról beszélhetnénk, amelynek során a fuzionáló elemek nem veszítik el minden tulajdonságukat, bár lényegesen átalakulnak és a fúzió nem feltételezi egyértelműen a hierarchikus rendet, inkább enged következtetni találkozásra, mint bekebelezésre” [Fám 2018]. Véleménye szerint a különböző médiumok egyenrangú félként vesznek részt a végső alkotásban.

Az egyre fejlettebb filmipari eszközök alkalmazása viszont többet sejtet, mint egyszerű médiuafúzió. Most már olyan alkotásokat is létre lehet hozni, amelyekben a hagyományos értelemben vett *film* szinte eltűnik. Az analóg kamerákat digitálisak váltják fel, zöld háttérrel rendelkező stúdióban forgatnak le teljes jeleneteket, és mozgáskövető ruhában játszó színészekkel digitális kamerák segítségével digitális karaktereket hoznak létre. Bár még gyerekcipőben jár ezen a téren a filmipar, egyre több olyan film jelenik meg, amelyben a valós időben játszott jelenetek varratmentesen kapcsolódnak a számítógép és digitális kamerák segítségével létrehozott képekkel, és nyújtanak élvezhető tapasztalatot úgy 3D-ben, mint hagyományos 2D-ben.

A varratmentes kapcsolódás azt feltételezi, hogy a váltás a két médium között nem vehető észre. A filmben idézett virtuális valóság esetében tehát a digitálisan létrehozott képek ugyanazt az élményt nyújtják, mint a valós időben forgatott képek. Ezt Bolter és Grusin közvetlen hozzáférésnek [*immediacy*] nevezi, és úgy episztemológiai, mint pszichológiai értelemben használja a terminust. Episztemológiai értelmezésben *áttetszőséget* jelent, ami a közvetítés vagy az ábrázolás hiányát feltételezi, vagyis a médium szinte kitörli magát, és a néző maga ismerheti meg az ábrázolt tárgyakat. Pszichológiai értelemben a *közvetlen hozzáférés* azt jelenti, hogy a nézőnek az az érzése, hogy a médium eltűnik, tehát az ábrázolt tárgyak kézzelfoghatóak, és ezáltal az élmény valódinak tűnik.

A remedializáció másik jellemzője a közvetlen hozzáférés szöges ellentéte, a *hipermediáció*. Episztemológiai szempontból ez átlátszatlanságot jelent, ugyanis a világ megismerése csakis valamilyen médiumon keresztül történik, és ennek az ember tudatában van. A néző tudja, hogy amit lát, valamilyen médiumon keresztül jön át. Pszichológiai értelemben ez azt jelenti, hogy ragaszkodunk ahhoz, hogy a médiumon keresztül megismert világ valós, vagyis a médium által nyújtott világ valós.

A remedializációval két jellemzőjével kapcsolatban Bolter és Grusin megjegyzi, hogy minden média társadalmi konstrukció. Tapasztalataik alapján a csoportok különböző módon vélekednek arról, hogy mi közvetlenül hozzáférhető és mi hipermediált. A képeskönyveket, rajzfilmeket a gyerekek az áttetsző közvetlenség logikájával értelmezik, a felnőttek viszont nem. A hipermediáltságot a színpadra állított rockkoncertekkel szemlélteti a szerzőpáros. A koncerteken a cél az, hogy a néző adja át magát a zenének, szűnjön meg a közvetítettség, de tulajdonképpen egy rendkívül hipermediált médiumban találja magát, mert hanggal, fényekkel és kivetített képekkel kerül kapcsolatba. Ezért a rockkoncert a lineáris perspektívával ábrázolt festménnyel hasonlítható össze, mert úgy ahogy a festménybe sem lehet belépni, a rockkoncerten mint médiumon túl sincs egy világ, ahova a rajongó beléphet.

Ennek értelmében a hipermediáció és a közvetlen hozzáférés tanulható fogalmak. A nyugati ember számára a fényképészet és a perspektivikus ábrázolás áttetszőnek megalkotott médium, ami a tanulásnak az eredménye. Vagyis tisztában vagyunk azzal, hogy amit látunk, csak egy kép, amit valamilyen eszközzel rögzített valaki. Ennek értelmében az áttetsző jelleg és a hipermediáltság „társadalmi beágyazottságtól függ” és a „közvetlen hozzáférés társadalmi meghatározottsága” technikai részletek alapján meghatározott szabályokon alapul [Bolter–Grusin 2011].

A szerzőpáros a műalkotások a remedializáció korában tárgyalását Walter Benjamin 1936-ban megjelent *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című tanulmányával kezdi. Összefoglalják Benjámint következtetéseit, hogy a művészet természete megváltozik, mivel a műalkotás „aurája” tönkremegy. A filmtechnológia egyenesen megszünteti a távolságot a mű és a befogadója között. Bolter és Grusin [2011] is rávilágítanak egy paradoxonra. Már „Benjamin számára [is] a film olyan médium, amely a technika és a valóság elválaszthatatlanságát demonstrálja”, mégis a filmkészítők arra törekednek, hogy a végső termék varratmentes legyen, és a közvetítettség jelei eltűnjenek. Az egyre fejlettebb technikai eszközök segítségével a megjelenő képen sikerül a mediális síkok közötti váltást egyre jobban eltüntetni.

A tanulmány szerzői szerint Benjamin munkája fontos mérföldkő, mert ennek tükrében tehetjük fel a kérdést, hogy mit várunk el egy műalkotástól a remedializáció korában. Szerintük Benjamin hitt abban, hogy eljuthatunk egy eszközmentes valóságsemélelthez. Értelmezésükben egy művészeti alkotás – főleg egy film – nem képes olyan valóság szemléletet kínálni, amely mentesített lenne a közvetítettségtől és a remedializációtól. Hozzáteszik, hogy a remedializáció nem teszi tönkre a műalkotást, hanem egy másik médiaformává alakítja át.

Bolter és Grusin szerint a kortárs hollywoodi film nemcsak áttetsző közvetlenségélményt biztosít, mivel manapság a filmnézés élménye már nem csak a moziban élhető át. Ennek ellenére a mai néző még a moziban is megtapasztalja az eltávolódást és a keretezettséget a „remedializáció ügynökei” által: filmelőzetesek, a megjelenő filmkocák, a világhálón keresett információ vagy hagyományos mozinézés. Ezek miatt a filmeket „kettős vággyal” éljük meg. Példaként *A halál napja* [*Stranger Days*, Kathryn Bigelow, 1995] című filmet említik, amelyben a főhős virtuális valóság szemüvegen keresztül egy nemi erőszakot egyszerre lát az elkövető és az áldozat szempontjából. A jelenet a közvetlenség iránti vágyunk jelzője, mivel a médium mögé szeretnénk menni, de pontosan ezáltal lesz a hipermediáltság jelzője is, hiszen a szemüveg nélkül nem lehet a médium mögé bújni. Bármennyire varratmentes legyen a mediális síkok közötti váltás, a néző mindig tudatában van a hipermediációnak, vagyis a természetellenes reprezentációk összességének. Következésképpen, írja Bolter és Grusin, egyik nem lehet meg a másik nélkül, pontosabban „az áttetszőségnek szüksége van a hipermediációra” [2011].

#### 4. *READY PLAYER ONE*, AVAGY VIRTUÁLIS VALÓSÁG A FILMVÁSZNON

*Ready Player One* Steven Spielberg rendezésében 2018-ban jelent meg. A sci-fi kalandfilm Ernest Cline 2011-ben kiadott regényének adaptációja és úgy a filmben bemutatott technikai újítások<sup>3</sup>, mint az innovatív digitális gyártási folyamatok révén azonnali kasszasiker lett. Valós időben forgatott jelenetek, számítógép generálta képek és mozgáskövetést lehetővé tevő stúdióban digitális kamerákkal felvett jele-

---

3 A filmben említett egész testre visszajelző ruha, „minden irányú futópád” [VR-futópád] vagy a selfie drónok nem teljesen a képzelet szüleménye. Vagy létező vagy fejlesztés alatt levő tárgyak.

netek olvadnak egybe. A virtuális valóságot idéző jelenetekhez a színészek mozgáskövető ruhában szerepeltek, majd a digitális kamerákkal felvett képeket számítógépen újra megalkották.

A film a valós világ és a virtuális valóság interakciójára épít. A cselekmény egy nem is nagyon távoli jövőben, 2045-ben, egy posztapokaliptikus világban játszódik, a sávszélesség lázadást és a kukorica aszályt követő időszakban. Az alaptörténet a mesék szerkezetére emlékeztet. Wade Watts árva lévén a nagynénijénél lakik az Ohio állambeli Columbusban. Lakóhelye egy autóroncstelephez közel fekvő, egymásra rakott lakókocsiból összeállított szegényes negyedben. Mint minden más karakter, Wade is a nyomorúságos jelenből egy virtuális világba, az Oasisbe [Oázis] menekül. Az MMORPG-t, azaz a nagyon sok szereplős online szerepjátékot James Halliday és üzlettársa hozta létre. Halála előtt kincsvadászathoz hasonlító játékot talált ki, amelyben a játékosoknak három elrejtett kulcsot kell keresniük, ha ezeket megtalálták, megkapják a húsvéti tojást és azzal együtt Halliday dollármiliárdokat érő részvényeit. A gonosz képviselője, az I.O.I., a világ második legnagyobb cége, amely próbálja hamarabb megkaparintani a tojást. A harc színtere mindkét világ, a cselekmény egyikből a másikba vált, és szinte zökkenésmentesen térünk egyik világból a másikba. A játék végén barátai segítségével a szegény fiú, Wade Watts megnyeri a versenyt, és ezzel a jutalmat. Barátai az Oasisben megismert avatárok, akik mögött álló valós karaktereket – a nézőkhöz hasonlóan – a játék végén ismer meg.

A filmnek úgy a gyártási folyamatában, mint tartalmában teret hódít az újmédia. A virtuális valóság szerves része a történetnek. Ahhoz, hogy Wade Watts megkapja jutalmát, egy más világba kell átugrania, amit nem varázslattal vagy más mesebeli elemmel ér el a film, hanem a cselekményt helyezi egy posztapokaliptikus világba, ahol a szereplők a virtuális világba menekülnek a valóság elől. A két világot két különböző médium képviseli: a film a valós időben játszódó jeleneteket, a virtuális valóságot pedig számítógépes játék digitalizált képsorai, a váltás a valós időből a virtuális világba pedig racionálisan megmagyarázható.

A műalkotás keretbe helyezi a történetet, és a való világban játszódó jelenettel kezd és végez, bár grafikailag – főleg a nyitó képsorokon – látszik, hogy digitalizált környezetben jöttek létre. A kép megjelenése előtt indul a zene, Van Halen *Jump* című dala, ami az 1980-as évek popkultúráját idézi, a képernyőn a felirat viszont jövő időt mutat, „Columbus Ohio, 2045/ The Stacks”. Az első jelenet számítógép által generált képpel kezdődik. Futurisztikus, szegényes lakótelepet látunk,

szürke, egymásra rakott régi lakókocsikból álló magas szerkezeteket, amelyek máglyarakásokra [stacks] hasonlítanak. A főhősre közelítő képernyőn látszik, hogy az emberek mindenféle szedett-vedett megoldást találnak arra, hogy hogyan teremtsék meg szűk területükön a megfelelő életkörülményeket – ezért vannak füstölő grillezők, cserépbe ültetett konyhakerti növények a rozogának tűnő erkélyeken. Az első képekből egy, ezt az időt megelőző pusztításra következtethetünk.

A következő képsor a főhőst mutatja a magasból leszállni. Pilantása hatalmas kivetítőre esik, amelyen videójátékot reklámoznak. Lefelé szállása – tetőről tetőre ugrik, köteleken ereszkedik le – pontos képet rajzol a világról, amelybe betekintést nyerünk. Miközben a főhős kötélén, mások erkélyén, udvarán, lakóterületén keresztül halad a föld felé, betekintést nyerünk az emberek szobájába, ahol ezek virtuális valóság szemüveggel a szemükön mozognak annak megfelelően, amit látnak. Olyan világ ez, ahol drónszerű szerkezet szállítja ki a pizzát, az emberek a lakásukba zárkózva élik az életüket, és a magánszféra teljes mértékben megszűnt. A régi időket csak a földszinten lakó Mrs Gilmore idézi, aki lakókocsija erkélyén a cserepes növényeivel foglalkozik, – a lakókocsi becsukott ablakai és ajtaja, a lehúzott redőnyök, Mrs Gilmore a régi világ idézőiként éles ellentétet képeznek az eddig látottakkal, és előkészítik a főhős, Wade bemutatkozását.

A hangkommentárból kiderül, hogy sávszélességlázadást és kukorica aszályt követő korszakban vagyunk, „amikor az emberek a gondokat nem megoldani, csak túlélni akarták” [Spielberg 2018, 2:30]. Wade Watts akkor szólal meg, amikor autóroncstelepen egy ösvényen halad az ő roncsa felé, ahol minden itányú virtuális futópadra áll, és ő is virtuális szemüveget tesz fel. Amint Wade felteszi a virtuális szemüveget, megváltozik a helyszín, és a kamera mintegy követi Wade szemét – egy ideig még szinte helyébe is lép, és azt láttatja, amit Wade lát. Eközben Wade ismerteti a cselekmény fő mozgatórugóit: „Korunkban a valóság szívás. Mindenki menekülni akar belőle. És Haliday pont ezért olyan nagy ember a szemünkben. Megmutatta, hogy úgy is lelélhetünk, ha nem megyünk sehova” [Spielberg 2018, 2:59–3:09]. A virtuális valóság neve Oasis [Oázis]. A váltást a két világ és médium között szinte észre sem lehet venni, mert a valós idejű jelenetben a kamera „belenéz” a virtuális világ szemüvegbe, és egyre jobban ráközelítve már bele is kerül az új világba.

Az elején, amíg a szem hozzá nem szokik a digitalizált jelenetekhez, a kamera mintegy a néző avatárja, a játékon belüli identitása, de ez megszűnik, amikor Wade bemutatja a saját játékbeli avatárját, és innen a kamera újra felveszi a külső megfigyelő pozícióját. Az intertextualitás

érdekes jelenségével találkozunk, mert a különböző narratívák összefolyóknak, és aki szeretne, nyaralóbolygón Batman-nel mehet hegyet mászni. A virtuális valóság előnye az, hogy mindazt meg lehet tenni, amit a valóságban nem, és olyan lehet mindenki, amilyen éppenséggel szeretne. Itt a szereplők emberi-, állati-, robot- vagy valamilyen szörny formáját ölthetik magukra.

Az új világban a karakterek az avatárjukon keresztül vannak jelen. Ezek a képek már teljes mértékben számítógépgeneráltak, nem játszódnak valós időben. A mediális síkok nem olvadnak egybe, hanem váltják egymást. A film nem engedi a nézőt teljesen belefeledkezni a virtuális világba, néha egy-egy kép erejéig visszaviszi a tapasztalhatóan filmmédiumba, a valós időben játszódó jelenetekbe. Ilyenkor egy fontos szereplőt mutat be, amint virtuális szemüveggel a szemén épp a játéknak megfelelő mozdulatokat tesz. A hangkommentárban Wade bemutatja az Oasis-t, miközben a képernyőn valós színészek jelennek meg – például, virtuális szemüveget hordó, és éppen harcoló anyuka ugrik fel a kanapéra a harc hevében, miközben a kigyulladt tűzhely miatt gyermeke ijedten rángatja a fürdőköpenye ujját. A játékos számára nincs teljes szakadás a két világ között, ugyanis a szemüveget hordó egyén érzi a valós kontaktust, ami kihat a játékára is. Nemtől, kortól és foglalkozástól függetlenül mindenki mindenhol virtuális világban jár, nyer, vagy éppen veszít el mindent. A cselekmény nagy része ez utóbbiban játszódik. A valódi és virtuális valóságot bemutató képeket a színekkal való játék különbözteti meg. Wade jelenét a szürke szín és annak árnyalatai uralják, míg a virtuális világ színes.

A filmben a popkultúra kettős szerepet játszik. Egyrészt az 1980-as és '90-es évek popzenéje múltjelző: a számítógépes, digitalizált világhoz képest a popkultúra retró, a régmúlt idők jelzője. Másrészt a popkultúra maga a történet egyik építő eleme is, mivel ez a játék megteremtője, James Halliday, ebben a korban nőtt fel. A Halliday-féle rejtelny megfejtését is a popkultúra elemzése által remélik a játékosok.

Más múltidéző elemek is vannak, amelyek szentesítik az új világot. Wade avatárjának a neve Parzival, utalás a középkori lovag, Percival nevére – a lovagét, aki a legenda szerint megtalálta a Szent Grált. A főhősnő, Samantha pedig az Artemisz, a görög vadászigazgató nevével választja. A névadás a magas kultúrát idézi és helyezi a futurisztikus művet szolid alapokra. Ugyanakkor a történetben játszott szerepre is utal. Wade Watts avatárja találja meg a húsvéti tojást, Samantha pedig mintegy bosszúból apja halála miatt indul vadászatra a főnyereményért, amellyel megbüntetheti azokat, akik tönkretették családját.

Arra, hogy a két világ között könnyű az átjárás, a filmben gyakran történik utalás. Wade hangkommentárja meséli, hogy James Halliday 2039-ben meghal, amit egy valós időben forgatott jelenet kísér. Az első képen a felravatalozott Halliday látható, aki felül koporsójában, és megszólal. A már halott Halliday felvételen keresztül szól a rajongóihoz, akik különböző futurisztikus gépeken nézik a felvételt. Amikor Halliday a játékbeli verseny magyarázatára tér át, a virtuális világba lépünk, azaz digitalizált jelenetre vált a film.

## 5. KONKLÚZIÓK

*Ready Player One* egy régi és az új médium interakcióját mutatja be, azáltal, hogy a film beépül a digitális környezetbe. Médiumok szintjén a számítógép bekebelezi a filmet mintegy remediálva azt. Az elemzett filmben ez két szinten valósul meg: a gyártási folyamatban és a tartalomban. Az, hogy a filmek gyártási folyamata egyre nagyobb mértékben digitalizált, nem újdonság a filmiparban. *Ready Player One* abban válik ki ezen a téren, hogy közelebb hozza a távolinak tűnő jövőt: a virtuális valóság nagy mértékű alkalmazása nyilvánvalóvá válik. Az innovatív, digitális kamerák és egyéb felszerelés alkalmazásán kívül a film maga is a valós világ és a virtuális valóság kapcsolatát boncolgatja. Annak ellenére, hogy a műalkotásban a valós világ keretet képez mintegy jelezvén, hogy nem adta át az uralmat, a cselekmény nagy része a virtuális valóságot ábrázoló jelenetekben játszódik.

A remedializáció mindkét jellemzője tetten érhető a filmben, mivel a mediális közvetlenségre törekszik, miközben a hipermediált jellegét nem tudja levetkőzni. A közvetlenséget a film egyrészt úgy éri el, hogy a valós időben forgatott képsorok, a számítógép generálta képek és a digitalizált jelenetek között nincs óriási eltérés. Ez már a nyitó jelenetben is látszik, amelyben a futurisztikus várost bemutató, számítógép generálta képek után a főszereplő valós karakterként, ám digitalizált háttérben látható. Ezt a jelenetet teljes mértékben digitalizált jelenetek követik. A főszereplő a valós világban felteszi a virtuális szemüveget, a kamera pedig az ő tekintetét követve, megy át a digitális közegbe. A film a három reprezentációmódozat között vált játszani egyszerűséggel, és témájának köszönhetően a mediális közvetlenség szinte adott. Ennek ellenére hipermediált jellegét nem vetkőzheti le, hiszen egyrészt mindkét médium jelenléte látható, továbbá a film 3D technológiával rendelkező mozikban is megtekinthető. A 3D szemüveg tulajdonképpen

a remedializáció tárgyi jelölője: a hipermediális közeget csak akkor érzékeli a néző, amikor felveszi, vagy leteszi a sötét teremben; ugyanakkor általa tapasztalja meg a közvetlenséget is, hiszen, miután felteszi, olyan, mintha ő maga is a filmben lenne.

