



A hatalom diszkurzív módozatai a késő Kádár-korszak és a rendszerváltást követő két évtized hazai designkultúrájában

Kovács Péter

Doktori disszertáció

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Művészettudomány (designelmélet) PhD

Designkultúra-tudományi Tagozat

Témavezető:

Szentpéteri Márton PhD habil.

egyetemi tanár

Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Budapest, 2023

Tartalomjegyzék

Absztrakt.....	4
Kiemelt tézisek.....	6
0. Megjegyzések a dolgozat keletkezéstörténetéhez, témaválasztásához.....	8
1. Alapvetések.....	9
1.1 Korszakhatár(ok).....	10
2. Design – kultúra – tudomány.....	13
3. A magyarországi designkultúra-tudomány előzményei.....	19
4. Manővermezők.....	30
4.1 A isteni legitimációtól a kapitalista piaclogikáig.....	30
4.2 A diktatúrák kora és a hatalom episztemológiája.....	33
5. Hatalom – emlékezet – esztétikai tapasztalat ’56-os emlékművek tükrében.....	38
5.1 Emlékmű-történelem.....	40
5.2 Visszhangok széttartása.....	41
5.3 Utak a testhez.....	42
5.4 Vizualitás kontra multiszenzorialitás.....	44
5.5 Mnemotechnika és szómasztétika.....	45
6. A regionalizmus-vita.....	47
6.1 A korpusz.....	47
6.2 Módszertani megjegyzések.....	50
6.3 Térfelek.....	51
6.4 Diskurzusok szorításában (A Fairclough-modell és a regionalizmus-vita).....	52
6.5 A párbeszéd helye(tt).....	56
7. Nyugati nyitás.....	58
7.1 Étkezés, esztétika, globalizáció.....	58
7.2 Gyorsétterem, gyors sikerek.....	61
7.3 „ <i>Ha erre harapsz, ennél maradsz</i> ”.....	63

8. Forradalom a színpadon.....	68
8.1 Mi az a <i>slam</i> ?.....	68
8.2 Ellenszegülés szülte költészet.....	69
8.3 Tervezz (szöveget, előadást, identitást, közönséget)!.....	76
8.4 Lázadás – de mi ellen?.....	82
9. Élményből elmélet – záró gondolatok.....	85
10. Bibliográfia.....	87
11. Eredetiségi nyilatkozat.....	93
12. Önéletrajz.....	94
13. Publikációs lista.....	95

Absztrakt

Kutatásom középpontjában a hatalom fogalma áll, annak működésmódjai, megnyilvánulási formái, hatásmechanizmusai. Dolgozatomban egy olyan – a kétezres évek elején az akadémiai diskurzusba bekerülő – elméleti keretet, perspektívát használok, amely a hazai tudományosságban designkultúra-tudomány néven kanonizálódott. Ezen modell homlokterében az emberi alkotótevékenység megnyilvánulásai állnak, hiszen egész életünk valójában a tervezés jegyében zajlik, így módon pedig antropológiai alapadottságként tekinthetünk rá. Az elméleti keret, a tudományterület hazai előzményeinek, valamint kanonizálódásának feltérképezését, illetve a különféle hatalomelméletek tárgyalását követően négy – a saját élményeimből kiinduló, illetve attól kutatói distanciát teremtő – esettanulmányokon keresztül keresek válaszokat a hatalom változatos működési aspektusaira. Ezen példák a késő Kádár-korszakot, illetve a rendszerváltás utáni két évtizedet érintik, a közelmúlt – vagyis az utóbbi bő egy évtized már nem képezi a kutatás tárgyát. A dolgozatomban célja, hogy rámutassak olyan – tágabb értelemben vett – designfolyamatokra, alakulástörténetekre, amelyekben a különféle hatalmi működésmódok, pozíciók tükröződnek. Noha a kutatás bizonyos szegmenseket emel ki különféle területekről, ezen folyamatok más jelenséggel kapcsolatosan is relevanciával rendelkeznek.

Szerző: Kovács Péter

A disszertáció címe: A hatalom diszkurzív módozatai a késő Kádár-korszak és a rendszerváltást követő két évtized hazai designkultúrájában

Témavezető: Szentpéteri Márton PhD habil. egyetemi tanár
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem

Budapest, 2023

Abstract

At the center of my research is the concept of power, its modes of operation, forms of expression, and mechanisms of action. In my thesis, I use a theoretical framework and perspective that entered the academic discourse at the beginning of the 2000s, and which has been canonized in domestic scholarship as Design Culture Studies. In the foreground of this model are the manifestations of human creative activity, since our whole life is actually carried out in the spirit of planning, and in this way we can see it as an anthropological foundation. After mapping the theoretical framework, the domestic antecedents of the field of science, and its canonization, as well as the discussion of the various theories of power, I look for answers to the diverse operational aspects of power through four case studies – starting from my own experiences and creating a researcher's distance from them. These examples concern the late Kádár era and the two decades after the regime change, the recent past – that is, the last decade is no longer the subject of the research. The purpose of my thesis is to point out design processes and development histories in a broader sense, in which the various modes of power operation and positions are reflected. Although the research highlights certain segments from various fields, these processes also have relevance in relation to other phenomena.

Author: Péter Kovács

Title of Dissertation: Discursive modes of power in the Design Culture of the late Kádár era and the two decades after end of the regime

Supervisor: Márton Szentpéteri PhD habil. Professor

Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest

Budapest, 2023

Kiemelt tézisek

- I. A hazai designkultúra-tudomány egyre intenzívebben jelen van hazánkban mind a tudományos diskurzusban, mind az egyetemi oktatás területén. Ez a modell olyan megközelítésmódot tesz lehetővé, amely képes a különféle területek, jelenségek mögött meghúzódó folyamatokat, ágenseket feltérképezni és összekapcsolni.
- II. A tudományterület hazai gyökerei jól láthatóan abba az irányba mutatnak, hogy a '70-es és '80-as évek vizuális kultúráról történő értekezései túlmutatnak a vizualitás tapasztalatán, ebből kifolyólag pedig érdemes a tudománytörténeti előzményeket megvizsgálni és újraírni.
- III. A hatalom fogalmának teoretikus megközelítései egyúttal kapcsolatban állnak a hatalom változó arcvonásaival, megnyilvánulásaival. A '80-as évek átmeneti korszaka – hatalmi szempontból – olyan jelenségek megvalósulását tette lehetővé, amelyek korábban elképzelhetetlenek lettek volna.
- IV. Az esettanulmányok rávilágítanak arra, hogy a hatalom egyaránt formálja a múlt reprezentációit ('56-os emlékművek vizsgálata), a különféle alkotói és teoretikus területek párbeszédképességét (regionalizmus-vita), a nyugati kultúra felé történő nyitást, illetve a piaci működést (City Grill étteremhálózat), illetve egy költészeti-performatív műfaj keretrendszerét (slam poetry-mozgalom hazai megszületése).

Highlighted Theses

- I. Design Culture Studies is increasingly present in our country both in the scientific discourse and in the field of university education. This model enables an approach that is able to map and connect the processes and agents behind various fields and phenomena.

- II. The domestic roots of the field of Design Culture Studies clearly point in the direction that the treatises on the visual culture of the '70s and '80s go beyond the experience of visibility, and as a result, it is worth examining and rewriting the antecedents of the history of science.

- III. Theoretical approaches to the concept of power are also related to the changing features and manifestations of power. The transition period of the 1980s – from the point of view of power – enabled the realization of phenomena that would have been unimaginable before.

- IV. The case studies highlight the fact that power shapes the representations of the past (examination of the 1956 memorials), the dialogue ability of various creative and theoretical areas (regionalism debate), the opening to Western culture and market operations (City Grill restaurants), and the framework of a poetry-performative genre (birth of the slam poetry movement in Hungary).

0. Megjegyzések a dolgozat keletkezéstörténetéhez, témaválasztásához

Talán eldönthetetlen kérdés, hogy egy doktori disszertáció esetében a személyes érintettség, motiváció segíti, vagy inkább hátráltatja az írás folyamatát... Mindenesetre a doktori témám kezdete egészen 2015-re nyúlik vissza – ebben az évben került megrendezésre a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem első PhD-napja *Hatalom és Design* témakörben, amelynek kapcsán elkezdtem foglalkozni hatalom és építészet viszonyával. Ekkor mögöttem állt már egy 8 éves középiskolai tanári pálya, illetve egy ugyanennyi ideje tartó építészeti szakújságírás. Az is tagadhatatlan, hogy nem csupán intellektuális szinten, hanem egzisztenciális értelemben is megtapasztaltam a hatalomgyakorlás fortélyos természetét, talán ebből fakadóan kezdett különösképp érdekelni a téma. A legelementárisabb tapasztalat és felismerés elsősorban nem is az volt, hogy a hatalom működésmódjai hogyan jelennek meg, érhetőek tetten, hanem sokkal inkább az, hogy mennyire észrevétlenül kerülhetünk annak hatása alá. A társadalmi térben megjelenő mechanizmusok sok esetben igen nehezen kitapinthatóak, vagy épp működésük alapjellegzetessége az önkéntesség. Találóa írja Byung-Chul Han az eszmefuttatásában: „*Lényegesen hatékonyabb az a hatalmi technika, amely eléri, hogy az emberek maguktól alávéssék magukat az uralmi összefüggésnek. Aktiválni, motiválni, optimálni akar, és nem gátolni vagy elfojtani. [...] Nem engedelmessé, hanem függővé teszi az embereket.*”¹ A szerző e gondolata jól mutatja épp azt az átmenetet, amely a Kádár-korszak diktatórikusabb, a politikai-társadalmi térbe beágyazottabb hatalmi működésmódja, valamint a rendszerváltást követő átalakulás két évtizede között észrevehető.

A doktori kutatásom témája épp összetettségéből fakadóan szinte kimeríthetetlen, az arra történő vállalkozás, hogy három évtized minden elemét áttekintsük, lehetetlen vállalkozás. Dolgozatom ebből fakadóan különféle jelenségek feltárásán és értelmezésén keresztül mutat fel olyan hatalmi működésmódokat, struktúrákat, amelyek meghatározták, befolyásolták a hétköznapi emberek életét, szokásait, gondolkodásmódját. Az esettanulmányok kapcsán fontos megemlítenem, hogy mindegyik téma valamilyen módon a saját múltamhoz kapcsolódik, így a személyes élmények, érintettség, valamint a teoretikus reflexió fonódik össze. Remélem és bízom benne, hogy a következőkben olvasható elméleti fejtegetések, valamint az esettanulmányok a korszak érdeklődőit új információkkal gazdagítják, és további gondolkodásra ösztönzik.

¹ Han, Byung-Chul 2020. *Pszychopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*. Typotex, Budapest. 24–25.

1. Alapvetések

“Korlátozni annyi, mint teremteni. Hiszen valaminek a létrehozatala mindig egy rend bevezetését jelenti, egy szerkezet alapítását, ami azután megszabja az adott terepen tevékenykedők viselkedésének és választásainak terepét. És fordítva, keretek közé kényszeríteni egy korábban nem vagy másképp szabályozott gyakorlatot, egyenlő azzal, hogy újfajta eljárások, döntések, elfogadott, szorgalmazott vagy elutasított lehetőségek jelennek meg, egyszóval egy korábban nem létező manőverező képződik meg.”²

A hatalom kérdésköre és jelensége minden bizonnyal egyidős a kultúra jelenlétével, az emberi természet alapvető adottsága³. Disszertációm e két fogalmat – hatalom és (design)kultúra – teszi elemzés tárgyává oly módon, hogy elsősorban az 1980-tól 2010-ig terjedő időszakra reflektál magyarországi kontextusban. Ahhoz azonban, hogy ezen kutatás termékeny megállapításokat hozzon, szükség van arra a fogalomtörténeti tisztázásra, amely lehetővé teszi az elméleti keret működtetését az esettanulmányokkal kapcsolatosan. Munkámban a designkultúra-tudomány megközelítésmódját használom, a dolgozat első felében a tudományterület nemzetközi és hazai diskurzusban történt meghonosodását mutatom be. A hatalom fogalmát különböző diszciplínák értelmezése mentén elemzem, és ismertetem annak szociológiai, politika- és művészetfilozófiai, valamint antropológiai hagyományát is. Céloom egy olyan fogalom- és eszmetörténeti pontosítás, melynek mentén a késő Kádár-korszak és a rendszerváltást követő két évtized designkulturális jelenségei feltárhatóvá és értelmezhetővé válnak. A tanulmány első része az elméleti keretrendszer bemutatásával foglalkozik, az ezt követő esettanulmányok pedig konkrét példákon keresztül mutatják be a hatalom diszkurzív aspektusait.

² Sutyák Tibor 2007. *Michel Foucault gondolkodása*. Attraktor, Gödöllő. 21.

³ Griswold, Wendy 2013. *Cultures and Societies in a Changing World*. Sage, USA. 163.

1.1 Korszakhatár(ok)

Ahogy a bevezetésben is jeleztem, a tanulmány egy konkrét (1980–2010-ig tartó) időszak designkulturális vonatkozásait vizsgálja, első lépésként szükség van a választott időintervallum indoklására.

Az 1980-tól kezdődő időszak nem csupán a hazai politikai, hanem a művészettudományos diskurzusban is jelentős változásokat hozott. A hivatalos állami kultúra hegemóniájának fellazulása, ezzel párhuzamosan pedig a szekularizáció felerősödése olyan közeget teremtett, amely meg- illetve újrarajzolta a – Bourdieu által definiált – művészeti mezőt⁴. „A szocializmus kizárólagos társadalmi valóságának evidens determinációja volt eltűnőben, függetlenül attól, hogy osztotta-e valaki a rendszer filozófiai meggyőződését vagy sem”⁵. Ez a fellazult talaj tette lehetővé, hogy – az 1957-es Tavaszi Tárlat bizonyos értelemben heterogén és befogadó koncepcióját követően – megrendezésre került a Képzőművészeti Világhét alkalmából tartott elméleti tanácskozás *A művészet a változó világban* címmel. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége által megrendezett háromnapos rendezvény nyomtatott dokumentációja⁶ jól példázza ezt a megváltozott légkört, ennek mentén pedig azokat a kérdésköröket, amelyekre már nem volt lehetséges – illetve nem volt kötelező – egyoldalú álláspontot megfogalmazni. Már a konferencia címe, mottója (*A művészet a változó világban*) is – noha kissé sejtelmesen, de – implikálja azt a változást, amely az egyes előadók referátumaiban világosan tetten érhető. Noha a megnyitó beszédben Tamás Ervin több intézményi és párthatározatot is megemlít, amelyek eredményeket hoztak „*hazánkban a vizuális kultúra fejlesztése érdekében*”, arra is utal, hogy szükség volt egy olyan fórum megszervezésére, amely „*sokrétű összképet adhat a helyzetről*”, hiszen „*az a gyakorlat, amelyet élünk, nem feltétlenül az egyetlen lehetséges gyakorlat*”⁷. Nem szükséges túlzottan a sorok között olvasni ahhoz, hogy észrevegyük azt a kettős pozíciót, amelyet már a megnyitó beszéd is megkonstruál. Mint ahogy sokatmondó Beke László előadása is (*Korszakhatár*), aki 1980-ban egy lezárult és megnyíló korszak kettősét fogalmazta meg. Ahogy fogalmaz: „*1980-ban lezárult a magyar avantgarde művészet legújabb korszaka: a művészet szexuálforradalma. [...] ...megvalósult a műfajok/médiumok felszabadítása, minek eredményeként egészséges promiszkuitás jött létre. 1980-ra elértük azt, hogy minden*

⁴ Bourdieu, Pierre 2013. *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola. Budapest.

⁵ György Péter 2014. *A hatalom képelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Magvető. Budapest. 45.

⁶ Timár Árpád (szerk.) 1980. *A művészet a változó világban*. Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Budapest. Kézirat. 8.

⁷ Uo.

*műfaj/médiium minden műfajjal/médiummal közösülhet. [...] Az előttünk álló új korszak alapvetően aszexuális jellegű; fő célkitűzése az androgün karakterű mutáns létrehozása*⁸. Beke reflexiója nem csak a médiumpkutató számára mond ki lényegi szempontokat, hanem egyúttal jelzi annak az új korszaknak a kezdetét is, amely a szerző állításával szemben a magyar avantgárd egy korszakának lezárultát jelzi, valamint a hegemónikus művészeti és kulturális mező végét is.

A rendszerváltás nem pusztán a politikai-ideológiai-hatalmi mezőt formálta át, hanem olyan kulturális változásokat hozott, amelyek a designkultúra egészére kihatással voltak. Noha a '80-es évek erőteljesen fellazította a hivatalos állami kultúra egyeduralmát, a '90-es évek bővelkedik mind a hatalmi mezők minden területet érintő újrarajzolásában, mind pedig számos olyan technológiai újításban, amelyek radikálisan vetették fel ember és világ megváltozott viszonyát. Jól tükrözi mindezen változásokat a kiborg – vagyis gép és élő szervezet hibrid – alakjának megjelenése a feminista elméletekben⁹, vagy a poszt/transzhumanizmus jelenségének teoretikus reflexiói, amelyek több esetben igen apokaliptikus hangot ütnek meg olyannyira, hogy Fukuyama a transzhumanizmust egyenesen a világ legfenyegetőbb ideájának nevezte¹⁰. E társadalom- és politikatörténeti – vagyis kultúrtörténeti – változás összetevői bontakoznak ki a Magyar Tudományos Akadémia Politikai Tudományok Intézetében – a kétezres évek végén – lezajlott kutatásban is¹¹. Ahogy Antalóczy Tímea fogalmaz, „*a rendszerváltozás folyamatában egyre nagyobb társadalmi csoportok »szakadnak le«, szorúlnak periféria helyzetbe gazdaságilag és politikailag egyaránt, az állami, önkormányzati szolgáltatások körének szűkülése különösen érinti a művelődés-oktatás intézményrendszerét, tehát az alapvető kultúraszolgáltatás rendszerét. [...] Ezért elfogadhatatlan, hogy az állam közpolgárainak műveltségét, fizikai és mentális állapotát meghatározó intézményeket (oktatás, kommunikáció, egészség, környezet, lakásviszonyok stb.) kizárólag csak a piac logikája irányítsa*”¹². Félperifériás helyzetről beszél Vitányi Iván is, aki szintén hangsúlyozza, hogy az alsó rétegek „*veszélyeztetett helyzetben vannak, nem tudnak stabilizálódni a kultúrában, az idejüket csak agyonütik, de nem találják a*

⁸ Beke László 1980. *Korszakhatár*. In: Tímár Árpád (szerk.) 1980. *A művészet a változó világban*. Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége, Budapest. Kézirat.

⁹ Haraway, Donna J. 1985/2005. *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. Replika. 51–52. 107–139.

¹⁰ Fukuyama, Francis 2004. *Transhumanism – the world's most dangerous idea*. <https://philosophy.as.uky.edu/sites/default/files/Transhumanism%20-%20Francis%20Fukuyama.pdf> [letöltés ideje: 2023.08.21.]

¹¹ Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2009. *[Vész]jelzések a kultúráról*. MTA Politikai Tudományok Intézete, Budapest.

¹² Antalóczy Tímea 2009. *Kor-kép*. In: Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2009. *[Vész]jelzések a kultúráról*. MTA Politikai Tudományok Intézete, Budapest. 11.

helyüket, és így tovább”¹³. A probléma összetettségét jelzi, hogy az idézett szöveg azon konferencián hangzott el, amely teljes egészében a rendszerváltozáshoz kapcsolódó mezők átrendeződését járja körül¹⁴. De ezen folyamatot elemzi az Eötvös Loránd Tudományegyetemen 2008-ban lezajlott konferencia szerkesztett anyaga is, melynek már beszédes címe is (*A változás kultúrái*) a rendszerváltozás egyes kontextusaira fókuszál¹⁵.

A hazai kultúrtörténeti fordulat jól leírható a Vitányi Iván által használt szociodinamikus modell¹⁶ segítségével. Ennek értelmében a jelenkori kultúra olyan szerkezet, amelyet belső és külső erők feszítenek, az erőcsoportok egymásra ható dinamikája pedig állandó viszonyrendszert feltételez. Ha az egyik csoport – amely a társadalom állandó megújítására, megváltoztatására, szétrobbantására törekszik – győzne, az a *tűzhalál* állapotát jelentené, ha a másik – amely a kiegyenlítésen, a megtartáson, a részek összetartásának biztosításán alapul –, az a *fagyhalált* jelentené. Ezen – korunkban is zajló – folyamat az, amelyet némely szerzők a *posztmodern* fogalmával jellemeznek¹⁷, Ulrich Beck pedig *második modernitásról* beszél¹⁸ jelezve, hogy a kor amelyben élünk, nem csupán valaminek a végén, hanem valami új kezdetén is elhelyezkedik, vagy metaforikusan szólva „*ajtónyitás egy új fogalmi tájképre* [conceptual landscape]”¹⁹, amelynek kontúrjai jelen pillanatban még tisztázatlanok. Bármely fogalmi keretben is gondolkodunk, közös halmazként artikulálódik a kapitalizmus térnyerése, illetve a globalizáció jelensége, amely meghatározó és eddig nem látott mértékben van jelen²⁰. A (design)kulturális változásokat a hatalom aspektusa mentén vizsgálva, és tekintetbe véve a ’80-as évek elején elkezdődött decentralizációs folyamatokat, illetve a rendszerváltás által létrejött átalakulásokat, az alábbi kérdések szolgálnak támpontként a kutatáshoz²¹:

¹³ Vitányi Iván 1996. *Bevezető előadás*. In: Striker Sándor (szerk) 1996. *A kultúra szerepe a változó világban*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.

¹⁴ Striker Sándor (szerk) 1996. *A kultúra szerepe a változó világban*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest.

¹⁵ Müllner András (szerk.) 2011. *A változás kultúrái. Művészet, média és rendszerváltás*. L’Harmattan – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet, Budapest.

¹⁶ Vitányi Iván 2006. *A magyar kultúra esélyei*. MTA Társadalomkutató Központ. Budapest. 24–25.

¹⁷ Például: Lyotard, Jean-Francois 1993. *A posztmodern állapot*. In: Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-Francois – Rorty, Richard 1993. *A posztmodern állapot*. Századvég, Budapest.

Jameson, Fredric 2010. *A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája*. Noran Libro, Budapest.

¹⁸ Beck, Ulrich 2000. *The Transition from the First to the Second Modernity*. In: Uő. *The Brave New World of Work*. Polity Press, Cambridge.

¹⁹ Beck, Ulrich 2000. 17.

²⁰ Pl.: Vitányi Iván 2006. *A magyar kultúra esélyei*. MTA Társadalomkutató Központ. Budapest. 36–42.

²¹ Vitányi Iván 2006. 89.

1. A designkultúra **szerepének** megváltozása
2. A designkultúra **értékviszonyainak** megváltozása
3. A designkultúra **terjedésének módja** szerinti átalakulás
4. A designkultúra **intézményi reprezentációinak** és egymáshoz való viszonyainak átformálódása

Mindezen összetevők elemzése hasznos vizsgálati szempontokat ad annak körülményekhez, hogy melyek azok a hatalmi diskurzusok, amelyek hozzájárultak a kulturális jelenségek megváltozásához, ezáltal átfogóbb képet kapunk a designkultúra utóbbi évtizedeinek átrendeződéséről (természetesen a fogalom konkrét használatának és értelmezési módjának kontextusa nélkül).

Az előbbieken amellet érveltem, hogy az 1980-as dátum a kulturális átalakulás értelmében is jól megragadható, ebből kifolyólag korszakhatárként kezelhető. Szólni kell azonban a 2010-es végpontról is, amelyet a kutatás kijelöl. Ezzel kapcsolatosan két érvet vizsgálok meg. Az első a *hozzáférhetőség* kritériumával áll kapcsolatban. A túlzottan közeli múltra való reflexió, illetve az esetlegesen kevésbé lezárult folyamatok mérlegelése és kritikai-episztemológiai felfejtése kevésbé árnyalt állítások veszélyét rejti magában, ezt kutatóként el kívánom kerülni, ezért húztam meg a határvonalat a 2010-es évről. Ahogyan azt az előbbieken is jeleztem, a politikai változások szorosan érintik a designkulturális folyamatokat is. Ahogy azt Kapitány Ágnes és Kapitány Gábor alapos elemzése²² kimutatta, a 2010-es választással párhuzamosan erőteljes szociális és ideológiai polarizáció regisztrálódott. Emellett teljesen átalakult a pártstruktúra, a két meghatározó rendszerváltó párt, az MDF és az SZDSZ eltűnt a politikai színtérről. Az erőteljes politikai átrendeződés – a jelenkori perspektívából tekintve – kulturális változásokat is magával hozott, erre azonban jelen kutatás nem terjed ki. Ezen érvek mentén azon az állásponton vagyok, hogy az 1980-tól 2010-ig tartó időintervallum vizsgálata megfelelő keretet nyújt a doktori disszertáció kutatási tárgyához.

2. Design – kultúra – tudomány

Noha a kultúra egyidős az emberiséggel, annak teoretikus reflexiója a 19. századtól kezdődően, az irodalomtudományból kultúratudománnyá kiszélesedő diskurzusban jelent meg. A szövegközpontú elméleti vizsgálódások a 20. században –

²² Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2010. *Pártok és szubkultúrák a választási kampány tükrében*. In: Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2010. *Mire jó a kultúra?* Magna Produkció, Budapest. 170–277.

karöltve a szociológiával és az antropológiával – egyre hangsúlyosabban fordultak a kultúra nem-textuális jelenségei és azok megértése felé. Ezen kutatói perspektívában történt változás kapcsolatban áll azzal a kérdéskörrel is, hogy mi is valójában a kutatás tárgya. Mi az, amit kultúrának nevezünk? Hiszen egy olyan holisztikus fogalom, amely ellenállni látszik a definíciós törekvéseknek azzal együtt, hogy a kifejezés metaforikus használata már Cicero munkásságában megjelent²³. Kroeber és Kluckhohn 1952-es munkája²⁴ 165 meghatározást gyűjtött össze a kultúrával kapcsolatosan, az azóta eltelt bő fél évszázad jelentősen növelte ezt a számot. Meghatározták a későbbiekben „szimbólumokban megtestesülő jelentések történetileg változó mintázata”-ként²⁵, „elismert, elfogadott, a hagyományokban sokszorosan kiválogatott minták, lehetséges cselekmények, lehetséges gondolatok és lehetséges élmények funkcionálisan egységes és ezért egészséges rendszere”-ként²⁶, a felsorolás hosszan folytatható lenne. Ugyan Vitányi utal arra, hogy a kultúra-fogalmak közel sem annyira diffúzak, és a mondat szerkezetével állít analogikus viszonyt²⁷, jelen kutatásban tartózkodom attól, hogy a kultúra fogalmát egyetlen definícióhoz rendeljem, sokkal inkább olyan nem-rögzített jelentésként gondolom el, amelynek bizonyos jellemzői az esettanulmányok során válnak láthatóvá, vagyis – foucault-i értelemben – a diszkurzivitásban érhetőek tetten²⁸. A fogalom belső dinamikájára utal Buchanan is, amikor a rögzített állapot meghatározása helyett a kultúrát aktivitásként gondolja el²⁹, amely számomra azért is lényeges aspektus, mivel a megközelítés a kultúra performatív sajátosságaira hívja fel a figyelmet.

Elméleti keretként a nemzetközi és hazai diskurzusban is egyre erőteljesebben kanonizálódó designkultúra-tudomány fogalmi rendszerét használom. Annak érdekében, hogy e megközelítésmód ne legyen tudománytörténeti értelemben talajtalan, elsőként összegzem azon hangsúlyváltozásokat a kultúrakutatásban, amelynek nyomán a designkultúra-tudomány diszciplínája kibontakozott.

²³ Wessely Anna 2012. *A művészetszociológia – “Kinek nem kell és miért”?* http://www.kulturaeskozsoseg.hu/pdf/2012/1/KEK%202012_1_7.pdf [letöltés ideje: 2022.05.22.]

²⁴ Kroeber, Alfred Louis – Kluckhohn, Clyde 1952. *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Peabody Museum, Cambridge.

²⁵ Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books Inc, New York. 89.

²⁶ Csányi 2005 idézi Antalóczy 2009. 10–11.

²⁷ Vitányi Iván 2002. *A civilizáció és a kultúra paradigmái*. Magyar Tudomány. <http://www.matud.iif.hu/02jun/vitanyi.html> [letöltés ideje: 2021.05.10.]

²⁸ Foucault “munkamódszerének” jellegzetessége, hogy az általa vizsgált jelenségeket diszkurzív formációkon keresztül fejti fel. Ez a megközelítésmód jelenik meg többek között a *Felügyelet és büntetés*, valamint *A bolondság története* című kötetekben is.

²⁹ „...culture is not a state, expressed in an ideology or a body of doctrines. Rather, it is an activity” Buchanan, Richard 2010. *Branzi’s dilemma: design in contemporary culture*. In: Buchanan, Richard – Doordan, Dennis – Margolin, Victor 2010. *The Designed World*. Berg, Oxford. 16.

Noha a kultúra aspektusairól való gondolkodás nem 20. századi jelenség, az angolszász kultúratudomány a század közepén intézményesül és helyezi át a hangsúlyokat az eminensnek tartott művészeti forma – vagyis az irodalom – fókuszáról. Ezen változás legpontosabban Frank Raymond Leavis és Raymond Williams közötti szemléletbeli különbözőségben érhető tetten. Mindketten a 20. század közepének–második felének jelentős teoretikusai voltak, a kultúráról való eltérő gondolkodásmódjuk azonban jól példázza a kultúrakutatás fókuszváltását is. Munkáik – *The Great Tradition*³⁰, *Culture and Society 1780–1950*³¹ – amelyek tíz év különbséggel jelentek meg, nem csak azt jelzik, hogy az irodalomról kiszélesedett a fókusz a kultúra tágabb dimenzióira, hanem azt is, hogy Nietzschével szólva hogyan történt meg az *értékek átértékelése*. Leavis tömegkultúra-ellenessége az irodalom *nagy hagyományának* narratívájával járt karöltve, korábbi munkájában is erős határt húzott a tömeg civilizációja és a kisebbség kultúrája közé³². Ahogy egy értelmezője megjegyzi, Leavis számára az irodalom, mint a nyelv legfinomabb és érzékenyebb formája, összefonódott az élet művészetével³³. Williams megközelítése ezzel szemben nem elitista diskurzusban íródott. Munkásságában a kultúra meghatározásának három fő irányzata jelent meg: az eszményi, a dokumentarista, valamint a társadalmi meghatározás. Ezen megközelítéseket a szerző nem rendezte hierarchikus rendbe, hanem olyan párhuzamos dimenziókat határozott meg, amelyek ugyanúgy értékkel rendelkeznek³⁴. Williams a kultúrának egy olyan rendszerező reflexióját végezte el, amely teret biztosított az angolszász kultúratudomány intézményesüléséhez. 1964-ben a Williams-szel egyidőben alkotó Richard Hoggart Birminghamben létrehozta a *Centre for Contemporary Cultural Studies*, és ezzel a kultúratudomány végleg bekerült az egyetemi oktatásba.

A '90-es évek a kultúrakutatásban jelentős fordulatot hozott. A Rorty által a '60-as évek végén regisztrált *lingvisztikai fordulat* – amely a nyelvi működés elsődlegességét hangsúlyozta – alapjaiban határozta meg a posztmodern elméleteket³⁵. A hangsúly azonban az ezredforduló közeledtével a nyelvről egyre inkább azon képi dimenzióra került át, amely alapvetően formálta át az ember kultúrához fűződő viszonyát. A '90-es évek közepén W. J. T. Mitchell már *képi fordulatról* ('pictorial turn') beszélt,

³⁰ Leavis, Frank Raymond 1948. *The Great Tradition*. Chatto&Windus, London.

³¹ Williams, Raymond 1958. *Culture and Society*. Columbia University Press, New York.

³² Leavis, Frank Raymond 1930. *Mass civilisation and minority culture*. Minority Press, Cambridge.

³³ Mulhern, Francis 2000. *Culture/Metaculture*. Routledge, London. 18.

³⁴ Williams, Raymond 2003. *A kultúra elemzése*. In: Wessely Anna (szerk.) 2003. *A kultúra szociológiája*. Osiris, Budapest. 33–34.

³⁵ Hornyik Sándor 2002. *A képi fordulatról*. Exindex. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417#footer> [letöltés ideje: 2021.10.28.]

megteremtve ezáltal a vizuális kultúratudományok alapvetéseit. Tudománytörténeti szempontból lényeges Mitchell teoretikus meglátásainak magyarországi elterjedése, paradigmaváltó tanulmányának magyar nyelvű publikálásával³⁶ gyors ütemben teret hódított hazánkban is. Nem véletlen, hogy a 2000-es évek közepére a képi fordulat és az ehhez kapcsolódó vizuális és mediális kultúratudományok hangsúlyos szerepet kaptak nem csupán a magyarországi teoretikus diskurzusban, hanem az egyetemek kultúratudományi tanszékein is. A 2000-es évek közepétől kezdődően azonban egy új diszciplína kezd kibontakozni, amely a képek elsőségétől és a látás reduktív és hegemónikus létmódjától eltávolodva olyan értelmezői keret mellett argumentál, mely Scott Lash háromdimenziós (textuális, vizuális, taktilis) kultúrafelfogására alapozva a kultúratudomány designkulturális fordulatát regisztrálja³⁷. A Szentpéteri által *ikonográfiai redukcióként* definiált³⁸ feszültség tehát feloldódik egy olyan tudásformában, amely – Victor Margolin szavaival: „...*olyan új tudáseggyüttessel gazdagította a világot, amely máskülönben nem léteznék*”³⁹. Margolin érvelése nyomán olyan új tudáseggyüttes jön tehát létre, amely alapjaiban változtatja meg ember és világ viszonyát, megbomlasztva a meglévő tudományos gyakorlatot⁴⁰.