Az újmédia térhódítása ellenére a számítógép még nem kebelezte be a filmet. A váltás viszont kikerülhetetlen, és még ha nem is fog minden film virtuális valóságról szólni, a számítógép egyre nagyobb mértékű használatát a gyártási produkcióban rányomja a bélyegét a filmre mint művészeti alkotásra, remediálva azt.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Bolter, J. D., & Grusin, R. 1999. *Remediation. Understanding the New Media*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press.

Bolter, J. D., & Grusin, R. 2011. A remedializáció hálózatai. Ford. Babarczi Katica. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet*. Retrieved 21 July 2019, from <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

Dragon, Z. 2011. A film a digitalizáció korában. *Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet*. Retrieved 21 July 2019, from <http://apertura.hu/2011/tavasz/dragon>

Fám E. 2018. Viszontképek a filmben. *Filmtett. Erdélyi Filmes Portál*. 2018. január 27. Retrieved 7 July 2019, from <https://www.filmtett.ro/cikk/4775/viszontkepek-a-filmben>

Spielberg, S. 2018. *Ready Player One*. Amblin Entertainment.



# HERBERT MARCUSE A MŰVÉSZETRŐL ÉS AZ EMBERHEZ MÉLTÓ ÉLET LEHETŐSÉGÉRŐL NÉHÁNY KRITIKAI ÉSZREVÉTEL EGY INTERJÚ KAPCSÁN\*

---

**SZÜCS LÁSZLÓ GERGELY**

Magyar Tudományos Akadémia, *Budapest*

---

## *Herbert Marcuse on Art and the Possibility of a Life Based on Human Dignity*

I analyse the Interview The Philosophy of Art and Politics taken by the Irish philosopher Richard Kearney with the legendary representative of the Frankfurt School, Herbert Marcuse. The Interview was published in an interview-book in 1984, many years after Marcuse's death. The interviewer asked Marcuse what the role of art could be in the realization of a free world devoid of alienation. I try to show that Marcuse, who on the surface was interested in the questions of the philosophy of art, was motivated by a question of political philosophy: how one can establish critical theory in the context of the altering circumstances of late capitalism. I argue that highlighting the difficulties of social-philosophical conception can be useful to reveal the inconsequence lying in Marcuse's theory of popular culture.

---

**KEYWORDS:**

Marcuse, critical theory, arts, alienation, emancipation

\* A tanulmány elkészítését az MTA Prémium Posztdoktori Program támogatta.

Tekintsük át először röviden, milyen szembetűnő feszültségek jellemzik a beszélgetést. Marcuse szerint korunkban az összjólét növekedése nem szüntette meg a társadalmi antagonizmusokat, a szocialista társadalom megszületéséhez, az emberhez méltó világ megteremtéséhez viszont nemcsak anyagi, hanem szellemi átalakulásra is szükség van. Ebben az átalakulásban a művészetre, a művészeti nevelésre fontos szerep hárul. Kearney szerint érdekes, hogy Marcuse annak ellenére teszi a művészetet marxista társadalomfilozófiájának központi kategóriájává, hogy Marxnál egyáltalán nem jelent meg témaként. Marcuse szerint azonban Marx a 19. század osztálytársadalmában élve még sajátos optikával tekinthetett a kultúra világára. Mivel a művészet alapvetően burzsoá kulturális teljesítményt jelentett, plauzibilisnek tűnt azt gondolni, hogy a művészet gazdasági alapok által determinált. Ugyanakkor Marx még nem tudhatta, hogy a kapitalizmus csodálatos adaptációs képességekkel rendelkezik, és a 20. században új integrációs mechanizmusok megteremtésével fogja megakadályozni az emancipációt. Így nem gondolhatott arra sem, hogy az emancipáció elméletének a kulturális élet újratermelődéséről szóló koncepcióval kell kiegészülnie [Marcuse-Kearney 2007a: 69]. Marcuse válasza ellenére nem tűnnek el kételyeink. A felvetődő gondolatok mintha azt a belátást vonnák maguk után: mindig tévedés volt azt gondolni, hogy az értékteremtés mibenlétének tanulmányozásakor elsősorban a gazdaság szféráját kell szem előtt tartanunk; valójában a kultúra és a művészet világára kell figyelniük. Így viszont felmerül a kérdés: vajon az új típusú kritikai teória megalkotható-e egy új értékelmélet megalapozása nélkül, és az elméletalkotás során nem kell-e sorban elvetniük a klasszikus marxizmus legfontosabb előfeltevéseit?

Visszatérve az interjú gondolatmenetére: Marcuse szerint a művészet feladata a mindenkori társadalmi rend megtagadása, egy jövőbeli társadalmi valóság felmutatása, a destruktív irányzatok bírálata, valamint a társadalmi valósággal szembehelyezkedő kreatív teljesítmények ösztönzése [Marcuse-Kearney 2007a: 71]. Mivel Marcuse a művészetet társadalmi funkciói felől definiálja, a hiteles művészet eszméjét az interjú során újra és újra el kell határolnia a művészetnek közvetlen politikai- vagy propaganda funkciót tulajdonító koncepciókól [Marcuse-Kearney 2007a: 69]. Kevésbé feltűnő, de Kearney-nek köszönhetően felszínre kerül, hogy Marcuse e művészetfelfogással szembekerül a 20. századi marxista esztétika mainstream irányzataival is. Mind a kelet-

európai, mind a nyugati marxista hagyományban meghonosodott az a nézet, hogy a műalkotást a „valóságról alkotott kép” analógiájára kell értelmeznünk, és a művészeti tevékenységet alapvetően mimetikus folyamatként kell felfognunk. Mivel Marcuse szerint a művészet „természeténél fogva ellenáll” a társadalmi valóságnak, el kell vetnie azt a Lukácsnál is megjelenő álláspontot, amely szerint a hiteles művészet a kor jellegzetes konfliktusait mutatja be, és a legfőbb társadalmi antagonizmusokat tükrözi. Marcuse elveti [az általa egyébként sok szempontból mintának tekintett] *A felvilágosodás dialektikájában* körvonalazódó álláspontot, amely szerint a művészet egy sajátos kódnyelv, amelynek felfejtése egyúttal a társadalomanalízist szolgálja [Marcuse-Kearney 2007a: 71]. Marcuse összességében szembehelyezkedik azzal a marxizmussal szorosan összefüggő feltevessel, hogy a hiteles műalkotás, mint egy komplex „kép” saját korának problémáit esszenciálisan magába foglalja, és amely szerint a műalkotások elemzésének különös jelentősége lehet az adott kor társadalmi patológiáinak feltárásában.

A beszélgetésben hangsúlyt kap az a gondolat is, hogy a művészet minden társadalmi környezetben megjelenő, örök ellenzéki tevékenységként, „össz-emberi projektként” jellemezhető. Marcuse így visszatartja az elképzelést is, amely szerint a művészetet az osztályharc kontextusában kell megragadnunk. Eszerint a proletárművészetnek nincs különösebb jelentősége a kapitalizmus elleni harcban [Marcuse-Kearney 2007a: 72]. Marcuse viszont mintha egyúttal arról a lehetőségről is lemondana, hogy a művészetet a harc vagy a konfliktus fogalma felől produktív módon jellemezze. Elveszik például a hivatalossá váló művészet és a mindenkori avantgárd éles szembeállítás, a művészetben belüli forradalmak lehetőségének megjelenítése.

Az interjú során Marcuse művészetelméletének néhány alapvető ambivalenciája is felszínre kerül. Sokszor úgy tűnik, hogy a művészetre hárított két feladat: a fennálló valóságnak való makacs ellenállás „passzív”, és az új ember megformálásának „aktív” feladata között alapvető feszültség érezhető. Egyrészt azt mondja Marcuse, hogy a művész azért tud függetlenedni a kortárs társadalmi folyamatoktól, mert az alkotás során erős formai szabályoknak kell megfelelnie. Az erre felhozott leghitelesebb marcuse-i példák irodalmiak. Elsőre úgy tűnik: a dráma, a vers, a regény hagyományos műfaji sajátosságai kötik leginkább az alkotót. Marcuse viszont azt is sugallja, hogy a művész azért képes megjeleníteni az alternatív valóságot, mert megzabolázhatatlan spontán energiák birtokában van. Az alternatív valóság megjelenítésére viszont inkább a vizuális művészetek világából hoz példákat, és azt su-

gallja, hogy az alternatívával leginkább egy radikálisan eltérő képi világ révén szembesülünk.

Mélyebb ellentmondás tárul fel Marcuse popkultúráról alkotott víziójában. Mivel úgy gondolja, hogy a művészetnek alapvetően át kell alakítania az ízlésünket, érzékeinket, környezetünket, az a következtetés adódik, hogy a művészetnek egyre inkább a mindennapok részévé kell válnia. Így a felvázolt művészetkoncepció leginkább talán egy alternatív populáris kultúra megjelenésében érhetné el a célját. Marcuse azonban ragaszkodik ahhoz a feltevéséhez, hogy a kapitalizmus mindent átszövő, totális uralmi rendként jellemezhető, így végül minden olyan kulturális teljesítmény „gyanússá válik” számára, amely tömeges igényeket szolgál ki, vagy ami áruba bocsátható. A néző bevonására épülő köztéri színház problémája például, hogy azt az illúziót táplálja: a szabadság itt és most azonnal elérhető. A mozifilmek és rockzene, tartalomtól függetlenül [Adorno kultúripar-elméletének szellemében] kommercializált kulturális produktumokként jelennek meg, amelyek alattomos módon nyitnak utat „a kereskedelmi totalitarizmusnak” [Marcuse-Kearney 2007a: 70-71]. [Meglévő kijelentések ezek '68-as diákmozgalmaknak „idoljától”, aki akkoriban olyan széles körben tett szert népszerűsége, hogy néhány rockzenész is megirigyelhette volna.]

Vajon mi az oka annak, hogy Marcuse művészetéről alkotott felfogása leginkább elméleti feszültségek és ellentmondások bemutatásával jellemezhető? Hogy művészetelmélete olyannyira „problematikus”, hogy egy ilyen rövid interjúban is nehéz fenntartani a koherens koncepció látszatát? A kérdésekre adott válasz keresésekor több irányból indulhatunk. Én most egyetlen válaszlehetőséget körvonalazok. A továbbiakban az interjú egy lehetséges politikai-filozófiai olvasatát nyújtom: feltevésem szerint a „felszínen” megjelenő, gyakran ellentmondásos esztétikai okfejtések mélyebb elméleti problémákat takarnak. A tanulmány ellentmondásai egyrészt a korai kritikai elmélet általános problémájából adódnak: az emancipáció lehetőségének ellentmondásos megragadásából. Másrészt Marcuse elméletének abból a jellegzetes problémájából, hogy nehezen tudja egyetlen elméletben megjeleníteni a reális társadalmi diagnózist és kijelölni a felszabadulás útját.

## MUNKA ÉS EMANCIPÁCIÓ

A Habermas előtti kritikai elmélet emancipáció-felfogásának el-  
lentmondásosságára a munka és az instrumentális racionalitás sze-  
repének elemzésével mutathatunk rá. A munka fogalma már Max  
Horkheimer *Hagyományos és kritikai elméletről* szóló [Traditionelle  
und kritische Theorie, 1937] programadó tanulmányában is fontos  
szerepet játszik; Horkheimer e művében egy a munka fogalmára épülő  
ismeretelmélet és történelemfilozófia körvonalai rajzolódnak ki. A mű  
gondolatmenete szerint az emberi nem története a „termelési ágaza-  
tok össz munkájának eredménye” [Horkheimer 1976: 54]; a munka az  
a szintetizáló erő, amely természet és ember, a szubjektum és az ob-  
jektum viszonyát, így az észlelést is meghatározza. Mivel a munka teszi  
lehetővé, hogy a világot legalább annyira azonosnak lássuk, amennyire  
együttélésünkhöz szükséges, nem túlzás azt állítani: Horkheimer ta-  
nulmánya szerint a munka az interszubsztivitás alapja. A munka fogal-  
ma azonban már Horkheimernél összekapcsolódik az uralom fogalmá-  
val is: a munkával, a technikával uralmat szerzünk a természet felett;  
a természet leigázása azonban annak is mintája, hogyan kell totálisan  
integrálni az embertömegeket. Ha életünket, cselekvésünket és gondol-  
kodásunkat a munka és az instrumentális racionalitás normarendszere  
határozza meg, egy totális uralmi gépezet részévé válunk: uralmunk alá  
hajtjuk a természetet, és közben mi is tökéletesen uralt lényé válunk.  
Az uralomnak és az instrumentális racionalitásnak ez az interpretációja  
Horkheimer és Adorno közös művében, *A felvilágosodás dialektikájá-  
ban* [Dialektik der Aufklärung, 1944] válik dominánssá, ahol az uralom  
és technika összekapcsolódása átfogó civilizációkritikai perspektívá-  
ban jelenik meg. A mű szerzői az emberiség olyan hanyatlástörténe-  
tét vizionálják, amelyben az ember természet fölötti növekvő uralma  
a manipulatív gondolkodás térhódításához, végeredményben pedig a  
boldogság és az egyéniség végleges elvesztéséhez vezet.

Az, hogy a munka egyidejűleg forrása az emberi nem kulturá-  
lis-technikai újratermelésének, és a totális uralomnak, olyan elmé-  
leti problémához vezet, amely megkérdőjelezi a kritikai elmélet és az  
emancipáció lehetőségét. Ha a társadalmi cselekvést egyetlen cselek-  
véstípusra, az instrumentális racionalitás normái által meghatározott  
munkára vezetjük vissza, és más cselekvéstípusokat (pl. a „harcot”  
vagy az „interakciót”) háttérbe szorítunk, nehezen ragadhatjuk meg a  
kritikai magatartás, és az emancipatorikus törekvések normatív alapját  
[Honneth 1989: 25-26].

Az emberi nem újratermelésének és a totális uralomnak is alapját képező munka és instrumentális racionalitás előtérbe kerülése Marcuse gondolkodásában is nehézségeket hozott felszínre. Az *egydimenziós ember* [One-Dimensional Man 1964] című művében úgy látja: mivel technika és uralom egybeolvadt, Új Tudomány és Új Technika létrehozására van szükség. Az Új Tudománynak és az Új Technikának, nem a természet kizsákmányolására kell épülnie, hanem a „testvéri természet” megtalálására, és – bármit is jelentsen ez – a természettel való párbeszéd megkezdésére. Marcuse-zal szemben érvelhetünk amellett, hogy nem mondhatunk le a létfenntartásunk alapját képező munkáról és technikáról. Habermasra támaszkodva azt a kritikát is megfogalmazhatjuk, hogy nem a „rég” technika és tudomány „lecserélésére” van szükség, hanem az emancipáció olyan útjának elgondolására, amellyel létfenntartásunk technikai eljárása összeegyeztethető [Habermas 1994: 19].

További ellentmondásokhoz vezet, hogy Marcuse a technikát az emberi emancipációhoz nélkülözhetetlen tényezőként jellemzi, és úgy gondolja: az embernek csak akkor áll rendelkezésére „az életvilág minden formája”, ha nem pocskolja el energiáit a természettel folytatott küzdelemre [Marcuse 1970]. Marcusé-nak ugyanakkor választ kell adnia arra a kérdésre is, hogy a technikai fejlődés miért nem vezet automatikusan a boldog és ésszerű társadalom megszületéséhez. Az eddigi gondolatmenet alapján megfogalmazhatjuk például, hogy a technikai világ az egyént olyannyira integrálja, hogy végül lemond szabadság iránti igényéről és továbbra is a totális-technikai világ gépezetének részeként éli életét. Ezzel azonban nem oldódik meg a Frankfurti Iskola Habermas előtti képviselőinek egyik fő problémája: ha a munka és az instrumentális racionalitás [a Kearney-Marcuse beszélgetés alapján: a *Versand*] a totális uralom eszköze, milyen alternatív cselekvési lehetőségeink vannak, ha szabadon akarunk élni?

## KITÖRNETÜNK-E AZ EGYDIMENZIÓS TÁRSADALOMBÓL?

Az interjúban megjelenő ellentmondások mögött egy olyan probléma is meghúzódik, amely Marcuse egész életművét végigkísérte: hogyan alkothatja meg a teoretikus egy elméleten belül a későkapitalizmus átfogó diagnózisát, és vázolhatja fel a totálisan integrált társa-

dalomból kivezető utat?<sup>1</sup> Marcuse már *Az egydimenziós ember* megírásakor ezzel a problémával küzd. Az *egydimenziós ember*ben lemond a *Felvilágosodás dialektikáját* jellemző átfogó civilizációelméleti perspektíváról, és figyelmét egyetlen társadalomtörténeti korszakra, a későkapitalizmus lényegének megragadására korlátozza. Marcuse szerint e korszak fő jellegzetessége, hogy nem az erőszak és a terror az integráció elsődleges eszköze [ahogy Horkheimer és Adorno gondolta], hanem a technika, a növekvő életszínvonal és a mesterségesen generált szükségletek kielégítése [Marcuse 1990].

*Az egydimenziós ember* című mű fő problémája, hogy a későkapitalizmus jellegzetességeinek megragadásán túl nem ad elméleti választ arra a kérdésre, milyen forradalmi tett vezethet az „élhető emberi élethez” és hol találjuk „az emberi élet megjavítására” szolgáló eszközöket, amelyek a mű gondolatmenete szerint már „rendelkezésünkre állnak”.<sup>2</sup> Úgy gondolja azonban, hogy gyümölcöző kritikát fogalmazhatunk meg, ha a társadalom tanulmányozásakor egy paradoxont tartunk szem előtt, amely szerint [a] a későkapitalizmusban tapasztalt erők képesek arra, hogy megakadályozzák a társadalom átalakítását, [b] ugyanakkor vannak olyan erők, amelyek „felrobbanthatják a társadalmat”. Az utóbbi feltevést – Weiss János, a Frankfurter Iskolát kutató filozófus gondolatmenetét követve – értelmezhetjük úgy: lehetségesek olyan periférikus társadalmi csoportok [pl. munkanélküliek, bevándorlók, háziasszonyok, homoszexuálisok stb.], akiket a társadalom oly mértékben taszít ki, hogy periférikus helyzetük révén képesek lehetnek a társadalom torzító hatásainak diagnosztizálására [Weiss 2000: 78]. E paradoxon kifejtése azonban nem elegendő egy ellentmondásmentes kritikai elmélet kidolgozásához. Problematikus például, hogy a kritikai elmélet bevallottan egy ellentmondásra épül. További problémát jelent a lehetséges kritikai szempont periférikus csoportokhoz kötése, hiszen e csoportok – épp periférikus helyzetük miatt – nem képesek forradalmi erővé alakulni. Fontos leszögezni az is, hogy a kritikai elmélet képviselői sem e periférikus csoportokból kerülnek ki.