A designkultúra-tudomány viszonylag fiatal diszciplínának tekinthető, amely a hazai elméleti közegben szűk másfél évtizedre tekint vissza. Noha a jelenkori felsőoktatásban két egyetem is rendelkezik ilyen karakterű képzéssel, emellett pedig saját folyóirata is van (*Disegno*), ezzel együtt is több esetben tapasztalható a szakmai értetlenség vagy ellenkezés, amely több esetben érvényességét és létét is megkérdőjelezi. Szentpéteri Márton alapos, 2010-ben megjelent kismonográfiája minden bizonnyal a hazai tudománytörténet origópontjának tekinthető, hiszen a szerző ebben fektette le annak a – nemzetközi tudományosságban már intenzívebben meghonosodott – posztdiszciplináris értelmezői modell alapjait, amely nyomán „*az itt olvasható nagyesszé bizonyos értelemben magyar nyelvű propédeutikaként is értelmezhető a designelmélet s különösen a designkultúra formálódó érdeklődési területét fürkésző olvasók számára*”. Mint arra Szentpéteri is utal, egy formálódó tudományterületről fogok a továbbiakban állításokat tenni, illetve annak hazai tudománytörténeti szerepét vizsgálni, nem hagyva figyelmen kívül azt a tényt sem, hogy annak keretei a legkevésbé sem rögzítettek, és

³⁶ Mitchell, W. J. T. 2007. *A képi fordulat*. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html [letöltés ideje: 2020.01.29.]

³⁷ Julier, Guy 2014. *A vizuális kultúrától a designkultúráig*. *Disegno*. 2014/1. 14–28. Első angol nyelvű megjelenés: 2006.

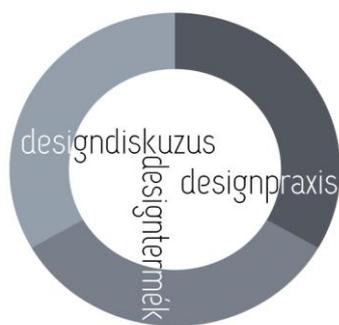
³⁸ Szentpéteri Márton 2010. *Design és kultúra. Befogadó designkultúra*. Építészfórum, Budapest. 19.

³⁹ Margolin 2013. idézi: Szentpéteri Márton 2014. *A dizájn-kultúra csinosodása*. Korunk. 2014/2.

⁴⁰ Kuhn, Thomas S. 2000. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Osiris, Budapest. 20.

impulzivitásuk talán épp ezen fluid keretekben rejlik. Céлом tehát annak érzékeltetése, vajon a Julier által⁴¹ a vizuális kultúra meghaladásaként létrejövő designkultúra milyen módon jelenik meg a 20. század második felének vizuális kultúrájáról való hazai beszédmódjában, illetve hogy valóban érvényes-e azon kijelentés, miszerint a vizuális kultúra mint fogalom kizárólag a látás, a látvány hegemoniájára épül, a designkultúra pedig mindezt meghaladva részint a tervezett környezet alapvető jelentőségére hívja fel a figyelmet, ezzel párhuzamosan pedig a látvány szingularitásától eltávolodva szintetizáló modellként működik.

A designkultúra-tudomány gyökerei a '70-es évekre nyúlnak vissza, ezért kezdi monografikus munkáját Szentpéteri Márton Victor Papanek diskurzusalapító 1971-es művének említésével, amelyben Papanek a designt átfogó rendteremtő tevékenységként és antropológiai sajátosságként értelmezi, melynek értelmében *minden ember designernek* tekinthető⁴². Noha Papanek nem használja a designkultúra kifejezést, szemléletmódja egyértelműen tükrözi a designkultúra-tudomány értelmezői gyakorlatát. Buchanan 1998-ban megjelent tanulmányában a designt a kultúra egészének keretrendszerében helyezi el⁴³, kritika alá helyezve a *designer mint heroikus kultúr-ikon* szűkítő definícióját. Ebből következően határozza meg úgy a (design)kultúrát, mint olyan aktivitást, amely „*a rendteremtés ('ordering'), a rend felbomlása ('disordering'), és az újrarendezés ('reordering')*”⁴⁴ dialektikájában bontakozik ki. A nemzetközi és hazai teoretikus diskurzus mentén alakuló designkultúra-tudomány tehát olyan átfogó modellben gondolkodik, amely a designt mint *kulturális gyakorlatot* határozza meg, és



ezen praxisokat az ember alapvető antropológiai adottságának tekinti⁴⁵. Victor Margolin invenciózus érveléssel írja felül a design fogalmának kizárólag a tárgyformálásra irányuló mozzanatiságát, és a designkultúra-tudomány három alaptémáját⁴⁶ jelöli ki, amelyek diszkurzív viszonyban állnak egymással: (1) designpraxis – amely a termékek kitalálásával, tervezésével és előállításával kapcsolatos tevékenységekkel foglalkozik, (2) designtermék –

⁴¹ Julier, Guy 2014. *A vizuális kultúrától a designkultúráig*. Disegno. 2014/1. 14–28.

⁴² Papanek, Victor 1985. *Design for the Real World*. 2nd edition. Chicago Review Press. Chicago.

⁴³ Buchanan, Richard 2010.

⁴⁴ Buchanan, Richard 2010. 19.

⁴⁵ Otto, Ton – Smith, Rachel Charlotte 2013. *Design Anthropology: A Distinct Style of Knowing*. In: Gunn, Wendy – Otto, Ton – Smith, Rachel Charlotte 2013. *Design Anthropology*. Bloomsbury. London. 1.

⁴⁶ Margolin, Victor 2014. *A designtanulmányok összetett feladata*. Disegno. 2014/1. vö. Szentpéteri 2014. 9.

amely a különböző termékek identitását és interpretációját vizsgálja, (3) designdiskurzus – amely a design mibenlétére, lehetőségeire reflektál. A designkultúra-tudomány tehát a kultúrát aktivitásként gondolja el, ennek nyomán pedig olyan tervezett környezetet regisztrál, amely minden pillanatban körbeveszi az embert. Ebből fakad a megállapítás, hogy a humán designkultúrában éli meg önnön létezését életének minden pillanatában.

3. A magyarországi designkultúra-tudomány előzményei

„Olyan tudomány azonban, amely életünk egész anyagi keretét, tárgyi környezetét egységes nézőpontból mérné fel, nincsen.”⁴⁷ (1976)

„vizsgálendő a vizuális kultúra fogalmának a tartalmi változása az elmúlt időszakban”⁴⁸ (1980)

„Nem az egyedi tárgyak világára, hanem a nagy összefüggésekre kell koncentrálni. Az ember és környezetének kölcsönhatása fog az érdeklődés középpontjába kerülni.”⁴⁹ (1992)

Az előző fejezetben azt a tudománytörténeti folyamatot vázoltam fel, amelynek eredményeként egy új kultúrakutatási modell született, amely – noha támaszkodik a kultúra korábbi értelmezési módjaira – kiterjeszti azt olyan jelenségekre, aspektusokra is, amely korábban kevésbé kerültek/kerülhettek a tudományos elemzés, vizsgálódás kontextusába. Noha a designkultúra-tudomány kezdetei hazánkban egyértelműen a 2010-es évek elejére tehetőek, lényeges megvizsgálni, hogy a hazai tudománytörténetben léteztek-e esetlegesen kimondatlan előzményei ennek az értelmezői szemléletmódnak. A következőkben egy olyan narratíva érvényessége mellett fogok érveket felhozni, amelynek értelmében a szigorúan vizuális kultúraértelmezés már korábban is elégtelennek bizonyult, és bizonyos szerzők a vizualitás fogalmát ebből fakadóan igyekeztek kitágítani.

Korábbi kutatásaim alapján az a hipotézis motiválta e vizsgálatot, hogy a '70-es évektől megjelenő 'vizuális kultúra' terminológia, valamint a hozzá kapcsolódó megállapítások eleve túlmutatnak a látvány és a képek világán, és mindez az értelmezésre is érvényesnek látszott. Ebből következően megvizsgáltam azokat az alapvető szakirodalmakat, amelyek – sok esetben már a címükben is – tartalmazták a vizuális kultúra kifejezést és arra helyeztem a hangsúlyt, hogy ténylegesen pusztán a látvány különféle befogadási módja motiválja-e ezen szövegeket. Emellett annak vizsgálatát is

⁴⁷ Miklós Pál 1976. *Vizuális kultúra*. Magvető, Budapest. 262.

⁴⁸ Horányi Özséb (szerk.) 1980. *A vizuális kultúra szerepe a társadalmi fejlődésben és az életmód alakulásában*. Népművelési Intézet, Budapest. 1980. 40.

⁴⁹ Ferkai András-István Mária-Slécia József (szerk.) 1992. *Iparművészet és tervezőképzés a kilencvenes években*. Magyar Iparművészeti Főiskola Szakelméleti Kutatócsoport, Budapest. 31.

célként tűztem ki, hogy megkonstruáljam azt a tudománytörténeti narratívát, amelyben láthatóvá válnak azok kapcsolódási pontok, amelyek a '70-es évektől egészen napjainkig tartanak. Lehetetlen vállalkozás lenne egy formálódó értelmezői modellről átfogó megállapításokat tenni, ebből kifolyólag ezt az utat meg sem kísérem végigjárni. Sokkal inkább foglalkoztat az, hogy a hazai tudománytörténet mennyiben specifikus, ennek nyomán pedig teljes mértékben érvényesek-e azon megállapítások, melyek a nemzetközi diskurzusban meghonosodtak. Emellett nem titkolt célom az is, hogy felhívjam a figyelmet a designkultúra-tudomány fontosságára, és az érvényességével kapcsolatos vádakát is elhárítsam.

A designkultúra elnevezést – a nemzetközi diskurzus nyomán – vitathatatlanul Szentpéteri Márton alkalmazta elsőként a diskurzus megnevezéseként, annak feltérképezése pedig, hogy leírt formájában hol lelhető fel először a magyar nyelvű irodalomban, minden bizonnyal emberfeletti feladat. Legkorábbi forrását – bár egyértelműen eltérő tartalommal – egy 1992-es konferenciakötet hozzászólásában fedeztem fel, ahol Vámosy Ferenc így nyilatkozik: „*A Magyar Iparművészeti Főiskola, a magyar iparművészeti kultúra és a magyar **designkultúra** [kiemelés K. P.] bizonyos értékekig eljutott, és bizonyos értékeket képvisel.*”⁵⁰ Természetesen elképzelhető, hogy maga a szókapcsolat leírt formájában korábban is szerepelt, és azt sem állítom, hogy Vámosy az általam tárgyalt értelemben használja. Pusztán a szóösszetételnek egy viszonylag korai forrását jelöltem meg, amely jóval azelőtt hangzott el, hogy humántudományi diskurzus megjelölőjévé vált volna.

Ezen fejezetben azokat a forrásokat vizsgálom a '70-es évektől kezdődően, amelyek a 'vizuális kultúra' fogalmára hivatkoznak valamilyen módon. Kutatásom homlokterében az a szempont áll, hogy a 'vizualitás' kifejezés valóban a kultúra jelenségeinek látás általi befogadására fókuszál-e csupán, vagy a fogalomnak egy sokkal kiterjesztettebb értelmét használja. E szempont körülményeit azért tekintem lényegesnek, mert a fogalomhasználat jellemzői nem csupán korszakokat határozhatnak meg a vizuális kultúrakutatással kapcsolatosan, hanem a Julier által is jelzett paradigmaváltás hazai tudománytörténeti vonatkozásai is árnyalódnak ezáltal. A szakirodalmak feldolgozása kapcsán az időrendiség elvét érvényesítem, ebből fakadóan időrendben fogok haladni a tanulmányok, írások, konferenciaelőadások szemlélésében, és ezek mentén tárom fel a fogalomtörténeti hátteret, ezt követően pedig a levont konklúziókat a designkultúra-tudomány alakulástörténetéhez kapcsolom hozzá.

⁵⁰ Ferkai-István-Slécia (szerk.) 1992. 99–100.

Ha megvizsgáljuk a 20. században bekövetkezett – a humántudományokban lezajlott – fordulatokat, jól látható, hogy az ezredforduló környékén a nyelv fókuszáról⁵¹ egyre inkább a képekre tevődött át a hangsúly. A vizuális kultúratudomány diskurzusalapítójának tekintett W. J. T. Mitchell alapvető tanulmánya⁵² egy olyan új diskurzus alapjait fektette le, amely a kultúra nyelvi reprezentációjának bírálatával a képit állította a középpontba. Amellett érvelt, hogy szükség van a kép fogalmának újragondolására, illetve annak regisztrálására, hogy a kultúra milyen erőteljesen a látást helyezte a gondolkodás és a megértés középpontjába – ez az érzékelés határozza meg a kultúráról történő gondolkodásmódot. Vitathatatlan, hogy nagyhatású munkássága alapjaiban határozta meg a vizuális és mediális kultúrakutatást, főként azért, hogy Rorty fordulat-elmélete nyomán *képi fordulatot* feltételez. Ahogy fogalmaz, a kép „*úgy emelkedik ki a bölcsészettudományok vitáiból központi témaként, ahogyan azt a nyelv tette: azaz egyfajta modellként vagy mintaként más dolgok számára*”⁵³. Értékelése szerint tehát a posztmodern korban egy olyan vizuális kultúrában élünk, amely egyértelmű módon a képek által konstruált világtapasztalatra és megértésre épül. Az jól kitapintható, hogy a kétezres évektől kezdődően a hazai diskurzus is erőteljesen épít ezen kultúrakutatási pozícióra, felmerül azonban, hogy a vizuális kultúrára való reflexió milyen módon jelent meg a korábbi értelmezésekben?

Mint arra Beke László is utal egy 1979-es vitaülésen, „*Magyarországon mintegy 5–6 éve beszélünk vizuális kultúráról; legkorábbi nyomtatásban megjelent definíciós kísérlet (1975) Miklós Pál hasonló című kötetéből ismerem*”⁵⁴. Mivel azon hipotézisből indulok ki, hogy a vizuális kultúra – Mitchell által megfogalmazott – tézise a képre, valamint a látás kizárólagosságára fókuszál, célszerű megvizsgálni, hogy a '70-es évek közepétől hazánkban megjelenő – és a vizuális kultúrát vizsgáló – kultúrakutatói értelmezések hogyan reflektálnak ezen kérdéskörre. Miklós Pál diskurzusalapító munkája⁵⁵ már a kötet elején igyekszik magát a fogalmat definiálni. Noha rögzíti, hogy „*érzékszerveink legfontosabbja mindig a szem volt*”⁵⁶, több helyütt is „*anyagi és következésképpen érzékelhető világ*”⁵⁷-ről vagy épp „*érzékileg megfogható világról*”⁵⁸ ír, sőt azt is megfogalmazza, hogy „*az építmények és tárgyak [...] csak mellékesen*

⁵¹ Rorty, Richard 1967. *The Linguistic Turn*. The University of Chicago Press. Chicago.

⁵² Mitchell, W. J. T. 2012. *Mi a kép?* In: Uő. 2012. *A képek politikája*. JATEPress. Szeged. 15–50.

⁵³ Mitchell, W. J. T. 2012. *A képi fordulat* In: Uő. 2012. *A képek politikája*. JATEPress. Szeged. 133.

⁵⁴ S. Nagy Katalin (szerk.) 1982. *A vizuális kultúráról*. Kossuth Könyvkiadó. Budapest. 51–52.

⁵⁵ Miklós Pál 1976. *Vizuális kultúra*. Magvető, Budapest.

⁵⁶ Miklós 1976. 11.

⁵⁷ Miklós 1976. 12.

⁵⁸ Miklós 1976.13.

szolgáltatnak vizuális információkat”⁵⁹, egy Szépművészeti Múzeumban Meštrović-kiállítás szobrai kapcsán pedig azt is kifejti, hogy „*formáik és arányaik szerkezete és dinamikus mozgásuk kiteljesedik épp azáltal, hogy az ember körüljárja, s nem csak szemével, hanem mozgásával is érzékeli őket*”⁶⁰. Miklós Pál a kötet második felében hangsúlyozza a környezetkultúra mint iskolai tananyag bevezetésének létjogosultságát, ennek kapcsán pedig azt is rögzíti, hogy „*a környezetkultúrában a tisztán vizuális tárgyak köre nagyon szűk (ide tartozik a plakát, a képes folyóirat, a könyv, a fotó, továbbá minden tipográfiai termék); a legtöbb tárgynak (pl. az említettek közül leginkább a könyvnek) a plasztikai tulajdonságai éppoly fontosak, mint a látással érzékelhető vonásai*”⁶¹, ebből kifolyólag pedig a látás mellett „*nagy szerephez jut benne még a tapintás és mozgásérzékelés is*”⁶². Noha véleménye szerint egy tárgy vagy építmény önmagában nem meghatározott (vagyis értelmezésében nem dönthető el ez alapján, hogy milyen politikai berendezkedésű társadalomra jellemző), viszont ír a „*tárgyak és építmények rendszeré*”-ről, vagyis „*funkcionális és esztétikai, szociális és pszichikai, technikai és kereskedelmi (gazdasági) viszonylatainak struktúrájára*”⁶³-ról. Azzal együtt, hogy Miklós Pál kötetének alcíme (*Elméleti is kritikai tanulmányok a képzőművészetek köréből*) művészeti érdeklődést sugall, jól észrevehetően a szerző kilép ezen művészeti diskurzusból a környezetkultúra összetevőit tárgyalva, kötete végén pedig – Lukács György gondolataira felfűzve – azt is megjegyzi, hogy a „*»design« jelenségét kulcsfontosságúnak ítéljük az iparművészet kérdéseinek megítélésében*”⁶⁴, megemlítve ennek kapcsán a legújabb – a „*rendszertervezés koncepciójával fellépő*” – designtörekvéseket is.

E néhány kiemelt szövegrészlet is világossá teszi az általam felvetett hipotézis érvényességét. Miközben egy olyan kötetről beszélünk, amely a vizuális kultúra fogalmának és jelenségeinek megalapozására vállalkozik, látványosan túl is lép ezen „*ikonográfiai redukción*”⁶⁵, amikor a látás érzékszervén túlmutató érzékelési összetettségről ír (tapintás, mozgás). Látványos az a rendszerszemléleti igény is, amely tárgyak és építmények rendszerét, életünk egész anyagi keretét egységesen igyekszik felmutatni, vizsgálni, és mindezt a társadalom, kultúra kontextusába is beilleszteni. Felmerül tehát a kérdés: mennyiben beszélhetünk ezen megközelítésmód kapcsán valóban a Mitchell által sugallt vizuális kultúráról? Olvasatomban Miklós Pál úgy

⁵⁹ Miklós 1976.12.

⁶⁰ Miklós 1976.123–124.

⁶¹ Miklós 1976. 273.

⁶² Miklós 1976. 272.

⁶³ Miklós 1976. 275.

⁶⁴ Miklós 1976. 379.

⁶⁵ Szentpéteri 2010. 19.

tárgyalja a vizuális kultúrát, hogy közben ezt a fogalmat igyekszik a legnagyobb mértékben tágítani is, kiemelni a vizualitás tárgyköréből. Ennek fogalmi problematikusságát maga a szerző is érzékeli, amikor azon veszélyről ír, „*amit a vizuális kultúrának a képkultúrával való azonosítása – következképpen leszűkítése és eltorzítása – jelent*”⁶⁶. A későbbiek során amellet fogok érvelni, hogy amit a ’70-es évektől kezdődően a vizuális kultúra fogalma alatt tárgyalnak a szerzők, az sokkal inkább párhuzamokat mutat a jelenkori designkultúra-tudomány értelmezői attitűdjével, szemléletmódjával, mintsem a ’90-es évektől Mitchell nyomán kibontakozó vizuális és mediális kultúratudományok modelljével.

S. Nagy Katalin a lakáskultúra helyzetével kapcsolatos kutatása⁶⁷ a vizuális ízlés jellemzésével zárul. Ennek már az első mondatában megfogalmazódik, „*a vizuális közlés nem jellemezhető egyetlen dimenzió mentén*”⁶⁸. Miközben arról ír, hogy a lakás belső képét milyen adottságok határozzák meg, az alábbi összetevőket említi: épülettípus, a belső tér nyújtotta lehetőségek, a kereskedelem, az árukínálat, a bútor és egyéb tárgyak választéka – mint külső feltételek; ehhez társulnak hozzá a családi közösségek, a nevelés, a különböző hatások mentén formálódó ízlés – mint belső feltételek, összetevők. Ha e több összetevős listát megvizsgáljuk és hozzátesszük a kötetben tárgyalt témaköröket (pl. ülőbútorok, fekhelyek, tárolás, gyermekek jelenléte a lakásban), igen nehéz lenne mindezt a vizualitás címszó alá illeszteni. Noha nem reflektáltan, de a szerző koncepciójából is levonható következtetésként: a vizualitás sokkal többet jelent csupán a látás általi világtapasztalatnál.

Néhány évvel Miklós Pál munkája után jelent meg az a MTA Vizuális Kultúrakutató Munkabizottság számára készített vitaanyag⁶⁹, amely a vizuális kultúra társadalmi és életmódra vonatkozó összetevőikhez nyújt adalékokat. A szöveg bevezetése – Miklós Pál munkájához hasonlóan – fogalmi tisztázással kezdődik, a vizuális kultúra (amely kiegészítésként vizuális és plasztikai kultúráként is említődik) „*területére tartozik a társadalmi praxis (s benne – természetsszerűleg – az ember egyéni viselkedésmódja, életmódja) minden olyan megnyilvánulása, amelynek (tárgyasult formában) közvetlen vagy közvetett eredményeként vizuális jelenségek jönnek létre*”⁷⁰. Ennek nyomán tehát a vizuális kultúra érdeklődése lefedi „*a teljes vizuálisan észlelhető tárgy- és jelenségvilág*”-

⁶⁶ Miklós 1976. 312.

⁶⁷ S. Nagy Katalin 1979. *Eredmények a lakáskultúra-vizsgálatból 1974–78*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

⁶⁸ S. Nagy 1979. 86.

⁶⁹ Horányi Özséb (szerk.) 1980. *A vizuális kultúra szerepe a társadalmi fejlődésben és az életmód alakulásában*. Népművelési Intézet Igazgatója, Budapest.

⁷⁰ Horányi (szerk.) 1980. 7.

ot, ezek „*alakításának felhasználásának minden »eseményé«*”-t, magát a használatot és a „*velük kapcsolatos életmód*”-ot. Mindezek jellemzője, hogy területe „*nem hasítható ki úgy a világból, mint pl. a »természeti erőforrásoké« vagy a »sporté«, még úgy sem, ahogyan a vizuális művészetek kihatározhatóak*”⁷¹. Ezzel összefüggésben említi a szöveg a jelen helyzet elemzésénél a különböző intézmények tevékenységi köre nyomán fellépő társadalmi praxisra gyakorolt hatásmechanizmus is, ennek kapcsán említődik a *Lakáskultúra* című folyóirat is, amelynek „*helyzetfeltáró, orientáló szerepe a fogyasztó szintjén valóban megvan, de kétséges, hogy képes-e egyáltalán befolyásolni a szabályozó intézményeket s így a gyártó, illetőleg a kereskedelmi hálózatot*”⁷². A társadalmi praxis, a kultiválandó intézmények szabályozó tevékenysége, valamint a vizuális kultúra mint kultiválandó érték között meglévő kapcsolat és ennek mélyreható elemzése olyan következménnyel is jár, amelynek értelmében „*vizsgálódó a vizuális kultúra fogalmának a tartalmi változása az elmúlt időszakban*”⁷³. Noha a vitaanyag meglehetősen enigmatikusan fogalmaz és konkrétumokat kevésbé sugall, annyi mindenképp kijelenthető, hogy a vizuális kultúra fogalma ebben is kritikai éllel kezelődik, egyértelmű jelentésről tehát semmiképp sem beszélhetünk, ha így lenne, vizualitás kapcsán nem vetődne fel a „*szinte már élehetetlen mesterséges környezetünk*”⁷⁴ problémaköre sem.

Amíg az előbbieken ismertetett vitákat – amely 1979 januárjában született – egyértelműen előíró gesztusokat, lépéseket fogalmaz meg a vizuális kultúra elemeinek előremozdítása és hátráltatása kapcsán, az 1980 szeptemberében lezajlott – *A művészet a változó világban* címen – megrendezett és dokumentált elméleti tanácskozás jól észrevehető módon támasztja alá azt a megállapítást, amely György Péter monografikus munkájában is megfogalmazódik: „*A képzelet új horizontjai tűntek fel, addig nem ismert és el nem ismert képek és képzetek, értelmezhetetlen esztétikai léptékek, témák és beszédmódok bukkantak elő hirtelen*”⁷⁵. A Képzőművészeti Világhét alkalmából rendezett ülés már a megnyitójában is tükrözi ezt a szemléletmódot, hiszen Tamás Ervin úgy fogalmaz, „*az a gyakorlat, amelyet élünk, nem feltétlenül az egyetlen lehetséges gyakorlat*”⁷⁶. Az első (már korábban emlegetett) előadás – Vitányi Ivántól – épp a vizuális közízlés, illetve a vizuális kultúra témaköreit tárgyalja. Ebben a szerző többek között azt is megfogalmazza, „*ingoványosabb talajra jutunk, amikor a vizuális kultúráról kezdünk*

⁷¹ Horányi (szerk.) 1980. 7.

⁷² Horányi (szerk.) 1980. 25.

⁷³ Horányi (szerk.) 1980. 40.

⁷⁴ Horányi (szerk.) 1980. 14.

⁷⁵ György Péter 2014. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Magvető, Budapest, 45.

⁷⁶ Timár Árpád (szerk.) 1981.

el beszélni”⁷⁷. Már a bevezetőben is javasolja, a fogalomról tágabb értelemben kellene szólni, nem csupán a képek kontextusában. Ezen okból fogalmazza meg azt a későbbiekben, hogy a vizuális kultúra kifejezés félrevezető, „*valójában a mindennapi és nem mindennapi tárgyi kultúra objektivációjának* esztétikai minémiségéről és minőségéről *beszélünk*.” Ha ezt szem előtt tartjuk, „*most már reálisan elemezhetjük a képzőművészeti kultúra és a tárgyi kultúra esztétikumának egymáshoz való viszonyát*”⁷⁸. Hasonló okok miatt használja Lugossy Mária a környezetkultúra fogalmát, Beke László pedig a műfajok/médiумok “szexuálforradalmáról” beszél, amelyben „*minden műfaj/médiум minden műfajjal/médiумmal közösülhet*”⁷⁹, a szerzők jelentős része egyszerűen elkerüli a vizuális kultúra említését. Látványos tehát az a definíciós problematikusság, amely mind a fogalmat, mind pedig az ezen fogalom körében tárgyalt jelenségeket érinti.

Hogy a '70-es évek második felétől kezdődően a vizuális kultúra iránti érdeklődés megnőtt, arra Deme Tamás is felhívja írásában⁸⁰ a figyelmet. Ahogy más gondolkodóknál, nála is érzékelhető az a definíciós kényszer, amellyel a fogalmat igyekszik egzakttá tenni. „*Vizualitásnak a látható világgal kialakított (kommunikációs) viszonyrendszert nevezünk, mely érzékelési és gondolkodási (kognitív) folyamatok egysége*” – fogalmaz írásában⁸¹. Miközben a szerző a címben is említett vizuális kultúráról értekezik, olyan kérdések, problémafelvetések kerülnek elő, mint a lakáskultúra, a lakások téreloszlása, a bútorok minősége, a gyermekjátékok. Utóbbi kapcsán megfogalmazódik a korabeli választék kritikája, mivel „*a műanyag játékok egyoldalúsága elszegényíti a gyerekek **taktilis érzékelő képességét*** [kiemelés K. P.]”⁸². Mind a felhozott példái, mind pedig látáson túli érvékszervek említése megerősíti azt az állítást, mely szerint a korban a ‘vizualitás’ fogalma túlmutat a látvány és a látás jelenségén.

Érdekes felismeréseket, hozzászólásokat tartalmaz dolgozatomhoz az 1982-ben megjelent *A vizuális kultúráról*⁸³ címet viselő szövegkorpusz is, amely főként a '70-es években keletkezett ilyen érdeklődésű írásokat gyűjti össze. Láttuk korábban, hogy a látás már Miklós Pál munkájában sem problémamentes a vizuális kultúra kapcsán, Almási Miklós gondolata pedig ezt teszi hangsúlyossá, amikor így ír: „*A látás regressziója tehát*

⁷⁷ Timár (szerk.) 1981. 9.

⁷⁸ Timár (szerk.) 1981. 9.

⁷⁹ Timár (szerk.) 1981. 39.

⁸⁰ Deme Tamás 1980. *A vizuális kultúráról – keményen*. In: Poszler György (szerk.) 1980. *Az esztétikai nevelésről*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 277.

⁸¹ Deme 1980. 278.

⁸² Deme 1980. 283.

⁸³ S. Nagy Katalin (szerk.) 1982. *A vizuális kultúráról*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

*kettős tendenciát rejt magában. Nem egyszerűen negatív folyamat. Hiszen a valósággal való kapcsolatunk elmélyült, a látszatokkal szembeni kiszolgáltatottságunk csökkent, s a szem egy sor gondolati műveletet vett át – jelentős lépést tettünk előre az érzékszervek társadalmasodásának útján.*⁸⁴ A látás és a szem említése mellett folyamatosan felbukkan az érzékszervek megjelölése, mintha maguk a szerzők is tisztában volnának azzal, hogy hiába van a tekintetnek kiemelkedő szerepe, emellett más módokon is érzékeljük azon világot, amelyben benne élünk. Ezzel összefüggésben teszi Németh Lajos azt a megállapítást, hogy *„egy kor vizuális kultúrája felöleli a környezetet, a benne élés módját”* mindezek pedig *„nem csupán vizuális minőségeket rejtenek magukban”*⁸⁵. De problémafelvető jellegű Beke László észrevétele is, melyben megfogalmazza: *„a vizuális kultúra fogalma tehát pro forma jelen van ugyan tudományos életünkben, annak ellenére, hogy még nem egészen tisztázott: alkalmas-e annak megjelölésére, amire értjük”*⁸⁶. Ennek mentén – Miklós Pál munkájára építve – említi Beke a környezetkultúra kifejezés érvényes voltát, *„melyen belül a vizuális (képi) és a tárgyi kultúra összefüggése, sőt elválaszthatatlansága”* alkotja a fogalmi alapvetést, arra is ráirányítva a figyelmet, hogy a *„vizuális» jelző arra kényszerít, hogy egyértelműen az észlelés aspektusából közelítsük meg a vizsgálandó területet, noha még a legegyszerűbbnek látszó észlelési oppozíciós pár, a vizuális/auditív összefüggését sem látjuk kellőképpen – a vizuális/taktilisról (=haptikusról), vagy a vizuális/kinezikusról nem is beszélve”*⁸⁷. Milyen értelemben beszélhetünk tehát vizuális kultúráról, ha az érzékelés a vizualitáson túl a hallásra, az érintésre, valamint a mozgásra is épül? Egy konklúziót egész bizonyosan levonhatunk: a vizuális kultúra fogalmának pontos jelentése nem csupán tisztázatlan, hanem elégtelen is – erre pedig az ezzel foglalkozó szerzők egy jelentős része fel is hívja a figyelmet.

A rendszerváltást követő változások a haza kultúra egészére hatással voltak, jól kitapintható mindez a tudományos diskurzus kontextusában is. Az Iparművészeti Főiskolán 1991-ben megrendezett elméleti tanácskozás⁸⁸ – amely az iparművészet és a tervezőképzés új kihívásait járta körül – érintette azon összetevőket, amelyek megoldásra várnak, hiszen *„a hálózatok, a gazdasági-információs szisztémák, a számítógépes kapcsolatteremtések, a kommunikáció nagyrészt strukturálhatatlan [...] hierarchizálhatatlan világában immár nem lehetséges elkülönülő alrendszerekről”*⁸⁹ beszélni. György Péter nem csupán ezen hierarchizálhatatlanságot regisztrálja, hanem a

⁸⁴ S. Nagy (szerk.) 1982. 37.

⁸⁵ S. Nagy (szerk.) 1982. 44.

⁸⁶ S. Nagy (szerk.) 1982. 50.

⁸⁷ S. Nagy (szerk.) 1982. 52.

⁸⁸ Ferkai – István – Slézia 1992.