Marcuse két későbbi műve, *Az utópia vége?* című 1972-es cikk és az 1973-as *Ellenforgalom és lázadás* [Counterrevolution and Revolt,

---

1 A marcuse-i életműben meglévő törésvonalak vázlatos bemutatásánál Weiss János: *Törésvonalak a kései Marcusénál* című tanulmány gondolatmenetére támaszkodom [Weiss 1997].

2 Marcuse szerint két előfeltételre van szükség, amit a társadalom kritikusának el kell fogadni: „emberi életet érdemes élni” és „valamely adott társadalomban mégiscsak rendelkezésre állnak bizonyos eszközök az emberi élet megjavítására” [Marcuse 1990: 15].

1973] sem ad választ a felmerült problémára. Marcuse *Az utópia vége?* című cikkében, a paradoxon második tételére helyezi a hangsúlyt. Hogy felszabadulás lehetőségét felmutassa, szembefordul Marxnak azzal a gondolatával, hogy a lineáris történeti fejlődés szükségszerűen a szabadság birodalmához vezet, és hogy a történeti fejlődés során szükségszerűen kitermelődik egy forradalmi osztály. Utaltam már Marcuse gondolatára, amely szerint a jelenlegi társadalomban, [de már Marx korában is] már adottak a szabad társadalom anyagi és szellemi feltételei: Marcuse szerint tehát felszabadulás bármikor lehetséges, amikor a társadalom tagjai megszabadulnak hamis szükségleteiktől, amikor a munkát és a technikát nem a vak uralom, hanem az emberi méltóság szolgálatába állítják [Marcuse 1970: 512-514]. Az e gondolatra épülő kritikai elmélet problémája, hogy Marcuse a felszabadulás esélyének túlhangsúlyozása miatt lemond a totálisan integrált későkapitalista társadalom analíziséről, és lényegében arra sem tud választ adni, miben különbözik a későkapitalizmus a korai kapitalizmustól [Weiss 1997: 155].

Az *Ellenforradalom és lázadás*ban más típusú kritikai elmélet jelenik meg: Marcuse a későkapitalizmus jellegzetes integratív vonásait egy bukása felé haladó társadalom „ellenforradalmi” tendenciáiként jellemzi, a felszabadulás letéteményeseiként pedig a kizsákmányoltak egyre szélesebb tömegeit nevezi meg [Marcuse 1973: 23]. A realista kritika és az utópikus elmélet közvetítésének e formája azonban azért problematikus, mert Marcuse azokat a marxista elveket teszi hangsúlyossá, amelyeket az előző években elvetett: „leporolja” például a kapitalizmus szükségszerű hanyatlásának gondolatát, és elveti a felszabadulás feltételeinek „adottságára” vonatkozó tézisét. További probléma, hogy az „új” elmélet egy sor indokolatlan előfeltevésen nyugszik, például azon, hogy a felszabaduláshoz szükséges technikai potenciál és a forradalmi tudat egy időben fejlődik ki és aktivizálódik [Weiss 1997: 155]. Az *Ellenforradalom és lázadás* című műben is – ahogy Marcuse korábbi műveiben – problematikus tehát a reális társadalmi diagnózis, és az átfogó filozófiai elmélet közelítése és az integratív vonásokat felismerő kritika forrásának azonosítása.

## MŰVÉSZET ÉS EMANCIPÁCIÓ

E problémák bemutatása után térjünk át *A művészet és a politika filozófiájáról* című interjúra, és lássuk, hogyan kapcsolódik egy látószólag művészetfilozófiáról szóló dialógus a felvázolt problémákhoz! A



művészet mint sajátos, a technikával szembenálló emberi tevékenység jelenik meg a Marcuse-Kearney interjúban. Marcuse az interjú elkészültekor jól érzékelhetően úgy gondolta, hogy az emancipáció csírái a művészetben rejlenek. Láthattuk: a művészet „egy szabadabb társadalom képét” vetíti előre, és „rávilágít a kiterjedtebb emberi kapcsolatok lehetőségére” [Marcuse-Kearney 2007a: 70]. Az interjúból az is kiderült, hogy Marcuse a művészetnek egyértelműen nevelő funkciót tulajdonít: úgy gondolja, az emberek esztétikai nevelés révén alakíthatók új emberekké, az új társadalom letéteményeseivé. Marcuse tehát látszólag megoldja a kritikai elmélet egyik fő problémáját: olyan alternatív cselekvésre mutat rá, amely segít eltávolodni a későkapitalista társadalom totális uralmi tendenciáitól. A művészet azért lehet az emancipáció elsődleges eszköze, mert nem technikai, nem munkajellegű, szellemi tevékenység. A művészet kritikai társadalomelméletbe való bevonása látszólag Marcusenak azt a problémáját is feloldja, hogy megfelelően közelítse a reális diganózist az utópikus filozófiai elmélethez: a művész az, aki képes rámutatni a későkapitalista társadalom jellegzetes ellentmondásaira, ugyanakkor képes mobilizálni a képzeletet, és felszabadítani „az emberiség utópikus energiáit”. A felszabadulásnak a kritikai elmélet e típusa szerint nem valamely nehezen azonosítható periférikus csoport a letéteményese, hanem bármely kisebbség, amely újszerű esztétikai oktatásban részesül.<sup>3</sup>

Az azonban, hogy Marcuse a művészetre mint speciális emberi tevékenységre hárítja az emancipáció megvalósításának és az „új antropológia” megalapozásának feladatát, számos, látszólag művészetelméleti problémát hoz felszínre. Marcuse láthatóan nehezen birkózik meg azzal a kérdéssel, hogy a művészet politikai célok szolgálatába állítható-e. A beszélgetés alapgondolata szerint az emancipáció csírái a művészetben rejlenek, ezért Marcuse nem tud megszabadulni attól a gondolattól, hogy a művészet lényegét tekintve politikai tevékenység. Nincs tehát politikától függetleníthető művészet, a művészinak nevezett tevékenység vagy az emancipációt szolgálja, vagy tévutakon jár. Az interjú másik fontos gondolata, hogy a művészet „negativitást hordoz”, és szemben áll a jelenlegi társadalommal, ellenáll minden fenn-

---

<sup>3</sup> Uo. 76. Weiss János hangsúlyozza, hogy egy a művészet és kultúra fogalmára épülő kritikai elmélet lehetősége valójában már az *Ellenforradalom és lázadás*ban megjelenik, sőt Weiss szerint a marcusei életműben megjelenő utolsó nagy „törésvonalat” épp a művészet szerepének felértékelése eredményezi. Weiss arra az eredményre jut, hogy a marcuse-i paradoxon egy ilyen kritikai elmélet segítségével meghaladható [Weiss 1997: 162].

álló rendszernek, hagyománynak, képi és nyelvi valóságnak; a művészet tehát függetleníthető a politika világától is. Ezt a gondolatot szem előtt tartva azonban egy paradoxonhoz jutunk: a művészet annyiban politikai, amennyiben nem-politikai, amennyiben ki tudja vonni magát a politika szférája alól, éppen azért, hogy egy ideális politikai állapothoz vezessen el bennünket.

A feszültség egyik oka, hogy Marcuse gondolkodása két ellentétes elméleti hagyományhoz kapcsolódik. Az egyik, tág értelemben vett marxista hagyomány szerint a művészetet, mint bármely emberi tevékenységet, a szándékok és az érdekek dimenziójában kell vizsgálni. Azt is láthattuk azonban, hogy Marcuse a művészetet a társadalmi-politikai rend mechanizmusaiba nem illeszkedő emberi tevékenységként mutatta be. Úgy gondolja, hogy amikor a jó művész az elidegenedés ellen harcol, nem tér ki a szocialista utópia részleteire, sőt, Marcuse [távolítva a művészet és a politikum közötti különbséget] azt is megfogalmazza, hogy „ebben az értelemben az esztétikai és a politikai elméletek közti különbség áthidalhatatlanná válik” [Marcuse-Kearney 2007a: 70]. Ez a megközelítés inkább a kantiánus hagyományra emlékeztet, amely szerint az esztétikai értékítélet függetleníthető az érdekek világától. E gondolat viszont nyilvánvalóan szemben áll az interjú létrejöttének apropójával: azzal, hogy a kritikai elmélet szempontjából rávilágítson művészetfilozófia és a politikafilozófia belső összefüggéseire.

Ez a feszültség a fogalmi tisztázások ellenére is megmarad. Marcuse és Kearney e feszültség feloldása érdekében különbözteti meg a művészet *közvetett* és *közvetlen* politikai szerepét. Marcuse a művészet közvetlen politikai funkcióját, tehát a művészetben való politizálást elfogadhatatlannak, míg a közvetett politikai funkcióját elkerülhetetlennek tartja. Feltáratlan marad azonban, hol húzható meg a határvonal a művészet közvetlen vagy közvetett politikai funkciója között. Kérdés, hogyan értékelhetjük például azoknak a művészeknek a tevékenységét, akik nem tartózkodnak a konkrét politikai állásfoglalástól [gondolhatunk például Kassák, József Attila vagy Illyés Gyula irodalmára, vagy – egy tőlük távol eső példaként – Picasso Guernicájára, amely egy konkrét politikai esemény, a baszk főváros bombázása kapcsán mond ítéletet.] Kérdéses tehát, hogy a konkrét politikai állásfoglalást megfogalmazó műalkotást miért kell feltétlenül rossz művészetnek tartanunk. Kicsit kiélezve a dilemmát: nem lehet-e például Leni Riefenstahl-nak az erkölcstelen politikai rendszert szolgáló propagandaművészetét „tisztán” esztétikai szempontok alapján színvonalas műalkotásként értékelni?

Az a kérdés is felvethető, hogy a művészet és nem művészet közötti határvonalat csupán az emancipációhoz való pozitív vagy negatív viszony tekintetében határozhatjuk meg, vagy rendelkezésünkre állnak más kritériumok is? Rendezésünkre állnak-e vajon tisztán esztétikai kritériumok a műalkotások értékeléséhez? Marcuse egy ponton leszögezi, hogy a szépség nem politikai kategória, és hogy a szépségre törekvés a művészetnek csak az egyik célja a sok közül. A szépség mint lehetséges cél kiemelése arra utal, hogy Marcuse szerint lehetséges „tiszán esztétikai” értékítélet, vagy legalábbis: „bizonyos értékelő kritériumok megállapíthatók” a szépséggel kapcsolatban” (Marcuse-Kearney 2007a: 75). Az interjú egésze azonban arra az alapgondolatra épül, hogy a művészet fő törekvése nem esztétikai jellegű, és hogy a művészet mozgatórugója az ember immanens szabadságvágyából adódó örök ellenzékisége. Művészet addig van – mondja Marcuse –, míg rá tud mutatni egy politikai utópia elképzeléseire (persze úgy, hogy az utópia részleteit nem bontja ki), és amíg a művész egy alternatív világ képét tudja felmutatni a fennálló rendszerrel szemben (Marcuse-Kearney 2007a: 77). Ez a gondolat egy további nehézséghez vezet, amely Marcuse alábbi gondolatában kerül felszínre: „a közös negatív erő Verdi vagy Dylan zenéjében, Flaubert és Joyce írásaiban vagy Ingres és Picasso egy-egy festményében pontosan a szépség arra irányuló útmutatása, amely visszautasítja az áruvilágot s annak mindennemű igényeit”.

Ahogy az idézet az sugallja: fennáll a veszélye, hogy egymástól nagyban különböző művészeknek olyan közös célt tulajdonítunk, amellyel személy szerint nehezen azonosulnának: ebben az esetben az áruvilág elutasításának marxista célját. Nagy árat fizethetünk tehát, ha az emberiség emancipatorikus törekvéseit a művész tevékenységében koncentrálnak.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Habermas, Jürgen [1994]: *Technika és tudomány mint „ideológia”*, in. Habermas: Válogatott tanulmányok, Budapest: Atlantisz

Honneth, Axel [1989]: *Kritik der Macht: Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Horkheimer, Max [1976]: *Hagyományos és kritikai elmélet*, in. Tény, érték, ideológia, Budapest: Gondolat

Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W. [1990]: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*, Budapest: Atlantisz

Marcuse, Herbert [1990]: *Az egydimenziós ember*, Budapest: Kos-suth Kiadó

Marcuse, Herbert [1970]: *Az utópia vége?* in. *Világosság*, 1970/8-9.

Marcuse, Herbert [1973]: *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Marcuse, Herbert – Kearney, Richard [2007a]: *A művészet és a politikai filozófia kapcsolatáról – Richard Kearney és Herbert Marcuse dialógusa*, in. *Puskin utca* 2007/2-3. [Fordította: Lakatos Márk]

Marcuse, Herbert – Kearney, Richard [2007b]: *The Philosophy of Art and Politics. A Dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse*. In. *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*. New York: Routledge

Szücs László Gergely [2007]: *Politikai, mert politikától független – Politika és művészet kapcsolata Herbert Marcuse és Richard Kearney beszélgetésében*, in *Puskin Utca* 2007/2-3.

Weiss János [2000]: *Tizenkét előadás a frankfurti iskoláról és a diákmozgalmakról*, Budapest: Áron Kiadó

Weiss János [1997]: *Törésvonalak a kései Marcusénál*. In. Weiss János: *A Frankfurti Iskola – Tanulmányok*, Budapest: Áron Kiadó

# A KÉPEK RETORIKÁJA



# MINT A FILMEKEN... EGY RABBINIKUS ÉRVELÉSTECHNIKAI MÓDSZER, AVAGY A FILM, MINT ÉRV

---

**FINTA SZILVIA**

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Filozófiai Intézet, *Budapest*  
Szent Pál Akadémia, *Budapest*

---

*Like in the Films...  
A Method of Rabbinical Argumentation, or the Film as Reason*

What has been the role of visuality in history? Which techniques of persuasion has it allowed? This paper is looking for answers for these questions by examining a method of ancient rabbinical reasoning and by comparing this ancient “film” to modern films.

First of all, in my presentation I would like to outline the main features of the rabbinic exegesis, the role of the literary-visual reasoning (aggadic midrash) in comparison with the legal-logical reasoning (halachic midrash), and I will examine in detail one of its subspecies: the mashal (parabola, parable). The mashalim (plural form of mashal in Hebrew) were small stories, which vividly showed a situation or a problem by everyday images, which pulled the listener into the story. In many aspects their classical structure is very similar to the construction of film scripts. The script is visual storytelling. The mashal is storytelling by pictures, one ancestor of visual storytelling.

The eternity of mashal has been preserved to this day: it pops up again and again in the Hasidism, in contemporary ethical works and in synagogue sermons in Judaism. The existence and result of films and gimmicks testify to the effectiveness of the method.

---

**KEYWORDS:**

advertisement, film, persuasion, rabbinic reasoning, reasoning

## I. BEVEZETÉS

A vizuális történetmesélés nem a film műfajának születésével kezdődött, hanem már az ókorban is létezett. Célja az volt, hogy tanítson, hasson, változtasson, – de legalábbis megpiszkálja valamit ott belül – döntésre, cselekvésre késztesen. A rabbi, zsidó tanítók azért alkalmazták – és alkalmazzák a mai napig is – oly gyakran, mert a képekben való történetmesélés segítségével többet képesek elmondani hallgatóiknak, mint absztrakt, fogalmi nyelven. Képes beszéd által a mély teológiai, egzisztenciális, etikai, erkölcsi, éltevezetési kérdések is világossá válnak.

Írásomban<sup>1</sup> egy rabbinikus érveléstechnikai módszer, a képekben való történetmesélés [*másál*] műfaját – eredetét, funkcióját, szerkezetét – igyekszem körbejárni, s egybevetni a filmforgatókönyvek szerkezetével. Látni fogjuk, hogy a két struktúra rendkívül hasonló, de a „gondolatok eladásának” mikéntjében is fellelhetőek rokon vonások. A hatás mindegyik esetben maradandó: képek által változunk.

## 2. A MÁSÁL MŰFAJA

A rabbinikus írásmagyarázat – azon belül a prédikációs, illetve tanítási műfaj [*ággádikus midrás*] – egyik jellegzetes eszköze az úgynevezett *másál*. A *másál* szó annyit tesz: *példázat*, *hasonlat* – belőle származik a *Példabeszédek* könyvének neve a *Mislé* [*példázatai*, *hasonlati*] is. A *másál* főnév a *másal* igéből származik, melynek jelentése: *hasonlóvá tesz*, *összehasonlít*; illetve *uralkodik*, *uralmat vesz* [Gesenius 1993]. Némelyek ezt úgy magyarázzák, hogy a *másál* tulajdonképpen egy olyan tanítási, érvelési módszer, mely uralmat vesz a hallgató szíve felett, megragadja azt, gondolkodásra, majd pedig döntésre készíti. A Héber Szentírás ókori görög fordítása, a LXX a *másált* egy kivételtől eltekintve a *parabolé* szóval adja vissza, melynek jelentése: *egymás mellé helyezés*, *összevetés*. A görög retorikában a *parabolé* egész egyszerűen *hasonlat*, *analógia*, *példa* [Györkösy et al. 1993].

A *másál* szó a Héber Szentírásban többféle értelemben is előfordul. Lehet *közmondás*, *szentencia*, *bölcs mondás* [Ezék 18:2–3], *gúnyolódó közmondás* [5Móz 28:37], *gúnydal*, *győzelmi dal* [Ézs 14:4], *hasonlat*,

---

<sup>1</sup> Az írás a K-116191 számú „Jelentés, kommunikáció; szó szerinti, figuratív: Kortárs nyelvfilozófiai kutatások” OTKA-NKFIH program támogatásával készült.



*képes beszéd* [Ezék 17:–10], *prófécia* [4Móz 23:7], *tanítás* [Zsolt 49:4]. Műfaját tekintve a *másál* magába foglalja az allegóriát [Ezék 17:3–5], fabulát [2Kir 14:9–10], rejtvényt [Bír 14:14], példabeszédrejtvényt [Péld 30:15 – 16], a metaforák, a próféciák élénk képeit [Ézs 1:5–6], szimbolikus cselekedeteket, mint próféciákat [Ézs 20:2–6], megszemélyesítéseket [Péld 1:20–33], látomásokat, álmokat [1Móz 37:6–11].

A posztbiblikus héberben a *másál* szintén költészeti formát jelöl, az illusztráció mindenféle típusát lefedi, a példabeszéd mondásától a fiktív történetig, s gyakran *mese* értelemben is használatos. Írásomban a *másál* szót szűkebb, alapvetően *példázat* értelemben használom.

A rabbik nagyon értékesnek tartják a *másálokat*, mivel szerintük az ajtót nyit a Tóra szellemének megértéséhez: „a példázat ne legyen hitvány a szemedben, mivel annak megértése által találja meg az ember a Tóra igazi értelmét” [Sír HáSírím Rábbá 1:8]. A *másálok* az Újszövetségben is gyakran feltűnnek, Jézusnak körülbelül negyven példázat tulajdonítható. Jézus tulajdonképpen a zsidó tanítók módszereit veszi át, s fejlesztette tökélyre [vö. Young 2002, 37].<sup>2</sup>

A *másálok* gyakran a királpéldázatok, fabulák – állatpéldázatok, például rókamesék, növényekről szóló mesék<sup>3</sup> –, vagy a hétköznapi életből vett példázatok. Az alábbiakban alapvetően az emberi karakterekkel dolgozó példázatokkal, azaz a képes beszédben elmondott hétköznapi történetekkel, a vizuális történetmeséléssel fogok foglalkozni.