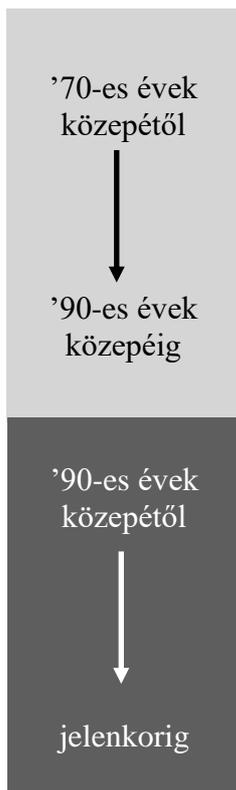
⁸⁹ Ferkai – István – Slézia 1992. 65.

vizuális kultúra fogalmát is elkülöníti a tárgyalkotás kategóriájától. Ebből kifolyólag sokkal inkább olyan hálózatokról beszél, amelyek elemei átjárják egymást, hatással vannak egymásra, tehát a korábban fenntartott határok érvényessége megkérdőjelezhető. Ezt a szemléletmódot erősíti Stefan Lengyel referátuma is, aki a *“nagy összefüggésekre”* való fókuszálás fontosságát emeli ki, illetve azon kölcsönhatást, amely az ember és környezete között viszonyrendszerben fedezhető fel. Bő egy évtizeddel később hasonló kutatási kérdés kerül a középpontba, a 2006-ban megjelent kötet⁹⁰ szintén az iparművészet helyzetére reflektál az átalakuló vizuális kultúra kontextusában. E kötet teoretikus kerete látványos módon a poszt-mitchelliánus kor jegyeit viseli magán, amennyiben a vizuális kultúra tárgyalásakor egyértelműen Mitchell lesz az origópontja a fogalomnak. Horányi a tanulmányában a vizuális kultúra kutatását egyértelműen interdiszciplináris attitűddel fogalmazza meg és ennek összefüggésében tárgyalja az iparművészet/design témaköreit, mint ahogy Szentpéteri Márton is *„valóban multi- és interdiszciplináris workshop létrehozását”* sürgeti.

Ahogy arra Géczy Nóra is utal 2019-ben megjelent munkájában: *„Az utóbbi évtizedekben azonban a design fogalma jelentősen átalakult és a designerek szerepköre is bővült, részben a szó elterjedésének, részben a téma népszerűsödésének, a határvonalak elmosódásának köszönhetően. A design univerzális fogalommá vált, amely sajátos tervezői gondolkodásformát jelent. Nem egyszerűen a tárgyak tervezését és előállítását, hanem az emberi viszonyok, környezeti szituációk létrehozásának komplex módját [...] A designtől tehát nem tudjuk függetleníteni magunkat, mert körülvesz bennünket, nem is annyira tárgyak formájában, hanem a tervezettség módjában.”*⁹¹ A szerző világosan fogalmazza meg azt a fogalmi paradigmaváltást, amellyel a designkultúra-tudomány operál, és amelyre az egész kultúrakutatói attitűdje épül. Megvizsgálva a kulturális kontextusokat, a tervezett környezet mindenre kiterjedő jellegének alapként való feltételezése nehezen cáfolható. Ennek következményeként pedig a kultúrának a design kitágított, holisztikus fogalma mentén történő vizsgálata is legitimnek tekintendő, hiszen a tervezettség az emberi létünk és a kultúra minden mozzanatában megragadható. E fogalmi átrendeződést ugyanakkor nem annak vizsgálata mentén közelítettem meg, hanem sokkal inkább egy olyan narratívát vázoltam fel a szakirodalomból kiemelt részletek segítségével, melynek nyomán nem vizuális kultúráról, hanem hazai kontextusban sokkal inkább vizuális kultúráról beszélhetünk,

⁹⁰ Antalóczy Tímea – Kapitány Ágnes (szerk.) 2006. *Az iparművészet szerepe az átalakuló vizuális kultúrában*. Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest.

⁹¹ Géczy Nóra 2019. *Design. Tér- és formakultúra*. Scolar, Budapest. 17–18.



ezzel párhuzamosan pedig a vizuális kultúrakutatás két korszakát különíthetjük el. Az első korszakot a '70-es évek közepétől kezdődően, végpontját pedig a '90-es évek második felében tudjuk kijelölni. Ezen korszak jellegzetessége, hogy a 'vizuális kultúrának' egy olyan ernyőfogalmát használja, amely ugyanakkor nem csupán a látvány általi világtapasztalatra épít, hanem sokkal inkább a látáson túlmutató érzékszervi működésegyüttesre. Ezzel szemben a Mitchell utáni korszak a kép fogalmát valóban olyan kontextusban használja, amelyre Guy Julier is utal. Miért lényeges a fentebb olvasható forráskutatás és fogalomtörténet? Ha elfogadjuk Julier érvelését, mely szerint a designkultúra sokkal tágabb összefüggésben vizsgálja a kulturális működésmódokat, mint a vizuális kultúrakutatás tette, akkor nem számolunk azon hazai tudománytörténeti korszakkal, amely – noha a fogalmat használva – nem abban a redukált értelemben gondolkodik a kultúráról, mint azt Julier állítja és feltételezi.

A '70-es évek közepétől áttekintett szövegek nyomán két konklúzió mindenképp levonható: 1. a deklaráltan vizuális kultúrával foglalkozó írások tehát időről-időre beleütköznek abba a problémakörbe, hogy elméleti keretüket, magát a vizuális kultúra fogalmát nehezen, vagy egyáltalán nem tudják egzakt módon definiálni, vagy épp kitágítják annyira, hogy az túlmutasson a vizualitás tárgykörén 2. a '90-es évek második felétől kezdődően jól érezhető az a mitchelliánus hatás, amely a vizuális kultúra definiálására rányomja bélyegét. Ennek mentén tehát kijelenthető, hogy a rendszerváltás előtti – vizuális kultúra címszó alatt tárgyalt – témakörök nem tudják kikerülni azt a problematikát, hogy mit jelent a vizualitás és a kép fogalma, ennek nyomán pedig vagy környezetkultúráról beszélnek, vagy az előbb említett címszó alatt olyan multiszenzoriális érzékegyüttest (tapintás, mozgás etc.) említene, amely bőven túlmutat a látás aktusán. Azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a minket körülvevő tervezett világ – amely a rendszerváltás előtti szövegekben előíró jelleggel tárgyalódik – szintén olyan összetevőkkel rendelkezik, amely nem csupán a képekre, plakátokra terjed ki, hanem az emberi környezet, az emberi élet egészére is.

Kiindulási hipotézisem az a julieri állítás volt, amelynek értelmében a vizuális kultúratudományok olyan látáscentrikus elméleti keretben gondolkodnak, amely nem hagy teret az érzékelés egyéb módjainak. Ha a '70-es évektől kezdődő vizuális kultúrával foglalkozó hazai szakirodalmakat megvizsgáljuk, a néhány előbbieken bemutatott

példatár is bizonyítja azt, hogy ezen állítás csupán korlátozott módon igaz: a '70-es és '80-as évek hazai, vizuális kultúrával foglalkozó szakirodalmának közös jellemzője, hogy vizsgálati területeik messze túlmutatnak az "ikonográfiai redukción", még ha mindez problematikusan is fogalmazódott meg. A jelenkori designkultúra-kutatás hazai története valóban – a fókusz tekintetében – elmozdulás a vizuális kultúrakutatás perspektívájához képest? Vagy sokkal inkább szerves folytatása, fogalmi tisztázása és átkeretezése azon vizsgálatoknak, amelyek a rendszerváltásig jellemezték a hazai humántudományos gondolkodást e szegmensét? Meglátásom szerint, ha a designkultúra-kutatás tudománytörténeti előzményeit keressük, nem a rendszerváltás utáni értelmezésekhez kell visszanyúlnunk; sokkal inkább a rendszerváltás előttiékhöz. Ezzel nem azt állítom, hogy a designkultúra-kutatás már a '70-es években is létezett, csupán azt, hogy vannak olyan tudománytörténeti előzmények, amelyeket nyomán e napjainkban is alakuló értelmezői modell gondolkodástörténeti forrásai láthatóvá válnak. A hazai szakirodalomra épülő kutatást azért is tartom lényegesnek, mivel rámutat arra, hogy a nemzetközi szakirodalomra épülő állítások nem minden esetben, illetve nem teljes mértékben feleltethetőek meg a hazai tudománytörténeti folyamatoknak. Emellett – újraolvasva ezek szövegeket – azon is érdemes elgondolkodni, hogy a designkultúra-tudomány viszonypontjai vajon hol is keresendőek. Véleményem szerint nem kevés érv áll amellet, hogy érdemes visszanyúlni a rendszerváltás előtti szövegekhez, és ennek mentén árnyalni a nemzetközi diskurzus megállapításait.

4. Manővermezők

Mit jelent hatalmat birtokolni? Hogyan határozza meg e fogalom a kultúrák és az interperszonális kapcsolatok évezredes történetiségét? Létezik olyan pozíció, amely ne kapcsolódna valamilyen módon a hatalom gyakorlásának jelenségéhez? Milyen aspektusai bontakoznak ki egy fogalomtörténeti vizsgálódás során a különféle diszciplínák értelmezői kerete mentén? Vajon a kultúra ezen aspektusból nem jelent mást, mint a Minotaurus vad ereje és az azt megfékező daedalosi gyakorlat közötti viszony⁹² időben és térben újrakonstruálódó szekvenciáit? Az alábbi fejezetben ezen kérdésekre keresek válasz(ok)a)t, tudatában annak, hogy e fogalom teljességét feltárni nem csak a hermeneutikai megértés számára lehetetlen vállalkozás. Ahhoz azonban, hogy bizonyos designkulturális jelenségek hatalommal kapcsolatos összefüggéseit értelmezni tudjam, lényeges e fogalom néhány megközelítésének számbavétele. Emellett elkerülhetetlennek tartom az arra való rákérdezést is, hogy etikai perspektívából mennyiben lehetséges a hatalom fogalmára egyértelmű kritikai választ nyújtani, hisz hatalom és etika szoros kapcsolata az ókori görög filozófiától kezdődően a jelenkori elméletekig folyamatosan jelen van.

4.1 A isteni legitimitástól a kapitalista piaclogikáig

Noha a disszertáció kereteit szétfeszítő vállalkozás lenne a hatalom évezredes kultúrtörténetét vizsgálat tárgyává tenni, mégis fontosnak tartom egy olyan eszmetörténet felvázolását, amelyre a hatalom jelensége alkalmazható. Az alábbi fejezet ebből kifolyólag a fogalmat az eredőtől kívánja felrajzolni, és azon moduszokat számba venni, amelyek a hatalom – Sutyák Tibor Foucault-könyvében is alkalmazott – manővermezőit konstruálják. Hiszen, ha a közelmúlt designkultúrájának hatalmi logikáját vizsgáljuk, rá kell mutatni az ezt meghatározó hatalmi gyakorlatok forrásvidékére is.

A Russel által papi hatalomként említett jelenség⁹³ sok korai kultúra sajátossága. A papi funkció itt nem elsősorban a társadalmi feladatkört jelenti, hanem sokkal inkább a hatalom transzcendentális legitimitációját. Az egyiptomi fáraó Ré, a Napisten fiaként nyeri hatalmát a transzcendenciából, a zsidók királyai pedig JHWH felkentjeként válnak legitim uralkodóvá. De még a keresztény világ sem mentes e szemlélettől, ugyan a krisztusi misszió nem-evilági jellege bontakozik ki elsősorban Jézus működésében, de nem feledkezhetünk el a péteri-pápai primátus jelenségéről, amely épp a történelmi korokban való mindenkori benne-léte hangsúlyozza, egyszersmind összekötő

⁹² Batár Attila 1998. *Építészet és hatalom*. Café Babel. 1998/29. 21.

⁹³ Russel, Bertrand 2004. *A hatalom. A társadalom újszerű elemzése*. Typotex, Budapest.

kapocsként szolgál a világi tettek és azok transzcendens párhuzamai között. E néhány példából is látható, hogy a hatalom gyakorlásának diskurzusai olyan metafizikai forrásvidékkel rendelkeznek, amelyek nem csupán e diskurzusok praxisait hatják át, hanem ezzel párhuzamosan igazságtartalmukat is az adott rendszeren belül megkérdőjelezhetetlenné teszik.

A korai kultúrák e jellegzetessége azonban semmiképp sem kizárólagos, hisz a görögység ethoszában a politikafilozófia a transzcendenciát az etika horizontjába helyezi át. E szemléletmód ugyanis egyszerre kapcsolta a hatalom fogalmát az erényes élet praxisához, illetve az ideális társadalmi berendezkedés sajátosságaihoz. Platón *Az Állam* című művének nyolcadik könyve – amely a hibás államformákat járja körül – épp a hatalom és a szabadság fogalmi kettőse mentén fogalmaz meg kritikát, pontos képet adva arról is, hogy a szabadság túlzott mértéke, vagyis a *szertelen szabadság* káros hatással van a demokráciára is. A hatalom mértéket adó jellegére mindenképp szüksége van, ellenkező esetben a társadalmi berendezkedés működésképtelenné válik, összeomlik. Mint ahogy azt Hans Joachim Störig is megjegyzi, Platón „*elkialkatta arisztokráciát kíván, szó szerinti értelemben: a legjobbak uralmát. Ez viszont egyszersmind a legtokéletesebb demokrácia is. Nincs örökölt előjog; mindenkinek egyenlő esélye van arra, hogy a legmagasabb tisztségekig emelkedjen*”⁹⁴. A hatalom transzcendentális jellegét felváltja egy nagyon is evilági, immanens hatalomeszmény, amely már nem az isteni eszméken, hanem az erények Szókratésztől örökölt rendszerén alapul. Azt azonban Störig is megjegyzi, hogy Platón több elképzelése párhuzamot mutat a 20. századi totalitárius rendszerek jellegzetességeivel. Az azonban nem tagadható, hogy *Az Államban* végig jelen van az igazságosság fogalmának etikai imperatívusza, alapjaként a platóni elképzelésnek. Érthető tehát, hogy a Platón-tanítvány Arisztotelész tudományfelosztásában miért sorolódik a praktikus tudományok közé mind a politika, mind pedig az etika. Nem csupán a hétköznapi élethez való kötődésük indokolja mindezt, hanem az is, hogy a két terület egymással is rokon, egyik a másik nélkül nem képzelhető el. Megjelenik tehát a hatalomnak egy olyan értelmezése is, amely háttérbe helyezi annak transzcendentális jellegét, és ennek mentén gondolja el az állam és a hatalom működésének lehetőségeit. Amíg a görög filozófia jelentős államelméleti gondolkodói számára az erények rendszere képes a stabilitás megteremtésére, addig a reneszánsz filozófiában ezen etikai alapmagatartás válik kétségessé többek között Machiavelli *A fejedelem* című művében. Mint írja: „*Tudnunk kell tehát, hogy kétféle módszer van a*

⁹⁴ Störig, Hans Joachim 2008. *A filozófia világtörténete*. Helikon, Budapest. 130.

küzdelemben: az egyik a törvényekkel, a másik az erőszakkal. Emberi tulajdonság az egyik, állati sajátosság a másik. Mivel azonban az egyikkel némelykor nem boldogulsz, a másikhoz kell folyamodnod. Ezért a fejedelemnek tudnia kell használni a benne rejlő embert és állatot”⁹⁵. Az etikum Machiavelli elképzelésében már nem imperatívusz, hanem sokkal inkább olyan opcionális választás, amely nem rendelkezik kizárólagossággal; a szerző „az állami hatalom erősítésében ismeri fel a politikai cselekvés alapelvét [ezért]... jogos minden – morális vagy immoralis eszköz használata”⁹⁶. De sok hasonlóságot mutat ezzel Hobbes Leviatánja is – az állam allegorikus alakja –, amely mindenk fölé áll és meghatározza, hogy mi számít erkölcsi értelemben helyes és helytelen cselekedetnek. Az állam által kontrollált morális relativizmus szintén azt az elképzelést erősíti, amely értelmében az etikum felfüggesztése vagy elbizonytalanítása legitimálható.

Csupán néhány példa a nyugati kultúra évezredes történelmében, amely a hatalom és állam kérdéskörei mentén születik meg, a folyamat azonban jól kitapintható: a transzcendentális államelmélettől a reneszánszra olyan politikafilozófiákig jutunk el, amelyek nem csak a hatalom isteni eredetét függesztik fel, hanem egyszersmind az antik etikai hagyomány szükségszerű jelenlétét sem állítják. Miért fontosak e jelenségek számunkra? Mert utat mutatnak azon modern és posztmodern teóriák irányába, amelyekben a hatalom a mindennapok immanenciájában artikulálódik, és Marx, illetve a posztmarxista elméletek nyomán eljut a posztmodern kapitalizmus piaci logikájáig, ezzel kapcsolatosan pedig a designeri pozíció és felelősség sokszor bizonytalan körvonalaihoz.

A modernitás 19. századi folyamatai nem csupán a társadalom szerkezeteit alakítja át, hanem ezzel összefüggésben a gazdasági folyamatokat is, az ezekre való reflexió pedig Marx munkásságában bontakozik ki legintenzívebben. A hegeli alapokon nyugvó dialektikus materializmus elmélete a termelőerők és a termelői viszonyok változó dinamikájában érhető tetten, ennek mentén rajzolódik ki Marx számára az egyes társadalmi osztályok történelemben kibontakozó harca. A tőkében megfogalmazódó kapitalizmuskritika részint a gazdasági folyamatokat érinti, ezzel összefüggésben pedig a hatalmi rendszerek jellegzetességeit is. Ahhoz, hogy a jövőben megvalósulhasson az osztályok nélküli társadalom, szükség van egy olyan proletárforradalom lezajlására, amely megszünteti a kapitalista társadalom gazdasági-hatalmi rendjét⁹⁷. Marx elmélete azért lényeges, mert a termelés kontextusában vázolja fel a hatalmi rendszerek

⁹⁵ Machiavelli, Niccolò 2001. *A fejedelem*. <http://mek.oszk.hu/00800/00867/00867.htm> [a letöltés ideje: 2021.04.30.]

⁹⁶ Störig, Hans Joachim 2008. 231.

⁹⁷ Störig, Hans Joachim 2008. 398–400.

módozatait, vagyis a hatalom koronként változó logikáját. A társadalmat meghatározó gazdasági folyamatok materialista szemléletének jelensége nem csupán a modernségig húzódó folyamat, hanem a jelenkorig ível, a tanulmányban a későbbiekben erre is kitékintek a designkultúra-tudomány kontextusa mentén.

4.2 A diktatúrák kora és a hatalom episztemológiája

Megkockáztatható a kijelentés, hogy a hatalom deskriptív reflexiói a 20. századot megelőzően a távolságtartás retorikájában íródtak meg. A nyugati kultúra a 20. században viszont olyan hatalmi performanciákkal találja magát szemben a diktatúrák képében, amelyek elementáris erővel teremtik meg a hatalom filozófiai (Hannah Arendt, kései Jacques Derrida), pszichológiai (Talcott Parsons, Philip Zimbardo), történetfilozófiai (Michel Foucault) és szociológiai (Pierre Bourdieu) reflexióit. A totalitárius rendszerekben a hatalom egyszerre teremti meg azok ideológiai alapját és ezzel párhuzamosan a hatalom reprezentációinak végtelen variánsát.

Hannah Arendt filozófiai munkásságában elementáris erővel jelenik a 20. századi diktatúrák – azon belül is a nemzetiszocializmus és a sztálinizmus – árnyalt természetrajza. A Németországban született filozófusnő 1940-es emigrációja után, az Egyesült Államokban írja meg *A totalitarizmus gyökerei* című művét, amely a *fejlett kapitalizmus genealógiája*⁹⁸ mentén vázolja fel a nemzetiszocializmus ideológiájának létrejöttét. Arendt a totális rendszerek alapvető jellemzőjének tekinti a spontaneitás teljes felszámolását, melyben céljuk nem más, mint hogy „a végtelenül sokféle embereket úgy szervezze meg, mintha az egész emberiség egyetlen egyén volna”, ez viszont „csak akkor lehetséges, ha minden egyes személy egyszer és mindenkorra változatlan reakcióegységgé változtatható – így mindegyik ilyen reakcióköteg tetszés szerint bármely másikra felcserélhető”⁹⁹. Ezzel összefüggésben válik fontossá a cselekvés fogalma, mint egyetlen legitim és kizárólagosan emberi előjog, amelyre Arendt a *Vita activa*-filozófiáját építi. A cselekvő élet gondolatköre a filozófiával, mint praxissal állítható párhuzamba, amely sok évszázada lemondott önnön cselekvéséről. Márpedig mind a filozófiának, mind vele összefüggésben a politikának vissza kell szerezni *cselekvő jellegét*, ennek értelmében lesz Arendt filozófiája egyben programja is *a gyakorlati-közéleti életforma rehabilitálásának*¹⁰⁰. A cselekvés és a tevékeny élet azon antropológiai sajátosságok, amelyek túlmutatnak az arendti értelemben vett *munka* és *előállítás* fogalmán, így a

⁹⁸ Olay Csaba – Ullmann Tamás 2011. *Kontinentális filozófia a XX. században*. L'Harmattan, Budapest. 154.

⁹⁹ Arendt, Hannah 1992. *A totalitarizmus gyökerei*. Európa, Budapest. 530.

¹⁰⁰ Olay Csaba – Ullmann Tamás 2011. 159.

cselekvés egyszerre lesz *kiszámíthatatlan* és *visszafordíthatatlan*, mely magában hordozza a *határtalanság és kiszámíthatatlanság csíráját*¹⁰¹. A cselekvés filozófiája nem csupán a filozófia revitalizálásának kísérleteként értelmezhető, hanem egyúttal a totális hatalommal szembeni egyetlen alternatívának is. A cselekvés fogalmát a designkultúra-tudomány performativitásával párhuzamba állítva úgy vélem, hogy létezik egy közös fogalmi halmaz az arendti megközelítésmód és az alulról szerveződő designaktivizmus jelensége között, hiszen mindkét jelenség valamilyen módon a felülről irányított hatalommal szemben bontakozik ki. Ennek nyomán utal Julier a vele készült interjújában arra, hogy a designaktivizmus lényegi jellemzője a *rendszerrel* szembeni kritikai magatartásban rejtezik¹⁰².

A történefilozófia diszciplínájában – amennyiben lehetséges egyetlen területre szűkíteni az életművet – minden bizonnyal a posztstrukturalizmus egyik legeredetibb gondolkodója, Michel Foucault munkássága reflektált legintenzívebben a hatalom diszkurzív vonatkozásaira. Ahogy azt hazai értelmezője, Sutyák Tibor is megjegyzi Foucault-könyvében, a francia filozófus gondolkodásmódjának középpontjában a „*Korlátozni annyi, mint teremteni*” motívuma folytonos erővel lép elénk, mindez Foucault számára a transzgresszió (vagyis a határsértés) – Bataille-től örökölt – gesztusában nyer értelmet, hiszen egyaránt jelenik meg benne az „*áttörés agressziója és a határ dacos fennmaradása*”¹⁰³. Nehéz lenne azonban Foucault-t elméletalkotónak tekinteni, hiszen egész munkássága arra mutat rá, hogy a hatalom fogalma számtalan formában, számtalan gyakorlaton keresztül folyamatosan újraalakuló terekbe disszeminálódik. Ebből kifolyólag pedig a hatalom különböző diszkurzív mechanizmusai fogalmazódnak meg *A bolondság történetétől* kezdődően *A klinikai orvoslás születésén*, *a Felügyelet és büntetésen* keresztül egészen *A szexualitás történetéig*. Ezen sokszínűség jól tetten érhető az 1975-ben a Collège de France-ban tartott előadássorozatában¹⁰⁴, ahol helyet kapnak a pszichiátriai gyakorlatok, a szexualitás és a maszturbálás jelensége, a kriminalizálás módozatai, illetve a megszállottság és a boszorkányság témakörei is. És ott van mindezen jelenségek mellett az ellenőrzés állandóan átalakuló intézményrendszere is, a bolondokháza, a börtön, az egyház vagy épp a család. A megközelítésmód azonban minden esetben hasonló: korabeli beszámolók, orvosi vagy épp egyházi esetleírások, kivégzési jegyzőkönyvek – látszólag tehát olyan távoli

¹⁰¹ Arendt, Hannah 2008. *Munka, előállítás, cselekvés*. In Balogh László Levente – Biró-Kaszás Éva 2008. *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*. Kalligram, Pozsony.

¹⁰² Julier, Guy 2015. *A designkultúra új nyelvet beszél*. Disegno. 2015/1-2. 236–241.

¹⁰³ Sutyák Tibor 2007. 22.

¹⁰⁴ Foucault, Michel 2014. *A rendellenesek*. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, Budapest.

narratívák, amelyek kevésbé állnak koherens kapcsolatban a Foucault-szövegek címeivel. *A bolondság története* kezdőmondata rögzíti, hogy a „középkor végén a lepra eltűnik a nyugati világból”¹⁰⁵, az olvasó pedig a hosszas urbanisztikai és szociológiai adathalmazban legalább annyira elveszhet, mint ahogyan elrettentheti a *Felügyelet és büntetés* bevezető fejezete egy 1757-es brutális kivégzésről¹⁰⁶, vagy annak rögzítése, hogy „*e könyv témája a tér, a nyelv és a halál; a tekintetről lesz szó*”¹⁰⁷. Milyen okok miatt találom Foucault életművét fontosnak a kutatásom szempontjából? Mert rávilágít arra, hogy a hatalom nem egy elvont térben létező homogén fogalom, hanem a kultúra legkülönbözőbb területein állandóan újrafogalmazódó fenomén, amely minden esetben diskurzusokon, praxisokon, performanciákon keresztül válik megtapasztalhatóvá és megérthetővé, és ezeken keresztül tehető a reflexió tárgyaivá. A „*hatalomnak nincs kiváltságos helye, központja, nincs olyan forrásvidéke, ahol szép lassan felgyülemlik, majd szerteszágázik mindenhová*”¹⁰⁸ – fogalmazza meg ennek mentén Sutyák Tibor. Dolgozatomban éppen ezért tekintem lényegesnek, hogy feltárjam azon diszkurzív viszonyokat, tendenciákat, amelyek designkulturális vonatkozásban a hatalom tereit és gyakorlatait megkonstruálják.

Míg Foucault a hatalom diszkurzív tereit járja körül az életművében, addig Bourdieu – a mezők logikájáról alkotott – elmélete a hatalom megnyilvánulási módjainak mátrix-szerű kapcsolódási pontjait és egymásra való hatásait vizsgálja meg, ahogy fogalmaz „*a mezők általános tulajdonságának tekinthető, hogy a tétért való versengés összefonódik a játékszabályok meghatározásáért való harccal*”¹⁰⁹. Mező-elméletének homlokterében a modernségben létrejövő hatalmi működések viszonyrendszere áll. Ezek jellemzője, hogy nem csupán a – Marx által is értelmezett – tőke mentén alakul a dinamikájuk, hanem egyéb szimbolikus javak is közrejátszanak alakulásukban. Bourdieu többféle mezőt is megemlít (pl. termelési, politikai, művészeti), amelyek részint önálló viszonyrendszerekkel rendelkeznek, részint pedig az egyes mezők egymásra is hatással vannak. A mezők összetett dinamikáit jól példázza, hogy Bourdieu szerint a „*lehetséges pozíciófelvételek mezeje tehát az elhelyezés és elhelyezkedés iránti érzék számára valószínűségek rendszerének formájában adódik, valószínű hasznok és veszteségek formájában materiális és szimbolikus síkon egyaránt*”¹¹⁰. Elmélete azért lényeges számomra, mert a marxi tőke fogalmát heterogén jelentéseggyüttesként mutatja be,

¹⁰⁵ Foucault, Michel 2004. *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Atlantisz, Budapest. 11.

¹⁰⁶ Foucault, Michel 1990. *Felügyelet és büntetés*. Gondolat, Budapest. 9–12.

¹⁰⁷ Foucault, Michel 2000. *A klinikai orvoslás születése*. Corvina, Budapest. 91.

¹⁰⁸ Sutyák Tibor 2007. 162.

¹⁰⁹ Bourdieu, Pierre 2013. 190.

¹¹⁰ Bourdieu, Pierre 2013. 261.

amelyben sok esetben a szimbolikus javak érvényesülnek a materiális javakkal szemben. Foucault teoretikus állásfoglalásával szemben Bourdieu sokkal strukturáltabb – és ennek nyomán egy jövőbeli kvalitatív és kvantitatív kutatás során *kézzelfoghatóbb* megközelítésmódot jelent, a Wessely Anna által vezetett kutatócsoport – amely a kétezres évek végén a művészeti világot vizsgálta – szintén a mező-elméletet használta kiindulópontként¹¹¹.

A különféle posztstrukturalista hatalomelméletek mellett érdemes említést tenni a kortárs filozófia egy izgalmas szerzőjének, Byung-Chul Hannak a hatalom működésmódjáról írott gondolatfutamáról¹¹². A szerző alapvetően egy foucault-i megközelítésmódot alkalmaz, illetve a saját értelmezői pozícióját hozzá mérten körvonalazza. Könyvének alapgondolata a 20. századi diktatúrák utáni politikai-társadalmi berendezkedésre reflektál, arra a jelenkori időszakra, amelyet a neoliberalizmus ernyőfogalma mentén értékel. „*Ma az hisszük, hogy nem alávetett szubjektumok, hanem szabad, önmagunkat folyton újratervező* [kiemelés K. P.], *újra felfedező* projektumok vagyunk”¹¹³ - írja könyvének nyitómondatában. Már ezen, finom cinizmussal átszőtt nyitányból is jól érzékelhető, hogy ez a szabadság-hit csupán látszólagos, amelynek a háttérben összetett hatalmi működésmódon húzódnak meg. Míg az általa hivatkozott foucault-i példákban a büntető és ellenőrző hatalmi működésmódok jelennek meg, érvelése szerint napjaink társadalmára sokkal inkább a *lehet szabadsága* lesz a jellemző. A leghatékonyabb hatalmi technikák nem azok, amelyek tiltanak valamit, hanem azok, amelyek megengednek, függővé tenni akarják az embereket. Mivel napjaink nyugati társadalma már nem a testet akarja kontrollálni, hanem a pszichét, abból fakadóan egyfajta pszichopolitika vázlata tárul elénk a mű olvasása kapcsán, ahogy azt a könyv címe is mutatja. Végző soron tehát a szabadság csupán jól hangzó álca, amely elfedi azokat a hatalmi struktúrákat, amelyek irányítanak minket épp azáltal, hogy pozitív döntésekre hangolják a befogadót, már nem külső erők nyomására, hanem önmaguk döntése nyomán, önmagunkat kihasználva rendelődünk alá. „*Bentham Nagy Tesvére láthatatlan ugyan, de mindenütt jelen lévő a foglyok fejében. Bennsővé tették*”¹¹⁴

E fejezetben a hatalom történeti változásának néhány aspektusát érzékeltettem. Az antikvitástól kezdődő – közel sem a teljességre törekvő – áttekintés irányvonalakat

¹¹¹ Wessely Anna 2012.

¹¹² Han, Byung-Chul 2020. *Pszichopolitika. A neoliberalizmus és az új hatalomtechnikák*. Typotex. Budapest.

¹¹³ Han 2020. 7.

¹¹⁴ Han 2020. 54.

vázolt fel mind a fogalom alakulástörténetének, mind pedig teoretikus megközelítésmódjainak évezredes dinamikájában.

A disszertáció első nagy egysége főként elméleti alapvetéseket tartalmazott. Részint az elméleti keret hazai és nemzetközi kontextusait, alapvetéseit összegeztem benne, részint a hatalom fogalmának néhány megközelítésmódját állítottam középpontban. Mindezekből két fontos következtetést le lehet vonni, amelyek a designkultúra és hatalom fogalmait összefűzik:

1. Nem lehetséges egyik jelenségre sem adekvát definíciót adni, hiszen olyan – időben állandóan formálódó – fenoménekről beszélünk, amelyek rendkívül sok paraméter mentén alakulnak, változnak, nem léteznek tehát sem a hatalomnak, sem pedig a designkultúrának egyetlen érvényes meghatározása.
2. Ezen változékonyságból fakadóan sokkal inkább konkrét jelenségek vizsgálatából következtethetünk a sajátosságaikra. Érvényesnek tartom tehát az a foucault-i munkamódszert, amely jelenségekből indul ki, és az ezen jelenségek által megkonstruált teoretikus működésmódokat építi modellé.

Dolgozatom következő nagy egységében tehát különféle jelenségeket fogok megvizsgálni, amelyek a már említett időszakhoz (1980–2010) kapcsolódnak. Az esettanulmányokat személyes motivációk inspirálták, amelyek valamilyen módon a saját múltamhoz, élményeimhez is hozzákapcsolódnak. Noha a vizsgált jelenségek nem homogén környezetből származnak, bízom benne, hogy az esettanulmányok nyomán ezen heterogenitás termékenynek bizonyul.

5. Hatalom – emlékezet – esztétikai tapasztalat '56-os emlékművek tükrében

Az alábbi esettanulmány az 1956-os forradalom két emlékezet-reprezentációját vizsgálja. Az írásos dokumentumok, illetve az *oral history* mellett lényeges szerepet töltenek be azon *emlékhelyek* – Pierre Nora terminusát használva¹¹⁵ –, amelyek nem csupán szereplői, hanem egyúttal konstruálói is a történelmi emlékezetnek. A két emlékmű összehasonlításával amellet érvelek, hogy ezen emlékhelyek az esztétikumon keresztül különböző módon hozzák működésbe az emlékezést. Elemzésem példái azért vizsgálhatóak, mert közel azonos időben épültek meg, így hasonló időbeli távolság választja el őket az emlékezet tárgyától.

1956 vitathatatlan módon a magyar történelem egyik legkitüntetettebb eseménye 1848–49 mellett. A két eseménysor történeti reflexiója közötti különbözőség abban is rejtezik, hogy '56 – a történelmi közelség miatt – jóval inkább dokumentált, mind az írott források, mind pedig az *oral history* tekintetében¹¹⁶. Tovább árnyalja a képet a *forró emlékezet* – Assmann által leírt – jelensége¹¹⁷, 1956 túlélőinek történeti reprezentációja olyan mikronarratívák összessége, amelyek feszültséget szülnek a *hivatalos* értelmezés változása, valamint az emlékezet heterogenitása között. Egyszerre van tehát jelen a forradalom eseménysorozatának homogenizáló tendenciája, és ezzel párhuzamosan az ehhez kapcsolódó mikronarratívák sokrétűsége. Az emlékművek összehasonlítása nyomán amellet érvelek, hogy az esztétikai tapasztalat módozatai szoros kapcsolatot mutatnak különböző emlékezetpolitikai diskurzusokkal, illetve a politikai hatalom tudatosan használja ezen diskurzusokat a történelmi emlékezet – emlékművek által történő – megkonstruálásához.

Egy korábbi fejezetben azt a kultúratudományi fordulatot mutattam be, amelyben a képek *uralmát* felváltja egy olyan befogadói magatartás, amely már nem a szem és a látás kizárólagosságára épül, hanem az emberi érzékelés sokrétűségét és összetettségét vallja, és emeli be az esztétikai tapasztalatba – ezt nevezzük designkultúra-tudományi fordulatnak. Ezen szemléletmód talán legstrukturáltabb módon Richard Shusterman munkásságában érhető tetten, aki már a *Pragmatista esztétikájában*¹¹⁸ felvázolja egy újfajta esztétika érvényességét, amelyet az antik filozófiai hagyományra építve szómaesztétikának nevez. Első megközelítésében úgy fogalmaz, hogy a „szómaesztétikát ideiglenesen úgy definiálhatjuk, mint testünknek, a szenzoros-esztétikai élvezet (*aisthetis*) és a kreatív önformálás helyszínének a megtapasztalására és használatára irányuló

¹¹⁵ Nora, Pierre 2010. *Emékezet és történelem között: válogatott tanulmányok*. Napvilág, Budapest.

¹¹⁶ Gyáni Gábor 2016. *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram, Pozsony.

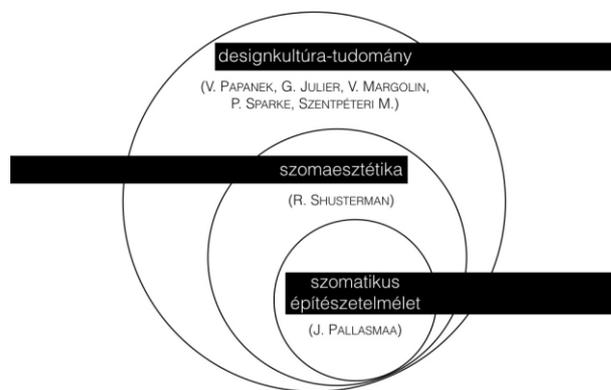
¹¹⁷ Assmann, Jan 2004. *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Budapest.

¹¹⁸ Shusterman, Richard 2003. *Pragmatista esztétika*. Kalligram, Pozsony.

*kritikai és melioratív vizsgálódást*¹¹⁹. Későbbi művében Shusterman részletesen kifejti ezen új esztétikát¹²⁰, amelyet a tudományos diskurzus multiszenzoriális esztétikaként jellemez azon okból kifolyólag, hogy a befogadót mint a legkülönbözőbb érzékszervekkel felruházott lényt jellemzi, ebből következően pedig az esztétikai tapasztalat is ezen multiszenzoriális létmódban bontakozik ki. Shusterman elmélete azért lényeges az értelmezés későbbi fázisában, hiszen interpretációmban szoros kapcsolatot mutat az egyik vizsgált emlékművel.

Shusterman munkássága azonban nem egyedülként ad számot az érzékszervek sokrétűségének fontosságáról. A kiváló finn építész és teoretikus, Juhani Pallasmaa – értelmezésem szempontjából is – releváns munkája¹²¹ kimondottan az építészetre fókuszálva járja körül az építészet és az emberi érzékszervek kapcsolatának kérdéskörét. Már munkája elején megjegyzi, hogy a nyugati kultúrában az érzékszervek közül a látásnak jutott a legkitüntetettebb szerep. A görög filozófiában is tetten érhető ez a prioritás, hiszen a herakleitoszi töredékek kiemelik a látás igazabb voltát a hallással szemben, Platón pedig emberségünk legnagyobb ajándékának tekinti¹²². A látás hegemoniája viszont azon következménnyel is járt, hogy a többi érzékszerv alárendelt és elenyésző szerephez jutott – Pallasmaa tehát hasonló nyomvonalon halad, mint Shusterman, amikor az épületek befogadói magatartása kapcsán a multiszenzorialitás mellett érvel, ugyanazon pozícióból kiindulva, amelyet Julier az enervált megfigyelői

magatartás mentén megfogalmaz. Az alábbi ábra szemléltetni kívánja, hogy a designkultúra-tudomány és a szómaesztétika, illetve a Pallasmaa által megfogalmazott szomatikus építészetelmélet milyen viszonyban állnak egymással.



¹¹⁹ Shusterman, Richard 2003. 478.

¹²⁰ Shusterman, Richard 2015. *A gondolkodó test: szómaesztétikai esszék*. JATEPress, Szeged.

¹²¹ Pallasmaa, Juhani 2018. *A bőr szeméi*. Typotex, Budapest.

¹²² Pallasmaa, Juhani 2018. 19.

Értelmezésemben a designkultúra-tudomány és a szómaesztétika elméleti keretét érvényesítem és ennek mentén vizsgálom a két '56-os emlékművet. A látás hegemoniája, illetve az azt felváltó multiszenzoriális érzékelés fontos szerephez jut az emlékművekhez kapcsolódó befogadói attitűd kapcsán, hiszen az emlékezés – jelen összefüggésben – az esztétikai tapasztalaton keresztül lép működésbe. A következő fejezetekben ezen megközelítésmód érvényessége mellett érvelek.

5.1 Emlékmű-történelem

„A közös emlék művé változtatása viszont közös alapot, közös értelmezhetőséget és közös elfogadást feltételez. Emlékműveket állítani ma sehol sem egyszerű. A műfaj ugyanis paradoxsá vált: közfelfogáson alapuló jelentéssel kell bírnia, de a jelenkori művészetben éppen ez a kettő – a műalkotás alapjainak és megítélésének konszenzusa és egyértelmű jelentése – rossz hírbe keveredett.”¹²³

Radnóti Sándor jól reflektáltan fogalmazza meg azt az alapvető feszültséget, amely kortárs művészet, közös emlékezet és az arra épülő műalkotás viszonya között fennáll. Ahhoz, hogy a vizsgált emlékművek problémakörét megérthessük, szükség van arra, hogy néhány momentumot felvillantsunk az ezek mentén kialakuló diskurzusból. Az emlékművek kapcsán kibontakozó feszültség azért lényeges, mert szoros kapcsolatban áll az emlékművekhez fűződő befogadói attitűddel. Az *ötvenhat-mítosz* sajátos jellemzője Gyáni Gábor értelmezésében, hogy „szabad prédaként kínálkozott a különféle, olykor egymással homlokegyenest ellentétes értelmezések számára. Tudnivaló ugyanis, hogy valamely mítosz majd csupán a hideg emlékezeti fázisba kerülve fagy meg úgy, hogy végérvényesen magára öltheti a kánon jellegét”¹²⁴. Mivel '56-nak formálódóban van a kanonizált értelmezése éppen a Kádár-rendszerben, illetve a rendszerváltás utáni időszakban megfigyelhető – párhuzamosan létező – többféle narratíva miatt, ez a heterogenitás konfliktusokat szül a közbeszédben. Mivel a történelmi esemény egyaránt jelenik meg *hideg és forró emlékezetként*¹²⁵ a jelenkori kultúrában, az ehhez való

¹²³ Radnóti Sándor 2006. *Kis emlékmű-esztétika*. Beszélő. 2006/10.

¹²⁴ Gyáni Gábor 2016. 233–234.

¹²⁵ A *forró* és a *hideg emlékezet* terminusait Jan Assmann fogalmazza meg (Assmann 2004). A két emlékezet abban tér el egymástól, hogy eltérő módon viszonyul egy adott történelmi eseményhez azon személy, aki átélője volt (forró emlékezet) és az, aki reprezentációkon keresztül találkozik vele (hideg emlékezet).

viszonyulások is szükségszerűen eltérőek, sokszor szemben állnak egymással. Ahhoz, hogy mindezt kapcsolatba tudjuk hozni az emlékművekkel, meg kell vizsgálni azt az időszakot, amelyben ezek létrejöttek.

Az 50. emlékév apropóján a kormányzat egy új '56-os emlékmű felállítását szorgalmazta azon helyen, amely a forradalomhoz is erőteljesen kapcsolódott. A mai Ötvenhatosok terén helyezkedett el az a Sztálin-szobor, amelyet a forradalomban részt vevők – a hatalommal való szembeszegülés szimbólumaként – ledöntöttek. Az emlékműre kiírt tervpályázatot az építészekből álló y-ipszilon csoport alkotása nyerte el. A hazai emlékmű-kultúrában szokatlan alkotás a figuratív szobrászati nyelv helyett sokkal inkább allegorikus építészeti megoldásokat használt fel.

5.2 Visszhangok széttartása

A Múcsarnokban megrendezett Szobrászati Szimpóziumon – amely a hagyományt és annak túlhaladását járta körül – helyet kapott a Központi Emlékműről szóló diskurzus is. Az alkotók megfogalmazták, hogy alkotásukkal „*nem illusztrálni, hanem átélhetővé*”¹²⁶ kívánták tenni a történelmi eseményt. Az előadást követő vita jól tükrözi azokat a kritikus hangokat, amelyet az emlékmű befogadása kapcsán artikulálódtak. A jelenévő némelyike sérelmezte, hogy „...*ilyen közhelyet sikerült elsütetni ilyen sok pénzért*”, „*kiváló munka, de nem szobrászati*”, „*túlságosan nagy*” – ugyanakkor emellett pozitív, méltató hang is megjelenik. A szimpóziumon kialakult diskurzus árnyalt véleményegyüttest mutat, ha azonban az átadás előtti, utáni sajtóvisszhangokat megfigyeljük, jóval radikálisabb – és sok esetben méltatlan – a kép. Wittner Mária *akasztófászerű képződményekről* beszél, amelyek csak „*fokozzák a mai szörnyű hétköznapoktól elgyötört ember depresszióját*”¹²⁷. Bán Zsófia kritikájában arról az elszalasztott esélyről ír, amelyet a Központi Emlékmű meggátol, „*nem emlékhely*”, csupán csak az „*aktív emlékezet hűlt helye*”¹²⁸. György Péter pedig *olvashatatlan* emlékművet említ, amelyről a város lakói nem vesznek tudomást, „*kínos tévedés*” tehát¹²⁹. Jól látható ezen véleményekből – amelyet a kritikák egy része explikál is –, hogy a társadalmi konszenzus hiánya mind '56 esetében, mind pedig az emlékmű kapcsán épp az alapot teszi ingataggá, bizonytalanná, ezáltal pedig erőteljes viták forrásává válik. Az

¹²⁶ i-ypszilon alkotócsoport 2007. *Az 1956-os emlékmű*. In: Készman József–Nagy Edina (szerk.) 2007. Múcsarnok, Budapest. 11.

¹²⁷ MTI–Pósa Zoltán 2005. *Szobor helyett akasztófát?* <https://mno.hu/grund/szobor-helyett-akasztofat-551871> [letöltés ideje: 2022.09.09.]

¹²⁸ Bán Zsófia 2006. *Az elsikkasztott narratíva*. [<http://hvg.hu/hvgmuerto/20061006muertobanzsofi>] [letöltés ideje: 2022.09.09.]

¹²⁹ György Péter 2007. *Az emlékezet szétesése – az olvashatatlan város*. In: Uő. 2007. *A hely szelleme*. Magvető, Budapest.

’56-os szervezetek erőteljes tiltakozása nyomán épp ezért a kormányzat elkülönített egy kisebb összeget, amelyből a Műegyetem mellet felépült az *ellen-emlékmű* (Csíkszentmihályi Róbert és Schilling Róbert munkája). E két emlékmű párhuzamos léte nem csupán a konszenzus hiányának tanúja, hanem azon heterogén narratívának is, amely ’56-hoz kapcsolódik.

Sokatmondó a már említett szimpóziumon Gál Gregor hozzászólása, aki az emlékmű értelmezésének problematikusságát abban látja, hogy hazánkban évtizedek óta „*nincs látványkultúra képzés*”¹³⁰. A reflexió azért releváns a kutatás szempontjából, mivel egy vizuális analfabetizmust jelenít meg, amely gátolja a befogadás mozzanatát. Gál szerint kialakul egy új kultúra a jövőben, de addig a művészeknek el kell fogadniuk, hogy a befogadók a közhelyeket sem értik. Lehetséges lenne, hogy valójában egy kulturális változás átélői vagyunk, ebből kifolyólag viszont sokszor beleütközünk az újfajta megszólalásmód, esztétikai hatásmechanizmus kihívásaiba? A következő fejezetekben amellet érvelek, hogy a Gál által is említett kulturális változás hogyan kapcsolódik a vizuális kultúra és a designkultúra fogalmaihoz, jelenségeihez.

5.3 Utak a testhez

Az előző – az emlékművek rövid keletkezés-, illetve befogadástörténetét bemutató – fejezetben már utaltam arra, az időbeli közelség, valamint az ok-okozatiság erőteljesen összekapcsolja a két szoboregyüttest. Az áttekintésből láthattuk, hogy az Ötvenhatosok terén elhelyezkedő Központi Emlékmű recepciójának feszültségei vezettek a Műegyetemi Emlékmű felállításához. A Központi Emlékmű kritikai fogadtatása kettős természetű, sok esetben összefonódik a politikai, illetve az esztétikai diskurzus horizontja. Jelen írás az esztétikai vizsgálatokat helyezi előtérbe, és ezt kapcsolja össze a történelmi/kulturális emlékezet heterogenitásának mozzanatával. Abból az állításból indulok ki, mely szerint ’56-nak mitologikus természetéből következően nincs konszenzuális és kollektív értelmezés a történelmi eseménysort illetően. Számtalan mikronarratíva létezik, amelyek nem csupán megerősítik, hanem adott esetben gyengítik vagy épp kioltják egymást. Ezzel párhuzamosan viszont – és ezt a Központi Emlékmű recepciója világosan megmutatja – olyan igények fogalmazódtak meg az emlékművel kapcsolatosan, amelyek épp ezen kollektív tudat reprezentációját kérik számon (Bán 2006; Radnóti 2006; György 2007). E kritika azonban a Műegyetemi Emlékmű kapcsán nem fogalmazódik meg, ebből kifolyólag úgy vélem, hogy az értelmezés kulcsa nem a

¹³⁰ i-ypsilon alkotócsoport 2007. 18.

konszenzuális emlékezetben, hanem sokkal inkább az emlékművek által támasztott esztétikai hatásmechanizmusok közötti eltérésekben keresendőek. Az alábbi táblázatban ezen eltérések kulcsszavait jelzem.

	
absztrakció	figurativitás
heterogén jelentésképzés	homogén jelentésképzés
szomatikus esztétikai tapasztalat	vizualításra redukált esztétikai tapasztalat
emlékezés – multiszenzoriális átélhetőség	emlékezés – vizuális átélhetőség

(Központi Emlékmű – y-ipszilon csoport)

Műegyetemi Emlékmű

(Csíkszentmihályi-Schilling)

A nemzetközi szobrászati gyakorlatban több példát találunk arra, hogy egy emlékmű az absztrakció eszközével él (legkézenfekvőbb példaként Daniel Libeskind berlini *Holocaust Mahnmalja* említhető). Hazánkban viszont – főként a rendszerváltást megelőző korszak tilalma miatt – kevés absztrakt köztéri emlékmű létezik, '56-hoz kapcsolódóan Jovánovics György emlékműve – Földényi F. László szavaival *thanatoplasztikája*¹³¹ –, illetve Deim Pál Győrben található '56-os emlékműve áll előttünk példaként. Az y-ipszilon csoport által tervezett Központi Emlékmű ezen – valójában hazai kontextusban szinte nem létező – hagyományhoz csatlakozik, a tervezői intenció is az illusztrativitás helyett a szomatikus átélhetőség fogalmára helyezi a hangsúlyt. Az átélés azonban a személyesség, az egyediség fogalmaihoz is kapcsolódik, ebből kifolyólag pedig az '56-ról szóló egységesíteni kívánt történelmi narratívát egy heterogén jelentésmezőbe disszeminálja. A két emlékmű tehát eltérő módon viszonyul a történelmi eseményhez; amíg a Központi Emlékmű a személyes átélhetőséget, ezáltal pedig a történelmi tapasztalat szubjektívizáló aspektusát erősíti, addig a Műegyetemi Emlékmű illusztrálni, egységesíteni kíván, egy olyan homogén *56-képet* létrehozni, amely minden befogadó számára végtelenül hasonló jelentésmezőben helyezi el az eseményt és

¹³¹ Földényi F. László 1992. *Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája*. Jelenkor. 1992/november. 900–915.

annak értelmezését. E szemléletmód az emlékművek esztétikai hatásmechanizmusában is megmutatkozik. De hogyan kapcsolódik mindez a kulturális átalakuláshoz?

5.4 Vizualitás kontra multiszenzorialitás

Ha megfigyeljük a befogadói pozíciót, a különbség jól érzékelhető. A Múzeumtani Emlékmű nem csupán szobrászati nyelvben kapcsolódik a klasszikus formakultúrához, hanem szemlélőjét is a látványra és a látásra redukált helyzetbe *kényszeríti*. Az emlékmű történelem-értelmezése zárt, homogén jelentésstruktúrát mutat, amelynek központi jellemzője a heroizáló történelemszemlélet, mely a forradalmárokat hősként, a forradalmat pedig angyal-allegória képében ábrázolja. A szoborcsoporton megtalálható „*Üdvözlégy magyar nép!*” biblikus szóhasználatot imitáló kifejezése ezt megerősítve egyértelműen a transzcendencia kontextusában értelmezi mind a forradalom, mind pedig a forradalmárok alakjait – a megértés-értelmezés folyamata pedig mellőz minden olyan *félreolvasási* mozzanatot, amely ettől eltérő jelentésréteget, ezen keresztül pedig történelmi narratívát hozna létre. Nem véletlen, hogy a diktatórikus rendszerekben az absztrakt művészet nem volt képes hatalmi pozíciót magához ragadni, hiszen az elvontság szoros kapcsolatban áll az – egymásnak is olykor ellentmondó – jelentésrétegek párhuzamos működtetésével a receptív gyakorlatban. A Központi Emlékmű végletekig redukált és absztrahált formanyelve a történelmi emlékezetet építészeti-geometrikus megoldásai révén kívánja emlékhellyé konstruálni és működésbe hozni, a homogén és kollektív emlékezet helyébe pedig az individuálist és heterogént helyezi. Ezek mellett pedig feltételez egy olyan befogadói attitűdöt, mely már nem a látás kizárólagosságára épül, hanem sokkal inkább azon testi érzetek összességére, amelyek által az esztétikai tapasztalat megtörténik, és az emlékezés folyamata működésbe lép. Nem véletlen, hogy az alkotói intenciók között szerepel a látás, a taktilitás, az emlékműbe való *belépés*, ezáltal pedig a proxemika¹³². „*Innen emelkednek ki a rusztikusan rozsdás, embermagasságú vasoszlopok, amelyek közé a mű feléig be lehet állni. A néző részévé válhat az oszlopok által jelzett közösségnek, megkeresheti önmagában azokat az értékeket, amelyek 56-ban a közösséget erősítették...*” – nyilatkozta az emlékművet tervező alkotócsoport¹³³. Jól érzékelhető azon alkotói gondolkör, amely az emlékezés folyamatát az emlékmű terébe való belépéssel kapcsolja össze.

¹³² A fogalom Edward T. Hall munkásságához köthető, aki azt a tudományos megközelítésmódot nevezte proxemikának, amely az ember távolság- és térérzékelését vizsgálja. (Hall, Edward T. 1995. Rejtett dimenziók. Katalizátor Iroda, Budapest. 9)

¹³³ i-ypszilon alkotócsoport 2007. 11.

5.5 Mnemotechnika és szómasztétika

Ezen érvek mentén azt állítom, hogy a Központi Emlékmű – a hazai emlékmű-kultúrában egyedülálló módon – új esztétikai és mnemotechnikai gyakorlatot állít diszkurzív viszonyba egymással. Azáltal, hogy a receptív mozzanatot a multiszenzoriális (kinesztetikus, taktilis és proprioceptív) észleléshez köti¹³⁴, túllép a kizárólagosan a vizualitásra épülő esztétikai diskurzuson, és megnyit egy szómaesztétikára épülő befogadói attitűdöt. Nem csupán a megváltozott esztétikai tapasztalatot kell azonban kiemelni, hiszen az említett emlékmű esetében ehhez kapcsolódik az emlékezés újfajta gyakorlata is. Mivel az átélés mozzanatára helyeződik a hangsúly a receptív mozzanatban, ebből következően az emlékezés a szomatikus hatások által lép működésbe. Az emlékmű belső terében való mozgás, a különféle – a korrodálttól a rozsdamentesig terjedő – fémfelületek tapintása, a fény játéka a különböző felületeken, a szűkösség érzése az oszlopok között – ezek mind olyan testi hatások, amelyek az esztétikai tapasztalat, valamint az emlékezet létrehozásában egyaránt részt vesznek.

A megváltozott esztétikai és mnemotechnikai diskurzus az említettek mellett még egy további – kulturális – változást is tükröz. A dolgozat első felében utaltam arra, hogy a '90-es években egyre intenzívebbé váló kulturális átalakulás a tekintet hegemoniájától eltávolodva a testi érzékelés széles spektrumát helyezi fókuszba, a világban működő rendteremtés antropológiai jellegéből kiindulóan pedig a designkulturális fordulat mellett érvel. Ha a designkulturális gyakorlatot összekapcsoljuk a multiszenzoriális esztétikákkal, amelyek mind Shusterman, mind Pallasmaa elméletében megfogalmazódnak, akkor a vizsgált emlékművek pontos tanúi ezen kulturális fordulatnak. Értelmezésemben a két emlékmű két eltérő kulturális gyakorlathoz kapcsolható hozzá. A Műegyetemi Emlékmű a látás kizárólagosságára épülő befogadói magatartást ír elő, történelemértelmező jellege pedig egyértelműen a homogenizáló történelmi narratíva jegyében fogalmazódik meg. Ezzel szemben a Központi Emlékmű a designkultúra esztétikai vetületeit viseli magán, részint azáltal, hogy az esztétikum és a múlt eseményeinek individuális (újra)átélésére helyezi a hangsúlyt az illusztrativitás mellőzésével, részint azzal, hogy mindezt a befogadói test egészét célzó hatásmechanizmusai révén kívánja elérni.

Az esettanulmány középpontját két '56-os emlékmű értelmezése képezte. Amellett érveltem, hogy az alkotások az eltérő esztétikai működésmódjukon keresztül két eltérő kulturális modellhez – nevezetesen a vizuális, illetve a designkultúrához –

¹³⁴ Shusterman, Richard 2015. 291.

kapcsolódnak. A kulturális gyakorlatok segítenek abban, hogy pontosabban megérthessük a vizualitás hegemoniáján, illetve a szomatikus hatások összességén alapuló esztétikai mechanizmusok különbözőségeit. Ezek megértése azért is lényeges, mivel mindkét emlékmű eltérő módon dinamizálja a történelmi emlékezetet, és ezen diskurzusok mellőzése gátolja a befogadót az árnyalt interpretáció kialakításában.

Az emlékművek vizsgálata azonban nem csupán a vizualitás–multiszenzorialitás fogalmi kettőse mentén lényeges számomra. A két emlékmű időbeli egymásutánisága egyúttal emlékezetpolitikai akaratot is takar: Központi Emlékmű heterogén jelentésképző mechanizmusai felülíródnak a politikai akarat által és egy olyan emlékmű legitimálódik, amely egyértelműen a történelmi emlékezetet homogén jelentésmezőbe rendező narratíva mentén artikulálódik. Jól látható módon érhető tetten az emlékezetpolitikai narratívaképzés gyakorlata, vagy Bourdieu-vel szólva a művészeti és az ezzel összefüggő hatalmi mező újrapolarizálódása. Ahogy azt Bourdieu is megfogalmazza, a konzervatív értelmiségieknek a mezőben való érvényesüléshez kettős stratégiát kell alkalmazniuk, *„egyrészt meg kell támadniuk az »intellektuális« kritikát, visszavezetve legegyszerűbb kifejezési formájára, amely a vulgarizáló személy egyszerűsítő érthetőségére kárhoztatja őket; ám vigyázniuk kell arra is, hogy ne veszítsenek erejükből, ezért azt is meg kell mutatniuk, hogy képesek »értelmiségi« módon visszavágni az »értelmiségi« kritikáinak, és hogy a világossághoz és egyszerűséghez való vonzódásuk, még ha egyfajta antiintellektualizmusból származik is, egy szabad és átgondolt választás eredménye»*¹³⁵. A Műegyetemi Emlékmű ebben az értelemben megfelel mind az *egyszerűség* – hiszen a figuratív szobrászat tömegképzését alkalmazza –, mind pedig a *világosság* – az emlékművön lévő felirat, illetve az emlékmű által létrehozott jelentésstruktúra által közölt – kritériumainak. Az emlékművek vizsgálatakor tehát nem látunk mást, mint a hatalmi és művészeti mező konzervatív fordulatának produktumait. Kérdés természetesen, hogy mennyiben felel meg mindez a jelenkori designkultúra kívánalmainak, hiszen a non-figuratív szobrászat berlini példája azt mutatja, hogy ezen út is járható és sikeres...

¹³⁵ Bourdieu, Pierre 2013. 301.

6. A regionalizmus-vita

A kétezres évek közepén egy Derrida-szemináriumon találkoztam először behatóbban az építészet kérdéskörével és teoretikus aspektusaival. A téma rendkívüli módon megfogott, ez tekinthető az első olyan impulzusnak, amely az építészettel való foglalkozás irányába terelt. Noha nem univerzalizálható a személyes életesemény, abból azért talán valamit felvillant, hogy a hétköznapi (esetlegesen) értelmiségi ember mennyire kevésbé találkozik az építészetről történő gondolkodásmódokkal – ellentétben más művészeti területekkel. Ezen időszakra datálható az is, hogy elkezdtem a hétköznapijaim részévé tenni hazánk egyik legismertebb – már több évtizede működő – online portáljának olvasását, az Építészfórumot. Máig emlékszem arra a szellemi izgalomra, amely elfogott azon online vita olvasása kapcsán, amely ezt követően regionalizmus-vitaként került be a köztudatba (vagy legalábbis annak egy szűk szeletébe). Dolgozatom következő esettanulmánya ezt a vitát fogja megvizsgálni, értelmezni és a disszertáció elméleti keretrendszerébe beilleszteni.

6.1 A korpusz

A vita teljes egészében az online térben zajlott le az Építészfórumon közölt szövegek formájában, a résztvevők: Gunther Zsolt DLA (3H Építésziroda); Dr. habil. Wesselényi-Garay Andor PhD (a művészeti-tudományos fokozatok jelenkori állapotot rögzítene). Összességében négy szöveget említhetünk, amely a vita gerincét alkotja:

- Gunther Zsolt: Milyen létjogosultsága van a regionális gondolkodásmódnak?¹³⁶
- Wesselényi-Garay Andor: Kritikai expanzió¹³⁷
- Gunther Zsolt: Hot modern kontra cool regionalizmus¹³⁸
- Wesselényi Garay Andor: Epilógus helyett¹³⁹

A vita korpusza 12997 szövegszóból áll. Első lépésként érdemes tisztázni azt a fogalmat, amely a párbeszéd homlokterében áll és amely Kenneth Frampton nyomán az építészeti köztudatba *kritikai regionalizmus* néven vonult be. Ahogy a szerző könyve vonatkozó fejezetének már az elején tisztázza, „*a kritikai regionalizmus kifejezéssel nem a*

¹³⁶ <http://epiteszforum.hu/milyen-letjejosultsaga-van-a-regionalis-gondolkodasmodnak> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

¹³⁷ <https://epiteszforum.hu/wesselenyi-garay-andor-kritikai-expanzio> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

¹³⁸ <https://epiteszforum.hu/hot-modern-kontra-cool-regionalizmus> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

¹³⁹ <https://epiteszforum.hu/wesselenyi-garay-andor-epilogus-helyett> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

vernakuláris, az egykor spontán módon, az éghajlati, kulturális viszonyok, mítoszok és mondák s a kézműves örökség által együttesen kialakított környezetre utalunk, hanem azokra a közelmúltban létrejött regionális iskolákra, melyek elsődleges célja annak a behatárolt helyi közösségnek a megjelenítése és szolgálata, melyből maguk is kinőttek.”¹⁴⁰ Magának a problémafelvetésnek a gyökerei valószínűsíthetően egészen az antikvitásig húzódnak, hiszen a kultúrák közötti viszonyrendszerekhez, globális és lokális kultúra egymáshoz fűződő viszonyához társulnak. Természetesen mind a nemzetközi, mind a hazai kultúrtörténetben számos felvetése történt a problémakörnek, a 20. és főként 21. század globalizációs tendenciái pedig még inkább fokozzák a téma teoretikus és politikai vonatkozásait. Frampton számos építészeti példa nyomán igazolja, hogy a kritikai regionalizmust „köztes irányzatként kell felfognunk, amely bár kritikusan viszonyul a modernizáció folyamatához, nem mond le az építészeti örökség felszabadító és előremutató elemeiről”, ugyanakkor „a kötöttségek tudatos építészeteként kívánja magát megvalósítani, tehát az épület mint szabadon álló tárgy helyett arra a meghatározott területre helyezi a hangsúlyt, melyet az ott emelt épület hoz létre”¹⁴¹ Hangsúlyozza emellett azt is, hogy az irányzat kulturális szempontból köztes terekben működőképes, amelyekben kevésbé érvényesül az univerzális civilizáció, illetve lényeges a helyi formanyelv szentimentális utánzásának elutasítása, a hangsúly pedig egy korszerű, az adott hely sajátosságaihoz igazodó kultúra létrehozása.

Frampton ezen – példákkal alátámasztott – építészetelméleti fejtegetése teremtette meg azt az origópontot, amelyhez magának a vitának a kiindulópontja kapcsolódik, mindez természetesen a hazai építészet összefüggésében. Annak érdekében, hogy a vita értelmezése érthetővé váljon, szükséges az egyes írások legfőbb téziseinek összegzése.

Gunther Zsolt: Milyen létjogosultsága van a regionális gondolkodásmódnak?

A szerző az írása elején a kiváló francia gondolkodó, Paul Ricoeur gondolatait idézi meg az egyetemen és a lokális kultúra viszonyrendszerét illetően. Ricoeur rámutat arra a problematikára, feszültségre, amelynek forrása a korszerűség és az eredethez történő visszatérés kettős imperatívusza között húzódik, hiszen a globálishoz történő alkalmazkodás végső soron teljes kiüresedéshez vezet. Ezt követi Gunther vizsgálódása Sulyok Miklós értelmezésére reflektálva – aki a kritikai regionalizmus fogalmán három kiváló magyar építész, Ferencz István, Nagy Tamás, Turányi Gábor – munkásságával rokonítja. A szerző megkérdőjelezi ezen fogalom használatát az említett építészekkel

¹⁴⁰ Frampton, Kenneth 2002. *A modern építészet kritikai története*. TERC, Budapest. 412–413.

¹⁴¹ Frampton 2002. 429.

kapcsolatban, mert véleménye hiányzik az ellenállás mozzanata a munkásságukból. Miután tézisszerűen összefoglalja a magyar regionalizmus fő ismérveit, arra a következtetésre jut, hogy a hazai építészettörténet ezen szelete kimerül a kő és téglá használatában egy nehézkes formavilággal ötvözve, amelyből hiányzik az alkotói kreativitás és felelősség, és ami marad, az nem más, mint egyfajta „görcsös identitáskeresés”.

Wesselényi-Garay Andor: Kritikai expanzió

Wesselényi-Garay írása elsősorban Gunther dolgozatának azon részéhez kapcsolódik, amelyben Gunther felsorolásszerűen a magyar regionalizmus – általa interpretált – ismérveit kifejti. Textuális síkon is pontról pontra reagál az egyes tézisekre, azok argumentációs erejét érvénytelenítve. Álljon itt egy rövid példa a szöveg struktúrájának és retorikájának érzékeltetésére:

„1. Hiányzik a lebegés képessége és az észlelés mélységélessége. Az eredmény az elfogult látásmód.

Ami Gunther Zsoltra is igaz, különben ezen tézissorral nem fordítana akkora energiát a hazai regionalizmus agyagba döngölésére.

2. A regionalizmus a biztosra játszik, nem kockáztat.

Sőt: reggel hatkor kel, este tízkor fekszik és soha, de soha nem ül ittasan a volán mögé.

3. A regionalizmus opportunistá.

MINDEN ÉPÍTÉSZEZET OPPORTUNISTA.

Ezek nem tézisek, hanem végletesen elfogult vélemények. Sem a dolgozat felvezetése, sem a befejezése a fentieket nem bizonyítják, meg sem alapozzák. Egy vagdalkozó manifesztum koherencia nélküli előítéletei, amelyek kimerítik az építészeti rágalalmazás kategóriáját.”