---

2 „A parabolára nézve pedig speciálisan az áll, hogy az evangélium nem vett át egyes parabolákat, hanem a műfajnak kezelését tanulta el az aggádától és e kezelésben túl is tett mesterén.” [Heller 1894: 260.] „Az Újtestamentum filológiai bizonyítékokat is felajánl arra nézve, hogy parabolája, bár esztétikailag tagadhatatlanul magasabb a tannaitikus másáinál, irodalomtörténetileg összefügg vele, sőt függ tőle.” [i. m.: 263.] Heller tehát elismeri, hogy Jézus az aggádikus műfaj magasabb szinten művelte, mint maguk a rabbik. A rabbik a példázatot gyakran exegetikus célokra használták. Ezzel szemben Jézus *másálja* a Héber Szentíráshoz áll közelebb, s inkább az ősbib, narratív *másált* alkalmazza, melynek alapja az inspiráció, nem pedig az exegézis. Előfordul az is, hogy az újszövetségi példázatok valóságosan élt, vagy élő személyekre, illetve valóságosan megtörtént eseményekre mennek vissza [pl. Lk 14:7].

3 A fabula is a *másál* egyik alfaja, olyan mese, melyben állatok, növények, tárgyak szólanak meg, viselkednek emberként, és morális tanulságok rejtőznek benne. Abban tér el a *másáltól*, hogy nem teocentrikus, nem az Örökkévalóról alkot képet, hanem antropologikus, az emberi természet és viselkedés sajátosságait kutatja, s mutatja be. A fabulákban az emberi karakterrel felruházott állatok az uralkodók. [Young 2002: 16.]

## 2.1 A másál fajtái

Az emberi karaktereket felvonultató *másálok* több csoportba is oszthatók. Vannak narratív, elbeszélő jellegűek, melyek az Örökkévaló karakteréről akarnak képet adni vagy etikai, morális, erkölcsi tanítást közölnék; mások exegetikai jellegűek; illetve vannak olyanok, melyek a mózesi törvény parancsainak betartására ösztönöznek [ún. *hálákhikus másálok*].<sup>4</sup>

### 2.1.1 A narratív másál

Ebbe a csoportba azok a példázatok tartoznak, melyek erkölcsi, etikai, morális üzenetet közvetítenek, illetve a Mindenható természetébe kívánnak betekintést adni, a szubsztanciák árnyékát adják [Young 2002, 5]. A *másál* e csoportjának célja az emberek szívének elérése. Young ezt úgy fogalmazza meg, hogy a *másál* ott kezdődik, ahol a hallgató van [Young 2002, 3].

Az elbeszélő példázatok tulajdonképpen hétköznapi életből vett minidramák, melyeknek különös jellegzetessége, hogy bennük az Örökkévaló antropomorf és antropopatikus tulajdonságokkal rendelkezik, tehát bennük érző, cselekvő karakterként, király, atya, gazda képében „jelenik meg”. Ezen karakterek a Mindenható természetének egy-egy aspektusába adnak betekintést. David Stern szerint a rabbinikus irodalom egészét véve a *másál*ban van meg a legnagyobb erő ahhoz, hogy Istenről képet alkosson [Young 2002, 6].

Gyakran előfordul, hogy a *másál* szórakoztató és elragadó, de ezzel együtt célja, hogy erőteljes üzenetet fogalmazzon meg, és döntésre készítessen [Young 2002, 8]. Általában ugyanis egy-egy természetes illusztráció könnyebben betalál az ember szívébe, mint egy magas röptű prédikáció. Ráadásul e technika alkalmazása áthidalja a szakadékot az egyszerű és a magasan kvalifikált emberek között. Mivel a szívre fókuszál, a tanult és a tanulatlan embereket is eléri. Ilyen például a következő történet is:

Egy alkalommal R. Eleázár ben R. Simeon jött Migdal Gedorból, tanítójának házából. Lassan szamaragolt a folyó mellett, boldognak érezte magát és örült, hogy sok Tórát tanult. Egyszer csak találkozott egy rendkívül ronda emberrel, aki üdvözölte:

---

<sup>4</sup> Ezt a fajta felosztást Neusner 2003 alapján alkalmazom. Bővebben lásd: i. m.: 175–189.

„Béke veled, rabbi!” Ő azonban nem viszonzta az üdvözlést, hanem helyette azt mondta: „Köpedelem, milyen ronda vagy te! Mindenki ilyen ronda a városodban, mint te?” Az ember válaszolt: „Nem tudom, de menj és mond meg a mesterembernek, aki készítetted engem: »Milyen ronda az edény, amit készítettél!«” Mikor R. Eleázár felismerte, hogy vétkezett, meghajtotta magát az ember előtt és azt mondta neki: „Alávetem magam neked, bocsáss meg nekem!” [bTáánit 20a-b, idézi: Heller 1894.]

A fenti példázat arról tanít, hogy minden emberi létező az Örökkévaló képe. A történet a szívet célozza meg, majd megváltoztatja a gondolkodásmódot, s a Mindenható „látására”, megismerésére inspirál. Az ilyen fajta „minidramák” tulajdonképpen a mai filmek elődei, mivel erős karakteralkotás által nagy határfokon képesek kommunikálni, üzenetet közvetíteni.

### 2.1.2 Exegetikus másál

Az exegetikus *másál* későbbi, mint a narratív, elbeszélő, egyszerű *másál*. Lényege, hogy a Tóra egyes szavait, verseit egy hétköznapi történet által érthetővé tegye. Az alábbiakban exegetikus *másál*ra lássunk egy ismert újszövetségi példát, melyben Jézus Mózes 3. könyve 19. fejezetének 18. versét magyarázza:

És íme egy törvénytudó felkele, kísértvén őt, és mondván: Mester, mit cselekedjem, hogy az örök életet vehessem? Ő pedig monda: A törvényben mi van megírva, mint olvasod? Az pedig felkelvén, monda: Szeresd az Urat, a te Istenedet teljes szívedből, és teljes lelkedből, és minden erődből és teljes elmédből; és a te felebarátodat, mint magadat. Monda pedig annak: Jól feleltél, ezt cselekedd, és élsz. Az pedig igazolni akarván magát, monda Jézusnak: De ki az én felebarátom? Jézus pedig felelvén, monda: Egy ember megy vala alá Jeruzsálemből Jerikóba, és rablók kezébe esék, akik azt kifosztván és megsebesítvén elmenének, és otthagyták félholtan. Történet szerint pedig megy vala alá az úton egy pap, aki azt látván, elkerülé. Hasonlóképpen egy lévita is, mikor arra a helyre ment, és azt látta, elkerülé. Egy szamaritánus pedig az úton menvén odaért, ahol az vala, és mikor azt látta, könyörületességre indula. És hozzá járulván bekötözé annak sebeit, olajat és bort töltvén

azokba; és azt felhelyezvén az ő tulajdon barmára, vivé a vendégfogadó házhoz, és gondját viselé neki. Másnap pedig elmenőben két pénzt kivévén, adá a gazdának, és monda neki: Viselj gondot reá, és valamit ezen fölül ráköltesz, én mikor visszatérek, megadom neked. E három közül azért kit gondolsz, hogy a felebarátja volt annak, aki a rablók kezébe esett? Az pedig monda: Az, aki könyörült rajta. Monda azért neki Jézus: Eredj el, és te is akképpen cselekedjél. [Lk 10:25–37]

A történet tulajdonképpen az „embertárs” szó vizuális magyarázata, illetve az embertárs szeretetére vonatkozó parancs képekkel való kifejtése.

### 2.1.3 Háláchikus másál

A *háláchikus* – azaz zsidó vallásos életvezetési – *másál* lényege, hogy egy-egy mózesi parancsot, rabbinikus döntést, határozatot megvilágítson, s megértesse a mögöttes megbújó isteni akaratot. Az alábbi történet a házastársi hűséget illusztrálja:

Egy gazdag ember beleszeret másnak feleségébe, az erényes Channába. Az orvosok úgy vélik, hogy belehal, ha szerelme kielégítenlen. De a rabbik úgy döntenek, haljon bele, vétkeznie mégsem szabad. Channa férje nyomorúságba jut, adósságot halmoz, börtönbe kerül – Channa szövessel tartja el magát, s még eledelt visz a fogságban sínylődő férjének is. A gazdag ember, az egykori szerelmes most legyőzi szerelmét, s maga menti meg a börtönből a férjet. Jutalmul fénykoszorú övezi fejét. [bSzanhedrin 31b, bSabbat 65b, idézi: Heller 1996, 46.]

## 2.2 A *másál* szerkezete

A *másál* klasszikus formájának hat ismérve van [Young 2002, 24–25]:

1. Prolegomenon. Felirata lehet: „...-hoz” vagy „*hasonlat, parabola*”. Általános bevezetője: „*Egy példázat, mihez hasonlít? Hasonlít egy...*”.

2. A szereposztás bevezetése. Például azt mondja, hogy egy apa két fiáról szól.

3. A történet cselekménye. Ennél a fordulathoz kezdődik a dráma. A hallgató elkezd részt venni a cselekményben a karakterek azonosítása által. A történet vonalát a példázat cselekményének fejlődése és a karakterek motivációi vezetik.

4. Konfliktus.

5. Konfliktus megoldása. A példázat a hallgatót a megoldás felé vezeti. A hallgató aktívan részt vesz ebben. Néha elmarad a világos megoldás, és a hallgatóság döntésre kényszerül. A parabola általában érzékelteti a hasonlóságot a fikció és a reális élet között. Ennek jellemző szófordulata a „*mennyivel inkább*”.

6. Felszólítás döntésre és/vagy alkalmazásra. A rabbik az „*így van ez ...-el is*” kifejezést használják. A példázatot a mindennapi életre alkalmazzák, vagy illusztrálják a történet célját. A döntésre és/vagy alkalmazásra való felszólítás a *másál* legfőbb fordulópontja.

Ez a klasszikus forma – mely időnként lerövidül, más esetben kiterjed [Young 2002, 25] – a szívhez beszél és válaszra készlet.

### 3. A FILMFORGATÓKÖNYV

A *másál* műfajának felvázolása után térjünk rá a modernkori vizuális történetmesélés, azaz a film, a filmforgatókönyv műfajára. A filmforgatókönyvekkel kapcsolatos megállapítások szempontjából elsősorban a forgatókönyvírás klasszikusának, Syd Fieldnek a műveire fogok támaszkodni.

Field szerint a forgatókönyv leginkább egy vershez hasonlítható [Field 2012, 23], míg ugyanis a regény esetében a cselekmény a karakter fejében játszódik, a színdarab esetében pedig a történet szavakban van elbeszélve, s a nyelv közvetíti a drámát [Field 2012, 40], addig a forgatókönyv „*történet képekben, párbeszédekkel és leírásokkal elmesélve, a drámai szekezet közegébe ágyazva.*” [Field 2012, 30]. A filmforgatókönyv tehát alapvetően képekkel dolgozik, vizuális történetmesélés, amelynek megvannak a maga eszközei és szabályai. A történet tartja össze, azonban keveredik benne a valóság [realitás] és a meg nem történt események [irrealitás] sora, de ezek együttese teremti meg a hatásos drámát, a drámai valóságot. A mozi – a *másál*hoz hasonlóan szintén – „mindig közvetlenül a szívhez szól” [Ingmar Bergman, idézi: Field 2012, 47], vagy ahogy Michelangelo Antonioni mondja: „a film olyan nyelv, amely kikerüli az elmét és egyenesen a szívhez beszél” [Field 2012, 130].

### 3.1 A *filmforgatókönyv* legfőbb összetevői

De hogyan is épül fel egy forgatókönyv? Mik az összetevői? Először is az írónak van egy ötlete, amit aztán témára, cselekvésre, majd karakterre bont. Megszerkeszti a négy alappillérrel – vége, eleje, 1. és 2. fordulópont – a paradigmát [ld. 3.2], ezek képezik majd a cselekmény fundamentumát, amik összetartják a történetet [Field 2012, 70]. Az első és legfontosabb tehát: tudni kell, miről szól a történet, mi a forgatókönyv témája, lényege. A téma a vezérfonal, azon túl pedig a karakternek és a cselekménynek van kiemelt jelentősége, s vagy a karakter viszi előre a cselekményt, vagy a cselekmény a karaktert.

A karakter nem más, mint cselekvés, hiszen „a személyiséget a tettei és nem a szavai határozzák meg” [Field 2012, 87]:

„A történetet a karakteren keresztül mondjuk el, általuk jut el a közönség azokhoz az egyetemes érzelmekhez, melyek a hétköznapi valóságunk fölé emelik. A jó karakterek megteremtésének célja megragadni az emberlét különleges jelentését, megérinteni, megindítani, inspirálni a közönséget.” [Field 2012, 87–88]

A filmforgatókönyv középpontjában tehát a karakter áll, a jó karakternek pedig négy fő összetevője van [Field 2012, 89–95]: [1] erős és határozott drámai szükséglete van, tehát pontosan tudja, mit akar legyőzni, megszerezni, megkapni, elérni, mi a végcélja, motivációja, indítéka stb., s ez hajtja előre a cselekmény folyamán; [2] egyéni szemzőggel rendelkezik, vagyis sajátos egyéni hitrendszerén keresztül szemléli a világot [pl. környezetvédő, humanista stb.]; [3] egy attitűdöt személyesít meg, mely párbeszédein, cselekedetein keresztül mutatkozik meg; [4] többnyire valamilyen változáson, átalakuláson megy keresztül.

A karakteralkotás fő tényezője a konfliktus, amelynek segítségével mozgásba hozható a cselekmény [Field 2012, 117]. A konfliktus, feszültség forrása a karakterrel szembenálló külső [pl. időjárás, háború stb.] vagy belső [félelmek stb.] erők.

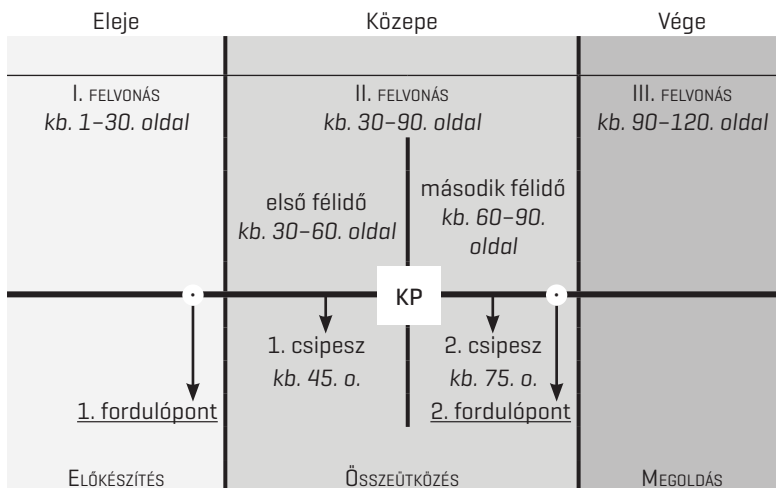
A forgatókönyv további fontos összetevői a jelenetek, szekvenciák, párbeszédetek. A párbeszéd mindig előreviszi a történetet és ábrázolja a karaktert, feltár valamit belőle [Field 2012, 111–113].

### 3.2 A filmforgatókönyvek szerkezete

A filmforgatókönyvek szerkezete Arisztotelészig megy vissza, aki a drámák szerkezetével kapcsolatban megállapítja, hogy azoknak „van kezdete, közepe és vége”, s ezek az egységek megfelelő nagyságúak benne [Arisztotelész *Poétika* VII 50b]. Feszesen követi a történet vonalát, s „mindig a megoldás fele halad” [Field 2012, 24]. A szerkezet egyfajta közeg, a forgatókönyv „gerincoszlopa, alapja, láthatatlan kö-tőanyaga”, amely „helyén tartja” a történetet, akkor is, ha az lineárisan, s akkor is, ha nem lineárisan van elmondva [Field 2012, 43]. A forga-tókönyv szerkezetének felépítésében, átlátásában az ún. paradigma – modell, példa, fogalmi vázlat – van segítségünkre, amely az írás fo-lyamatában vezérfonalként, térképként funkcionál [Field 2012, 51]. A paradigma a következőképp néz ki:<sup>5</sup>

A történet: \_\_\_\_\_

A PARADIGMA FELÉPÍTÉSE:



<sup>5</sup> Az ábra Field 2012, 198, 220 alapján. KP = „középpont”, azaz a drámai cselekmény azon láncszeme, amely összekapcsolja a II. felvonás első és második félidejét [i.m.].

A forgatókönyv tehát a következő fő elemekből épül fel:

I. felvonás: az 1. oldalon, nyitóképpel vagy szekvenciával kezdődik, és az 1. fordulópont végéig tart. Az előkészítés drámai közege fogja össze, hossza kb. 20-30 oldal. Ebben a részben történik a főszereplők bemutatása, itt derül ki, miről szól a történet [= drámai premiszsa megalapozása], mik a cselekmény körülményei [= drámai helyzet megvilágítása]. Bepillantást kaphatunk a karakter családi, szakmai és magánéletébe. Minden jelenet célja a történet előkészítése, a cselekmény elindítása vagy a karakter bemutatása. Az 1. fordulópont lesz a történet igazi kezdete.

II. felvonás: a tulajdonképpeni drámai cselekmény, amely az 1. fordulópont végén kezdődik és a 2. fordulópont végéig tart, kb. 50-60 oldal terjedelmű. Az összeütközés drámai közege fogja össze, itt található az összes felmerülő konfliktus és leküzdendő külső vagy belső akadály. Van egy középpontja, amely a cselekmény „rögzítő pillereként” szolgál, valamint két fontos szekvencia [„csipesz”), melyek a cselekményt a középpont, illetve a 2. fordulópont felé lendítik.

III. felvonás: a 2. fordulópont végétől a forgatókönyv végéig tart. A megoldás drámai közege fogja össze, s kb. 20-30 oldal hosszú. Ez az a rész, amelyben a cselekmény megoldódik, bár magának a történetnek maradhatnak elvarratlan szálai.

A történetek tehát erre a szerkezetre épülnek rá, amely egyébiránt „képlékeny, rugalmas, mint a fa a szélben, hajlik, de nem törik” [Field 2012, 56].

A filmforgatókönyv szerkezete jelentős hasonlóságot mutat a *másál* szerkezetével: a *másál* 1–3. szerkezeti eleme felel meg az I. felvonásnak, a 4. része a II. felvonásnak, míg az 5–6. eleme a III. felvonásnak. Mindkettő középpontjában a karakter áll, akinek cselekedetein keresztül tanulunk valamit. Ugyanakkor láthatjuk, hogy a filmben nem jelennek meg a *másál* esetében megszokott narratív elemek [1. és 6. pont], így tehát magára a változásra, döntésre sem szavakkal történik a felszólítás, hanem mintegy maga a „kép” kényszeríti ki azt. Ez a fajta szerkesztési mód egyébkén Jézus példázataiban is nagyon gyakori: a vizuális történetek nincsenek feltétlenül kommentálva, a hallgatóság-hoz direktben visszacsatolva.

Tulajdonképpen olyan kis történetekként foghatjuk fel Jézus és a rabbik példázatait, melyekben a mai filmek váza található meg, s melyek komplett filmekké dolgozhatók. Hiszen mind a *másál*, mind a film esetében a cél is közös: hatást gyakorolni a szívre.



#### 4. HOGYAN ADJUK EL GONDOLATAINKAT?

Mielőtt esszémet lezárnám, röviden szeretnék kitérni még arra, hogy mi is az oka vajon annak, hogy a *másál* és a film „megragadnak” bennünk. Mitől válnak „eladhatóvá”, maradandóvá a beléjük oltott gondolatok? Dan és Chip Heath egy teljes könyvet szánnak a „ragadó gondolatok” kérdésének [Heath–Heath 2007], az alábbiakban csak röviden összefezem megállapításait. Ami megmarad bennünk az: [1] egyszerű; [2] váratlan végkifejlettel bír, rációfol az ösztönös megérzéseinkre; [3] konkrét és kézzelfogható képeket tartalmaz, ugyanis ezek tudnak emlékeként az emberek elméjébe vésődni, ráadásul ezek által a mindenki számára érthető kézzelfogható képek biztosítják azt, hogy a közönség ugyanazt értse, mint amit mi mondani szándékozunk;<sup>6</sup> [4] hiteles, tehát bizonyító erővel rendelkező elemeket tartalmaz; [5] hat az érzelmekre; [6] történet formájában van elmesélve. Ha gondolatainkat ilyen módon mondjuk el, akkor elérjük azt, hogy közönségünk odafigyeljen ránk; megértse, amit mondunk; emlékezzen arra, amit mondunk; elhiggye és egyetértsen; érzelmileg tudjon hozzá viszonyulni; s a történetekből példát merítve képes legyen a cselekvésre [Heath–Heath 2007, 294–295].

#### 5. KONKLÚZIÓ

Mint láthattuk, a képekben való történetmesélés nagyon ősi dolog: ráadásul nem más, mint érveléstechnikai eszköz, a meggyőzés eszköze. A *másálok* érzékletesen, hétköznapi képekkel vázolnak fel egy adott szituációt, problémát, s a hallgatót mintegy belerántják a történetbe. A szívet, érzelmeket, az ember döntési központját célozzák meg, s azonnali cselekvésre, életmódváltoztatásra, gondolkodásmódváltoztatásra sarkallnak. Klasszikus szerkezetük sok szempontból hasonlít a mai filmforgatókönyvek felépítésére. A téma kijelölése, a szereposztás bevezetése, a történet cselekménye, a konfliktus, a konfliktus megoldása és a döntésre való felszólítás alkotják a *másálok* fő elemeit. A filmforgatókönyvek szintén rendkívül átgondolt, kimunkált struktúrával rendelkeznek. Elnagyoltan három felvonást különböztethetünk meg,

---

<sup>6</sup> „Csak akkor lehetünk biztosak abban, hogy amit mondunk, ugyanazt jelenti a közönség valamennyi tagja számára, ha konkrét, kézzelfogható nyelven beszélünk.” [Heath–Heath 2007, 24–25]

melyek hasonló tartalmi egységekkel rendelkeznek, mint a *másálok*. A főhőssel, karakterekkel való azonosulás döntésekre készítet –, de hogy milyenre, az már a közönségre van bízva. A forgatókönyv vizuális történetmesélés. A *másálok* történetmesélés képekben, a vizuális történetmesélés [egyik] őse. Ha hatásosan szeretnénk érvelni, s filmet készíteni nem tudunk, a *másálok* segítenek maradandóvá tenni gondolatainkat.

A képekben való történetmesélés tehát többet képes elmondani, mint az absztrakt, fogalmi nyelv, célja pedig, hogy hallgatóságára hason, tanítsa, változtassa azt. A gondolatok megfogalmazóinak, átadóinak, megjelenítőinek tehát óriási felelőssége van. Nemcsak a *másálok* használó rabbinoknak, hanem a forgatókönyvíróknak is, hiszen nemcsak a *másálok*, hanem a filmek által is változunk. Ahogy Syd Field fogalmaz: „nekünk, forgatókönyvíróknak, van bizonyos felelősségünk a közönség befolyásolása, megváltoztatása terén.” [Field 2012, 251], valamint: „I wanted screenwriters to write better movies, movies that would serve and inspire audiences around the world to find their common humanity.” [Field 2005, 305].

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Arisztotelész. Poétika [Ford: Sarkady János], In: Arisztotelész: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1997., 5–59.

Field, Syd 2005. *Screenplay. The Foundations of Screenwriting*. New York: Bantam Dell

Field, Syd 2012. *Forgatókönyvírók kézikönyve. A sikeres forgatókönyvírás gyakorlati lépései*. Budapest: Cor Leonis Films Kft.

*Gesenius' Hebrew and Chaldee Lexicon to the Old Testament Scriptures*. Grand Rapids, Michigan: Baker Book House, 1993.

Györkösy Alajos – Kapintánffy István – Tegzey Imre 1993. *Ógörög – magyar nagyszótár*. Budapest: Akadémiai Kiadó

Heath, Chip – Heath, Dan 2008. *Megragad. Hogyan vigyük sikerre gondolatainkat?* Budapest: Aliena Kiadó

Heller Bernát 1996. *A héber mese*. Budapest: Makkabi Kiadó

Heller Bernát 1894. Az evangéliumi parabolának viszonya az aggadához. *MZSSZ*, 258–266, 336–361.

Neusner, Jacob 2003. *The Perfect Torah*. Leiden–Boston: Brill

*Soncino Classic Collection*. Davka Corporation and Judaica Press, Chicago, 1991–1996 CD-Rom [*Babiloni és Jeruzsálemi Talmud* eredeti nyelveken és angolul, rabbinikus kommentárok, fordítói kommentárok,

*Midrás Rabbá* eredeti nyelven és angol fordításában, *Tószáfót* eredeti nyelven.]

*Szent Biblia*. 2017. [Ford.: Károli Gáspár], Budapest: Patmos Redords

Young, Brad H. 2002. *The Parables. Jewish Tradition and Christian Interpretation*. Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers



# MEGGYŐZÉS ÉS MANIPULÁCIÓ A DIGITÁLIS KORBAN

---

**ORBÁN ISTVÁN**

ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskola, *Budapest*

---

## *Persuasion and Manipulation in the Digital Age*

In our age, so much information [especially visual information] affects the people who are regarded as consumers that their minds cannot process them in real time. Influencing by means of visual artifacts and content is gaining ground while influencing by means of texts and written messages seems less relevant than before. The effect of the [moving] pictures is faster, as they reach the mind quickly and deeply, whereas internalizing a text takes more time, hence it is slower and more of a cognitive process. Numerous ethical questions arise regarding what is manipulation in this visually enriched world, and what is not. Is influencing through visually necessarily negative or can it be positive as well?

Thesis: Though persuasion and manipulation are distinctive notions, we cannot state that persuasion is only morally positive, while manipulation is an exclusively negative phenomenon. However, we can state that the growing role of visual artifacts in the digital age lends bigger influence and power to those who are ruling or who are looking to rule.

Fort discussing the theoretical questions I use the authors of the book *Manipulation: Theory and Practice* [2014], edited by Coons and Weber, focusing on the theories of Marcia Baron and Allen Wood.

---

### **KEYWORDS:**

**persuasion, manipulation, influencing, digital age, visual information processing**

## I. BEVEZETÉS

Századunkat emlegetik digitális korként vagy információs korként. A terminus az Oxford English Dictionary szerint<sup>1</sup> már az 1960-as évek óta létezik, első leírt változatát Richard Leghornhoz kötik, aki az amerikai védelmi minisztériumnak dolgozott mint fizikus és főleg kém-műholdak, illetve fényképezés terén segítette az akkori kormányokat. A terminus terjedése és használata a 70-es és 80-as években, a személyi számítógépek, illetve az információtechnológia ugrásszerű fejlődésével lett népszerű, a fogalom beemelése a filozófiába pedig a 21. században történt. Luciano Floridi analitikus filozófus szerint az információtechnológia megváltoztatja gondolkodásunkat és fizikai környezetünket, ahogy viszonyulunk magunkhoz és másokhoz. Egyre jobban eltűnik a határvonal online és offline élet között és egyfajta „infoszférában” élünk, amit „onlife”-nak is nevezhetünk [hiszen egyszerre létezőnk egy virtuális valóságban meg egy nem virtuálisban] szerinte. Egyenesen egy paradigmaváltás közepén járunk, amit ő Kopernikusz, Darwin és Freud után negyedik forradalomként aposztrofál [Floridi 2014].

Ebben a korban az írott információk mellett a képi információk özöne zúdul a befogadókra olyan mennyiségben és olyan sebességgel, hogy azt képtelen az emberi tudat valós időben feldolgozni. Reklámok millióit látjuk és halljuk nap mint nap. és fogadjuk tudatunkba rejtett vagy nyílt üzeneteiket anélkül, hogy tudatában lennénk mindennek. Ennek megfelelően a képi befolyásolás kérdése előtérbe kerül a szöveges befolyásolással szemben. A képek hatása, szemben a szövegekkel, gyorsabban érvényesül, mivel a képek feldolgozása gyorsabb, maga a gondolkodás is képszerű, míg a szöveg befogadása és feldolgozása lassabb, több ideig tart, több kognitív munkát feltételez. A digitális korban a vizuális kommunikáció ezért egy sor etikai kérdést vet fel, amelyekre nincs egyértelmű válasz, de amiről érdemes és szükséges beszélni. Hogy milyen meggyőzési módozatokat tesz lehetővé a képi kommunikáció? Mi számít még meggyőzésnek, mi az, ami már manipuláció? Ez pedig elvezet a fogalmak azonosításán túl ahhoz a kérdéshez, hogy mi a manipuláció? Hogy a manipuláció szükségképpen rossz, vagy igazolható bizonyos esetekben, illetve a meggyőzés mindig csak jó lehet-?

A jóról és rosszról könyvtárnyi irodalom van, itt nem is célunk az, hogy e két fogalom közötti különbséget, illetve egymáshoz való viszonyukat megmagyarázzuk. Mi itt a jót és rosszat kanti értelemben hasz-

---

1 Ld. bővebben: <https://preview.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/95568>

náljuk, vagyis azt tartjuk jónak, ami etikus. Etikusnak lenni annyi, mint a helyes cselekvést keresni minden egyes konkrét helyzetben. Boros szerint a kanti jó egyedül a jó akarat. A jó akarat pedig mint gyakorlati ész mérlegeli a cselekvési alternatívákat, hogy kiválassza a legjobbat. A legjobb cselekvést a „kategorikus imperatívusznak” nevezett elv segítségével találhatjuk meg, mely szerint mindig úgy kell cselekednünk, mintha cselekvésünk új világot teremtené, mely világnak saját cselekvésünk elve szükségszerű törvényévé válna. Ha szeretnénk egy ilyen világban élni, akkor a cselekvésünk jó [Boros 2009].

Az előadás tézise tehát: bár fogalmilag elkülöníthető egymástól meggyőzés és manipuláció, mégsem lehet azt állítani, hogy a meggyőzés morálisan csak jó, míg a manipuláció csak rossz lehet. Továbbá, hogy a képek és mozgóképek előretörése a digitális korban olyan befolyásolást tesz lehetővé, amely szinte korlátlan hatalommal ruházza fel a befolyásolót.

## 2. A MANIPULÁCIÓ A FILOZÓFIÁBAN

A meggyőzés és manipuláció problematikája a kezdetektől jelen volt a filozófiában. Platón Államában Szókratész szájából a következő hangzik el: „Ha tehát egyáltalában valakinek, akkor csakis az állam vezetőinek áll jogában a hazugsággal való megtévesztés, akár az ellenséggel, akár a polgársággal szemben, az állam érdekében, mindenki másnak tilos ehhez az eszközhöz folyamodnia.” [Platón 1984, 156]. Arisztotelész *Rétorika* című műve pedig dedikáltan a befolyásolásról szól, e tudománynak ugyanis nincs körülhatárolható tárgya, „nem az a funkciója, hogy meggyőzzön, hanem az, hogy feltárja minden téren a meggyőzés lehetséges módjait.” [Arisztotelész 1984, 10]. A meggyőzésnek három oldalát különbözteti meg: beszél *ethos*ról [a beszélő vagy szónok jelleméről], *pathos*ról [a hallgatóságra tett hatásról] és *logos*ról [magáról a beszédről, ami bizonyít valamit]. Meggyőzés azáltal következik be, hogy a beszélő úgy mondja el a beszédét, hogy az hitelt érdemlő legyen. Az antikvitás filozófusai nem foglalkoznak külön a manipulációval. A manipuláció [nem mint fogalom, hanem mint jelenség] a reneszánsz korban, Machiavelli révén bukkan fel, aki a fejedelmi erények közé sorolja a hízelt és megtévesztést [Machiavelli 2006]. Magára a fogalomra egészen a 18. századig kell várni: a francia nyelvben jelenik meg a latin *manipulus* [maroknyi, köteg, csomag, katonai

egység] szó révén.<sup>2</sup> Itt jegyzendő meg, hogy a manipuláció eredetileg pozitív tartalmú szó volt, azt a személyt illették vele, aki ügyesen bánik a tárgyakkal, illetve az emberekkel.

Meggyőzés és manipuláció a 20. század történelmi eseményei nyomán került ismét előtérbe, nem mellékesen az I. és II. világháború következményeként, amikor államvezetők hathatósan tömegeket tudtak befolyásolni, megteveszteni és saját politikai céljaikra felhasználni. A legtöbb meggyőzéssel és manipulációval kapcsolatos elmélet a II. világháború után, a pszichológia és szociológia, illetve kommunikációelmélet révén született. Ezek a megközelítések egyazon névvel illetett fogalmakat más-más perspektívából közelítenek meg. Tehát például a kognitív disszonancia elmélet képviselői, Festinger és Carschmitt egészen mást ért meggyőzés alatt [Festinger 2000], mint mondjuk a meggyőzési tudatosság modell képviselői, Friestad és Wright 1984-ben. Vagy manipuláció kapcsán az elitelméletek máshogy közelítik meg a szociológiában a fogalmat, mint mondjuk a diskurzuselemzés képviselői. A szociológus C. Wright Mills álláspontja szerint szűk érdekcsoportok mesterkedéssel veszik rá a többséget, vagyis a népet döntéseik és álláspontjuk támogatására, vagy ha ez nem megy, akkor a számukra kedvezőtlen álláspont elvetésére [Mills 1972]. Van Dijk szerint pedig a politikai nyelvezet már eleve manipulatív és a hatalmat szolgálja, ami maga az uralom [Van Dijk 2006]. A filozófus Rom Harré szerint „A meggyőzés és a manipuláció nyilvánvalóan szociálpszichológiai fogalmak. Interperszonális cselekvéseket írnak le, aszimmetrikus hatásirány következik belőlük, s legalábbis az előbbi, egy lelkiállapot létét látszik maga után vonni, mégpedig a meggyőzöttségét. Az utóbbinak is vannak pszichológiai következményei, ám ezek negatív jellegűek, nevezetesen, hogy a manipuláció áldozata nincs tudatában az őt ért befolyásnak.” [Harré 1997, 290–291].

Nincs módunk felsorolni és összehasonlítani a sokféle megközelítést, ami létezik meggyőzéssel és manipulációval kapcsolatban. Két álláspontot fogunk kiválasztani és vizsgálni. Az egyik a kortárs etikai filozófiai, amit Marcia Baron, Allen Wood és Robert Noggle ír le. Elgondolásuk révén igyekszünk választ adni tézisünk első felére. A folytatásban a Van Dijk-féle politikai diskurzuselemzést igyekszünk felhasználni a digitális korra jellemző vizuális manipuláció megközelítésére és eldönteni, hogy ez a fajta befolyásolás nagyobb hatalmat ad-e a befolyásoló kezébe, mint más, korábban alkalmazott meggyőzési technika a történelem során.

---

<sup>2</sup> bővebben ld. <https://www.etymonline.com/word/manipulation>



### 3. MANIPULÁCIÓ ÉS MEGGYŐZÉS A KORTÁRS ETIKÁBAN

Anne Barnhill szerint a kortárs etika nem definiálja elég pontosan a manipulációt, vagy túl tágan, vagy túl szűken értelmezi [Barnhill 2014]. A filozófiai szakirodalom gyakran minden befolyásolást, ami nem racionális meggyőzés, a manipuláció kategóriájába sorol, holott szerinte van olyan nem racionális befolyásolás, ami nem manipulatív. Marcia Baron szerint a manipulációval foglalkozó filozófiai irodalomban két fő kiindulópont van. Az egyik a szabadságra és az erkölcsi felelősségre vonatkozik, ami a manipulációnak a manipulált szabadságára gyakorolt hatását vizsgálja elsősorban, a másik fókuszában az áll, hogy milyen fajta manipuláció engedhető még meg különösebb érdek vagy hátsó szándék nélkül, ami főként a manipuláló oldaláról közelíti a kérdést. Az első esetben széleskörűen elfogadott az a nézet, hogy az, akit manipulációval vesznek rá arra, hogy csináljon meg valamit, nem felelős azért, amit megcsinált [Baron 2014]. Ugyanakkor Baron leszögezi, hogy manipuláció nem létezik manipulátor nélkül, vagyis valaki lehet ugyan a körülmények áldozata, de arra hivatkozni, hogy a körülmények manipulálták az egyént, fals nézet. Csakis emberek képesek manipulációra. A manipuláció ugyanis megkövetel egyfajta szándékosságot. Ezt Baron összefüggésbe hozza az angolszász jogban ismeretes *mens rea* kifejezéssel, ami a bűnös tudatnak feleltethető meg magyarul. „A manipuláció *mens rea*-ja a szándék és nemtörődomség kombinációja: a cél, hogy a másik megtegye azt, amit az egyik akar, és mindezt egyfajta gondatlansággal, amikor az egyik nekifog a cél eléréséhez. [Baron 2014, 103] Baron szerint azért lehet gondatlanságról beszélni, mert a manipulátor figyelmen kívül hagyja, hogy bánt a másikkal, mivel nem tiszteli. Baron szerint érdemes megkülönböztetni tágabban és szűkebben értett manipulációt. Akik ugyanis szűken értelmezik, azok rossznak tartják azt, míg akik tágabban, azok nem feltétlenül, mivel nem korlátozódik ebben az esetben a befolyásolás morális státusza a negatív aspektusokra. Baron amellet teszi le a voksát, hogy inkább tágabban érdemes értelmezni a manipulációt, még akkor is, ha emiatt egy kalap alá kerül a szándékoltan gonosz manipuláció azzal, ami nem az, de erkölcsileg megkérdőjelezhető.

Baron egy korábbi munkájában [Baron 2003] többfajta manipulációról is beszél, de három fő típust különít el: *a csalást vagy megtévesztést* [amikor a manipuláció szándéka teljes mértékben rejtve van a manipulált elől és tartalmaz valamilyen hazugságot vagy hamis ígéretet], *a nyomasztó manipulációt* [amikor a manipuláció célja a kényszerítés], *a nyomasztó manipulációt* [amikor a manipuláció célja a kényszerítés céljából [ami testet ölthet

fenyegetésben vagy erkölcstelen ajánlatban] és *a szituáció manipulálását*, hogy a manipulált ne tudjon elmenekülni a helyzetből [ennek eszköze lehet a megfélemlítés vagy megszidás is]. Aki manipulál, az Baron szerint az arrogancia egy formáját gyakorolja és célja, hogy a másik választási lehetőségeit korlátozza. Azonban nem szünteti meg és ez fontos kitétel. Míg a kényszerítésnél a kényszerítettnek nincs alternatívája, azt kell tennie, amit a kényszerítő mond, addig a manipulációnál van. Dönthet ugyanis a manipulált a manipuláló ellenében, bár a befolyásolás pont azért történik, hogy lehetőleg a manipuláló akarata szerint járjon el.