Gunther Zsolt: Hot modern kontra cool regionalizmus

Ahogy a szerző szövegében olvasható, „*jelen tanulmány reakció, és nem válasz Wesselényi-Garay Andor regionalizmusról szóló hozzászólására.*” Gunther ebben arra tesz kísérletet, hogy a hely fogalmának filozófiai-építészetelméleti kontextusait vázolja fel, ebből kifolyólag egyfajta összegző-áttekintő munka, amely azon állításra konkludál, hogy a genius loci fogalmának átértékelődése nyomán nem a hely határozza meg az

épületet, hanem egy épület tesz egy helyet jellegzetessé, vagy másképp szólva programozza a helyet.

Wesselényi-Garay Andor: Epilógus helyett

A vitát lezáró írásában a szerző a párbeszéd hiányára utal, értelmezése szerint Gunther szövege már a műfajából fakadóan is kikerül. Wesselényi-Garay szükségesnek tartja, hogy „bizony pontról pontra reagáljunk egymás dolgaira, hogy szavakat gyomrozva kinkeservvel izadjunk ki új definíciókat, önmeghatározásokat. A copy - paste eljárással kapott filozófiai vagy formai passzusok importja nem működik. SAJNOS. Mert minden egyszerűbb lenne. A kurrens bölcséleti leckék felmondása nem pótolja azt a belső munkát, amit senki nem fogja helyettünk elvégezni.”

Remélhetőleg e rövid összefoglalásokból, szövegrészletekből is érzékelhető, hogy az Építészfórumon lezajlott regionalizmus-vita nem mentes némi feszültségtől, az érzelmek bevonódásától. A polémia értelmezésem szerint azért is sokatmondó, mert jól tükröz egy olyan jelenséget, amely nem csupán az építészetben, hanem minden olyan területen kisebb-nagyobb mértékben megjelenik, ahol elmélet és gyakorlat sikeresebb vagy éppen sikertelenebb módon kapcsolódnak össze.

6.2 Módszertani megjegyzések

Mivel a regionalizmus-vita az online térben írott szövegek formájában bontakozott ki, szükségesnek látom egy olyan módszertan bevonását a kutatásba, amely alapvetően nyelvi jelenségeket vizsgál, azonban nem marad meg azok lingvisztikai paramétereinek leírásánál, hanem tágabb perspektívába helyezi, kontextualizálja, szociokulturális keretbe ágyazza azokat. Így jutottam el a kritikai diskurzuselemzés (Critical Discourse Analysis – CDA) gyakorlatáig, ami „olyan elméleti és módszertani irányzatok gyűjtőfogalma, melyek a mikro szintű nyelvi elemzést a kontextus, azaz a makro szint vizsgálatával ötvözik”, és mivel a módszertan álláspontja szerint a szövegek nem képesek semlegesen maradni, hanem minden esetben valamilyen érdekek mentén reprezentálják a világot, így a „CDA ezt átvéve ugyanúgy a nyelv és a hatalom, a szöveg és a társadalom közti viszony feltárását tűzi ki céljául”¹⁴². A kritikai diskurzuselemzés tehát nem csupán a szöveg textuális-retorikai sajátosságait elemzi, hanem megvizsgálja, hogy a szerzője milyen identitásképző eljárásokat alkalmaz, emellett felhívja a figyelmet

¹⁴² P. Szilczl Dóra 2018. *Bevezetés a kritikai diskurzuselemzésbe*. Jel-Kép, 2018/3. 3.

a hatalom és egyenlőtlenségek szövegbeli megkonstruálására is. Norman Fairclough – a CDA-t meghatározó – műve¹⁴³ egy olyan háromdimenziós modellt állít fel, amely keretként szolgál az elemzésekhez. Ennek értelmében vizsgálat tárgyává kell tenni: 1.) a diskurzust mint szöveget 2.) a diskurzust mint diszkurzív gyakorlatot 3.) a diskurzus mint társadalmi gyakorlat összetevőit, dimenzióit.

- 1.) a szavak, szóképek, szövegkohézió és szövegstruktúra elemzése
- 2.) a pragmatika, a metadiskurzus, az irónia, valamint a beszédaktusok vizsgálata
- 3.) az ideológiai hatások, hatalmi folyamatok, amelyekben a diskurzus megképződik, illetve a diskurzusok újrakonstruálásának módozatai

A következőkben tehát a vita komplex nyelvi elemzését fogom elvégezni, különös tekintettel az ideológiai-hatalmi mezők összefüggésrendszerére, ezt követően pedig javaslatot fogok tenni egy olyan designkulturális perspektíva érvényesítésére, amelyet egyébiránt maga a vita is implikál.

6.3 Térfelek

A 2000-ben alapított Építészfórum online szakmai napilapként, naponta frissülő tartalommal szolgál mindazok számára, akik bármilyen területről érdeklődnek az építészet iránt. Olyan szakmai felület, amely azonban túlmutat a szűk szakmai kereteken, és tevékeny részt vállal abban, hogy az egyes hazai és külföldi építészeti vonatkozásokat, témákat a közbeszéd részévé tegye. E médium tehát önmagában kiváló terepet jelentett a (spontán módon alakuló) építészeti polémia számára. Érdekes már az elemzés kezdetekor rögzíteni a vitában részt vevő felek beszédpozícióját, hiszen ennek az elemzés későbbi részében lényegi szerepe lesz. Gunther Zsolt gyakorló építész, a 3H építésziroda egyik alapítója, az Ybl Miklós-díj tulajdonosa, aki már 2007-ben több jelentős megvalósult épületet jegyzett, alapvetően tehát az építészeti praxis oldaláról pozícionálódott. Wesselényi-Garay Andor ezzel ellentétben (?) elsősorban teoretikus tevékenysége által volt ismert, építészeti írásait tartalmazó WérGidA néven futó blogja pedig számos olyan írást tartalmazott, amelyek polemikus, karakteres hangneme, olykor kendőzetlen közlésmódja a hazai építészetelmélet és építészetkritika emlékezetes alakjává tette, a vitát követő évben PhD fokozatot szerzett. Miért lényeges ezen szakmai hátterek számbavétele? Mert eleve megkonstruálnak egy beszédpozíciót, ezzel

¹⁴³ Fairclough, Norman 1992. *Discourse and Social Change* idézi Blommaert, Jan – Bulcaen, Chris 2000. *Critical Discourse Analysis. Annual Review of Anthropology*. 2000/október. 458–459.

kapcsolatban pedig a hatalmi működésmódok egyik legfőbb összetevőjét, az autentikusság kérdéskörét. A *Ki beszél?* és *Honnan, milyen pozícióból beszél?* paraméterei már eredendő módon mind a résztvevők, mind a befogadók (olvasók) számára olyan jelentéseggyüttessel rendelkeznek, amelyek befolyásolják mind a befogadott szövegek értékelését, mind pedig sok esetben a polemizáló felek egymáshoz való viszonyát, szövegeik hangnemét.

A kialakult vita, a regionalizmus kérdésköre – noha gyakorlati építészeti példákon alapszik –, erőteljesen az elmélet talaján áll, intenzíven érinti az építészetelméletet, a filozófiát és egyéb társdiszciplínákat. Jelen esetben ráadásul nem csupán az elméleti tudás, felkészültség vált lényegessé, hanem a szövegek alkotásában, létrehozásában, illetve az argumentációban szerzett gyakorlat, jártasság is. Ennek következtében értelmezhetjük úgy a diszkurzív terepet, mint egyfajta hatalmi mezőt (Bourdieu), ahol a vita tétje az autentikus véleményformálás jogának elnyerése. Ennek mentén – elviekben – Gunther Zsolt vitapozíciója (noha a DLA-dolgozat publikálása nem a vita kezdeményezésének igényével történt) eleve több nehézséget kihívást rejt magában. A későbbiekben arra is utalni fogok, hogy ezt a pozíciót Gunther maga is artikulálja, főképp a második megjelent írásában.

6.4 Diskurzusok szorításában (A Fairclough-modell és a regionalizmus-vita)

Dolgozatom következő részében a vita szövegeinek háromdimenziós elemzését fogom elvégezni, megvizsgálva a szövegek nyelvi, grammatikai, kohéziós jellemzőit, pragmatikai kontextusait, valamint a különféle ideológiák megképződésének és újrendeződésének sajátosságait. Az írásokból kiemelt nyelvi példákat []-ben fogom hozni, a nyelvi példák értelmezési aspektusait ezekhez társítom hozzá.

Érdeemes azon pozícióból kiindulnunk, hogy a megjelent szövegek műfaji-stilisztikai sajátosságait számbavesszük. Feltételezhető, hogy mindegyik szöveg a tudományos írásmű szövegtipológiai regiszterében íródik, hiszen 1. egy adott tézist kívánnak argumentálni 2. az érvelés szakirodalmi háttérrel társul 3. a szövegek alapvetően megfelelnek a tudományos mű nyelvi kritériumrendszerének¹⁴⁴. Vizsgáljuk meg elsőként Gunther DLA-dolgozatának nyelvi karakterisztikumát!

[A helyi vagy nemzeti kultúra fogalma nemcsak a gyökereihez kötődő kultúra és az egyetemes civilizáció manapság megnyilvánuló szembenállása miatt tűnik

¹⁴⁴ Havasréti József 2006. *A tudományos írásmű*. Pécsi Tudományegyetem, Pécs.

paradoxonnak, hanem azért is, mert minden kultúra, ősi és modern egyaránt, belső fejlődése során folyamatos, egymást termékenyítő kölcsönhatásban állt más kultúrákkal. Mint a fenti idézetben Ricoeur is megerősíteni látszik, a regionális vagy nemzeti kultúráknak ma – sokkal inkább, mint a múltban – a „világkultúra” adott helyhez igazított változataiként kell megjelenniük.]

Ha a szövegrészletet megvizsgáljuk, jól kitűnik belőle, hogy mind a többszörösen összetett mondatszerkesztés, mind a terminológiai, mind a szóhasználat, mind pedig a szakirodalomra történő hivatkozás feltételei megjelennek e rövid szövegrészletben, elmondható, hogy az tanulmány jelentős része ezen szövegalkotási sajátosságok mentén íródott. Amint azonban elérkezünk a dolgozat 5. fejezetéhez, mind a grammatikai karakter, mind pedig az argumentatív logika erőteljesen megváltozik. E fejezetnek már a címe [*A magyar regionalizmus fő ismérvei (Learning from Turányi)*] olyan meglepő angol-magyar kevert nyelvezetet használ, amely idegen a szerző szövegének korábbi részeitől (igaz ugyan, hogy a szerző maga is jelzi, e fejezet „*a dolgozat műfajához szigorúan véve nem tartozik hozzá*”). De nem csupán grammatikai jellemzőiben, hanem argumentatív logikájában is erőteljes törés érzékelhető, hiszen egy olyan – a hazai regionalizmus ismérveit bemutató – felsorolást, tézissorozatot találunk, amelyekhez semmiféle argumentatív szövegtörzs nem társul hozzá, emellett a dolgozat korábbi részeiből sem következik (pl. [*A regionalizmus a biztosra játszik, nem kockáztat.*]). Ezen műfaji “megbicsaklás” jellemzi a dolgozat utolsó – A tanulságok című – fejezetét is, amelynek nyitómondatai [*Nesze neked, honi harmadik út... A görcsös identitás-keresés ide vezetett. Az építészeti közélet hangulata kikényszerítette valami közös, irányzatszerű felmutatását. És ez átragadt az építészekre: ők elhitték, hogy a kő és a téglák mint autentikus anyagok használata elegyítve egy nem harsány, kissé nehézkes formavilággal létrehozta azt a védelmező kánont, melyben különösebb alkotói kreativitás és felelősség nélkül dolgozhatnak.*] sokkal inkább tükröznek valamiféle kávéházi beszélgetéshez kapcsolódó informális szóbeli közlést, mintsem a tudományos írásmű nyelvi-argumentatív karakteréhez történő ragaszkodást. Jól látható ezen nyelvi példákból is, hogy Gunther szándékoltan vagy figyelmetlenségből eltér a műfaji kritériumoktól, írására ebből kifolyólag egyfajta nyelvi heterogenitás, regiszterkeverő beszédmód lesz jellemző, amely meglátásom szerint inkább gyengíti, mintsem erősíti a szöveg érvelő logikáját.

Ezen szövegre – amely utólagosan a vitaindítás funkcióját is betölti – születi meg reflexióként Wesselényi-Garay első írása Kritikai expanzió címmel. A szerző szövege eleve kettős természetű, hiszen – ahogy Wesselényi-Garay maga is megjegyzi – áll részint

egy korábban már megjelent tanulmány bővített változatából, illetve egy olyan – szándékoltan a paródia és az irónia nyelvi sajátosságait működtető szövegrészből, amelynek célja, hogy Gunther dolgozatának leginkább problematikus fejezetére egyfajta kommentár formájában karikatúraszerű reflexiókat nyújtson, emellett pedig Gunther érvelésének vakfoltjaira is rámutasson.

[6. A regionális építészeti ügy nehéz, hogy nem friss. A téglá, a kő nem ambivalensen, hanem közvetlenül alkalmazott.]

Ez egy ízlésítélet. Ellenpéldái: Nagy Tamás templomai, Karácsony Tamás tárgyi házai, Balázs Mihály Nyíregyházi Hittudományi Főiskola Könyvtár, Pázmány Péter Információtechnológiai Főiskola; Janáky István: Ragályi Villa, Ákos villa, Herzog ház. A fenti passzus egyébként minden anyagra igaz: az üvegre, amin kilátni, a vasbetonra, ami nyers. Ahhoz, hogy egy épület megálljon, az anyagait - tetszik vagy sem – egy darabig közvetlenül kell alkalmazni. Ellenkező esetben összedől.]

[11. A regionalizmust nem izgatják a megváltozott életmód által generált épületfunkciók. Éppen ezért az ilyen irányú kutatás, analízis hiányzik eszköztárából.]

Mint ahogy Gunther Zsolt is adós maradt azzal a kutatással és analízissel, amivel ezt a tizenegy pontot igazolhatná.

Sokkal kínosabbnak érzem azt, hogy Gunther Zsolt dolgozatának első oldala – Ricoeur idézetestül majd az azt követő kommentestül – Kenneth Frampton Kritikai regionalizmus c. könyvfejezete első oldalainak rövidített, szó szerinti plágiuma. 412-413. oldal Citáció, könyvindex, hivatkozás és idézőjel nélkül. Ha tényleg passé a regionalizmus, ha tényleg hiba volt Sulyok részéről Frampton megtalálása akkor Gunther Zsolt szövegének posztmodern skizofréniája az, hogy ezt plagizált Frampton – részletekkel véli megalapozni. Ez sajnos az egész szöveg hitelét is megkérdőjelezi.]

Ha megnézzük Wesselényi-Garay szövegalkotási-argumentatív technológiáját, a fentebbi, valamint a korábban már idézett részletek nyomán megállapítható, hogy egy rendkívül tudatos kettősség jellemzi nyelvi szempontból. Részint a szöveg nagy része teljes mértékben a tudományos írásmű regiszterében fogalmazódik meg, ez azonban egy – Gunther írásán szándékosan ironizáló, és végeredményben az egész szövegét megkérdőjelező – stílusréteggel vegyül. A szöveg alapján viszonylag nagy biztonsággal

interpretálhatjuk úgy Wesselényi-Garay írását, hogy rendelkezik egy szigorú, szakmai alapokon nyugvó argumentatív logikával és nyelvi karakterisztikummal, emellett viszont olyan retorikai alakzatokat (pl. irónia) használ, amelyeknek célja a vitapartner írásának érvénytelenítése. A szöveg így módon egyfajta – a határon billegő – kötéltáncos válik hasonlatossá, az azonban vitathatatlan, hogy a befogadót ezen sajátosság érzelmileg rendkívüli módon meg tudja szólítani. Az is megállapítható, hogy Wesselényi-Garay szövege egyértelmű vitapozíciót konstruált meg, amely válaszokat várt...

Gunther Zsolt második írása (*Hot modern kontra cool regionalizmus*) – noha címében egyfajta laza, a tanulmány műfajától némileg idegen szöveget sugall, valójában sokkal inkább jellemző rá a műfaji kritériumrendszer érvényesülése, mint az első írására. A korrekt szakirodalmi összegzés a hely szellemével kapcsolatosan mentes az olyan érzelmileg túlfűtött mondatoktól, amelyekkel a korábbi írásában találkozhattunk. Szempontunkból jelentésteli a tanulmányt bevezető rövid szövegrész, hiszen támpontokat nyújt magának a szövegnek a befogadásához. Gunther az első mondatban jelzi, hogy írása [*reakció, és nem válasz Wesselényi-Garay Andor regionalizmusról szóló hozzászólására*]. Noha Wesselényi-Garay írása egy vita terét nyitotta meg, Gunther szövege látható módon el kívánja kerülni a direkt polémiát, hiszen pozicionálja önnön írásának viszonyrendszerét és a befogadási módját is. Nem véletlen, hogy Wesselényi-Garay – a diskurzust lezáró – esszéisztikus szövegében (Epilógus helyett) “elegáns oldalra lépés”-ként definiálja Gunther szövegét és kritikájában azt is jelzi, a [*copy - paste eljárással kapott filozófiai vagy formai passzusok importja nem működik*]. Wesselényi-Garay utolsó mondatai ráadásul a polémia műfaji kereteire is reflektálnak, hiszen – egyfajta metatextuális reflexióként – azt is jelzi, hogy bizonyos szövegműfajok elősegítik, bizonyosak pedig hátráltatják egy-egy dialógus kibontakozásának lehetőségét.

Ha összegezzük a szövegtörzsek nyelvi jellegzetességeit, szövegkohézióját, stilisztika sajátosságait, akkor levonhatjuk következtetésként, hogy:

1. a szövegtörzsek szövegei nem homogén stílusrétegben íródtak, folyamatos billegés tapasztalható a regiszterek között
2. valódi vita, egymás véleményeire, megállapításaira történő direkt reagálás nem tud kialakulni.

Ezzel együtt úgy vélem, a vita jól tükröz egy szimptomát, egy olyan – jóval tágabb – problematikát, amely nem csupán jelen polémiát érinti, hanem általában véve a szakmai párbeszédet, elmélet és gyakorlat összehangolásának nehézségeit és kihívásait, sőt, a

szakmá(ka)t kinevelő egyetemi rendszerek struktúráját is. Ebből fakadóan a következőkben arra fogok rámutatni, hogy az elemzett tünetek milyen okokra vezethetőek vissza, milyen hatalmi dinamikák érvényesülnek a szövegekben, és designkulturális perspektívából milyen következtetések vonhatóak le.

6.5 A párbeszéd helye(tt)

Mind a különböző szakmákban, tudományterületeken, mind pedig a hétköznapi életben elengedhetetlen a párbeszéd. Ez ad lehetőséget egymás világnézetének, látásmódjának, gondolatainak megismerésére, ütköztetésére. Jelen esetben a 'vita' terminus eleve utólagos interpretáció, a korábbiakban utaltam konkrét szövegrészletek segítségével arra, hogy 1. részint a Gunther Zsolt első írása nem a polémia megnyitásának igényével publikálódott 2. második írásának előszava explicit módon is megjeleníti a vitát elkerülő stratégiát. Mivel azonban Wesselényi-Garay mindkét írása megszólítja, sőt intertextuális formában meg is idézi Gunther írásait, emellett második írásában Gunther is utal Wesselényi-Garay szövegére, így nem gondolom helytelennek a szövegtörzs polémiaként történő olvasatát.

A fejezet elején már említést tettem arról, hogy két olyan szerző írásai állnak előttünk, akik eltérő szakmai háttérrel rendelkeznek, hiszen Gunther elsősorban tervezői, míg Wesselényi-Garay főként teoretikus tevékenységéről ismert. Jelen esetben azonban egy digitális szövegtérben elhelyezett szövegegyüttesről van szó, amelyek elve – a kompetenciák mentén – egy hatalmi struktúra lehetőségét feltételezik. Természetesen nem állítom azt, hogy a két szereplő eltérő szakmai háttere univerzalizálható és minden helyzetre érvényesíthető, de a képzettségéből, tevékenységi körökből nagy valószínűséggel következtethetünk arra, hogy ki melyik területen rendelkezik több gyakorlattal. Ha a bourdieui mező-elméletet érvényesítjük ezen esetre, akkor valójában a hatalmi mezőben történő szuperpozícióért zajlik a "küzdelem". Hozhatnánk fel érveket azzal kapcsolatosan, hogy a regionalizmus-polémiában ki kerül ki "győztesként", véleményem szerint azonban egy ennél jóval lényegesebb szempontra kell felhívni a figyelmet, nevezetesen egy terület elméleti és gyakorlati aspektusai közötti feszültségekre, sok esetben párbeszédhiányra. A probléma nem újkeletű, hiszen attól fogva, hogy az alkotóművészetek, illetve az azokat esztétikai paraméterek, elméletek mentén értékelő teória megszületett, sok esetben jött létre feszültség. Miért értékel valaki egy festményt, ha önmaga nem tud festeni? Hogyan lehetséges kritikával illetni egy irodalmi művet, ha a kritikus önmaga nem képes irodalmi szövegek létrehozására?

Mindezen felvetések összefüggenek mind az elkülönülő művészeti ágakkal, mind pedig a diszciplinaritás jelenségével.

A designkultúra-tudomány ezzel ellentétben egy olyan posztdiszciplináris modell, gondolkodásmód, amely szintézisteremtésre, a különböző területek közötti folyamatok analizálására épül. A már korábban hivatkozott margolin-i kategorizáció jelen vitára történő értelmezése a szembenállásokkal, hatalmi aspektusokkal szemben épp a közös pontokat hangsúlyozza, és felhívja a figyelmet a területek diszkurzív jellegére. A vita egyaránt érinti a designtermék jelenségét – amennyiben az interneten megjelenő szövegeket tervezettségük okán azoknak tartjuk –, a designpraxis területét, hiszen a szövegek mind a tárgyalt témákat, mind pedig önmön textuális jellegüket reflektálják, valamint a designdiskurzus területét, hiszen az írásokban metatextuális módon maga a vita mibenléte, lehetőségei is témává válnak.

A hatalmi viszonyok sok esetben az elkülönülő tudásterületekhez kapcsolódó kompetenciák összehasonlításából fakadnak, ha azonban ezek valamiféle tudáseggyüttesben képesek feloldódni, az a valódi párbeszéd létrejöttét, illetve hatékonyságát is fokozza. Véleményem szerint szerencsés, ha mindezen szemléletmód már az egyetemi, netalán középfokú oktatásba is leszüremlik. Jó példája ezen közeledésnek az alkotói közegben egyre nagyobb teret kapó artistic research (művészeti kutatás) jelensége. Egy olyan párbeszéd lehetőségét érdemes megteremteni, amely nem a szigorú értelemben vett diszciplináris zártságra helyezi a fókuszot, hanem sokkal inkább a hermeneutikai érzékenységre, amely által hangsúlyosabbá válnak a folyamatokban rejlő összetettségek, feszültségek és ellentmondások is. Ha a vitának a kritikai diskurzuselemzés perspektívájából történő értelmezését követően konklúziót szeretnénk levonni, akkor minden bizonnyal ez az egyik leglényegesebbként szerepelhet. Célszerű, hogy egy polémiát a Másik megértésének vágya, ezzel párhuzamosan pedig a hatalmi érvényesülés háttérbe helyezése konstruáljon meg.

7. Nyugati nyitás

„– Ez a legtutibb kaja a világon!

– Ja! Csak ezt a mocsok csalamádét minek nyomják bele, azt nem tudom!

– Én úgy bírom, ahogy van.”

(Moszkva tér, 2001. rend: Török Ferenc)

A '80-as években, a budapesti agglomerációban felnövő gyermekként mindig izgalommal töltött el, amikor valami miatt Budapestre utaztunk. Ilyen esetekben a szüleimmel a fővárosban ettünk és a Váci utcai séták – amelyek valamilyen módon a



forrás: Magyar Nemzeti Digitális Archívum

Nyugatot is szimbolizálták – éles emlékeként élnek a mai napig bennem. Amellett, hogy ilyenkor általában valamilyen önkiszolgáló étteremben ettünk, időnként sikerült elérnem, hogy abban a gyorsétteremben együnk, amely a '80-as évek közepén már a nyugati világ impulzusait hozta magával, ez pedig nem volt más, mint a City Grill. Ahogyan az étteremlánc sikerei rendkívüliek és hihetetlenül gyors üteműek voltak, a hanyatlás is hasonló jeleket

mutatott. A jelenkorban a gyorséttermek mérhetetlen tömegében a City Grill ereje és meghatározó jellege szinte érthetetlen, de a Kádár-kor utolsó évtizedében jó néhány évvel megelőzve az első hazai McDonald's nyitását olyan szemléletmódot, értékrendet tükröz, amely a későbbi rendszerváltás előzményeinek is tekinthető, illetve korai tükörképének. A dolgozatomban ezen fejezetemben a City Grill-jelenséget fogom megvizsgálni, véleményem szerint ezen ellátóegység szimbolikus tartalommal bír, reprezentálja azon politikai-gazdasági-értékrendbeli hatalmi átrendeződéseket, amelynek az étteremlánc egyfajta csomópontja lett.

7.1 Étkezés, esztétika, globalizáció

Nagy biztonsággal állítható, hogy az étkezés már az első szervezett kultúrákban felülemelkedett a táplálék bevitelének, az életben maradásnak az ösztönös funkcióján. Ahogy Maguelonne Toussaint-Samat könyvében megfogalmazza: „A szervezett civilizációval együtt járt a főzés jelensége: az ételek tudatos elkészítése egy adott társadalmi vagy etnikai csoport közegében. A hagyományokat mind a helyi éghajlat, a talaj- és állatvilág meghatározta, mind pedig a vallási előírások, melyek a tisztaság vagy

a társadalmi struktúra megőrzésével összefüggő gondolatokat hordozták. Ahogy világszerte a civilizációk egyre kifinomultabbá váltak és a kereskedelmi és kulturális kapcsolatok növekedtek, az étrend egyre változatosabbá és bonyolultabbá vált. Mondják, hogy a civilizáció akkor következik be, amikor valami, amire korábban nem éreztünk szükségét, elengedhetlenné válik. A jelenkorból tekintve az étel társadalmi tényezőként funkcionál, időnként még a társadalmi identitást is kifejezve, például az Odüsszeusz meséjében említett Djerba a lotofágok vagy más néven lótuszevők esetében. Az ízlések és kulináris készségek valóban tükrözik egy csoport mentalitását - »Mondd meg, mit eszel, és megmondom, hogy ki vagy.«¹⁴⁵ Kijelenthető tehát, hogy a főzés és az étkezés olyan identitásképző összetevő, amely meghatároz bizonyos értékrendet, csoporthoz tartozást, továbbá – a fine diningtól kezdve a covid-járvány alatt felerősödött otthoni főzésig és sütésig – olyan esztétikai hatásmechanizmus, amely a hétköznapi vonatkozásában is érvényessé teszi az érzéki tapasztalás vizsgálatának létjogosultságát. Nem véletlenül fogalmazza meg Yuriko Saito a mindennapi esztétikával kapcsolatos értekezésében az alma evése kapcsán: „A tipikus almaélményünk úgy kezdődik, hogy szemügyre vesszük tökéletes kerek alakját és finom színeit, amelyek a pirosról zöldre változnak, majd a kezünkben tartva megérezzük a súlyát és a sima felszínét. Ezután minden érzékszervünket bevonva élvezzük, ahogy meghalljuk a ropogó hangot, amikor először harapunk bele, a tömörségének valamint a kifolyó édes levének a kontrasztosságát, és természetesen az illatát és ízét.”¹⁴⁶ A dolgozat korábbi fejezetében említett Schusterman az izomemlékezetről írott könyvfejezetben arra is rámutat, hogy a testi érzékelés milyen erőteljesen közrejátszik bizonyos impulzusok rögzítésében is, mint írja: „azért tudjuk implicit módon, hogy egy bizonyos ponton jobbra kell fordulnunk, mert implicit módon emlékezünk a sarki kávézóra, mint arra a helyre, ahol ezt kell tennünk. A test központi szerepet játszik az ilyenfajta emlékezetben, a bizonyos helyekkel kapcsolatos érzetek

¹⁴⁵ Toussaint-Samat, Maguellone 2009. *A History of Food. New Expanded Edition*. Blackwell Publishing Ltd, USA. 3. „Organized civilization brought with it the idea of cookery: the intentional preparation of foods in the traditional manner of a particular social or ethnic group. Traditions derived both from local factors of climate, soil and fauna, and from religious taboos conveying ideas of cleanliness or of safeguarding the social structure.

As civilizations became more sophisticated all over the world, and commercial and cultural exchanges increased, the diet became ever more varied and complex. It has been said that civilization occurs when something we never missed before becomes a necessity. From now on food would be a social factor, sometimes even demonstrating social identity, as with the Lotophagi or lotus-eaters of Djerba in the tale of Odysseus. Tastes and culinary skills do in fact reflect a group mentality ‘ –Tell me what you eat and I will tell you what you are.’”

¹⁴⁶ Saito, Yuriko 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press, New York. 20. „Our typical experience of an apple starts by beholding its perfect round shape and delicate colors ranging from red to green and holding it in our hand to feel its substantial weight and smooth skin. Then we proceed to engage all of our senses and enjoy the crunching sound when we first bite into it, the contrast between the firmness of its contents and the sweet juice flowing from it, and, of course, its smell and taste.”

emlékezete révén (pl. a kávé illata, vagy az által, hogy ki kell kerülni a kinti asztalokat stb.).”¹⁴⁷ De utalhatunk a világirodalom talán legismertebb passzusára ennek kapcsán, Proust regényfolyamának madelaine-jelenetére¹⁴⁸, amely a testi impulzusok és a tudati működés, valamint az emlékezés kapcsolatát helyezi előtérbe. Láthatjuk tehát, hogy az evéssel, az ételek reprezentációjával kapcsolatos hétköznapi tapasztalatainknak szerves részét képezi mind az – akár tudatos vagy tudattalan – esztétikai tapasztalat megszerzése, mind pedig az ételek tudati működésekkel kapcsolatos összefüggésrendszere. Hogy a mindennapokat ezek milyen erőteljesen átszövik, elég csupán a közösségi médiafelületek tartalmára utalni, ha valaki egy-egy hírfolyamot, *feed*-et végignéz, minden bizonyosan néhány másodpercen belül több ételfotóval találkozunk. Érdemes arra is utalni, hogy – mivel az étkezés a (nemzeti-nemzetiségi-vallási) identitásnak is szerves részét képezi, a jelenkorban a globalizáció felerősödésével az étkezési kultúrák közötti átjárás is fokozódott. Ma már nem okoz problémát sem az alapanyagokhoz, sem a különféle nemzeti ételekhez történő hozzáférés, illetve a *fúziós konyha* elterjedése, amely különféle gasztronómiát karaktereket ötvöz. A hozzáférhetőség lehetősége, amely napjainkban adott, igen drámai következményeket is hordoz. Thackara könyvének étkezésről írott fejezetében érzékletes képet kaphatunk erről egy személyes beszámoló nyomán. „*Nem sokkal azután, hogy mezőgazdasági napomat töltöttem a Cevennes-hegységben, Carlisle városának központjában találtam magam, Anglia északnyugati részén, reggel 7 órakor. Az állomás előcsarnokában csak egy nagy teherautó állt, amelynek sofőrje élelmiszereket pakolt ki egy kávézóba. A teherautó tetején lévő hűtőegységből hihetetlenül erős, éles zaj szűrődött ki; olyan hangos volt, hogy amikor valaki a mobiltelefonomra hívott, alig hallottam valamit, ezért visszavonultam az állomás kávézójába. Ott sem volt sokkal jobb a helyzet: két hűtött italautomata olyan hangosan működött, hogy a pénztárosnak ki kellett kiabálnia a kávé árát. Pár órával később, amikor Londonban leszálltam a vonatról és harapnivalót vásároltam a Marks & Spencer egyik áruházában, egy másik, még hangosabb alapzajt vettem észre. Kíváncsi voltam az okára, ezért megszámláltam, hogy*

¹⁴⁷ Schusterman, Richard 2015. 132.