Allen W. Wood [2014] Baron elgondolását és tipológiáját vette alapul tanulmányában, amiben a manipulációt erkölcsfilozófiai értelemben vizsgálta, a kizsákmányolással és a kényszerítéssel együtt. Wood érzékletes példája szerint a manipulátor úgy téríti el a másik embert, ahogy az autóvezető a kormánykereket: kis lépésben. Az autó ezután is megy tovább, de már egy másik irányba. Ugyanígy a manipulált ember: nem a saját, de a másik célja felé. Ő úgy látja, hogy a „manipuláció beavatkozás vagy bitorlás valakinek a szabad hatóterébe, ami nem korlátozza vagy szünteti meg a szabad akaratot, de amire befolyást gyakorol egy bizonyos módon, ezzel elősegíti a manipulátor által kívánt kimenetet.” [Wood 2014, 31] Noha Baron nem írja le, mi a közös a manipuláció különböző módozataiban, de Wood szerint tesz erre vonatkozó utalást azáltal, hogy a manipulativitás azáltal lesz vétek, amennyiben ezzel irányít a manipulátor másokat. Végső soron a manipuláló fél eszközként kezeli az embereket célja elérése érdekében, és ezzel megsérti a kanti alapvetést: „Cselekedj úgy, hogy az emberiséget mind saját személyedben, mind mindenki máséban mindenkor egyúttal célként is kezeld, sohasem pusztán eszközként.” [Kant 1998, 48]

Bár a manipulativitást gyakran moralizálják és tekintik rossznak, Baron és Wood igyekezik minél tágabban értelmezni. Vannak ugyanis esetek, amikor manipuláció történik ugyan, de ez nem ítélnélhető el erkölcsileg. Ilyen az szerintük, amikor például egy szülő illetlenül viselkedő gyereket rá akarja venni, hogy viselkedjen illemtudóan. Fontos azonban megjegyezni, hogy a gyerek még nem képes magát irányítani, tehát szüksége van külső befolyásolásra, máskülönben nem tanulja meg a közösségi viselkedés alapjait. Ami viszont a manipulációs viselkedés sajátja, az az, hogy úgy befolyásolja az emberek döntéseit, hogy mintegy felforgatja és kijátssza a racionális döntéshozatali folyamatot, ezzel aláássa annak lehetőségét, hogy kritikusan, hibamentesen születhessen meg a döntés. Fals információk birtokában az egyén olyan döntéseket hoz végül, amiket nem hozna meg, ha tudná az igazságot a

kérdés kapcsán. Ugyanígy nyomás alatt sem hozhat megfelelő döntéseket. Baron szerint az éreynes ember pont a manipulatív cselekvéssel ellentétesen cselekszik, mivel „megpróbál ésszerűen szót érteni a másikkal, nem pedig hízzelegni neki vagy becsapni, hogy máshogy viselkedjen” [Baron 2003, 48]. Wood abban nem ért egyet Baronnal, hogy a manipulatív viselkedést igazolja a cél kiválósága. Ahogy azzal sem, hogy egy manipulatív tett kevésbé kifogásolható, amennyiben a cél nem szolgálja a manipulátor érdekeit. Sok olyan rosszindulatú befolyásoló van ugyanis, akinek nem fűződik személyes érdeke hozzá, mégis manipulálja a másik embert, korlátozza szabad akaratát.

Robert Noggle [2014] szerint a szabad akaratról szóló szakirodalom megkülönböztet hagyományos és globális manipulációt. Míg az előbbi csak korlátozottan fosztja meg az áldozatot a szabad akaratától és autonómiától, addig az utóbbi teljeskörűen. Noggle két kérdést tart szükségesnek ezzel kapcsolatban feltenni: egy identifikációt, vagyis, hogy a befolyásolás mely formáit tekinthetjük manipulációnak, és egy értékelésbelit vagy erkölcsit, hogy hogyan értékeljük a manipuláció erkölcsi helyét, minden manipulatív tett immorális-e? Az identifikációs kérdésre háromféle válasz van: az egyik szerint a manipuláció befolyásolás, amely aláássa a racionális mérlegelést. A másik az elnyomás egy fajtájának, a harmadik a csalás egy formájának tartja.<sup>3</sup> E nézetek hibrid formájára jó példa Greenspan tétele, hogy a manipuláció a kényszerítés és a megtévesztés között van, mint hibrid befolyásolás [Greenspan 2003]. A másik kérdésre, vagyis az értékelésbelire a válasz összetett. A manipuláció negatív volta kapcsolódik ahhoz, hogy amikor élnek vele, az kárt okoz a manipulátnak, míg a manipuláló hasznot húz belőle. Aki manipulál, az károsítja vele a manipulált személy autonómiáját. Továbbá a célszemélyt tárgyként kezeli, és eldologiasítja. Ugyanakkor Noggle szerint számos további kutatható kérdés van a témában: például valaki egy adott személyt, vagy egy szituációt manipulál, ami hat a személyre, továbbá, hogy hogyan érdemes kezelni a nem szándékos, vagyis akaratlan manipulációt [amikor valakinek szokásává lett már a manipulatív viselkedés, akár neveltetése miatt és nem tudatos efelől], de felvet újabb kérdést az is, hogy bizonyos körülmények készíthetnek-e embereket manipulatív viselkedésre? Greenspan szerint az elnyomott nők azért, hogy érvényesíthessék elképzeléseiket, gyakran a manipulációhoz fordulnak a férfi társukkal szemben.

---

<sup>3</sup> Megj.: Ezt a felosztást láttuk Marcia Baronnál is. Baron egyébiránt Arisztotelészhez fordul, hogy meg tudja magyarázni, miért rossz a manipuláció: ez is egyfajta túlzás.

Noggle úgy értelmezi a manipulatív cselekvéseket, mint amik kíséreltek arra, hogy valaki úgy alakítsa mások hiedelmeit, vágyait vagy érzéseit, hogy azok alatta maradjanak azon eszményeknek, amelyek irányítják hiedelmeit, vágyait és érzéseit. A manipuláció gyakran káros, hiszen a manipulátor olyasmire veszi rá a manipuláltat, ami nem előnyös számára. Például a cigarettareklám a cigarettázásra, ami bizonyítottan rákhoz és halálhoz vezet. Ugyanakkor Noggle szerint nem jelenthető ki, hogy mindig káros. Lehet jó cél érdekében is manipulálni valakit. Mondható rossznak, amiért nem morális technikákat használ, és tárgyiasítja a másikat, de ez az érv is megdől, mivel kizár sok olyan befolyásolási módozatot, amik morálisan ártalmatlanok. Például valakit elrettenteni valamitől, ami egyébként veszélyes, vagy büntudatot ébresztetni olyasmi miatt, ami immorális, ezek nem tűnnek manipulációknak.

Ugyanígy a befolyásolás másik módozatát, a racionális meggyőzést nézve beszélhetünk arról, hogy valaki lehet észérvekkel nemcsak olyasmire rávenni, ami számára hasznos, hanem arra is, ami káros. Például, ha azzal érvelnek valakinek, hogy napozni jó, mert a szervezet D-vitaminhoz jut általa, látszólag a javát akarja a másíknak, de ha elhallgatja az érvelő, hogy a túl sok napozás káros a bőrre, akkor már nem tekinthető helyesnek az érvelés. A helyes és helytelen befolyásolás közötti különbség azon áll, vajon a befolyásoló akarja-e azt, hogy a másíki valamiféle hibát ejtsen abban, amit gondol, érez, amivel kapcsolatban kétkedik vagy amire figyel, hogy becsapja-e a másíkat és olyasmire vegye rá, ami nem jó neki, hogy ne tudjon helyes döntést meghozni. A kérdés tehát nem is az, milyen módon befolyásolja az egyik a másíkat, hanem hogy mi a szándéka a befolyásolónak.

#### 4. MANIPULÁCIÓ ÉS DISKURZUSELEMZÉS

Míg Noggle és társai elsősorban etikai szempontból közelítenek a kérdéshez, addig a kortárs diskurzuselemzésben Van Dijk behatóan tanulmányozta a politikai diskurzus manipulatív természetét: szerinte a nyelvezet is, amelyet a politikusok szisztematikusan használnak, hogy meggyőzzék a közvéleményt, manipulatív. Úgy fogalmaz: a manipuláció „nem csupán hatalmat foglal magában, de a konkrétan a hatalommal való visszaélést is, ami az uralom.” [Van Dijk 2006, 360] Szándékolt és leplezett, a beszélő [manipulátor] érdekét szolgálja és egy asszimetrikus viszonyt feltételez a résztvevők között. Ennek a viszonynak az alapja a bizalom, amelyet a manipulátor gyakran megsze-

rez rokonszenves érvelésével. Sperber és Wilson szerint manipulatív kommunikáció során kétrétű intenciót különböztethetünk meg: informatív és kommunikatív intenciót [Sperber–Wilson 1995]. Amikor a manipulátor informálja a hallgatóságát, egyúttal szándékot is közvetít felé, ez azonban nem feltétlenül találkozik saját, manipulatív szándékával. A manipulatív szándék ezért mindig leplezett, és nem része a kommunikatív intenciónak, hogy nehogy kiderüljön a megtévesztés.

Van Dijk szerint létezik legitim manipuláció: ő ide sorolja az oktatást és magát a meggyőzést is, ekképp különböztetve meg azt az illegitim manipulációtól: „A döntő különbség ebben az esetben, hogy a meggyőzés során a beszélgetőtársak szabadok atekintetben, hogy abban higgyenek vagy úgy cselekedjenek, ahogy az nekik tetszik, attól függően, hogy elfogadják-e a meggyőző érveit vagy sem, míg a manipuláció esetén a befogadókra tipikusan passzív szerep hárul: ők a manipuláció áldozatai.” [Van Dijk 2006, 361] Utóbbi esetben a befogadók nem képesek látni a manipulátor valódi szándékát, mivel híján vannak egy specifikus tudásnak, aminek segítségével ellenállhatnának neki. Vagyis a manipuláció és meggyőzés közötti megkülönböztetés nem csupán nyelvi sajátosságokon, hanem a társas interakciók struktúráin is múlik. A csoporthoz tartozás, a pozíció, az anyagi és szimbolikus tőkék és erőforrások birtoklása mind meghatározza a hatalmi viszonyokat egy társadalmon belül. Van Dijk szerint a hatalmat az irányítás révén lehet megragadni. Rendszerint ez a cselekvés hatalma. „A” kontrollálja [korlátozza, akadályozza] „B” cselekedeteit. A diskurzus is egyfajta cselekvés, a hatalmat is lehet rajta keresztül gyakorolni, vagyis a kontextus, a téma vagy a stílus révén. Ezeknek egy részéhez, így például a tömegmédiához vagy a nyilvános diskurzushoz csak a társadalom elitjének van hozzáférése [politikuskoknak, íróknak, újságíróknak], magyarárn ők indirekt módon tudnak hatni az emberek tudatára azáltal, hogy milyen üzeneteket közvetítenek a médián keresztül. A manipuláció tehát egyfelől *társadalmi jelenség*, mivel magában foglalja az egyének és csoportok közötti hatalomgyakorlás társas kapcsolatait. Másfelől *kognitív jelenség*, mivel a résztvevők értelmi képességeit veszi igénybe. Harmadrészt *diszkurzív jelenség* is, mivel a manipulációt szövegen, beszéden és nem elhanyagolható módon vizuális képeken keresztül gyakorolják [Van Dijk 2006].

## 5. VIZUALITÁS ÉS MANIPULÁCIÓ

A vizualitás és ezzel együtt a képi információk fontosságának megértéséhez Nyíri szerint [Nyíri 2016] érdemes a görög filozófiához visszanyúlni, a Philéboszban Platón ugyanis említést tesz arról, hogy a lélekben egy író mellett egy festő is dolgozik, aki a dolgok képeit rajzolja meg bennünk. „Mikor a látástól vagy valamely más érzékeléstől az akkor látottakat és mondottakat elválasztva az ember később a látottaknak és mondottaknak képét valahogyan magában szemléli.” [Platón 1984, 229.] Arisztotelész pedig megállapítja, hogy a lélek soha nem gondolkodik kép nélkül.<sup>4</sup> Ez a gondolat a 20. században különösen Freud nyomán kap hangsúlyt, aki összekapcsolata saját elméletével, miszerint az álombeli képek korábbi problémák elfedett megtestesülései és a pszichoanalízis során tisztázódik, nyeri el konkrét jelentését. Maga Nyíri is úgy véli, az emberek elsősorban képekben gondolkoznak és nem szavakban, és bár időről időre ez a gondolat tetten érhető a filozófiai gondolkodásban, mint például a brit empirizmusban, a fordulat a képi kommunikáció technológiáinak fejlődésével és terjedésével következhet be. Eddig ugyanis a szónyelv volt jellemző, az határozta meg nemcsak a filozófiai, de a mindenfajta gondolkodást, mert a verbalitás volt a kifejtés nyelve. Nyíri szerint a képiség kérdésének fontosságát mutatja az analitikus filozófia két nagy szerzőjének, H. H. Price-nak és Ludwig Wittgensteinnek a vitája. Míg a késői Wittgenstein a képek használat-elméletét vallotta, mely szerint képek, önmagukban, nem hordoznak jelentést, arra azáltal tesznek szert, hogy meghatározott módon használhatók és meghatározott kontextusokban kerülnek alkalmazásra, addig Price a mentális képek jelensége és jelentősége mellett érvelt 1953-ban és bírálta Wittgensteint.<sup>5</sup>

A képiség és vele együtt a képi befolyásolás terjedése az újságok után a film, a televízió, újabban pedig az internet révén vált teljessé és totálissá. Ebben a folyamatban a mozgókép fejlődése kiemelkedő: „A film – tudniillik mint mozgó kép, animáció – alighanem az információ befogadhatóvá tételének leghatékonyabb eszközét jelenti: a dinamikus vizualizáció milliónyi adatot foglal egyetlen rövid videóba.” [Nyíri 2016, 53] Egy multimediális tartalom interpretációja a képi és a nyelvi jelentések egymásra vetítésével történik. A képi komponens

---

4 Ld. bővebben De Anima 430a.

5 Ld. bővebben Nyírinek az ELTE BTK Filozófiai Intézete és Nyelvfilozófiai Kutatócsoportja által 2000. október 5-én és 6-án rendezett konferencia előadását.

különösen vonzza a figyelmet, meghatározhatja az üzenet egészének sugallt értelmezési keretét. Jelentősége van tehát a vizuális beállításnak, narratívának. Messaris–Abraham szerint a vizuális keretezés olyan jelentéseket is közvetíteni tud, amelyek nyelvileg kifejezve kényesek lennének, megütközést váltanának ki [Messaris–Abraham 2001]. Ennek oka, hogy a képi ábrázolásnak nincsenek olyan explicit szintaktikai szabályai, mint a nyelvnek. Ráadásul a látvány kevésbé kérdőjeleződik meg a szemlélődben, mint a nyelvi kijelentéseké, amelyek feldolgozása indirekt, mert a vizuális felismerés analóg és indexikus jellegű [a percepció túlnyomórészt analógián alapul, nem társadalmi konvención, és autentikusabbnak hat a kép kapcsolata a valósággal, mint a nyelvi megnyilatkozásoké].<sup>6</sup>

Van Dijk diskurzusnak nevez minden olyan cselekvést, ahol információátadás történik. Ebbe beletartozik nemcsak egy verbális interakció, de minden olyan nem-verbális interakció is, beleértve gesztusokat, egy szöveg kinézetét, hangokat vagy képeket, amik alkalmasak a kommunikáció valamilyen formájára. Mindezen struktúrákban érvényesül a cselekvés hatalma, vagyis, hogy az egyik fél kontrollálja a másikat. A vizuális közlés is tehát befolyásolási eszköz, alkalmas a manipulációra. Fontos viszont megjegyezni, hogy önmagukban a diszkurzív struktúrák, és mindegy, hogy képről, hangról vagy éppen gesztusokról beszélünk, nem manipulatívak, ami azzá teszi őket, az a specifikus kommunikációs helyzet, amiben használják őket, továbbá, ahogy a diskurzus résztvevői interpretálják őket. Az pedig, hogy hogyan interpretálják, függ a céljaiktól, személyes státuszuktól, szerepüktől, kapcsolatrendszerüktől stb. Ez azt is jelenti, hogy egyazon diskurzus egyik helyzetben manipulatívnak számít, másik helyzetben nem. Ezért kijelenthető: „egy diskurzus első-sorban a résztvevők kontextusa alapján definiálható manipulatívként” [Van Dijk 2006, 373].

Van Dijk konkrét példája a manipulatív diskurzusra az afganisztáni és iraki háború, amit a nyugati hatalmak a 2001-es terrortámadást követően indítottak. Ebben megvalósult a pozitív önreprezentáció [„mi vagyunk a jók”-nézet] és a negatív ellenségkép [„ők a rosszak”-nézet]. Ennek során a politikusok hangsúlyozták valamennyi média felületen, hogy támadás érte a nyugati értékeket, legfőképpen a demokráciát és szabadságot az ördögnek titulált hatalmak által. Az ikertornyok összeomlása vizualizálta a veszélyt és a terror fogalmát képszerűvé tette. Mivel a jelenség az újságok szalagcímein és tévéműsorok bejátszásai-

---

6 Ld. erről bővebben: Nemesi 2011.

ban újra és újra megjelent és összekapcsolódott a szenvedők arcával, a drámai hatást fokozni tudták és szándékoltan felnagyították. Ezután könnyű volt elhiteni a közvéleménnyel, hogy bajban a nemzet, ezért egy háború kell, különben jön a katasztrófa. Továbbá, hogy szükséges a törvények szigorítása, és ebbe beletartozott a civil jogok csorbítása is. Aki ellene ment ezeknek az intézkedéseknek, azt hazafiatlannak titulálták. A példából világosan látszik, a manipuláció miként van jelen egy szociopolitikai diskurzusban és a vizualitás milyen kitüntetett szerepet kap.

A magyar nyelvű kortárs szakirodalomban Nemesi Attila László foglalkozott behatóan a képi befolyásolással [Nemesi 2011]. Nemesi elhatárolja egymástól a meggyőzést és a manipulációt, majd illusztrálja őket. A vizuális manipulációt állóképeken és mozgóképeken keresztül mutatja be, többek között a paraproximikára hozva példát, amely azon a hiten alapul, hogy a néző magához közelinek, szimpatikusabbnak érzi a szereplőt, ha arról közelképet lát. A képek egymásutánisága hamis ok-okozati következtetést eredményezhet, az asszociációelv pedig azt mondja ki, hogy a néző a pozitív tartalmakkal kíván azonosulni, és a negatív tartalmaktól elhatárolódní. Fontos szerepet kap az implikátúra fogalma, amin keresztül a nem verbális és a képi befolyásolás mellett a nyelv rejtett üzenetrétegein keresztül történő kommunikáció eszközei vizsgálhatók. Mivel az ilyen jellegű, a befogadó meggyőzésére, sőt, manipulációjára irányuló stratégiák elsősorban a politikai diskurzust jellemzik, Nemesi megállapításait közéletipolitikai vitaműsorok, hírszövegek, illetve a hírszövegekhez csatolt képek, diagramok elemzésével támasztja alá. Nemesi szerint a rejtett befolyásoló, illetve manipulatív szándék legkönnyebben úgy érhető tetten, ha több, a befolyásolás irányát tekintve eltérő célú médiumot hasonlítunk össze. Ennek megfelelően számos hazai és külföldi napilapot, hetilapot, politikai, közéleti magazinműsort vizsgál meg, mindezzel pedig kialakít egy kritikai attitűdöt, melynek segítségével a tömegmédiá vizuális impulzusai rendszerezhetővé válnak.