¹⁴⁸ „*S mindjárt, szinte gépiesen, fáradtan az egyhangú naptól s egy szomorú holnap távlatától, ajkamhoz emeltem egy kanál teát, amelybe előtte már beázítottam egy darabka süteményt. De abban a pillanatban, amikor ez a korty tea, a sütemény elázott morzsáival keverve, odaért az ínyemhez, megremegtem, mert úgy éreztem, hogy rendkívüli dolog történik bennem. Búvós öröm áradt el rajtam, elszigetelt mindentől, és még csak az okát sem tudtam. Azonnal közömbössé tett az élet minden fordulata iránt, a sorscsapásokat hatástalanná, az életnek rövidegét egyszerű káprázattá változtatta, éppúgy, mint a szerelem, s minthogyha csak megtöltött volna valami értékes esszenciával: jobban mondván, az esszencia nem bennem volt, én voltam az. Nem éreztem többé magam közepesnek, véletlennek, halandónak. Honnan jött ez a roppant öröm? Éreztem, hogy összefügg a tea és a sütemény ízeivel, de hogy végtelenül több s nem ugyanolyan természetű. Honnan jött? És mit jelent? Hogyan tudnám megközelíteni?*” Proust, Marcel 1974. *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*. Kriterion, Bukarest. 43.

az egyetlen, nem túl nagy városi élelmiszerboltban 78 méternyi hűtőszekrény volt. Ahogy kiléptem a forgalmas utcára, a hűtőszekrények zajai összevegyültek a forgalom morajával - többféle módon is. Az derült ki, hogy a forgalmi zaj nagy része kapcsolódik az élelmiszerhez: az agrárium és az élelmiszeripar már majdnem 30 százalékát teszi ki az európai utakon szállított árukra; az Egyesült Királyságban pedig az autós utazások 25 százaléka a bevásárláshoz kapcsolódik. Egyre többet eszünk mozgás közben is: az Egyesült Államokban a gyorséttermi értékesítések 70 százaléka az autós ablakon keresztül történik.”¹⁴⁹ Thackara nem csupán a globalizáció okozta élelmiszer-transzport negatív hatásaira és lehetséges megoldásaira hívja fel a figyelmet, gondolatmenete azért is lényeges, mert rámutat a globalizálódó világ és a lokális kultúra harmonizációjának dilemmáira. Ha a 21. századi európai életér emberére gondolunk a táplálkozás összefüggésében – akár csak egy hétköznapi bevásárlás tapasztalatait bevonva –, könnyen magunk is megtapasztalhatjuk, hogy ételeink jelentős része sokszor több ezer kilométert tesz meg, mielőtt a kosarunkba kerülne. A problémafelvetés, ami a korábbi fejezetben a regionalizmus kapcsán előkerült, a táplálkozás kontextusában itt is megjelenik. A City Grill étteremhálózattal kapcsolatos vizsgálódás épp ezt a folyamatot fogja szemléltetni a piaci-fogyasztói hatalmi működésmódok összefüggésében.

7.2 Gyorsétterem, gyors sikerek

Akik beszélgettek már a mindennapi életről olyan emberrel, aki a Kádár-korszak alatt élt, egészen bizonyosan említésre kerültek az önkiszolgáló éttermek. A szüleimtől számtalanszor hallottam elbeszéléseket arról, hogy melyik kiszolgálóegységben milyen ételek voltak a legízletesebbek, sőt gyermekkoromból saját élményekkel is rendelkezem. A '80-as évek közepén az önkiszolgáló éttermekkel párhuzamosan megjelent egy olyan étteremtípus, amely egy teljesen másféle – nyugati mintájú – kultúrát honosított meg. „Az elmúlt 10–15 év alatt különösen a fejlett országok nagyvárosaiban és az

¹⁴⁹ Thackara, John 2017. *How To Thrive In the Next Economy*. Thames&Hudson, London. 67. „Not long after my soil-making day in the Cevennes mountains, I found myself in the centre of the city of Carlisle, in the north-west of England, at 7 a.m. The railway station forecourt was empty except for a large truck whose driver was unloading packaged food into a cafe. An incredible, raw-edged roar of noise came from the refrigeration unit on top of his cab; it was so loud that I couldn't hear a word when someone called my mobile phone, so I retreated into the station cafeteria. It was little better inside: two refrigerated drinks machines were roaring so loudly that the sales assistant had to shout to tell me the price of a coffee. Getting off the train in London a few hours later and shopping for a snack in a branch of Marks & Spencer, I was aware of another, even louder, background roar. Curious about its source, I counted out 78 m (256 ft) of chiller cabinets in that one, not-so-big, urban food store. As I stepped out into the busy street, the noise of the chiller cabinets merged with the roar of the traffic – and in more ways than one. A lot of that traffic noise turns out to be food-related, too: agriculture and food now account for nearly 30 per cent of goods transported on Europe's roads; in the UK, 25 per cent of car journeys are to get food. We increasingly eat food while moving, too: 70 per cent of fast-food sales in the US are at the drive-through window.”

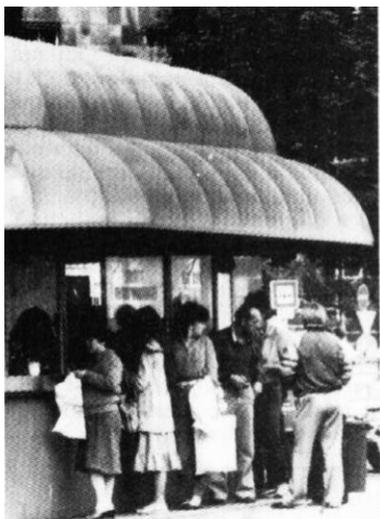
idegenforgalmilag frekventált területeken ugrásszerűen megnőtt a gyors étkeztetést biztosító (úgynevezett fast food rendszerű) üzletek száma, amelyek közül kiemelkedett az ugyanazon a néven, egyforma szolgáltatást nyújtó hálózatok szerepe. A vendéglátó vállalatoknak alkalmazkodniuk kell a hazánkban is megváltozott étkezési szokásokhoz, a gyors étkezési lehetőségek iránt megnőtt igényekhez. A Belvárosi Vendéglátó Vállalat üzletpolitikájában is — ebből következően — megfogalmazódtak ilyen jellegű célkitűzések. Ennek keretében két új üzlettypus kialakítását tervezzük, amelyek közül ebben a cikkben a City Grill üzlet szervezéséről számolok be.”¹⁵⁰ A tanulmány több szempontból is rendkívül fontos, hiszen amellett, hogy ebben az írásban körvonalazódtak a City Grill üzlettypus jellegzetességei, üzleti modellje, jól mutatja azt a – hatalmi szempontból – fellazuló kort, amelyben egy újságban egyáltalán a ‘fejlett országok nagyvárosai’ szókapcsolat szerepelhetett (az angol nyelvből vett fast food kifejezéssel karöltve), a ‘80-as évek előtt ilyen jellegű hivatkozásra bizonyosan nem lett volna lehetőség. A tanulmány által felvázolt üzleti modell egy olyan étterem kialakítását körvonalazza, amely nagy átbocsátóképességgel rendelkezik, olcsó árakkal dolgozik, és kielégíti a gyorséttermi fogyasztásra vonatkozó igényeket – összegezve tehát egy nyugati mintájú gyorsétterem meghonosítása volt a cél.

1984. január 1-én nyílt meg a Jászai Mari tér 3. szám alatt az első kísérleti üzlet, 1986 februárjára pedig már öt City Grill étterem működött (Bajcsy-Zsilinszky út, Tolbuchin körút [ma: Vámház körút], Váci utca, Szent István körút). Jó látható tehát az étteremlánc gyors sikere a hazai piacon. Sajó János már az 1986-ban megjelent tanulmányában¹⁵¹ levonja a kezdeti tapasztalatokat, kitekintve a pénzügyi kérdésekre, fogyasztói visszajelzésekre, reklámkiadásokra is. A City Grill esetében nem csupán egy étteremlánc teljes arculatát, brandjét, piaci modelljét kellett kidolgozni és alkalmazni, hanem az ételek előkészítésének és elkészítésének konyhatechnológiai hátterét is ki kellett dolgozni és legyártani.

„Gyorsan, viszonylag olcsón a megszokott ízeket. A siker záloga: kínálj négy-ötféle ételt – főleg hamburgerfélét, sült krumplit és üdítőket – egységes, de elfogadható áron és teremtsd meg a nagy tömegű kiszolgálás emberi és technikai feltételeit. Erre építenek a híres nemzetközi üzletláncok, a MacDonald, a Burger King is. Nálunk hasonló

¹⁵⁰ Sajó János 1984. *Egy új vendéglátó üzlettypus kialakítása*. Kereskedelmi Szemle, 1984/6. 41.

¹⁵¹ Sajó János 1986. *A City Grill üzletek működésének tapasztalatai*. Kereskedelmi Szemle, 1986/6. 35–39.



City Grill gyorsbúfé a Kálvin téren.
BOROS JENŐ FELVÉTELE

*eddig nem működött. Az idén azonban megtört a jég.*¹⁵²

– adta hírül a Esti Hírlap az első kísérleti étterem megnyitását. A Népszabadság egy korabeli írása pedig interjút is közölt a Belvárosi Vendéglátóipari Vállalat igazgatójával, dr. Feleki Ferencsel, aki megfogalmazta a projekt összetettségét, hiszen utalt a dolgozóknak támasztott „*merőben új követelményekről*”, a City Grill-rendszer szabadalmaztatásáról „*az emblémáktól a formaruhákon át a berendezésekig*” (vagyis egy ún. franchise-hálózat kiépítésének összetevőit), gyakorlatilag tehát egy új vállalati kultúra szemléletmódjáról, amelyben „*csak fiatalok dolgoznak*”,

akik „*hamar megszokták a tempót*”. Noha a nyugati minták követése tagadhatatlan a City Grill létrehozása kapcsán, nem pusztán egy új étteremlánc született meg, hanem egyúttal egy új étkezési kultúra is gyökeret vert. A jelenkori ember számára gyorséttermek sokasága kínálja ételeit-italait, az 1980-as évek Magyarországon viszont egy olyan változás jött létre az étkezési kultúrában, amely korábban nem létezett. A brandépítés természetesen megannyi összetevővel járt karöltve a menüsor és az ételek kitalálásától a konyhatechnológiához kapcsolódó gépek gyártásán át az üzletek kinézetéig, a logóig, a dolgozók öltözékéig, illetve a City Grillhez kapcsolódó reklámok megalkotásáig. A következőkben ezen összetevőket fogom részletezni.

7.3 „Ha erre harapsz, ennél maradsz”

Egy termék sikerességének szinte elengedhetetlen feltétele a piacon történő reprezentáció, vagyis a reklám. Korábban már hangsúlyoztam, hogy a City Grill sikeressége, gyors felfutása nagyban volt köszönhető annak, hogy a hazai étkezési kultúra olyan szegmensét találta meg, amely korábban nem létezett Magyarországon. A brandet erősítette az az ikonikus reklámmegjelenés, amely a ‘80-as évek popbálványához, Flipper Öcsi nevéhez fűződik, aki 20 évesen már a Hungária zenekar tagja lett, később saját együttest is alapított Step néven. Ahogy dr. Feleki Ferenc a már idézett interjújában hangsúlyozta a fiatal dolgozói kört, a reklámok által sugallt kép is ezt erősítette, a Flipper Öcsi és a Step zenekar által énekelt reklámbetét pedig minden bizonnyal komoly fogyasztói kört csábított az éttermekbe. Egy mai reklámfogyasztó számára teljes

¹⁵² Érsék M. Zoltán 1984. *City Grill: gyorsat, finoman és olcsón*. Esti Hírlap, 1985. július 25. 8.

evidencia a termékek különféle hírességekkel történő „eladása”, a ‘80-as években azonban mindez hazánkban kevésbé volt jellemző. A City Grill nem csupán piaci rést talált, hanem kiváló érzékkel tudta a brandet értékesíteni és a célközönséget megszólítani.

Az étteremlánc létrehozásának olyan összetevői voltak, amelyek a korábbi önkiszolgáló éttermi kultúrához képest merőben újfajta szemléletmódot képviseltek:

1. A Belvárosi Vendéglátóipari Vállalat szabadalmaztatott mindent a City Grill-rendszeren belül az ételválasztéktól kezdve a működési alapelveken át az emblémáig, a formaruháig és a berendezésekig.
2. Míg az önkiszolgáló éttermek fokozottabb munkaerőt igényeltek, a City Grill ezt igyekezett optimalizálni és a gazdaságos működésre törekedni.
3. A csomagolás eldobható volt, így nem volt szükség a tálcát, tányérok, evőeszközök mosogatására.
4. A félkész termékek nem igényeltek nagy raktárhelyiséget, így a tárolás is költséghatékonyabb volt.

Természetesen a gyorséttermi kultúra meghonosítása több szempontból is nehézségekbe ütközött. Feleki utalt arra, hogy „*még nincs megfelelő ipari háttér, amely egy ilyen vállalkozást ellátna eszközökkel*”, emellett „*majdnem fél év kellett, amíg szabadalmaztatott – narancssárga színű formaruháink anyagából három-négyszáz métert sikerült beszereznünk*”, illetve „*gond volt a hűtőberendezések beszerzése is a félkész termékek tárolásához*”¹⁵³. Ezen nehézségekkel együtt azonban az Esti Hírlap 1986 októberében (vagyis két és fél évvel az első étterem megnyitása után) így ír: „*Közkezdveltségét a számok is bizonyítják. Az 1985 nyári hónapjaiban a meglévő City Grillbe naponta 1200-an látogattak. Az egy vendégre jutó átlagos fogyasztás 35 forint volt*¹⁵⁴. *A két üzlet napi forgalma elérte a húszezer forintot.*”¹⁵⁵ 1988-ban a Taverna Szálló City Grilljének (Váci utca) napi forgalma 160-210 ezer forint volt¹⁵⁶, miközben az átlagkereset 1986-hoz képest a KSH-adatok alapján¹⁵⁷ körülbelül 2500 forinttal nőtt, a forgalom viszont megtízszereződött.

Az Esti Hírlap már 1983-ban utal a nemzetközi üzletláncokra a City Grillt beharangozó cikkében, utalva arra, hogy ilyen jellegű éttermekkel már találkozhattak

¹⁵³ Érsek M. Zoltán 1984. 8.

¹⁵⁴ Viszonyításképpen 1986-ban a havi átlagjövedelem 6435 Ft volt KSH adatok alapján.

¹⁵⁵ (békés) 1986. *Több új City Grill. Balatonig ér a lánc*. Esti Hírlap, 1986/236. 4.

¹⁵⁶ (szenkovits) 1988. *Vidéken is: City Grill*. 1988/189. 4.

¹⁵⁷ <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/TenyekKonyve-tenyek-konyve-1/1997-11FD1/magyar-gazdasag-1468E/gazdasagi-folyamatok-1996-ban-1468F/munkanelkuliseg-146EE/nominal-es-realber-realjovedelem-14708/> [letöltve: 2023.07.22.]

„külföldet járt magyar turisták is”¹⁵⁸. A nyugati kultúrának ezen beszüremkedése jól mutatja, hogy a ‘80-as években milyen erőteljes lazulása, erodálása történt a rendszernek, amely lehetővé tette nem csupán egy amerikai mintájú gyorsétterem létrejöttét, hanem a sajtóorgánumokban ezen folyamatos reprezentációját is. Nem csupán a nyugati minta követése és elterjedése figyelhető meg egy étteremlánc összefüggésében, hanem egyszersmind egy komplett étkezési-fogyasztói kultúra megváltozása is. Miközben a ‘70-es évek Magyarországon a központi hatalmi működésmód meglehetősen erőteljes, izgalmas új tendenciákat, változásokat vehetünk észre. Ha fellapozzuk a Képes Újság 1977-es évfolyamát (amely hetilap egyébiránt a Hazafias Népfront hetilapja volt), az utolsó oldalon találunk egy *Mit főzzünk vasárnapra?*-rovatot. Ebben többek között a következőt olvashatjuk: „*Olvasóinkkal néhány európai ország jellegzetes ételeit, ízeit ismertettük meg. Ez alkalommal egy távoli országba [Kanada] hívjuk a magyar háziasszonyokat s az ottani szokásokat, s néhány ételreceptet mutatunk be. [...] Kedvelt eledel déltájban, vagy koradélután a hamburger és a cheeseburger. Előbbi a mi fasirtunkkal rokon, utóbbi sajttal készül, mindkettőt zsemlyébe helyezve melegen kínálják. Most a cheeseburger receptjét írjuk le háziasszonyainknak.*”¹⁵⁹ A receptajánló nem pusztán enyhe groteszkségében érdekes (képzeljük el, ahogy a szocialista háziasszony a magyaros ételek helyett cheeseburgerrel kedveskedik az urának), hanem azt is jelzi, hogy egy értékrend, szemléletmód kezd érvénytelenné válni, vagy legalábbis a pluralitás jegyében felhígulni. Ebből a perspektívából nézve nem véletlen, hogy néhány évvel később nem csupán megszülethetett egy deklaráltan nyugati mintájú étteremlánc, hanem gyors sikere előrejelzi a rendszerváltás-kori, illetve utáni étkezési kultúra radikális átalakulását, illetve a politikai rendszer átformálódását is. Természetesen a hamburger ‘80-as években történt elterjedése nem csupán a City Grill étteremhez volt köthető, de – ahogyan azt a Moszkva tér című film főszereplőinek ikonikus párbeszéde is jelzi –, a csalamádéval kínált hamburger az egyes standokon egyfajta fúziós konyhaként próbálta ötvözni a hazai és nyugati gasztronómiai hagyományokat. A kínálat szempontjából fontos röviden szólni az általam tárgyalt City Grillről is, hiszen miközben egy új étkezési kultúrát honosított meg hazánkban, ételeiben valamiképp igyekezett ötvözni az amerikai és magyar ízvilágot, karaktert. A hamburger mellett – amely city burger néven futott és ikonikus habosított műanyag dobozát a Hungária Műanyagfeldolgozó Vállalat készítette – árultak természetesen sültburgonyát is, emellett azonban a kínálatban kétféle sültkolbász (Taverna kolbász) is kapható volt, illetve rétest is kínáltak a fogyasztóknak.

¹⁵⁸ sz.n. 1983. *1983-ban cityburger*. Esti Hírlap 1983/239. 11.

¹⁵⁹ S. Zs. 1977. *Mit főzzünk vasárnapra?* Vasárnapi Újság, 1977/36. 31.

A heterogén választékból jól látható, hogy az étlapra olyan ételek is felkerültek, amely a hazai fogyasztók számára ismerősebbek voltak, ezáltal szélesebb körű fogyasztóbázist voltak képesek megszólítani. Mind a reklámstratégia, mind a hiánypótló gyorséttermi kultúra, mind pedig a franchise-alapú modell látszólag meghozta gyümölcsét, a rendszerváltás utáni években 1993-ban a City Grill – főképp vidéki bázissal – 20 éttermet működtetett. Egy évvel később azonban ezek száma radikálisan csökkent, '94 végére pedig a – talán legikonikusabb – Taverna City Grill is bezárt. A gyors hanyatlási folyamat elsőre meglepőnek tűnik, érdemes azonban hangsúlyozni, hogy néhány évvel a rendszerváltás után vagyunk, annak hajnalán pedig – néhány évvel a City Grill felfutását követően – egy új étteremlánc nyitotta meg hazánkban kapuit 1988 április 29-én a Régiposta utcában, a McDonald's. A hazai fejlesztésű innovációval szemben az amerikai üzletlánc mind a brand összetevőinek tekintetében, mind pedig a technológia, illetve az alapanyag- és csomagolásbeszerzés kontextusában olyan előnyben volt, ami egyszerűen ellehetetlenítette a versenyhelyzetet, ezek pedig a magyar étteremlánc gyors összeomlásához vezettek¹⁶⁰. Mindezzel együtt érdemes hangsúlyozni, hogy a gyorséttermi kultúra elterjedése és ismertté válása vitathatatlanul a City Grill létezéséhez köthető még akkor is, ha hosszú távon képtelen volt a piaci versenyben maradni.

Szalai Erzsébet találóan fogalmazta meg, hogy „*a racionális redisztribúció rendszere egyszerre kapitalisztikus és szocialista – a pénzben, profitban és a társadalmi szükségletek kielégítésében mért hatékonysági elv követése egyaránt jellemzi –, mind a makro-, mind a mikroviszonyokat erősen áthatják a feudális uram-bátyám – vagyis elsődlegesen a tekintélyen és hatalmon nyugvó, azok maximalizását célzó – viszonyok is: a rendszer működésképtelenné válnak ezek olaja nélkül.*”¹⁶¹ Ha ebből a perspektívából tekintünk a nyugati mintájú gyorséttermi kultúra hazai megszületésére, érthetővé válik, hogy egy ilyen étterem(lánc) megszületése nem pusztán a szocialista rendszer fellazulásának volt bizonyítéka, hanem nagyon is gazdasági érdekeket szolgált. Az erőteljesen rendszerhű Magyarország című folyóirat 1976-ban még “*silány tápként*” aposztrofálta a hamburgert, olyan “*íztelen húspogácsa*”-ként¹⁶², amely megtéveszti a fogyasztókat és kihasználja a fiatalokat, egy évre rá már cheeseburger receptet olvashattak a háziasszonyok, szűk egy évtizeddel később pedig létrejött a City Grill. Ezen

¹⁶⁰ Érdemes ezen a ponton – a folyamathoz kapcsolódva – felhívni a figyelmet Georg Ritzer munkásságára, aki több munkájában elemezte az általa megalkotott ún. 'mcdonaldizációs teóriát'. A világméretű gyorsétteremlánc műveiben egyfajta kulturális modellként szerepel, amely nem csupán az étkezésre, de az élet minden területére kihat, egyfajta társadalmi uniformizációt megteremtve. ld. erről bővebben: Ritzer, Georg 1996. *The McDonaldization of Society*. Pine Forge, California.

¹⁶¹ Szalai Erzsébet 2018. *Hatalom és értelmiség a globális térben*. Kalligram, Pozsony. 25.

¹⁶² Heltai András 1976. *A fasírt karrierje*. Magyarország, 1976/30. 11.

példán keresztül jól látható az az erőteljes ideológiai változás, amely a '70-es évekből a '80-as évekbe való átmenet során a Kádár-rendszer értékrendjében, ideológiájában lezajlott. Mivel a City Grill igen gyors ütemben tudott komoly profitot produkálni egészen a McDonald's magyarországi megjelenéséig és elterjedéséig, joggal feltételezhető, hogy a hatalom számára a Szalai által is emlegetett profit, illetve a társadalmi szükségletek kielégítése komoly szempontként jelenhetett meg, ellenkező esetben sem az amerikai gyorsétkezéssel kapcsolatos narratíva megváltozása, sem pedig a City Grill létrejötte nem történhetett volna meg. Megállapítható tehát, hogy a különféle hatalmi dinamikák jól érzékelhetőek a City Grill étteremlánc megszületésében és hanyatlásában. Részint a '80-as években a Nyugat felé nyitó ideológia, ezzel párhuzamosan a kapitalisztikus karakter fokozottabb érvényesülése tette lehetővé nem csupán az étteremláncnak, hanem egyáltalán a nyugati típusú gyorséttermi kultúrának a meghonosodását Magyarországon, a '80-as évek végétől jellemző piaci átformálódás –amely ebben az értelemben hatalmi mezőként is értelmezhető – azonban rámutatott arra is, hogy ilyen jellegű versenyhelyzetben egy hazai cég képtelen volt olyan komplex erőforrásokat felmutatni, amely az újraformálódó térben is lehetőséget adott volna a szerepének megtartásához. Erőforrásként itt nem csupán anyagi vonatkozás említhető, hanem egy-egy cég brandjének fogyasztókra gyakorolt hatása, a gépek, nyersanyagok beszerzésének módja, a reklámfelület mint kommunikációs eszköz, vagyis komplex értelemben a design, mint folyamatokra épülő holisztikus modell.

Mindezekkel együtt számomra gyermekkorom egyik meghatározó élménye volt a City Grill étterem látogatása és az ott történő étkezés, vitathatatlanul ez is motiválta a dolgozat ezen fejezetének megszületését. Kísérletet tettem arra, hogy az étteremlánc történetén keresztül rávilágítsak arra a változásegyüttesre, amely a '70-es évek végétől a '90-es évek elejéig hazánkban lezajlott és amelynek – véleményem szerint – látványos példája a City Grill. Egy sokak által használt online felületen próbát tettem arra, hogy anonim módon faggassam a felhasználókat, milyen élményeik voltak a City Grillben, sajnos egyetlen komment érkezett csupán, amelyet itt teljes terjedelmében közlök: *„Aki még járt abban az étteremben, az most döbönt rá, hogy olyan öreg, hogy a gyermekkoráról már történelemkönyveket írnak.”*

8. Forradalom a színpadon

Dolgozatom esettanulmányokkal foglalkozó része a 2006-os év egyik – sok vitát, polémiaát kiváltó – eseményével, az 1956-ra emlékező Központi Emlékművel foglalkozott. Az utolsó fejezetben szintén ehhez a dátumhoz térek vissza, egyfajta körkörös szerkezetként, egy olyan hazánkban megjelenő performatív művészeti irányzatot fogok a hatalmi működésmódok szempontjából megvizsgálni, amely érinti a szövegalkotást, a színpadi hatáskeltést, illetve az előadóművészet jelenségeit. Vizsgálatom homlokterében az a szempont fog állni, hogy a 21. században – hazai kontextusban – mennyiben létezik elitkultúra, lehetséges-e ezen korszakban ellenkultúráról beszélni, illetve, hogy egy kulturális jelenség milyen transzformálódásokon, kanonizációs folyamatokon megy keresztül. Választott példám a hazai *slam poetry* mozgalom meghonosodása, mint ahogyan a korábbi példámhoz is fűznek személyes élmények, nincs ez másként itt sem. Középiskolai magyartanári munkámban közel 10 éve foglalkozom azzal, hogy a tanulók merjenek szövegeket alkotni és azzal a színpadon megmutatkozni. Ezen kreatív alkotói-performatív folyamat olyan önkifejezésként is szolgál a fiatal generáció számára, amelynek segítségével szellemi értelemben meg tud nyilvánulni, hallhatóvá tudja tenni a saját hangját.

8.1 Mi az a *slam*?

Ha bármilyen jelenséget definíciós keretbe szeretnénk beilleszteni, könnyen beleütközhetünk azon problematikába, hogy a fogalmi keret szétfeszül. A *slam poetry* esetében ez fokozottan igaz, hiszen egyszerre beszélünk szövegek megtervezéséről, létrehozásáról, illetve színpadi előadásáról annak minden verbális és nonverbális összetevőjével együtt. „*A slam poetry elnevezés orális létmódú, figyelemért küzdő költői-előadói kulturális produktumot, továbbá ezeknek a performanszoknak helyet adó, alulról szerveződő, versenyszituációt teremtő speciális eseményt jelöl. A rendezvények három perc erejéig bárkinek lehetőséget biztosítanak egy saját szerzemény előadására, hallgatóit pedig a kritikus székébe helyezik, egyeseket szó szerint a zsűribe választva*” - olvashatjuk (Vígh Levente értelmezésében¹⁶³) Susan B. A. Somers-Willett definícióját¹⁶⁴,

¹⁶³ Vígh Levente 2013. *Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete*. Szkhion, 2013/1. 96.

¹⁶⁴ „*Simply put, a poetry slam is a competitive poetry reading in which poets perform their own writing for scores. Slams are open and democratic in nature; anyone who wishes to sign up for the competition can. The scores, which range from 0.0 to 10.0, are assigned by volunteer judges (typically five of them) selected from the audience. The highest and the lowest scores for a poem are dropped and the three remaining scores are added together for a maximum total of 30 points. There is also a time limit of three minutes and ten seconds per performance; poets may and do go over this limit, but a time penalty is assessed and figured*

a műfajról írott könyvében részletesen vizsgálja a slam eredettörténetét, illetve annak politikai vetületeit, dimenzióit.¹⁶⁵ Hogy már magának a műfajnak, formának (?) a megragadása is nehézségekkel jár, azt jól tükrözi Miles Merrill és Narcisa Noziak könyvének erre vonatkozó része, amelybe így ír a szerzőpáros: „*Elárulok egy titkot: nincs olyan, hogy „slam poetry”. Ez nem műfaj. Ez egy esemény, egy platform, amely a költőkhöz vonzza a közönséget. Ne feledd, hogy szavakkal bármit megtehetsz – történetet mesélhetsz, énekelhetsz a cappella, előadhatsz egy monológot vagy összefűzhetsz egy csomó hangot, miközben hátraszaltózol. Bármit csinálsz a száddal, a testeddel és a mikrofonnal. Az írás előadása olyan, mint a stand-up comedy, de az érzelmek tartománya túlmutat a nevetésen. A hallgatóságod sírhat, ujjonghat vagy csettinthet az ujjáival elismerésképp.*”¹⁶⁶ Az mindenesetre megállapítható, hogy a slamben a szöveg, az előadás megtervezésén túl bizonyos módon a befogadó (interpretáló) közeg attitűdje is – adott esetben – előzetesen megkonstruálódik, ebben az értelemben tehát egy komplex designfolyamatról beszélhetünk. Ahogyan egy terméktervezés (autó, mobiltelefon, bútor, konyhai eszköz) során a tervező valamiképp ismeri a piacot és bizonyos mértékig a befogadói magatartást, mindez igaz egy slam poetry előadásra is.

8.2 Ellenszegülés szülte költészet

Ha kultúrtörténeti értelemben szeretnénk felfejteni a slam poetry keletkezéstörténetét, akkor valójában egy kettős hagyománytörténeti ívet lehet felrajzolni. Direkt értelemben a „*slam-legendárium szerint egy verselés iránt érdeklődő mérnök, bizonyos Marc Smith a nyolcvanas évek közepén ráunt Chicago költészeti rendezvényeinek tepedtségére. Arra gondolt hát: versengést visz a levegőtlen, álmos felolvasóterekbe. A Get Me High Lounge-ban útjára bocsátott, majd 1986-ban állandó lakhelyére, a Green Mill Jazz Clubba költöztetett slam poetry aztán – Bob Holman közvetítésével – a szeles városból New Yorkba került.*”¹⁶⁷ Eredendően tehát az Egyesült

into their scores. Poets are also restricted in how they perform; no "props, costumes, or animal acts" are allowed.” Somers-Willett, Susan B. A. *Can Slam Poetry matter?* <https://www.rattle.com/rattle27/somerswillett.htm> [letöltés ideje: 2023.08.17.]

¹⁶⁵ Somers-Willett, Susan B. A. 2009. *The cultural politics of slam poetry : race, identity, and the performance of popular verse in America.* The University of Michigan Press, USA.

¹⁶⁶ Merrill, Miles - Noziak, Narcisa 2020. *Slam poetry: Write a Revolution.* University of New South Wales, Sydney. 19–20. „*I’ll let you in on a secret: there is no such thing as ‘slam poetry’. It’s not a genre. It’s an event format, a platform to attract audiences to poets. Remember you can do anything with words – tell a story, sing a cappella, perform a monologue or string together a bunch of sounds while doing a backflip. It’s whatever you do with mouth, body and mic. Performing your writing is like stand-up comedy, but the emotional range goes further than just laughter. Your audience might cry, cheer or snap their fingers in collective appreciation.*”

¹⁶⁷ Vass Norbert 2012. Kis hazai slamtörténet, avagy a text-tusák kontextusa. Szépirodalmi Figyelő, 2012/6. 37.

Államokban létrejövő új költészeti forma, megszólalásmód született, amely az élőszó és az előadásmód erejére fókuszálva, a közönséget aktívan bevonva hozta létre a slam alapvető karakterét. A Merrill-Noziak szerzőpáros könyvében érzékletesen írja le azt a jelenséget, amelyre az alapító Marc Smith ráunt: *„Az írók a színpadon a hüvelykujjukkal a jegyzetfüzeteket lapozgatták, halk mássalhangzó-folyamot csepegtetve a mikrofonba: „Ó, itt van – ó, várj, nem, nem, ez nem az. Csak egy pillanat. Aha. Mindenki hall engem, rendben? Sajnálom. Ezt a múlt héten írtam...” Mindezt 20 percig csinálták, vagy amíg a közönség el nem ment.”*¹⁶⁸ Mivel a slam poetry több szempontból is a lázadás, ellenszegülés jegyeit viseli magán, elsőként meg kell tehát állapítani, hogy Marc Smith egy olyan kanonizáltnak nevezhető irodalmi eseményt újít meg, amely – és ezt minden bizonnyal sokan tapasztalhatták egy-egy felolvasóest, esemény látogatása kapcsán – nem volt tekintettel a befogadói pozícióra. Az eseménytervezés hiánya tehát ezen értelemben nem valósult meg, hiszen a szerzők pusztán a művek által létrehozott atmoszféra erejében bíztak, miközben – és ez a jelenből még inkább megtapasztalható – az előadókészség, vagy még tágabban szemlélve a szerzői reprezentáció szinte döntő fontosságúvá vált napjainkra. Jelen összefüggésben nem politikai hatalommal szembeni lázadásról beszélhetünk, hanem sokkal inkább egy olyan intézményi struktúrával szembeniről, amely – ha nem is teljes kizárólagossággal – de meghatározta a 19–20. század irodalmi környezetét. Természetesen maga a gesztus nem előzmények nélküli, elég itt említés szinten utalni például a dadaisták estjeire, vagy épp a beat-költők által képviselt formabontó reprezentációra. Természetesen Smith lázadása nem pusztán az események karakterének szólt, hanem a szerzői szerepnek, illetve a költői témának, tárgynak is, a későbbiekben ez is vizsgálat tárgya lesz.