A képi manipulációra számos példát lehet hozni. Nemesi egyik példája a képaláírások és képek közötti kontraszt, amivel a képszerkesztők tudnak hatni a befogadóra. Van Dijk tipikus vizuális manipulatív eszköznek tartja az újságok szalagcímét. A nagy betűvel, sokszor kiemelten szedett címek ráirányítják a figyelmet az adott szövegre, annak tartalmára. Ezekkel egy kevésbé fontos tartalmat is ki lehet emelni, illetve egy fontos tartalmat el lehet rejtteni, hiszen az, ami nincs kiemelve, nem esik olyan súllyal latba, mint ami igen. A mozgóképes tartalmak, illetve az azt készítő technikák elterjedése, valamint a különböző kép- és videószerkesztő programok azonban egy egészen új szintjét hozták be



a manipulációnak. A „deep fake”-nek is nevezett videók és képek a valósághoz megszólalásig hasonlító, de valótlan tartalmakat tudnak létrehozni, ahol a befogadó képtelen eldönteni a látottak alapján, hogy amit lát, az vajon tényleg megtörtént vagy sem. Híres példák az utóbbi időkből azok a videók, ahol számítógéppel kreált, de létező politikusok arca mond el gondolatokat, amik valójában nem is hangzottak el az adott személytől. Mindez, karöltve a közösségi hálókkal, ahol egy-egy információ pillanatok alatt milliókhoz jut el, tekintet nélkül arra, hogy igaz vagy hamis, a manipulálók számára szinte korlátlan befolyásolási lehetőséget biztosít arra, hogy az általa fontosnak tartott információ vagy dezinformáció kerüljön a köztudatba. A közvélemény befolyásolása nem újkeletű jelenség, az eszközei azonban változtak. Még nem dönthető el egyértelműen azonban, hogy ez mekkora hatalommal ruházza fel a befolyásolót. Mint ahogy az sem, hogy a befogadók, akik maguk is előállítói lehetnek hamis dezinformációknak, milyen mértékben tudnak „a sorok között olvasni” és leleplezni és kiszűrni egy-egy hamis tartalmat.

## 6. KONKLÚZIÓ

Meggyőzés és manipuláció a filozófiában mind fontosabb elméleti kérdéssé válik, hogy mi tekinthető manipulációnak, illetve hogyan különböztethető el más meggyőzési módoktól. Esszémben igyekeztem felvázolni, mit tart erről a kérdésről a kortárs etika, illetve a diskurzuselemzés. Abban egyöntetű álláspont látszott kibontakozni, hogy a manipuláció korlátozza a másik szabadságát és autonómiáját, de hogy ez igazolható-e, arról megoszlanak az álláspontok. Mint ahogy arról is, hogy a racionális meggyőzés és irracionális manipuláció szükségképpen jó, illetve rossz-e a manipuláltra nézve. Többen amellettt évelnek [pl. Noggle], hogy lehet jó szándékú is a manipuláció és van létjogosultsága, például a nevelésben. A diskurzuselmélet pedig egyenesen legitim manipulációról beszél [pl. Van Dijk] a meggyőzés kapcsán, de az elkülönítés a két fogalom között itt is megtörténik.

Igazolva látom tehát előadásomnak ama tézisét, hogy a meggyőzés és manipuláció elkülönül egymástól, ám ez a határ képlékeny és emiatt nem rendelhető egyik fogalomhoz sem pozitív vagy negatív előjelű erkölcsi ítélet. Amihez rendelhető, az a szándék, ami a meggyőzés vagy manipuláció mögött áll, illetve ha elfogadjuk Van Dijk érvelését, akkor a diskurzusban résztvevők kontextusától függ. Másfelől igazolva láthatjuk azt is, hogy a képi fordulat révén a digitális korban való-

ban nagy befolyást lehet gyakorolni, de még korai kijelenteni, hogy ez mekkora hatalmat jelent a befolyásolónak. Ahogy ugyanis a technika változik, és ennek birtokába kerül a fogyasztó, vele együtt fejlődik a képessége és idővel hamarabb észlelheti a megtévesztést vagy manipulációt. A korlátlan hatalom a multimédiás eszközök totalitásában keresendő, vagyis hogy számtalan formában találkozunk egyazon képi tartalommal, illetve az összehasonlítás, önellenőrzés hiányában. Még komolynak tartott sajtóorgánumok is közölhetnek hamis híreket, de utólagos visszaellenőrzéssel kiderülhet, mennyiben tekinthető komolynak az adott tartalom. Ugyanakkor mivel a képi gondolkodás a jellemző és a képi tartalmak előretörése gyorsabban hat, mint a nem képi tartalmaké, a visszaellenőrzés csak utólag, lassabban történik, a kép pedig addigra a szemléltető tudatába ivódik, ha elfogadjuk Platón érvelését. A kép így erősebben és tartósabban hat, mint egy verbális tartalom, és ezért nagyobb a manipulációs potenciálja.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Arisztotelész, 1982. *Rétorika*. Adamik Tamás [ford.] Budapest, Gondolat.

Barnhill, Anne, 2014. *What is Manipulation?* In: Coons, Christian – Weber, Michael: *Manipulation: Theory and Practice*. Oxford University Press, New York. 51–72.

Baron, Marcia, 2003. *Manipulativeness*. Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association. 77. 10.2307/3219740.

Baron, Marcia, 2014. *The Mens Rea and Moral Status of Manipulation*. In: Coons, Christian – Weber, Michael: *Manipulation: Theory and Practice*. Oxford University Press, New York. 98–120.

Boros János, 2009. *Filozófia!* Iskolakultúra, Gondolat Kiadó.

Festinger, L., 2000. *A kognitív disszonancia elmélete*, Budapest, Osiris Kiadó.

Floridi, Luciano, 2014. *The Fourth Revolution, How the infosphere is reshaping human reality*. Oxford University Press.

Greenspan, Patricia, 2003: *The Problem with Manipulation*. In: American Philosophical Quarterly, 40[2]: 155–164.

Harré, Rom, 1995. *Meggyőzés és manipulálás*. In: Pléh Csaba-Siklaci István-Terestyényi Tamás [szerk.] *Nyelv, kommunikáció, cselekvés II*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 290–308. Kézirat. Tankönyvi szám: J2-1542/a.

Machiavelli, Niccolo, 2006. *A fejedelem*. Lutter Éva [ford.] Budapest, Cartaphilus .

Nemesi Attila László, 2011a: *Nem verbális és képi befolyásolás*. In uó *Nyelv, nyelvhasználat, kommunikáció*. Hét tanulmány. Budapest, Loisir, 157–175.

Nyíri Kristóf, 2016: Elfelejtett képelméletek. In Nyíri K.-Benedek A. [szerk.]: *Képi Tanulás Műhelye Füzetek 3. Szám*. Budapest, BME GTK Műszaki Pedagógia Tanszék.

Messaris, P., Abraham, L., 2001: *The role of images in framing news stories*. In S. D. Reese, O. H. Gandy, Jr., A. E. Grant [szerk.]: *LEA's communication series. Framing public life: Perspectives on media and our understanding of the social world*. Mahwah, NJ, US: Lawrence Erlbaum Associates Publishers. 215–226.

Mills, C. Wright, 1972. *Az uralkodó elit*. Kaposi Tamás [ford.] Budapest, Gondolat.

Platón, 1984. Állam. In: Szabó Miklós [ford.] *Platón Összes Művei II*. Budapest, Európa Könyvkiadó.

Price, H.H., 1953: *Thinking and experience*. London, Hutchinson's Universal Library.

Sperber, Dan és Wilson, Deirdre, 1986, 1995: *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford, Blackwell.

Van Dijk, Teun, 2006. *Discourse and Manipulation*. In: *Discourse and Society* 17 [2]. London, Sage. 359–383. 10.1177/0957926506060250.

Wittgenstein, Ludwig, 1989: *Logikai-filozófiai értekezés*. Márkus György [ford.]. Budapest, Akadémiai Kiadó.



# NORMALITÁS, OPTIKAI ILLÚZIÓ, VALÓSÁG

---

**GÁSPÁR LÁSZLÓ ERVIN**

Debreceni Egyetem Filozófia Intézet, *Debrecen*

---

*Normality, Optical Illusion, Reality*

According to a widely held belief, optical illusions relativise our concept of reality. In my paper I examine the role of illusions in our perception. First, I will present Richard Gregory's classification method, which is determined by linguistic consideration. Second, I extend the system of the alethic modality to Gregory's classification. Third, I apply these conclusions to the Adelson checker shadow illusion. I will argue, that illusions are integral part of constructing reality and the raw distinction between reality and illusion is unsustainable.

---

**KEYWORDS:**

language, optical illusions, alethic modality, model dependent reality, Richard L. Gregory, Edward H. Adelson, checker shadow illusion

A közkeletű vélekedés szerint, az illúziók relativizálják vagy torzítják a valóságról kialakított képünket. Dolgozatomban az optikai illúziók partikuláris eseteinek taglalása helyett a „valóságról” kialakított felfogásunkban játszott szerepét fogom megvizsgálni, és a valóság és az illúzió merev megkülönböztetésének tarthatatlansága mellett fogok érvelni. Először szeretném bemutatni az optikai illúziók Richard L. Gregory-féle nyelvszempontú osztályozását, majd javaslatot teszek a logika alethikus modalitásainak ezen osztályozására történő kiterjesztésére. E rész következtetéseit Edward H. Adelson színazonossági illúziójának elemzéséhez fogom felhasználni.

Nyelvelméleti eszme-futtatásaiban a kvantumfizikus, Werner Heisenberg a nyelvet kialakulásának evolúciós körülményei miatt, korlátozottan tartotta alkalmasnak a jelenségek leírására [Heisenberg 1967, 178]. E probléma elevenségét mutatja, hogy a Daniel C. Dennett 2017-es könyvéről írott recenziójában Thomas Nagel is hasonló problémát érint. Mint írja Dennett e témához kapcsolódó terminusáról, „[m]inden organizmusnak vannak biológiai érzékelői és fizikai reakciói, melyek lehetővé teszik számukra, hogy környezetüknek csak bizonyos jegyeit fedezzék fel, és ezekre adjanak megfelelő választ”, „affordanciaként”, „megengedhetőség”-ként jelöli meg [Nagel 2017, 115].

Az affordancia mértéke és Heisenberg meglátása lényeges, mert „[a] látásnak az értéssel, tudással való kapcsolata” a kultúra látáskultúráként történő önértelmezését alapozza meg [Bancerowski 2000, 351]. A képi metaforáknak e kultúra nyelvében való felülreprezentált jellege („belát”, „jobb megvilágításba helyez” stb.) ugyanakkor korlátokat is teremt saját maga számára; számszerűsítve a jelzett kifogásokat ez azt jelenti, hogy noha „látáskultúránkban” észleleteink kilencven százaléka a látásból származik [Fehér 2005], szemünk a látható fény 380-740nm-es tartományát érzékeli, ami csupán az elektromágneses spektrum 0.0035%-át fedi le.

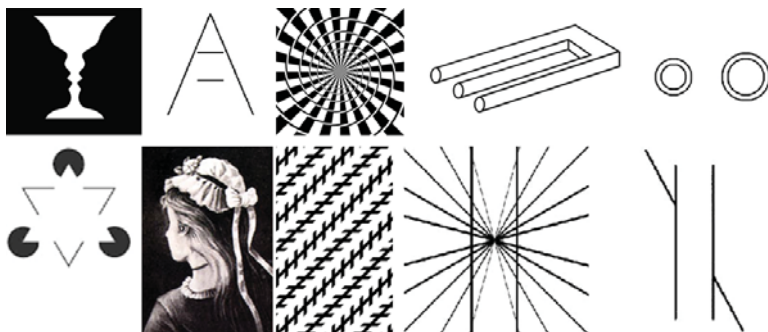
Ezt az elgondolkoztató arányt egy eszmetörténeti meglátással is kiegészíthetjük; szintén Heisenberg jegyzi meg, hogy az episztemológiai tradíció évezredek óta küzd a kifejezhetőség problémájával. Állítását a korai görög bölcsélet bizonyítja: például Parmenidész a látszani [dokhein] igéből alkotta meg a tudással szembeállított vélekedés (nem igaz tudás), a doxa fogalmát. A látáskultúra látszatkultúráként történő diszkreditálásával átellenben, védelmezői szerint a látás és képesség eredetibb az írás, nyelv és számolás diszkurzív képességeinél, olyan „tudásforrás”, mely idegrendszerünk tudattalan, nem-logocentrikus régióiban gyökerezik, ami a diszkurzív tudásformák fölé emeli. [Írásom-

nak nem célja döntenie a diszkurzív és nem-logocentrikus tudás elsőbbségi vitájában.)

Viszont a „szóhiányosság” problémáját egyik álláspont sem tudja áthidalni, a jelzett affordancia miatt ugyanis a nyelv nem egy másik szókészlethez, hanem magához a kifejezendő gondolathoz képest bizonyul elégtelennek [Benczik 2001]. Az inopia a nyelv specifikus vonása, hiszen maga is az aktuális szimbólumrendszer és leírni kívánt világ hiátusán alapul. Röviden: a valóságról kialakított „kép” érzékszervi affordanciákon alapul, ami felveti a ráépülő valóságfogalom releváns jellegének a kérdését.

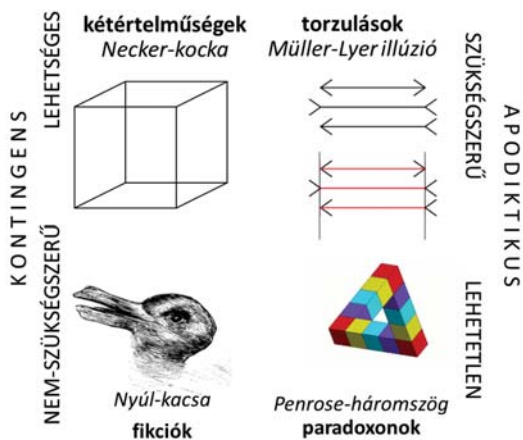
A „valóság” fogalma relativizálódik az érzékelési illúziók esetében. Ezek optikai változatait rendszerező szándékkal Akiyoshi Kitaoka a forma, szín, fényerő, valamint alacsony és magasrendű kognitív funkciójuk alapján különböztette meg [Kitaoka 2005]. Richard Langton Gregory az 1990-es évekre ettől egyszerűbb, négyes felosztású osztályozási rendszert állított fel, a kétértelműségek, torzulások, paradoxonok és fikciók alapján párhuzamot vonva az illúziók és nyelvi tévedések között. Feltevése szerint „[a]z illúziók megjelenési formáik szerint olyan osztályokba sorolhatóak, melyek egészen természetes módon vezethetők le nyelvi hibákból” [Gregory 1997 1124]. Az „egészen természetes levelezhetőség” kijelentés tétje: a nyelvi specifikációk képiséggel szembeni prioritása.

A vizuális kétértelműségeket [ambiguities], mint a Necker-kocka logikai ellentmondásokkal [„emberek, mint mi”], a Müller-Lyer-féle torzulásokat parabolikus túlzásokkal [„mérföldekkel magasabb tőle”], a Penrose-háromszöghöz hasonló paradoxonokat nyelvi oximoronokkal [„ügyes kétbalkezes”], a fellegekből kirajzolódó arcok fikcióját pedig képtelenségekkel [„tűkörben élnek”] hozta összefüggésbe. Mindemellett a Necker-kockához sorolható a Rubin-váza [a], a parabolák és torzulások csoportjába a perspektivikus hatást szemléltető Ponzo-illúzió [b], vagy a Zöllner-párhuzamosak [h] kerülhetnek, a paradoxonok és oximoronok olyan lehetetlen képekkel társíthatóak, mint Shuster háromágú villája [d] vagy Escher lépcsői. A fikciókhoz sorolhatóak Salvador Dalí festményei és a pareidoliák.



1. ábra. Fent: [a] Rubin-váza, [b] Ponzo-illúzió, [c] Fraser-spirál, [d] „Háromágú” villa, [e] Delboeuf-illúzió; Lent: [f] Kanizsa-háromszög, [g] Leány-öregasszony, [h] Zöllner- párhuzamosak, [i] Hehring-illúzió, [j] Poggendorf-illúzió

Mivel pszichológiai közelítésmódja alapvetően a nyelvi „performanciához kapcsolódik” [Denhiére 1975, 268], ez a nyelvi analógiák lehetőségeit is behatárolja. Ennek kompenzálásaként Gregory kvaternális osztályozására alkalmazhatjuk az alethikus modalitások logikai rendszerét, melynek során a kétértelműségek lehetséges, a torzulások szükségszerű, a paradoxonok lehetetlen, a fikciók pedig nem-szükségszerű modalitásokkal egészíthetők ki és csoportosíthatók kontingens és apodiktikus jellegük alapján.



2. ábra. A Gregory-féle felosztás alethikus modalitásokkal történő kiegészítése



Kontingensen lehetséges interpretációkat engednek meg a két-értelmű illúziók [Necker-kocka, Rubin-váza], nem-szükségszerű módon rajzolódnak ki a többolvasatú képek [a nyúlakcsa, Dalí festményei]. Ezekkel szemben apodiktikusan szükségszerűek a torzulások [Müller-Lyer-illúzió, Zöllner-párhuzamosak [b], Ponzo-illúzió [h]], és apodiktikusan lehetetlenek a képi paradoxonok [Penrose-háromszög, Shuster háromágú villája [d], Escher lépcsői].

Azok, amelyeket „igazi” optikai illúzióknak szokás nevezni, az apodiktikusan szükségszerű csoportba tartoznak – ezeket nem áll módunkban másként látni: tacit, nem-tudatos jellegűek és szemléletünk kereteit határozzák meg. Az illúziók e csoportja a szín- és tér-érzékelés, a perspektivikus látás idegrendszeri előhuzalozottságáról árulkodik, az apodiktikusan lehetetlen illúziók pedig innát adottságaink határaitól.

A vizuális jelenségeket a szükségszerű és lehetetlen modalitásainak szélső értékei között, a közvetlen érzéki benyomás, empirikus bizonyítás és logikai igazolás alapján is értelmezhetjük. Figyelemre méltó ezek viszonya a különféle osztályok esetében. Az apodiktikusan szükségszerű [„valódi”] illúziók mögötti érzéki csalódásokat kísérleti vagy mérési úton tudjuk kimutatni. Például a Fraser-spirál [c] esetében benyomást spirálról szerzünk, viszont ujjunk vonalakon történő végigvezetése révén tapasztalati evidenciát annak nem-spirális jellegéről szerzünk, ami egyúttal geometriai úton is igazolható. A Müller-Lyer-illúzió esetében eltérő hosszúságú vonalakat látunk, és szintén mind empirikusan meggyőződhetünk erről, mind geometriai úton igazolhatjuk azonos hosszúságukat. Az olyan apodiktikusan lehetetlen illúziók esetében, mint a Penrose-háromszög, benyomásunk egy háromszög alakú formáról van. De a lehetetlenség modalitása esetében nincs empirikus evidencia a kezünkben, mert a kétdimenziós térben ábrázol egy három dimenzióban lehetetlen testet: a térhatású vetületről geometriailag belátható, hogy a háromszög szabályait durván megsértik az egyenként 90 fokot bezáró belső szögek. Shuster villája [d] szintén ilyen: benyomásunk „villáról” van, de ez csak jobb híján használt „metafora”, mert empirikusan ingadozunk a villa 2 vagy 3 foka között, ráadásul ennek képtelensége szintén geometriailag igazolható.

Mint ebből is látható, az apodiktikusan lehetetlen alakzatok a nyelv határaihoz vezetnek el: beszélünk róluk, de sem „villa”, sem „háromszög” nem felel meg e formák kritériumainak: a „háromszög” és „villa” fogalma egy lehetetlen körülmény ábrázolására vállalkozik. Hasonló problémával szembesülünk, mint a Möbius-szalag esetében. „Szalag”-

ról beszélünk, de egyélű, egyoldalú és végtelen hosszúságú geometriai alakzatként nem felelhet meg a „szalag” mindennapi fogalmának.

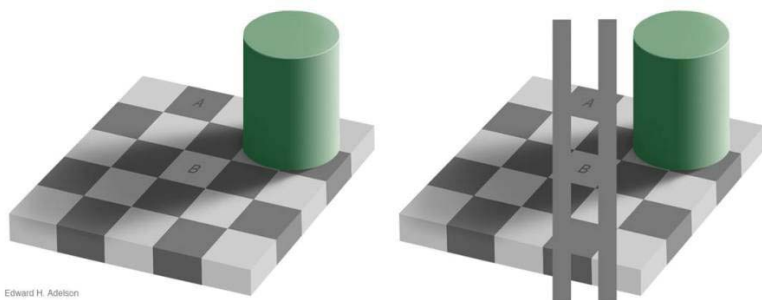
A kétértelmű képek, mint a Necker-kocka szemléletmódunk függvényében egy-egy konvex vagy konkáv interpretációt tesz lehetővé, és erről empirikusan is meggyőződhetünk akkor, ha bizonyos vonalakat ceruzával megerősítünk – és e kettős interpretáció nem zárja ki egymást, amit geometriai úton szintén igazolhatunk. A Rubin-váza [a] esetében benyomásunk két emberi arc és egy váza között ingadozik, empirikusan mindkettőt alátámaszthatjuk, ám geometriai úton mindkettő igazolható. A kontingensen nem szükségszerű illúziók mögött többféle olvasat is állhat. Puck 1906-os rajza esetében [g] benyomásunk lehet egy lányról és/vagy idős nőről, de a váltakozó olvasatok közül empirikusan csak az egyik erősíthető meg, miközben geometriai úton mindegyik alátámasztató.

Gregory klasszifikációjának modális logikai kiterjesztése azt a sejtést támasztja alá, hogy az illúziók mögött a nyelvihez hasonló interpretáló mechanizmus húzódik meg. A nyelvi platformon megfogalmazott Gregory-féle klasszifikáció alethikus modalitásokkal történő kibővítése lehetővé teszi azt is, hogy nehezen besorolható elemek hovatartozását eldöntsük. A Gaetano Kanizsa-háromszög [f] tartalmaz kétértelműséget és torzulást is. Azonban a szükségszerű és lehetséges következményrelációja megengedi, hogy átmenetinek tekintsük, vagyis olyanak, mely szükségszerű módon [torzulásként] vált ki egy lehetséges [kétértelmű] interpretációt.

A kiterjesztés olyan elméleti felvetéseket szintén tisztázhat, mint Wollheimé. Wollheim korábbi esztétikai nézeteit revideálva, a „valamiként-látás”-sal szembeni „benne-látás” javára dönt, mely utóbbi szerinte közelebb áll „a nyelvi dimenzióhoz” [Wollheim 1997, 231]. Wollheim hezitál, hogy mindkettőt lehet-e nyelvi jellegüként kezelni. Ám ha az itt felvázolt kiterjesztés keretei között gondolkodunk, dilemmája érvényét veszti: a valamiként látás kontingensen lehetséges, a benne-látás pedig nem szükségszerű modalitásokkal analóg és mindkettőnek van nyelvi vonatkozása.

A színekkel kapcsolatos illúziók esetében a besorolási és értelmezési problémák hatványozódnak. Edward H. Adelson a MIT Érzékeléstudományi Kutatócsoportjának tagjaként 1995-ben tette közzé vizuális kísérletét, mely egy ítélőképességünk megbízhatóságát megkérdőjelező sakktáblát ábrázol, és demonstrálja az értelmezés három foka, a közvetlen benyomások, ezek empirikus alátámasztása és logikai-matematikai igazolás közötti feszültséget. Adelson illúziója apodiktikus

szükségszerűséggel láttat két azonos színű [A, B] mezőt egymástól eltérőnek, amit a továbbiakban színeltérésnek vagy színeltérési illúzió-nak fogok nevezni. Adelson szerint a négyzet színbeli környezete döntő, mert a jelenség négyzetrácsok kontrasztján alapul: az árnyékban lévő B négyzetet sötét mezők veszik körbe, ami miatt „világos benyomásunk” erősödik meg. Ennek érzékeléslélektani oka, hogy vizuális rendszerünk hajlamos figyelmen kívül hagyni a lágy, elmosódott határvonalakat, fokozatos fényerőváltozást, és előnyben részesíteni az átmenet nélküli kontúrokat; ezt demonstrálja Adelson a tábla egyes részeinek kitakaráásával.



Edward H. Adelson

3. ábra. Adelson színeltérési illúziója és annak cáfolata

Ez persze nem oldja fel a benyomás, empirikus tények és logikai verifikálás között fennálló feszültséget. Adelson illúziójára a felvázolt megközelítést az alábbi módon alkalmazhatjuk. Benyomást két mező közötti színeltérésről szerzünk, vagyis a sakktábla „normális”, „pepita” felületét érzékeljük, csak hogy erre két empirikus bizonyíték is rácsafol. A kiindulási [A] és célmező [B] színazonosságát Adelson empirikus módszerrel szemléletesen úgy bizonyítja, hogy ezeket érintő, azonos színű szürke sávot helyez a táblára. Emellett egzaktabb módszerrel, az rgb és hexadecimális színmeghatározás segítségével is kimutatható a színazonosság [saját méréseim alapján a szóban forgó szürke árnyalat: rgb [120,120,119] vagy #787877].

Az első ránézésre „normális” sakktábláról tehát kiderül, hogy két mező, amely nem lehet azonos színű: azonos színű. – Szemben a többi apodiktikusan szükségszerű illúzióval, a színazonosságról szerzett empirikus bizonyítékaink egyszerre mondanak ellent logikai igazolásnak és benyomásunknak, és vice versa, a logika téves közvetlen benyomásunkat támasztja alá.

Lényeges, hogy Adelson példája nem a játékot vezérlő szabályokról, hanem a sakktábla, vagyis a szabályok lehetőség-feltételét alkotó játéktéréről és annak szabály-determináló tulajdonságáról szól. A sakktábla ilyen tulajdonsága, a „pepita” alapján, de ezt a kifejezést helyettesítve, definiálhatjuk olyan kétszínű felületként, mely kereszt- vagy hátrántirányban azonos és egyenes irányban eltérő színű négyzetrácsos mezőkből áll. Emiatt – az átlós haladás kivételével – minden tetszőleges [A] kiindulási mezőtől számított páros számú lépés vele azonos színű [B] célmezőre és ebből adódóan a páratlan számú lépés a kiindulási mezővel ellentétes színűre mutat. E könnyen formalizálható szabály igazolja, hogy mivel [A] és [B] négyzetek 3 lépésnyire helyezkednek el egymástól – és most lényegtelen, hogy Adelson példájában ez a huszár/ló lépésszabállyal azonos alakú – a bábu nem állhat kiindulási négyzet színével azonos színű mezőn. Röviden: a kiindulási és célmező színeltérése logikailag szükségszerű és formális módon is igazolható – ami egyúttal alátámasztja érzéki benyomásunkat, de a tapasztalati bizonyítékokkal szemben mindkettő elesik.

Mivel [A] és [B] négyzet egyezése logikailag kizárt, és emellett bizonyíthatóan azonos színűek, a körülmények változatlan fennállásakor két egymásnak ellentmondó, lehetetlen tényállást, színazonosságot és színeltérést egyszerre ábrázol: egy apodiktikusan szükségszerű illúzió kerül szembe az apodiktikusan szükségszerű formális igazolással! Némi túlzással: két egyforma létjogosultsággal rendelkező bizonyíték és igazolás tart igényt egy „valóságra”, a sakktábla értelmes képére.

Adelson kijelentése, miszerint illúziójában nem kognitív hibáról van szó, mert elménk alapvetően nem színérzékelő műszer, hanem értelmezőegység, igen jelentős. Példája ugyanis nyomatékosítja, hogy a jelenség formális igazolásával, verifikálásával szemben prioritást élvez a közvetlen benyomásra épülő interpretáció. Ami egyúttal azt jelenti, hogy az elme interpretációs műszerként – megelőzve az empirikus bizonyításra, vagy a logikai igazolásra épülő érveket – a benyomásainkat kontextuális, szemantikai keretben helyezi el.

A két egyformán legitim érvelés miatt, a jelenség értelmet nyerhet a logikai magyarázat és színeltérés szenzuális benyomása felől is: a sakktáblának, mint játéktérnek a mentális képe a priori szükségszerű, ami viszont összeegyeztethetetlen [A, B] mezők színazonosságával. A problémát ez esetben az okozza, hogy a szabályosan váltakozó mezőkből álló négyzetrácsos tábla „holisztikus” vagy „mentális képe” mint játéktér, nem fér össze a színazonosság bizonyítékaival. És fordítva: amikor Adelson lélektani magyarázata során szertefoszlatta a színelt-

térés illúzióját kitakarja az [A, B] mezők környezetét vagy a mezőkkel azonos színű csíkot vezet át a táblán, akkor a négyzetek színazonossága tapasztalati benyomássá válik, de ezzel egyidejűleg sérül a sakk-tábla egységes képe.

Ugyanakkor ez megmutatja azt is, hogy a „holisztikus” vagy „mentális kép” fogalma távolról sem egyértelmű. Tudjuk, hogy a fent említett páros-páratlan lépésszabály a négyzetek végtelen sorozatára érvényes, hiszen táblánk lehet bármekkora méretű. Viszont mentális képe nem lehet tapasztalati, mert képtelenség „rámutatni” végtelen számú négyzetre, vagy elképzelni minden elemét. Hasonlóan Sartre esztétikai példájához, aki megjegyzi, hogy egy általa idézett szerző „kétségbe vonja, hogy a Pantheonnak a lélekben élő képén megszámlálható volna az oromzat oszlopsora” [Sartre 1997, 127], a sakk-tábla esetében sem látunk 8x8 darab mezőt, és főként nem egy futballpálya vagy egy végtelen méretű tábla mezőit. A „mentális kép” legfeljebb egy megszámlálhatóan végtelen sorozat tagjaira vonatkozhat. Mivel a pszicholingvisztikai kutatások szerint „a mondat szintaktikai tulajdonságai nagyon gyorsan elhalványulnak és ami megmarad, az a szemantikai információ” [D’Arcis 1974, 253], feltételezhető, hogy az elme szemantikai értelmező funkciója itt is mértékadónak bizonyul. A megkelethetően homályos holisztikus vagy mentális kép fogalmát tehát nem tapasztalatilag szerveződő képként, inkább szemantikai reprezentációként gondolhatjuk el. Az interpretáció ez esetben olyan mentális képet feltételez, melyben konvergál az érzékelt és a logikailag igazolt szabály! E tény azonban a mentális kép fogalmával szembeni óvatosságra int.

Ha empirikus bizonyítékokra támaszkodva magyarázzuk az illúziót, mint Adelson, akkor a színazonosság mellett köteleződünk el, ám ebben az esetben darabjaira hullik „a sakk-tábla” szemantikailag egységes képe. Ha benyomásainkkal összhangban álló formális igazolásra szorítkozunk, akkor az illúzió létezését tagadjuk. A játéktér logikailag konzisztens, a priori képe meghatározza bennünk élő holisztikus képét, és ezzel azonosulva, szemantikusan generálunk egy illúziót, amit „valós” képnek tekintünk. Ez pedig nyilvánvaló módon veti fel az illúzióknak a valóság megkonstruálásában játszott szerepének a kérdését. Amikor Adelson sakk-tábláját „szabályos”, „normális” sakk-táblának látjuk – hollott bizonyíthatóan nem az –, eme normalitáshoz egy szabályos kép illuzórikus generálása révén jutunk el.

Tekintsük az itt felvázolt eset fordítottját! Tegyük fel, szemünk mesterséges implantátum segítségével árnyalatokba menő részletességgel érzékelné a színeket és mindegyik árnyalatot a már ismert

rgb- vagy hexadecimális kóddal címkéznénk fel. Ekkor a színazonosság empirikus bizonyítéka közvetlen benyomásként volna adott, noha nem szűrkének neveznénk az [A, B] mezőt, hanem hexadecimálisban kifejezve „#787877”-nek, vagy ugyanazt decimális színkódban „rgb[120,120,119]”-nek.

Ekkor sem logikai igazolásra nem volna szükség, sem az Adelson bizonyításához használt szürke csíkokra, és a környező mezők kitakarására sem, de a felület minden színkódjának automatikus érzékelése radikálisan megváltoztatná a valóságról kialakított képünket, hiszen a sakktable megszokott képe sem létezne ebben a formában. Ráadásul hasonló problémát vetne fel, mint Polányinak a nyelv tökéletesítéséről megfogalmazott kísérleti ötlete, ahol valaki elhatározza, a nyelv „gazdagságát a végtelenségig növeli”. Polányi szerint ez magát a nyelvet rombolná le, hiszen a „[kódokból megalkotott] szavak értelmetlenek lennének. Mert egy szó jelentése ismételt használatában alakul ki [a kódszavak] döntő többsége csak egyszer, vagy legalábbis ahhoz túl ritkán fordulna elő, hogy határozott jelentése alakulhasson ki...” [Polányi 1994, 140].

Esetünkben a tökéletes nyelv színeket leíró kód- vagy jelkészlete ijesztően robusztussá válna: a hexadecimális kódok színkombinációja alapján 16.777.216 tagú volna. A kódlistában például a „piros” esetben helyet kapnának a skarlát, magenta, pink, lazac, korall, csili, cinamon vagy a rubinvörös stb. természetes színnevek és ezek keverékeinek kódjai. Az átlag nyelvhasználó még ezeket a természetes nyelvi színneveket sem alkalmazza vagy ismeri, az ettől ezerszer kifinomultabb színnevi distinkciók kódolása pedig – Polányi jelentésre irányuló feltevését igazolva –, szétfeszítenék nyelvi lehetőségeinket. Színfogalmaink és valóságunk ködtöredékekre esne szét, képtelenek volnánk megnevezni elhatárolt színfoltokat. A nyelv abszolút inopikus állapotba kerülne: nem tudnánk bizonyossággal rámutatni például „arra a piros foltra”, mert szélei halványabbak lennének, ezernyi átmenetet képezne a felülettel stb. A részletekbe menő abszolút érzékelés nem tenne lehetővé kategoriális körülhatárolást. Ezért mondhatta Polányi, hogy „a nyelvi szimbólumoknak ésszerű méretekkel kell rendelkezniük” [Polányi 1994, 145]. Ha a sakktable mentális képével, szemantikai értelmezésével szemben prioritást tulajdonítanánk az abszolút érzékelés nyomán előálló folyamatos színeltéréseknek, akkor a sakktable bennünk kialakult értelmes képe helyett, csak több ezerféle színkód töredéke jelenne meg.

Mint láthattuk, az aléthikus modalitások rendszere alkalmazható optikai illúziókra. Párhuzamot fedezhetünk fel a tábla mentális és a pri-

ori szükségszerű képe között, mely ellentmondásba került a tapasztalatilag bizonyítható tényekkel. Ez utóbbi a teljesség és következetesség közötti feszültségre világított rá: a „jelentés” megalkotásában az illúziók generálása és elménk interpretáló funkciója is nagy szerepet játszik, ami nagyban köszönhető tökéletlen érzékelő képességünknek.

Adelson sakktabláját mint játékeret „valóságmodellnek” is tekinthetjük. E modellben érvényét veszti a valóság és az illúzió merev szembeállítására. Ebben az értelemben a „valóság” amit megalkotunk, noha nem nevezhető illúzióknak, de modellek sorába illeszthető be. Stephen Hawking a modellfüggő valóság terminusával [Model Dependent Reality] egy olyan folyamatot jelöl, mely a retinára kivetülő kétdimenziós képből háromdimenziós modellt alkot. A valóságról kialakított mentális képünk az érzékszervi affordanciák és a játéktér adottságainak a függvénye: ha így tekintjük, meggondolatlan lépés ezekből levezetni tágabb „valóság”-fogalmat, sokkal inkább beszélhetünk a valóság egy-egy modelljéről. A modellfüggő szemlélet vezet arra a felismerésre, hogy nem maga az illúzió tart érdeklődésre számot, hanem az, hogy értelemmel bíró képet látunk ott, ahol csupán egymást határoló és eltérő színű négyzetek vannak.

## FELHASZNÁLT IRODALOM

Adelson E. H. 1995. Checkersshadow Illusion. <http://persci.mit.edu/gallery/checkersshadow> [Letöltés: 2019. 06. 15.]

Banczerowski, J. 2000. A szavak kapcsolódási mechanizmusai a világ nyelvi képének tükrében. *Magyar nyelvőr.* 124. évf. 3. szám. 349–352.

Benczik V. 2001. A metafora mint az inopia korrekciója. In: Kemény G. [szerk.] 2001. *A metafora grammatikája és stilisztikája*. Budapest: Tinta. 22–31.

D’Arcais, G. B. F. 1974. Van-e mondat emlékezet? In: Pléh Csaba [szerk.] 1987. *Szöveggyűjtemény a pszicholingvisztika tanulmányozásához*. Budapest: Tankönyvkiadó. 243–267.

Denhière, G. Y. 1975. Szemantikai, fogalmi vagy lexikai emlékezet? In: Pléh Csaba [szerk.] 1987. *Szöveggyűjtemény a pszicholingvisztika tanulmányozásához*. Budapest: Tankönyvkiadó. 268–310.

Fehér K. 2005. Kép, nyelv, nyelvi kép. *Médiakutató.* 6. évf. 4. szám. 111–120.

Gregory, R. L. 1997. Knowledge in Perception and Illusion. *Knowledge-based Vision in Man and Machine*. Vol. 352, No. 1358. 1121–1127.

- Heisenberg, W. 1967. *Válogatott írások*. Budapest: Gondolat.
- Kitaoka, A. 2005. Comprehensive classification of illusions.  
<http://www.psy.ritsumei.ac.jp/~akitaoka/classificatione.html> [Letöltés: 2019. 06. 15.]
- Nagel, T. 2017. A tudatosság mint illúzió. *Valóság* 60. évf. 9. szám. 115–122.
- Polányi M. 1994. *Személyes tudás 1–2*. Budapest: Atlantisz.
- Sartre, J. P. 1997. A kép intencionális szerkezete. In: Bacsó Béla [szerk.] 1997. *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat. 97–142.
- Wollheim, R. 1997. Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. In: Bacsó Béla [szerk.] 1997. *Kép, fenomén, valóság*. Budapest: Kijárat. 229–242.







Horváth Gizella, Bakó Rozália Klára (szerk.)

# KÉPÖZÖN

A 2019-es ARGUMENTOR MŰHELYKONFERENCIA kötetje

ISBN 978-963-318-821-7



9 789633 188217 >

ISSN 2392-6155



9 772392 615001 >

2019  
DEBRECENI EGYETEM KIADÓ, Debrecen  
PARTIUM KIADÓ, Nagyvárasd