Úgy tűnhet elsőre, mintha Marc Smith valamiféle radikális, előzmények nélküli innovációt vitt volna véghez, valójában azonban – és indirekt értelemben ezen szempont is hozzátartozik a hagyománytörténeti ívhez – újrafelfedezett, középpontba állított egy több évezredes, háttérbe került jelenséget, az élőszó erejét, fontosságát. *„Bár axiómának tűnik, mégsem árt tisztáznunk, hogy az eredendően orális jellegű költői közlés a slam poetryvel a vokalitás közegébe talál vissza. Oda, ahol hosszú évszázadokon át eleve létezett. A tény pusztán közlésénél jóval izgalmasabb a visszatérés néhány állomásának felvillantása. Anélkül, hogy részletekbe bocsátkoznánk, könnyen beláthatjuk, hogy – az ókori görögök lírájától a krónikás énekesek lantjáig – Európában sokáig*

¹⁶⁸ Merrill, Miles - Noziak, Narcisa 2020. 11. *„The writers on stage would shuffle through papers or thumb through notebooks, dribbling a soft stream of consonants into the microphone: ‘Oh here it is – oh wait, no, no that’s not it. Just a sec. Aha. Can everyone hear me okay? They’d start up a poem, until: ‘Oh wait. Sorry. I did that one last week ...’ They would do this for 20 minutes or until the audience had left.”*

*elválaszthatatlan volt egymástól az emberi és a mesterséges hang.*¹⁶⁹ Úgy tűnhet, mintha a szóbeliség és az írásbeliség hagyománya egymást felváltó jelenségek lennének, az írásbeli kultúra megjelenése pedig egyúttal a szóbeli, vokális kultúra kihalását hozta magával. Valójában azonban a szövegek hangzóvá tételek igen sokáig kísérte útján az írásbeliséget, a késő középkorra jutunk el odáig, hogy a szerzetesi intézmények is a csöndes olvasás technológiájára rendezkedtek be. Ezen időszak a szisztematikus és szintetikus rendszerezés időszaka volt, amely a csöndes olvasás mechanizmusa által megalkotott új technikákat volt hivatott kielégíteni. A kolostorok a XII. században még a hangos és csöndes olvasás egymásmellettségére voltak berendezkedve, a vastag falakkal elválasztott szobák kiválóan szűrték a hangos olvasás okozta zajokat, a XIII–XIV. században azonban a könyvtári architektúra gyökeresen megváltozott, az olvasópultok és asztalok vették át a szobák helyét.¹⁷⁰ Mivel a középkor episztémájában a szövegek erőteljes ellenőrzés alatt voltak, így a hangos olvasást felváltó csöndes olvasás technológiája egyúttal valamiféle felszabadulás érzését is okozta, hiszen a tiltott tartalmakat többé nem kellett hangzóvá tenni, ezáltal szabadon befogadhatóvá váltak. Látható tehát ezen példából is, hogy a vokalitás jelensége – párhuzamosan az írásos kultúrával – meglehetősen sokáig aktív módon jelen volt a kultúrtörténetben. Az említett folyamat azért is releváns szempontunkból, mivel a slam szöveget létrejötté hasonló módon veti fel – megváltozott kulturális háttérrel – írott és hangzó szöveg viszonyát, valamint a kimondás szabadságának kérdéskörét.

Ezen a ponton érkezünk el a dolgozatban már több kontextusban emlegetett 2006-os dátumhoz, hiszen ez tekinthető a hazai slam poetry születése időpontjának. Ha párhuzamot szeretnénk vonni, sok közös pont fedezhető fel a mozgalom kibontakozása és egy start-up vállalat létrejötté között, hiszen alapvetően mindkettő egy kreatív ötlet kibontakozására épül, amelyhez – különböző módokon – megfelelő szakmai, pénzügyi és intézményi háttér kapcsolódik hozzá. 2006-ban került a Múcsarnokban megrendezésre az első hazai slam poetry esemény Budapest Slam címmel, amely rapperek és költők párbaja hívószavakkal lett beharangozva, ennek emlékét több – az eseményen valamilyen módon aktívan részt vevő – közreműködő emlékezte őrizi *oral history* formájában. „*Petrányi – immár a Múcsarnok igazgatójaként – arra gondolt, érdekes lenne a slam jegyében szervezni egy estet, ahol költők és rapperek találkoznának egymással. Az irodalmárok kiválasztásával Nagy Gabriellát bízta meg, a rappereket pedig Németh*

¹⁶⁹ Vass Norbert 2012. 39.

¹⁷⁰ A jelenségről, folyamatról ld. részletesebben: Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger (szerk. 2000. *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Bp., Balassi.

Péter, vagyis MC Zeek hívta a Múcsarnokba. Zeek szerint a fellépők mindegyike hallott már a slam poetryről, ő elsősorban mégis afféle kísérletként fogta fel a 2006-os eseményt, amit alighanem azért neveztek „rapperek és költők párbajának”, mert a slam poetryt valahogy körül kellett írni a közönség számára. Mivel korábban nem volt még hasonló rendezvény az országban, nem tudták előzetesen felmérni azt sem, mekkora érdeklődés övezi majd az estét. Mindenesetre a Múcsarnok alagsora megtelt, vagyis a szócsörte meglehetősen sok embert érdekelt. »Különös volt – emlékszik vissza Petrányi – az esemény pszichológiája. A rapperek nagyon lelkesek voltak, mert úgy érezték: végre egy platform, ahol összemérethetnek, s akár konfrontálódhatnak is az irodalmárokkal. A költők pedig – ez volt a benyomásom – úgy érkeztek oda, hogy a verseik majd úgyis magukért beszélnek.« Beszámolóját hallgatva rögvest eszembe ötlött egy bicegő, de talán mégsem teljesen elvetendő áthallás. A honi slam poetry születése pillanatában eszerint a rapperek voltak a kihívók, vagyis a harlemi reneszánsz kontextusában értett feketék, míg a költők a fehérek. Ez persze ilyenformán túlságosan is sommás megállapítás; árnyalásához jó volna tudni, a fellépők közül ki mire számított a Múcsarnokba érkezése előtt, s mit érzett ehhez képest a produkció közben vagy annak elhangzását követően.»¹⁷¹

Vass Norbert idézet összefoglalója az első eseményről számunkra azért is sokatmondó, mert megjeleníti azt a hatalmi-politikai kontextust, amely a slamnek rendkívül lényegi összetevője. Az esemény népszerűségét jól mutatja, hogy egy évre rá – már nemzetközi meghívott vendégekkel – megrendezésre került a Budapest Slam 2., amely a szolidaritás fogalma köré épült. Látható tehát, hogy már a második hazai rendezvény is olyan kulturális-politikai fogalommal operál, amely deklarált módon idéz meg és vet kritika alá bizonyos hatalmi pozíciókat. Példaként következzen néhány szövegrészlet, amelyek ezen hatalmi kontextust jól érzékeltetik:

*„Az előítélet csontvelőig érhet,
hiába kérkedsz:
csak földszint, hogy őszintén leszarod a bőrszint,
meg a heftit, ha horgas,
hallgass! Te elhúlsz a cigánytól, ha Kafkát olvas
a fogdán,
ahová unottan mész be, mer már megin egy Bogdán
vagy Kolompár!”*

¹⁷¹ Vass Norbert 2012. 45.

(Ludditák - Fiáth Titanilla, Fiáth Marianna)

*„Vidéki srác, ha feljön Pestre,
otthon marad az asztráteste,
de a presszó fölött ott lebeg,
ahol a porban játszik a sok gyerek.”*

(Keresztesi József)

*„Én a halottakkal fogok szolidaritani:
a háborúk halottaival. Egy csont-operett következik!”*

(Szilágyi Ákos)

*„Zokogsz, mint a méhviasz,
hát rúzsozd ki a szád gyertyával.
Bár pont nem ez a férfias,
fájdalomtűrés mi rád vall.”*

(Závada Péter)¹⁷²

Előkerülnek többek között kisebbségi kérdések, a város és vidék dichotómiája, a háborúk traumái és fájdalmai, veszteségei, vagy épp a klasszikus férfiszerep kihívásai. Olyan társadalmi kérdések, amelyek erőteljesen a különféle hatalmi működésmódokra épülnek, az előadások pedig ezeknek nyújtják egyfajta kritikai olvasatát. Teszik mindezt oly módon, hogy nem csupán szövegek hangzanak el, hanem ezek zenei aláfestéssel, illetve vizuális animációs-videós hatásokkal is ötvöződnek, ilyen módon tehát egyfajta komplexebb szenzoriális hatáseggyüttes jön létre szöveg, beszédhang, zene és látvány együttállásában. Ha mindezeket az eseménytervezést (event design) kontextusába

¹⁷² Az eseményről készült videódokumentáció forrása: <https://youtu.be/b-LLVUT-Fsg?si=qTuFqL7CF9iZ0jGh>

illesztjük, lényeges tanulságokat vonhatunk le. Greg Richards, Lénia Marques és Karen Mein tanulmánya¹⁷³ részletes szempontrendszerrel vázol fel, amely egy esemény designszempontú felépítésének létjogosultságát szükségessé teszi. Ilyen szempontok például:

- a hatékonyság és a hatékonyosság növelése
- az események ismertebbé tétele az érintettek körében
- az olyan rejtett hatások biztosítása, mint a társadalmi gyakorlatok, a társadalmi kohézió, a kulturális folyamatok és a gazdasági hatások
- az események nemkívánatos hatásainak minimalizálása, mint például a zaj, a kellemetlenségek, a környezeti károk
- a rendezvény sikerének optimalizálása a látogatók száma, az élmény minősége és egyéb eredmények tekintetében¹⁷⁴.

Vitathatatlan, hogy a Budapest Slam 1-2. olyan hatást gyakorolt mind a befogadó- mind az alkotóközösségre, amely részint az érdeklődők egyre növekvő számában volt tetten érhető¹⁷⁵, részint megteremtett az alapot ahhoz, hogy 2008-tól kezdődően havonta megrendezendő slam-klub jöhessen létre, amely némi kihagyással ugyan és változó helyszínen, de a mai napig (vagyis 15 éve) létezik. Az évek alatt olyan eseményes kapcsolódtak a slam poetry-mozgalomhoz, mint a Pilvaker 2012-ben, amely mintegy 700 embert vonzott a VAM Design Centerbe¹⁷⁶, 2012-től évente került megrendezésre Országos Slam Poetry Bajnokság, 2018-ban pedig hazánkban került megrendezésre a Slam Poetry Európabajnokság, amely események sok száz ember érdeklődését keltették fel a műfaj, a forma, az események iránt. Lényeges összetevő az is, hogy szinte a

¹⁷³ Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen 2015. *Designing event, events as a design strategy*. In Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen (szerk) 2015. *Event Design. Social perspectives and practices*. Routledge, New York.

¹⁷⁴ Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen 2015. 3. „• *increase effectiveness and efficiency*; • *increase recognition of events among stakeholders*; • *ensure the production of discrete effects, such as social practices, social cohesion, cultural processes and economic impacts*; • *minimize undesirable effects of events, such as noise, nuisance, environmental damage*; • *optimize the success of the event, in terms of visitors numbers, the quality of the experience and other outputs*.”

¹⁷⁵ A Budapest Slam 2.-re Stráhl Katalin, aki abban az időben a Műcsarnok kurátorasszisztense, és a slam poetry kibontakozásának egyik kulcsszereplője volt, így emlékezett vissza: „*Tele volt a terem. Az emberek csüngtek a csilláron, végig ültek a lépcsőn, a kávézó is tömve volt, ott kivetítőn nézték a bent zajló show-t. A közönség eléggé vegyes volt: irodalmárok, képzőművészek és hiphopperek egyaránt érkeztek, noha ekkor még nem tudta senki, hogy mi ez a műfaj, nem volt ismert, definiálni kellett.*” [https://konyvesmagazin.hu/nagy/konfrontalni_a_koltoket_es_rappereket_a_slam_poetry_multja_magya_rorszagon.html] 2023.08.17.]

¹⁷⁶ Sokatmondó, hogy az egykori VAM Design Center adott helyes a Pilvakernek, amely látványosan sugallja, hogy az esemény és egyáltalán a slam sok ponton kapcsolódik a design gondolkodásmódjához, metodológiájához.

kezdetektől a slam a különféle társadalmi kérdésekre erőteljesen érzékeny, ezt sugallja a Budapest Slam 2. szolidaritás hívószava is, de ha 17 év hazai eseményeit megnézzük, kivétel nélkül találkozhatunk politikával, hatalommal, kisebbségekkel, társadalmi vonatkozással kapcsolatos szövegekkel, felvetésekkel. Ebben az értelemben nem csupán az esemény-design (event-design), hanem a szociális design (social design) perspektívájával is rokonság, párhuzam figyelhető meg, hiszen a társadalmi periféria-helyzetek, kisebbségi kérdések, illetve az azokra a design eszköztárával adott válaszok nem csupán a tárgyak, hanem az események szintjén is értelmezhetőek.

Utaltam már korábban arra, hogy a slam poetry olyan definíciós nehézségeket rejt magában, amelyek nyomán egy koherens, minden attribútumra kiterjedő fogalmi háló felvázolása nehézkesnek bizonyul az elméletírók számára. Érdekes ugyanakkor arra kitékinteni, hogy a fogalmiságon túl melyek azok mozzanatok, amelyek szerzői/alkotói szempontból a slam poetry homlokterében állnak. Szinte minden szerző és alkotó kiemeli elsőként a slam demokratikus jellegét, a közkeletű mondás szerint *“Mindenkinek lehet 3 perce!”* (utalva arra, hogy a versenyeknél a 3 perces időszabály érvényesül). *„A slam egy elitizmus és exkluzivitás elleni közeg, mindenki előtt nyitva áll, aki belép az ajtón. Természetesen senki sem fogadja szívesen azt a bunkót, aki arra törekszik, hogy a színpadot arra használja, hogy gonoszságot kényszerítsen a közönségre. A slam mindenkinek egyenlő első esélyt biztosít (és gyakran második, harmadik és negyedik esélyt is), hogy helyet találjon a közösségben és a színpadon.”*¹⁷⁷ Hogy ennek fontosságát megértsük, érdemes utalni azon párhuzamokra, amelyek szintén egyfajta demokratikusságra, a hatalommal szembeni ellenállásra építenek. *„Az időben és a kontinens kultúrtörténetében visszafelé haladva azt tapasztaljuk, hogy a slam poetry alakulását tekintve legalább ilyen jelentős hatása volt a 60-as évek afroamerikai emberi jogi mozgalmainak – egy ilyen mozgalomból vált ki például a Last Poets nevű költői csoportosulás –, vagy az 1920-as években működő Harlem Renaissance nevű kulturális és emberi jogi mozgalom, ami a spoken word műfaj bölcsőjének tekinthető. [...] Az afrikai-amerikai közösség sajátos művészeti egyenjogúsági harca radikális, szocialista eszmékkel is telítődött a harmincas évekre, a harlemi reneszánsz pedig kétségkívül sikeres volt a fekete identitás amerikai eszmetörténetbe integrálása terén. Ennek a Harlem Renaissance-nak volt a tagja Langston Hughes afroamerikai költő, aki jazz-poetry*

¹⁷⁷ Smith, Marc Kelly – Kraynak, Joe 2009. *Stage a Poetry Slam*. Sourcebooks, Naperville. 45. *„Slam is an agent against elitism and exclusivity, open to any and all who walk through the doors. Of course, nobody welcomes a jerk who’s bent on using the stage to impose wickedness on the audience. Slam provides everyone with an equal first chance (and often a second, third, and fourth chance) to find a place in the community and on a slam stage.”*

műfajú, ritmikus, improvizatív hatást keltő verseivel szintén hozzájárult a slam poetry fejlődéséhez.”¹⁷⁸ Závada tanulmánya rendkívül alapos megközelítést tartalmaz mind a slam kultúrtörténetéhez, előzményeihez, mind pedig színházi terminológiákkal történő leírásához. Vass Norbert a tanulmányában emellett 1960-as évekhez kapcsolódó párhuzamokat is megemlít. „A Los Angeles-i Watts negyedben a fehér rendőrök és a fekete lakosság között 1965-ben kialakult, több napig tartó feszült helyzetre adott válaszként született meg a fiatal fekete szerzőket összefogó Watts Writers Workshop. Tagjai géppuskanyelven ropogták a gettóból hozott társadalomkritikus attitűddel átíratott verseiket, amelyek közösségük értékeit és problémáit egyaránt megvilágították. A WWW-ből kinőtt, The Watts Prophets néven ismert – zenészekből és költőkből álló – csapat a rap, a spoken word és a dzsesszköltészet eszköztárából merítve tördelte rímekbe kiszolgáltatottságból és tehetetlenségből származó dühét. A Watts negyed prófétái az utca nyelvén, a költészet erejével emelték fel hangjukat az őket sértő igazságtalanságok ellen. Ahogy Gyukics Gábor fogalmazna: verbális támadást intéztek a színpadról.”¹⁷⁹ Ha ezen előzményeket megnézzük, kiviláglik belőlük az az alapvetően politikus attitűd, amely a slamet a társadalmi felelősségvállalással, a hatalommal szembeni ellenszegüléssel rokonítja. Felmerül a kérdés – hiszen hazánkban ezen műfaj már a rendszerváltás után bő másfél évtizeddel honosodott meg –, hogy mennyiben lehetséges olyan ellenkulturális folyamatról beszélni, mint a 20. századi előzmények esetében?

8.3 Tervezz (szöveget, előadást, identitást, közönséget)!

„Az írott szöveg színpadi elmondását a reprezentáció rendje szervezi, míg a performatív aktus közben a szöveg mint artikulált hangok sorozata a slammer testi, anyagi mivolta, azaz a jelenlét rendjét juttatja érvényre – legyen a szöveg mégannyira értelmezhető is szemiotikai vagy hermeneutikai szempontból.”¹⁸⁰

„A vízió a tervezés lényeges aspektusa – jövőkép nélkül semmi újat nem lehet alkotni. A jövőkép meghatározása többről szól, mint kreativitásról; elengedhetetlen eszköze annak, hogy az embereket egy közös cél elérésére ösztönözze, és biztosítsa a konkrét célok elérését.”¹⁸¹

¹⁷⁸ Závada Péter 2014. A slam poetry performativitása. Theatron, 2014/2. 40.

¹⁷⁹ Vass Norbert 2012. 41–42.

¹⁸⁰ Závada Péter 2014. 54.

¹⁸¹ Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen 2015. 8. „Vision is an essential aspect of design – without a vision of the future nothing new can be created. Defining a vision is about more than creativity; it is also an essential tool for galvanizing people to work towards a common goal, and ensuring that specific aims are reached.”

Amennyiben a slam poetryt designkulturális perspektívából vizsgáljuk, annak komplexitását ebből következően egyfajta tervezési folyamatként érdemes értelmeznünk. A tervezési-megvalósulási folyamat során az alkotó 1. létrehozza a saját szövegének írott változatát 2. tekintettel van a hangzó forma vokális attribútumaira és annak közönségre gyakorolt hatásmechanizmusaira 3. az alkotáson és előadáson keresztül valamiképp egy színpadi identitást is létrehoz "maga körül", amely mentén a befogadók őt megkonstruálják. Ezek mellett az események zenei – és adott esetben – vizuális eszköztára egyfajta multiszenzoriális esztétikai tapasztalatot konstruál meg, amely túlmutat a klasszikus értelemben vett irodalom keretrendszerén. Mivel a hallgatóság aktív módon – a visszajelzések, hanghatások, lábbal történő dobogás, ujjakkal kivitelezett csettintés) – részévé válik az előadásnak (bizonyos slam-előadások oly módon is bevonják a közönséget, hogy például egy-egy kézmozdulat esetén mondaniuk kell valamit), így ténylegesen bevonódásról beszélhetünk. A következőkben tárgyalni fogom: 1. írott szöveg és szóbeliség viszonyrendszerét a tervezői komplexitás perspektívájából 2. a színpadon megjelenő Én identifikációs sajátosságait 3. slam poetry és multiszenzorialitás összefüggésrendszerét.

A különféle szövegek értelmezésének stratégiái több ezer éves múltra tekintenek vissza eredendően a valláshoz kapcsolódó írások összefüggésében. Az irodalomtudomány létrejöttével, nagyjából a 19. század fordulóján kezdtek kibontakozni azon szövegértelmezési stratégiák (pl.: pozitívizmus, szellemtörténet, strukturalizmus, hermeneutika, dekonstrukció, recepcióesztétika), amelyek különféle módokon és hangsúlyokkal olvastak és (újra)értelmeztek alkotásokat. Ha a posztstrukturalista elméleteket valamilyen módon összegezzük, akkor elmondható, hogy a szerzői alak egyre kevésbé alkotta az olvasatok gerincét, sokkal inkább a műalkotás és a befogadói magatartás vált lényegesebbé. Foucault és Barthes sokat emlegetett szerzőség-elméleteinek éppen ezen gondolat állt a középpontjában.¹⁸² Ha ezen a ponton utalunk a slam poetry alkotásokra, akkor rögvest beleütközünk azon problematikába, hogy sok esetben olyan fokú személyességgel találkozunk, amelynek kapcsán igen nehéz kizárni a szerzői Én alakját főképp, mivel az eseményeken alkotó fizikai valójával is találkozunk. *„A szerző fizikai jelenléte biztosítja, hogy identitásának bizonyos aspektusai láthatóvá váljanak a testi jelenlétén keresztül, különösen a faj és a nem összefüggésében, de mindez*

¹⁸² Mindezekről ld. bővebben: Bókay Antal 2001. *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris, Budapest.

kiterjedhet a társadalmi osztályra, a szexualitásra, sőt a vallásra is.”¹⁸³ A slam poetry egyik lényegi összetevője épp ezen személyességben rejtezik, hiszen a társadalmi-politikai felvetések mellett nem kevésszer találkozunk olyan magánéleti vonatkozású szövegekkel, amelyek párkapcsolatokat, szülő-gyermek viszonyokat, vagy épp mentális betegségeket, szorongásokat tematizálnak. Teszik mindezt oly módon, hogy a szöveget író alkotónak tisztában kell lennie részint önnön előadói-színpadi megjelenítőképeségével és verbális adottságaival, részint bizonyos szinten meg kell terveznie azon auditív hatásokat, amelyeket az előadás során használni fog. Idézzük fel egy pillanatra ennek kapcsán Marvák Kata ‘Hugee’ mondatait, aki 10 éven keresztül konferálta a havi slam poetry eseményeket: „*Ha szakmailag is nézem, nekem személy szerint nagyon fontos volt, amikor a Kőleves pincéjében megjelent Tengler Gergely, alias Napherceg, és behozott egy új performatív stílust. Bohócnak festette ki magát, meg késsel hadonászott, majd lecsapta az asztalra, és hasonlók. Csak néztünk, hogy ezt így lehet...? Mert inkább a költészet vagy a rap felől jöttek az emberek, ez pedig adott egy másfajta dimenziót a dolognak.*”¹⁸⁴ Mavrák visszaemlékezéséből jól látható, hogy a slam messze túlmutat a színpadon szöveget mondás, felolvasás irodalmi hagyományán és olyan performatív elemekkel képes operálni, amelyek adott esetben rendkívüli módon fel tudják fokozni a textuális-auditív hatáseggyüttest. Az sem véletlen, hogy a slam történetével foglalkozó szakirodalmak mind nemzetközi, mind pedig hazai viszonylatban utalnak a hangköltészettel való rokonságra, ahogy Závada Péter fogalmaz: „*[A slam] Kihhasználja a szöveg zeneiségét, belső ritmusát, esetenként zenével, táncsal kísérik, közvetlen előképei a blues és jazz-zene, a fekete spirituálék és baptista lelki pásztorok prédikációiban, illetve politikai aktivisták beszédeiben keresendők.*”¹⁸⁵ Hasonló következtetésre jut Vass Norbert is a slam poetry hazai genezise kapcsán: „*A közvetlen előzmények között utalhatunk Ladik Katalin, Szkárosi Endre és mások hangköltészeti kísérleteire, Hofi Gézának a »gulyás-kommunizmus« kuktaszélepeként funkcionáló szoftos-humoros-társadalomkritikus stand up-előadásaira, vagy Pajor Tamás szeniális dalszövegeire, amelyek nemcsak a honi rapet előlegezték, hanem – évekkel a műfaj amerikai zászlóbontása előtt – telibe találták a slam poetryt is.*”¹⁸⁶ Hazai viszonylatban minden bizonnyal a hangköltészet kapcsán Ladik Katalin és Szkárosi Endre említhető, utóbbi szerző egy ideig a slam poetry-eseményeknek

¹⁸³ Somers-Willett, Susan B. A. 2009. 70. „*The author’s physical presence ensures that certain aspects of his or her identity are rendered visible as they are performed in and through the body, particularly race and gender but extending to class, sexuality, and even regionality.*”

¹⁸⁴ Miklya Anna 2016. *Ha van egy jó szöveged, kiállnál, elmondanád, gyere!* <https://divany.hu/vilagom/2016/09/19/tiz-eves-a-magyar-slam/> [letöltés ideje: 2023.08.15.]

¹⁸⁵ Závada Péter 2014. 44.

¹⁸⁶ Vass Norbert 2012. 43.

is aktív részesen volt olyannyira, hogy a Szépirodalmi Figyelő slam poetryvel foglalkozó számában az ő véleménye is helyet kapott. *„A költészetnek ez az útja visszatér oda, ahonnan a költészetet vétették: a hang, orális dimenzióba és a közvetlen befogadás körébe. Az élet, a gondolkodás és a szórakozás egyik nélkülözhetetlen szlemszközévé válik.”*¹⁸⁷ Összefoglalva tehát egy slam-előadás megtervezése rendkívül komplex jelenség, amelynek során tekintettel érdemes lenne az írott szöveg értelmezési horizontjaira, a vokalitás paramétereire, amelyek alapvetően helyezik el a szövegen belüli hangsúlyokat, illetve sok esetben egyéb hanghatásokkal is hozzájárulhatnak az alkotás összetettségéhez. Párhuzamosan fut tehát az alkotói és befogadói magatartásforma, hiszen előre tudott, hogy a mű el fog hangozni – ráadásul a szerző tolmácsolásában. Érdemes ezen a ponton utalni Miles Merrill és Narcisa Noziak korábban említett munkájára¹⁸⁸, amely egyfajta gyakorlati kézikönyvként vezet végig a slam-szöveg és előadás létrejöttének lépcsőfokain. Szó esik benne a szövegalkotás jellegzetességeiről, az előadással kapcsolatos ismérvekről, egy ilyen jellegű esemény megvalósításának összetevőiről – ebben az értelemben tehát egy olyan designfolyamatról, amelynek középpontjában nem csupán a termék konkrét megtervezése áll, hanem minden ahhoz társuló egyéb mechanizmus, paraméter is. *„Ez a könyv azoknak is szól, akik soha nem gondolkodtak azon, hogy gondolataikat papírra vessék, és többeknek, akik soha nem gondoltak arra, hogy felálljanak és kimondják ezeket a szavakat más emberek előtt. Valójában ez egy életvezetéssel kapcsolatos képesség. Meg kell tanulnod elmondani a történeteidet. Ezt tanítottam egy nemzetközi biztosító informatikai csapatának, amikor PowerPoint nélkül akartak prezentálni. És a vidéki városi tanácsosai egy csoportjának, amikor az aszályról akartak beszélni a választókkal. És több ezer fiatalnak iskolákban, ifjúsági központokban és fesztiválokon, akik csak kreatív teret szerettek volna gondolataiknak.”*¹⁸⁹ Értelmezésemben azon sorok, amelyeket fentebb – a könyv bevezetőjéből – olvashattunk kísértetiesen hasonlítanak azon designmunkákhoz, amelyek egy-egy területen a jó design ismérveinek segítségével határoznak meg tervezési és befogadói paramétereket.

¹⁸⁷ Vass Norbert (szerk.) 2012. *Slam-körkép*. Szépirodalmi Figyelő, 2012/6. 64.

¹⁸⁸ Merrill, Miles - Noziak, Narcisa 2020.

¹⁸⁹ Merrill, Miles - Noziak, Narcisa 2020. 20. *„This book is also for people who have never thought about getting their thoughts down on paper, and the many more who have never thought about standing up and speaking those words in front of other humans. This is a life skill. You need to learn how to tell your stories. I've taught this to the IT team at an international insurance company when they wanted to present without PowerPoint. And to a group of country town councillors when they wanted to talk to constituents about drought. And to thousands of young people in schools, youth centres and festivals who just want a creative outlet for their thoughts.”*

Závada a slam teatralitásáról írott – már hivatkozott – tanulmányában izgalmas kérdésre hívja fel a figyelmet. „A *slam poetry* definiálására is fontos kérdés tehát, hogy a játékosok esetében elkülöníthető-e egymástól a sigmundi valós és szereptest, hogy megkonstruálódnak-e a szerepszerű kategóriák annak ellenére (vagy azzal együtt), hogy a játékos nem testesít meg dramatikus alakot, nem játszik el dramatikus szituációt, hanem önmagát alakítja (vagy legfeljebb saját slammer énjét), aki egy szerzői szöveget ad elő.”¹⁹⁰ Mindez annak kapcsán fogalmazódik meg, hogy ha a slamet a színház terminológiájával kívánjuk leírni, akkor a színész-szerep esetén erőteljesebb evidenciával bíró elkülönülés vajon mennyiben feleltethető meg a slam-előadó alakjával? Mivel az előadások sok esetben igen erős személyességet sugallnak, a befogadói pozíció kapcsán kevésbé merül fel a gyanakvás gondolata, nevezetesen az, hogy esetlegesen az előadó az igazság látszata alatt valójában ennek nem tesz eleget. Miközben a színpadon egy aktuális pillanatban megkonstruált identitást látunk annak minden szomatikus összetevőjével, mondhatjuk-e egyértelműen, hogy a vallomásosság kódjai érvényesülnek, ennek nyomán pedig biografikus szerző és színpadi alak egy az egyben megfeleltethetőek egymásnak. Érdekes ezen a ponton egy irodalomtudományból – Lejeune-től kölcsönzött – fogalmat bevezetnünk, amelyet ő az önéletírás kapcsán alkalmaz. Nézőpontja szerint az ilyen jellegű vallomásos műfajoknál szerző és befogadó egy ún. önéletrajzi szerződést kötnek egymással, amelynek keretén belül a befogadó nem kételkedik az olvasott szöveg igazságtartalmában.¹⁹¹ Mivel valójában – befogadói szempontból nem verifikálható a közölt jelentésmező igazságtartalma, véleményem szerint a valós és színpadon megképzett identitás közötti koherencia nem központi kérdés, hiszen az előadás befogadója igaznak fogja elfogadni a lejeune-i értelemben. Ezt a problematikát talán legemlékezetesebb módon Gábor Tamás Indiana a 2015-ös Országos Slam Poetry bajnokság előválogatójára írt szövege¹⁹² problematizálta, amelynek bevezetésében elhangzik, hogy a szerzőről szóló állítások fele igaz, fele pedig nem, és a befogadónak kell döntéseket hozni a szöveg hallgatása közben. A zárszóban kiderül azonban, hogy minden egyes állítás igaz volt, ilyen módon tehát az őszinteség kódjai működtetik a recepció utáni jelentésképzést.

Utalni kell még – főképp a klasszikus értelemben vett irodalommal történő összehasonlítás kapcsán – a slam poetry azon sajátosságára, hogy a szövegeket egy olyan térben hangoznak el, amelynek fontos eleme az érzékszervek sokrétűségének bevonása

¹⁹⁰ Závada Péter 2014. 55.

¹⁹¹ Z. Varga Zoltán (szerk.) 2003. *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból.* L'Harmattan, Budapest.

¹⁹² https://youtu.be/yaAlsaDRcDA?si=hlzz_-8ZAJ2rsuoM

az esztétikai tapasztalatba. Ezeket három fő csoportra tudjuk bontani: 1. a szerző-előadó által létrehozott érzékegyüttes 2. (esetlegesen) az eseményeken az előadások alatt történő audiovizuális aláfestés 3. a befogadói reakciók, amelyek mintegy válaszként születnek az előadásra. Fontos megemlíteni, hogy ebben az esetben – mint már korábbi példánál is láthattuk a Központi Emlékmű kapcsán – olyan tervezett és spontán multiszenzoriális esztétikai minőség jön létre, amely teljes mértékben felülírja a klasszikus irodalmi felolvasóesemények tapasztalatait. Fontos megemlíteni, hogy ezen hatások egyszerre mozognak egy tervezett és spontán spektrumon, hiszen a befogadói reakciók egy része ugyan tervezhető, de soha nem teljes mértékben kiszámítható. Ezen a ponton érdemes behívni az értelmezésbe Shustermannak a *szomatikus stílus*ról való gondolatmenetét. Ahogy fogalmaz, „*testi kifejezésmódként a szomatikus stílus számos testi elemen keresztül alakul és fejeződik ki, és ugyanúgy a testi érzékszerveinkkel érzékeljük.*”¹⁹³ Shusterman a tradicionálisan látás érzékszervéhez kötött esztétikai tapasztalat kritikáját nyújtja és felhívja a figyelmet annak multiszenzoriális jellegére. Ezen karakter – ha nem is minden érzékszervet megszólítva – de a slam poetrynek is fontos sajátossága.

Ha egy slam-előadást megvizsgálunk, akkor a szöveg által létrehozott jelentéseggyüttesen túl beszélhetünk a hangzás karakterisztikumáról, illetve a vokális összetevők által létrehozott atmoszféráról. Itt nem csupán a klasszikus retorika által tárgyalt hangsúly, hanglejtés, szünet, hangerő összetevőire érdemes gondolni, hanem esetlegesen énekhangra vagy olyan hangulatfestő, hangutánzó attribútumokra, amelyek szintén részét képezhetik egy-egy előadásnak. Ahogyan egy – a shustermani példából kiindulva – kifinomult női alaktól is idegen lehet a befogadói nézőpontból egy érdes tüsszentés, fülsüketítő horkolás vagy épp hangos szellentés, úgy a nézők számára az előadóról is kialakul egy megkonstruált kép a külső jegyek, illetve a beszédhang tónusa alapján, amely képet sok esetben maguk az alkotók (slammerek) írják tudatosan felül. Mivel egy forrás (papír, mobiltelefon) nélkül történő szövegmondás esetében az alkotó akár mozoghat is a színpadon, gesztikulálhat, illetve különféle testtartásokat vehet fel, mozdulatsorokat végezhet, ezáltal az izommunka által a propriocepció is az esztétikai tapasztalat részévé válik.

Főképp országos eseményeken – Országos Slam Poetry Bajnokság, Országos Team Slam Bajnokság – a slammerek előadásait élőzenei aláfestés kíséri, illetve különböző vizuális elemek, a szöveghez kapcsolódó animációk is fellelhetőek, ez a havi klubokban elmarad, a zenei kíséretéről pedig egy DJ gondoskodik. A különféle természetű

¹⁹³ Shusterman, Richard 2015. 416.

hangok (beszédhang, zene) keveredése, illetve az előadó látványának, mozgásának, illetve a vetített képsoroknak, videóknak a kombinációja szintén ezen komplex esztétikai hatást hivatott létrehozni.

A klasszikus irodalmi rendezvényektől eltérően a slam poetry események lényegi jellemzője, hogy valamilyen módon a közönség aktivitása is bevonódik az előadás terébe. „A porondmesterek (hostok) rendszeresen arra buzdítják a közönséget, hogy fejezzék ki véleményüket az adott költő előadásával kapcsolatban. Például csettintsenek az ujjukkal, ha jónak találták, huhogjanak, vagy doboljanak a lábukkal, ha nem tetszett nekik, amit láttak. A szabályok szerint, ha a közönség felháborodása elér egy bizonyos szintet, a költő kénytelen elhagyni a színpadot akkor is, ha még nem ért az előadása végére.”¹⁹⁴ Láthatjuk tehát, hogy a különféle hanghatások és befogadói izommunkához köthető tevékenységek nem csupán visszajelzésként funkcionálnak, hanem adott esetben még alakítják (megszakítják) az előadást is. A slamben a szabadság megélése, megnyilvánulása mindenkit érint, nem pusztán az előadót. Mindeközben természetesen – ha a slamet egy szómaesztétikai olvasatba illesztjük – olyan komplex hatásmechanizmus lép működésbe, amely az érzékek sokféleségét implikálja az előadás terébe.

8.4 Lázadás – de mi ellen?

A polarizált, diktatórikus államberendezkedések fontos jellemzője, hogy olyan – alapvetően jól körvonalazott – értékrendet képviselnek, amely az ellenszegülők számára is világos kontrasztokat teremt. György Péter az 1980-as évekről írt értekezésében épp azt emelte ki, hogy „egyre nyilvánvalóbban kiürült, nem pusztán támadhatóvá, de részben már művészeti praxis nélküli ideológiai fantommá vált mindaz, ami 1957 és a hetvenes évek vége között elfogadott volt.”¹⁹⁵ Mindez azt is jelenti, hogy a rendszerfilozófiáját nem osztók számára ezen kizárólagosnak vélt társadalmi valóság – illetve az ezzel történő szembenállás – olyan kereteket hozott létre, amelyek az ellenállás kultúrájának egyfajta mankót is nyújtottak. Korábban már érveltem amellet több példán keresztül, hogy már a ‘80-as években felbomlóban volt a szocializmus eszméjének dogmatizmusa és annak társadalmi reprezentációja, a rendszerváltást követően pedig ilyen kizárólagosságról semmiképp sem beszélhetünk. Felmerül azonban a kérdés, hogy ettől kezdődően lehetséges-e a slam poetryt abban az értelemben ellenkulturális “terméknek” tekinteni, ahogy például a fekete mozgalmak, vagy épp a Kádár-rendszer kezdeti évtizedeinek kulturális produktumai azok voltak. Mind a cenzúra meglazulása majd eltűnése, mind

¹⁹⁴ Závada Péter 2014. 45.

¹⁹⁵ György Péter 2014. A hatalom képzete. Magvető, Budapest. 45.

pedig a – 2010-ig – négyévente változó, a demokrácia hívószava alatt szereplő politikai eszmerendszer oly mértékben tette állandóan változóvá az esetleges lázadás irányát, hogy – a posztmodernitás értékrelativizmusával karöltve – az ellenszegülés egyre nehezebben körvonalazhatóvá vált. Mivel nehezen beszélhetünk a rendszerváltás után egy koherens, egy irányba mutató kulturális berendezkedésről, ebből fakadóan a slam előadások, szövegek – már a hazai megjelenésükkor – elsősorban társadalmi kérdésekre, illetve individuális témákra fókuszálnak. Ha a hazai – slam poetryvel kapcsolatos – alkotói reflexiókat megvizsgáljuk, olyan sajátosságokkal találkozhatunk, mint hogy „*a slamben a paradoxonok szépen megférnek egymás mellett. Mint ahogy a szép és csúnya szavak is. Olyan mélységekbe vagy magasságokba visz, ahol hirtelen mindenki egészségessé válik, ha csak egy pillanatra is.* (Stráhl Katalin) [...] *Vannak népszerűbb slam-témák, nyilván a politika, a város, az életérzés, a slam maga, de semmi nem kötelező.* (Kemény Zsófia) [...] *A költészet legkorábbi kezdeteire visszautaló élmény, ahogy a nyelven keresztül közös nevezőn vagyunk egy pillanat alatt? Lehet. A humor? Az aktuálpolitikai hőzöngések? A fáradt gőz kieresztése? A ki-ha-én-nem-kedés és a versenyszellem? A csendes, intellektuális patronok? Bármelyikről el tudom képzelni.* (Simon Márton)”¹⁹⁶ Ha ezen szerzői megnyilatkozásokat megvizsgáljuk, jól láthatóan körvonalazódik az a végtelenül heterogén jelentésmező, ami nem csupán a jelenségre történő reflexióhoz, hanem a választott témákhoz is hozzákapcsolódik. Ha tehát nem tudunk egyértelmű témakijelölést felvázolni, akkor valójában miben áll a lázadás, ellenszegülés mozzanata? Ezen a ponton érdemes visszatérnünk a szabadság mozzanatához és a demokratikusság elvéhez. Jelesül, hogy olyan médium jött létre a slam poetry jelenségében, amely igyekszik mentes maradni az intézményesség és a hatalmi struktúrák mindenféle létmódjától. Nincs szükség irodalmi-előadói vénára, nincs szükség diplomára, előzetes folyóirat-megjelenésekre, képzettségre, csupán a kimondás, a közölni akarás imperatívuszára. Természetesen van egy befogadó közönség, akinek – különféle jelzések segítségével – ugyanúgy van joga véleményt formálni és tekintettel arra, hogy a versenyek nagy részén a zsűri is a közönség tagjai közül kerül ki, értékelni a produkciókat, de önmagában az értékelés nem zárja ki az előadót, hanem továbbra is megadja a jövőbeli színpadra állás lehetőségét. Ha a slam poetry-t egyfajta designfolyamatnak tekintjük, amely egy termék tervezésére, létrehozására és befogadói attitűdjére épül, akkor nem csupán egy mindenki számára nyitottan befogadható produktumról beszélhetünk, hanem egyszersmind szabaddá tett alkotóvá válási folyamatról is, amely megteremti a lehetőséget mindazok

¹⁹⁶ Vass Norbert (szerk.) 2012. 52–61.

számára, akik valamilyen módon közölni szeretnének egy mediális közegben különféle gondolatokat. A “minden ember designer” papanecki szemléletmódja ezen kontextusban oly módon valósul meg, hogy tágabb befogadói közeg is teremtődik hozzá.

A hazai slam poetry-mozgalom megszületésével két fontos gondolatra, aspektusra hívtam fel a figyelmet. Részint egy olyan irodalomhoz-előadóművészethez kapcsolódó irányzat jött létre, amely jelentősen túlmutat a klasszikus irodalmi hagyomány vizuális jellegén, létmódján, sőt az auditivitás mellett sokkal inkább egyfajta multiszenzoriális ezstétikum irányába mutat. Emellett az intézményrendszerekkel és kanonizációs folyamatokkal jelentősen terhelt irodalom mellett megszületett egy olyan jelenség, amely igyekszik épp ezen intézményességtől és kanonizáltságtól megszabadulni a szólás szabadságának eszméje alatt. Természetesen a szabadság ezen fokának megvalósítása, megélése konfliktuózus viszonyokat képes szülni és – sok esetben – erőteljes súrlódásokhoz vezet, de a dolgozatomnak ezeket nem témája felfejteni¹⁹⁷.

*„És bassza meg, hogy még mindig azt hiszitek,
hogy a slam csak egy piercing az anyanyelvben.
Hogy nem értitek, hogy ez a szólásszabadság maga!
Hogy nem tudjátok, hogy ez az a felszabadult pillanat,
amikor két félrészeg összehajló kiskamasz száját
összehegeszti a telihold.
Hogy nem érzitek, hogy a torkunkban lakó csönd
kihalt fajok láthatatlan szobra.”¹⁹⁸*

(Simon Márton)

¹⁹⁷ Lábjegyzetben érdemes utalni arra, hogy a slam poetry – főként az irodalmi intézményrendszer felől – igen komoly ellenszenvet váltott ki épp ezen demokratikusságával és heterogén karakterével kapcsolatosan. Az egyik legterjedelmesebb online vitát a Revizor portál rendezte, 8 darab egymásra reflektáló írás olvasható a témával kapcsolatosan.

¹⁹⁸ Részlet Simon Márton II. Slam Poetry Országos Bajnokság selejtezőjében elmondott szövegéből. [<https://youtu.be/ivkKPSg6RxA?si=KnQ-5pl6sH-ZVuSm>]

9. Élményből elmélet – záró gondolatok

Guy Julier a 2019-es designkultúráról írott antológia bevezetőjében rendkívül találóan és érzékletesen ír, amikor megfogalmazza, hogy *„összességében a designkultúra kiterjesztettebb és talán beágyazottabb analízist igényel. Ez olyasvalami, amibe bele kell költözni, mozogni kell benne, követve a kapcsolatokat és az áramlatokat, hogy létét ne csak az egyes csomópontjainak összességéként értsük, hanem észrevegyük a közöttük végbemenő mozgásokat és tranzakciókat is. A kutató egy érdeklődő utazóvá válik, aki multilineáris mikroutazásokon vesz részt, térképekkel vagy anélkül.”*¹⁹⁹ A dolgozat megírása során ezt az utazást magam is megéltem, hiszen – és a megírás módszere szempontjából ezt a szöveg végén is lényegesnek tartom hangsúlyozni – az esettanulmányok kiindulópontjai a saját életem történéseihez kapcsolódtak: a Központi Emlékmű a városligeti sétáimhoz és a gyermekemmel történő bújócskázásokhoz, a regionalizmus-vita az építészeti érdeklődésem kezdeteihez, a City Grill gyermekkorom ízeihez és élményeihez, a slam poetry pedig középiskolai magyartanári működésemhez. Fontosnak tartom ugyanakkor újfent kiemelni, hogy kutatói szempontból épp az érdekelt, hogy a személyes megélés hogyan helyezhető egy olyan teoretikus térbe, amely által a kutatás és a levont következtetések distanciát teremtenek az Én megélésétől, vagyis önnön élményeimtől. Az eltávolítás gesztusa hozza létre azt a kritikai működésmódot, amely egy kutatói pozíció lényegi eleme, összetevője. Természetesen a doktori kutatás témája olyannyira összetett és terjedelmes, hogy nem csupán egy disszertáció, hanem egy monográfia keretei is valószínűsíthetően szűknek bizonyulnának, a kritikus pedig felvetheti, hogy miért épp ezen esettanulmányok képezik a dolgozat tárgyát, hiszen rengeteg más témakör is vizsgálható lett volna. Úgy vélem, mivel egy kutatás esetében lényeges valamiféle narratív gondolatsor felépülése, ezen narratívát én a személyes élmények eltávolításával kívántam megkonstruálni, vagyis az esettanulmányok a saját designkulturális tapasztalatomból indulva mozdulnak el a teoretikus-kritikus megközelítésmód irányába.

Dolgozatomban azt vizsgáltam, hogy a *hatalom* fogalma egy designkulturális pozíció szempontjából milyen módon értelmezhető, hogyan tudunk folyamatokat ilyen perspektívából kutatás tárgyává tenni. Több esetben ez az “utazás” térkép nélkül zajlott,

¹⁹⁹ Julier, Guy – Munch, Anders V. 2019. *Introducing Design Culture*. In Julier, Guy – Munch, Anders V. – Folkmann, Mads Nygaard – Jensen, Hans-Christian – Skou, Niels Peter (szerk.) 2019 *Design Culture. Objects and Approaches*. Bloomsbury Publish Plc, London. 3. *„But as a whole, a design culture requires a more extended and, perhaps, embedded mode of investigation. It is something to be inhabited, to move within, following the connections and flows through it so that its existence isn't just understood as the sum of its individual nodes but, in addition, the movements and translations that take place between them. The researcher thus becomes the curious traveller, engaged in multi-linear micro-journeys, with or without maps.”*

illetőleg a célom éppen az volt, hogy valamiféle térképet magam rajzoljak meg, bízom benne, hogy ezek az olvasó számára is tájékozódási pontokat nyújtanak. Az orientálódásban szemléletformáló volt témavezetőm, Szentpéteri Márton iránymutatása és gondolkodásmódja, akinek ezúton is megköszönöm mind a szakmai, mind pedig az emberi támogatását. Minden hiba és tévedés kizárólag engem terhel!

Felhasznált irodalom

Antalóczy Tímea 2009. *Kor-kép*. In: Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2009. *[Vész]jelzések a kultúráról*. MTA Politikai Tudományok Intézete. Budapest. 10–14.

Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2009. *[Vész]jelzések a kultúráról*. MTA Politikai Tudományok Intézete. Budapest.

Arendt, Hannah 1992. *A totalitarizmus gyökerei*. Európa. Budapest.

Arendt, Hannah 2008. *Munka, előállítás, cselekvés*. In Balogh László Levente – Biró-Kaszás Éva 2008. *Fogódzó nélkül. Hannah Arendt olvasókönyv*. Kalligram. Pozsony.

Assmann, Jan 2004. *A kulturális emlékezet*. Atlantisz. Budapest.

Bán Zsófia 2006. *Az elsikkasztott narratíva*. [<http://hvg.hu/hvgmuerto/20061006muertobanzsofi>] [letöltés ideje: 2022.09.09.]

Batár Attila 1998. *Építészet és hatalom*. Café Babel. 1998/29. 21–40.

Beck, Ulrich 2000. *The Transition from the First to the Second Modernity*. In: Uő. *The Brave New World of Work*. Polity Press. Cambridge.

Beke László 1980. *Korszakhatár*. In Tímár Árpád (szerk.) 1980. *A művészet a változó világban*. Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Budapest. Kézirat. 38–40.

(békés) 1986. *Több új City Grill. Balatonig ér a lánc*. Esti Hírlap, 1986/236.

Bókay Antal 2001. *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Osiris, Budapest.

Bourdieu, Pierre 2013. *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola. Budapest.

Buchanan, Richard 2010. *Branzi's dilemma: design in contemporary culture*. In: Buchanan, Richard – Doordan, Dennis – Margolin, Victor 2010. *The Designed World*. Berg. Oxford.

Cavallo, Guglielmo – Chartier, Roger (szerk. 2000. *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Bp., Balassi.

Érsek M. Zoltán 1984. *City Grill: gyorsat, finoman és olcsón*. Esti Hírlap, 1985. július 25.

Fairclough, Norman 1992. *Discourse and Social Change* idézi Blommaert, Jan – Bulcaen, chris 2000. *Critical Discourse Analysis*. Annual Review of Anthropology. 2000/október. 458–459.

Földényi F. László 1992. *Séta a 301-es parcellában. Jovánovics György thanatoplasztikája*. Jelenkor. 1992/november. 900–915.

- Foucault, Michel 2004. *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Atlantisz. Budapest.
- Foucault, Michel 2000. *A klinikai orvoslás születése*. Corvina. Budapest.
- Foucault, Michel 2014. *A rendellenesek*. L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék. Budapest.
- Foucault, Michel 1990. *Felügyelet és büntetés*. Gondolat. Budapest.
- Fukuyama, Francis 2004. *Transhumanism – the world's most dangerous idea*. <https://philosophy.as.uky.edu/sites/default/files/Transhumanism%20-%20Francis%20Fukuyama.pdf> [letöltés ideje: 2023.08.21.]
- Gans, Herbert J. 1998. *Népszerű kultúra és magaskultúra*. In Wessely Anna (szerk.) 1998. *A kultúra szociológiája*. Osiris. Budapest. 114-149.
- Geertz, Clifford 1973. *The Interpretation of Cultures*. Basic Books Inc. New York.
- Griswold, Wendy 2013. *Cultures and Societies in a Changing World*. Sage. USA.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2010. *A jelenlét előállítás*. Ráció. Budapest.
- Gunther Zsolt: Hot modern kontra cool regionalizmus <https://epiteszforum.hu/hot-modern-kontra-cool-regionalizmus> [letöltés ideje: 2023.06.30.]
- Gunther Zsolt: Milyen létjogosultsága van a regionális gondolkodásmódnak? <http://epiteszforum.hu/milyen-letjejosultsaga-van-a-regionalis-gondolkodasmodnak> [letöltés ideje: 2023.06.30.]
- Gyáni Gábor 2016. *A történelem mint emlék(mű)*. Kalligram. Pozsony.
- György Péter 2014. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Magvető. Budapest.
- György Péter 2007. *Az emlékezet szétesése – az olvashatatlan város*. In: Uő. 2007. *A hely szelleme*. Magvető. Budapest. 145–165.
- Hall, Edward T. 1995. *Rejtett dimenziók*. Katalizátor Iroda, Budapest.
- Haraway, Donna J. 1985/2005. *Kiborg kiáltvány: tudomány, technika és szocialista feminizmus az 1980-as években*. Replika. 51–52. 107–139.
- Havasréti József 2006. *A tudományos írásmű*. Pécsi Tudományegyetem, Pécs.
- Hornyik Sándor 2002. *A képi fordulatról*. Exindex. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=417#footer> [letöltés ideje: 2021.10.28.]
- i-ypszilon alkotócsoport 2007. *Az 1956-os emlékmű*. In: Készman József–Nagy Edina (szerk.) 2007. *Műcsarnok*. Budapest.

- Jameson, Fredric 2010. *A posztmodern, avagy a késő kapitalizmus kulturális logikája*. Noran Libro. Budapest.
- Julier, Guy 2014. *A vizuális kultúrától a designkultúráig*. Disegno. 2014/1. 14–28.
- Julier, Guy 2015. *A designkultúra új nyelvet beszél*. Disegno. 2015/1-2. 236–241.
- Julier, Guy – Munch, Anders V. 2019. *Introducing Design Culture*. In: Julier, Guy – Munch, Anders V. – Folkmann, Mads Nygaard – Jensen, Hans-Christian – Skou, Niels Peter (szerk.) 2019 *Design Culture. Objects and Approaches*. Bloomsbury Publish Plc, London.
- Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor 2010. *Pártok és szubkultúrák a választási kampány tükrében*. In: Antalóczy Tímea – Füstös László – Hankiss Elemér (szerk.) 2010. *Mire jó a kultúra?* Magna Produkció. Budapest. 170–277.
- Frampton, Kenneth 2002. *A modern építészet kritikai története*. TERC, Budapest.
- Heltai András 1976. *A fasírt karrierje*. Magyarország, 1976/30.
- Kroeber, Alfred Louis – Kluckhohn, Clyde 1952. *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Peabody Museum. Cambridge.
- Kuhn, Thomas S. 2000. *A tudományos forradalmak szerkezete*. Osiris. Budapest.
- Leavis, Frank Raymond 1930. *Mass civilisation and minority culture*. Minority Press. Cambridge.
- Liotard, Jean-Francois 1993. *A posztmodern állapot*. In: Habermas, Jürgen – Lyotard, Jean-Francois – Rorty, Richard 1993. *A posztmodern állapot*. Századvég. Budapest
- Machiavelli, Niccolo 2001. *A fejedelem*. <http://mek.oszk.hu/00800/00867/00867.htm> [a letöltés ideje: 2021.04.30.]
- Margolin, Victor 2014. *A designtanulmányok összetett feladata*. Disegno. 2014/1. 47–61.
- Merrill, Miles - Noziak, Narcisa 2020. *Slam poetry: Write a Revolution*. University of New South Wales, Sydney
- Miklya Anna 2016. *Ha van egy jó szöveged, kiállnál, elmondanád, gyere!* https://divany.hu/vilagom/2016/09/19/tiz_eves_a_magyar_slam/ [letöltés ideje: 2023.08.15.]
- Mitchell, W. J. T. 2007. *A képi fordulat*. http://balkon.art/1998-2007/2007/2007_11_12/01fordulat.html [letöltés ideje: 2020.01.29.]
- Mitchell, W. J. T. 1997. *Mi a kép?* In: Bacsó Béla (szerk.) 1997. *Kép, fenomén, valóság*. Budapest. Kijarat. 338-369.
- Mulhern, Francis 2000. *Culture/Metaculture*. Routledge. London.

Müllner András (szerk.) 2011. *A változás kulturái. Művészet, média és rendszerváltás.* L'Harmattan – Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet. Budapest.

MTI–Pósa Zoltán 2005. *Szobor helyett akasztófát?* <https://mno.hu/grund/szobor-helyett-akasztofat-551871> [letöltés ideje: 2022.09.09.]

Nora, Pierre 2010. *Emékezet és történelem között: válogatott tanulmányok.* Napvilág. Budapest.

Olay Csaba – Ullmann Tamás 2011. *Kontinentális filozófia a XX. században.* L'Harmattan. Budapest.

Otto, Ton – Smith, Rachel Charlotte 2013. *Design Anthropology: A Distinct Style of Knowing.* In: Gunn, Wendy – Otto, Ton – Smith, Rachel Charlotte 2013. *Design Anthropology.* Bloomsbury. London.

P. Szilczl Dóra 2018. *Bevezetés a kritikai diskurzuselemzésbe.* Jel-Kép, 2018/3.

Pallasmaa, Juhani 2018. *A bőr szemei.* Typotex. Budapest.

Papanek, Victor 1985. *Design for the Real World.* 2nd edition. Chicago Review Press. Chicago.

Proust, Marcel 1974. *Az eltűnt idő nyomában I. Swann.* Kriterion, Bukarest.

Radnóti Sándor 2006. *Kis emlékmű-esztétika.* Beszélő. 2006/10.

Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen 2015. *Designing event, events az a design strategy.* In Richards, Greg – Marques, Lénia – Mein, Karen (szerk) 2015. *Event Design. Social perspectives and practices.* Routledge, New York.

Ritzer, Georg 1996. *The McDonaldization of Society.* Pine Forge, California.

Russel, Bertrand 2004. *A hatalom. A társadalom újszerű elemzése.* Typotex. Budapest.

S. Zs. 1977. *Mit főzzünk vasárnapra?* Vasárnapi Újság, 1977/36.

Saito, Yuriko 2007. *Everyday Aesthetics.* Oxford University Press. New York.

Sajó János 1986. *A City Grill üzletek működésének tapasztalatai.* Kereskedelmi Szemle, 1986/6.

Sajó János 1984. *Egy új vendéglátó üzlettípus kialakítása.* Kereskedelmi Szemle, 1984/6.

Shusterman, Richard 2003. *Pragmatista esztétika.* Kalligram. Pozsony.

Shusterman, Richard 2015. *A gondolkodó test: szómaesztétikai esszék.* JATEPress. Szeged.

Smith, Marc Kelly – Kraynak, Joe 2009. *Stage a Poetry Slam.* Sourcebooks, Naperville.

Somers-Willett, Susan B. A. *Can Slam Poetry matter?*
<https://www.rattle.com/rattle27/somerswillett.htm> [letöltés ideje: 2023.08.17.]

Somers-Willett, Susan B. A. 2009. *The cultural politics of slam poetry : race, identity, and the performance of popular verse in America*. The University of Michigan Press, USA.

Störig, Hans Joachim 2008. *A filozófia világtörténete*. Helikon. Budapest.

Striker Sándor (szerk) 1996. *A kultúra szerepe a változó világban*. Magyar Művelődési Intézet. Budapest.

Sutyák Tibor 2007. *Michel Foucault gondolkodása*. Attraktor. Gödöllő.

Szalai Erzsébet 2018. *Hatalom és értelmiség a globális térben*. Kalligram, Pozsony.

(szenkovits) 1988. *Vidéken is: City Grill*. 1988/189.

Szentpéteri Márton 2014. *A dizájn-kultúra csinosodása*. Korunk. 2014/2. 8-20.

Szentpéteri Márton 2010. *Design és kultúra. Befogadó design-kultúra*. Építészfórum.

Thackara, John 2017. *How To Thrive In the Next Economy*. Thames&Hudson, London.

Tímár Árpád (szerk.) 1980. *A művészet a változó világban*. Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Budapest. Kézirat.

Toussaint-Samat, Maguellone 2009. *A History of Food. New Expanded Edition*. Blackwell Publishing Ltd, USA.

Vass Norbert 2012. Kis hazai slam-történet, avagy a text-tusák kontextusa. Szépirodalmi Figyelő, 2012/6

Vígh Levente 2013. Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete. Szkhion, 2013/1.

Vitányi Iván 2006. *A magyar kultúr esélyei*. MTA Társadalomkutató Központ. Budapest.

Vitányi Iván 1996. *Bevezető előadás*. In: Striker Sándor (szerk) 1996. *A kultúra szerepe a változó világban*. Magyar Művelődési Intézet. Budapest. 7–10.

Vitányi Iván 2002. *A civilizáció és a kultúra paradigmái*. Magyar Tudomány.
<http://www.matud.iif.hu/02jun/vitanyi.html> [letöltés ideje: 2021.05.10.]

Vitányi Iván 1980. *Vizuális közízlés, közművelődés*. In: Timár Árpád (szerk.) 1980. *A művészet a változó világban*. Magyar Képző- és Iparművészet Szövetsége. Budapest. Kézirat. 9-12.

Wesselényi Garay Andor: Epilógus helyett <https://epiteszforum.hu/wesselenyi-garay-andor-epilogus-helyett> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

Wesselényi-Garay Andor: Kritikai expanzió <https://epiteszforum.hu/wesselenyi-garay-andor-kritikai-expanzio> [letöltés ideje: 2023.06.30.]

Wessely Anna 2003. *A kultúra szociológiai tanulmányozása*. In: Wessely Anna (szerk.) 2003. *A kultúra szociológiája*. Osiris. Budapest. 7–27.

Wessely Anna (szerk.) 2003. *A kultúra szociológiája*. Osiris. Budapest.

Wessely Anna 2012. *A művészetszociológia – “Kinek nem kell és miért”?* http://www.kulturaeskozosseg.hu/pdf/2012/1/KEK%202012_1_7.pdf [letöltés ideje: 2022.05.22.]

Williams, Raymond 2003. *A kultúra elemzése*. In: Wessely Anna (szerk.) 2003. *A kultúra szociológiája*. Osiris. Budapest. 33–40.

Z. Varga Zoltán (szerk.) 2003. *Önéletírás, élettörténet, napló. Válogatás Philippe Lejeune írásaiból*. L’Harmattan, Budapest.

Závada Péter 2014. *A slam poetry performativitása*. Theatron, 2014/2.

EREDETISÉGI NYILATKOZAT

Alulírott Kovács Péter, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskola doktorjelöltje kijelentem, hogy *A hatalom diszkurzív módozatai a késő Kádár-korszak és a rendszerváltást követő két évtized hazai designkultúrájában* című doktori értekezésem saját művem, abban a megadott forrásokat használtam fel. Minden olyan részt, amelyet szó szerint vagy azonos tartalommal, de átfogalmazva más forrásból átvettem, egyértelműen, a forrás megadásával megjelöltem. Kijelentem továbbá, hogy a disszertációt saját szellemi alkotásomként, kizárólag a fenti egyetemhez nyújtom be.

Budapest, kelt: 2023. 08. 30.



.....
aláírás

ÖNÉLETRAJZ

ISKOLAI VÉGZETTSÉG

Etikatanár MA (2013)
Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola

Magyartanár MA (2012)
Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Összehasonlító irodalomtudomány szakos bölcész (2009)
Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar

Magyar nyelv és irodalom szakos bölcész (2008)
Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar

Hittanár (2005)
Pázmány Péter Katolikus Egyetem Hittudományi Kar

MUNKAHELYEK

Károli Gáspár Református Egyetem Tanárképző Központ
adminisztrátor (2020 –)

Budapesti Fazekas Mihály Gyakorló Általános Iskola és
Gimnázium, főállású tanár (2018 –), (emelt szintű érettségi
vizsgáztatás magyar nyelv és irodalom tárgyból, 2016 –)

Építészfórum, külsős újságíró (2018 –)

Táncművészet, külsős újságíró (2016 –)

Fidelio, külsős újságíró (2014 – 2017)

Xántus János Gyakorló Középiskola, főállású tanár (2008-
2018) (osztályfőnök, 2010–) (munkaközösség-vezető, 2014-
2015)

OCTOGON Architecture & Design, külsős újságíró (2007 –)

Szent Ignác Szakkollégium, irodalom- és kultúraelméleti
kurzusok vezetése (2005–2006)

NYELVTUDÁS

angol B2 komplex középfokú nyelvvizsga
német B1 komplex alafokú nyelvvizsga

PUBLIKÁCIÓS LISTA

KÖNYVSZERKESZTÉS

OLVAS(O)(Ó)K – Olvasáselméletek és elbeszélő olvasók.
szerk. Dobás Kata, Kovács Péter, Budapest, ELTE BTK
Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2006.

TANULMÁNYOK, ESSZÉK

Belváros és különbéke – Nyíregyháza. Vörös postakocsi,
2008/Tél.

*Könyvekből szívott lélek – Babits Timár Virgil fiának
néhány olvasástörténeti aspektusa,* In: Közelítések...
Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján,
szerk. Nédli Balázs, Pienták Attila, Sipos Lajos. Budapest,
Savaria University Press, 2008.

*A tér narratívaképző szerepe Babits Mihály Timár Virgil
fia című regényében,* In: 15th “Building Services,
Mechanical and Building Industry Days”. International
Conference, szerk. Kalmár Ferenc, Kocsis Imre, Csomós
György, Csáki Imre, Debreceni Egyetem, Debrecen, 2009.

*Test – trauma – emlékezet: 1956-os emlékművek vizsgálata
designkultúra-tudományi kontextusban* In: Test-történetek,
szerk. Barát Bence, Kovács Janka, Lászlófi Viola, Matolcsi
Réka, ELTE BTK Történeti Kollégium, Budapest, 2018.

Adalékok a hazai designkultúra-tudomány
alakulástörténetéhez. Kanonizálási kísérlet. Disego,
2019/1–2.

CIKKEK, KRITIKÁK

Körülbelül 210 megjelent írás az OCTOGON, az
OCTOGON DECO, a Táncművészet, a Fidelio, a
Szépirodalmi Figyelő, valamint az Építészfórum hasábjain.

KONFERENCIAELŐADÁSOK

2005 – OTDK kortárs irodalom szekció
(Téma: *Esterházy Péter* Javított kiadásának biblikus
olvasata)

2007 – Babits Mihályról – az évforduló előtt
(Téma: A Timár Virgil fiának néhány olvasástörténeti aspektusa)

2008 – Minimalizmusok konferencia (BME)
(Építészet és minimalizmus szekció) – (Téma: *Minimalizmus az irodalomban*)

2009 – 15. Épületgépészeti, Gépészeti és Építőipari Szakmai Napok (Határépítészet szekció) - (Téma: *A tér narratívaképző szerepe Babits Mihály Timár Virgil fia című regényében*)

2016 – Tavaszi Szél Doktori Konferencia (Művészeti és művészettudományi szekció. Téma: “...egy halom rozsdás ócskavas...” *Megjegyzések egy emlékműparadigmához.*)

2016 – Moholy-Nagy Művészeti Egyetem PhDDay
(*A hatalomgyakorlás módozatai az építészetben*)

2017 – Horizontok és Dialógusok III. Konferencia / Romológia szekció
(*Tértapasztalat, etnicitás, szocializáció*)

2017 – Test-történetek Konferencia (ELTE BTK)
(*Test-trauma-émlékezet*)

2017 – Building Bridges in a Complex World (Kréta)
(*The Spaces of Trauma. A Comparison of Two Eastern European Monuments of the 1956 Revolution*)

2017 – Táncművészet és intellektualitás. VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia (Magyar Táncművészeti Egyetem)
(*Újragondolható-e a (kortárs) tánc a szómaesztétika révén?*)

2018 – Irodalom 2.0 – Irodalom a digitális nyilvánosság korszakában (Petőfi Irodalmi Múzeum) (*A költészet demokratizálása, avagy (hogyan) tanítható a slam poetry az iskolában?*)

2018 – PhDDay – Design és tudomány (BME)
(*Designkultúra-tudomány 1980-ban? Kanonizálási kísérlet*)

2018 – Krúdy – egy város anatómiája (MMA MMKI)
(*„...néha nem szerette az erős parfümöket” Multiszenzorialitás Krúdy Gyula Szindbád-novelláiban*)

2018 – 7th The Making of the Humanities (Amsterdam) (*A New Paradigm in Humanities – Design Culture (Studies in the International and Hungarian Context)*)

2019 – Design Principles and Practices 13. (Szentpétervár) (*Architecture Criticism after Visual Culture?*)

2019 – Doktori Agora 8. (Budapesti Corvinus Egyetem) (*Hatalom és építészet – egy építészeti vita designkulturális perspektívái*)

2019 – Tánc és kulturális örökség (MTE) (*Kortárs tánc a poszthumán korban*)

EGYÉB
TEVÉKENYSÉGEK

2016 – Design Hét – Ionna Vautrin – laudáció