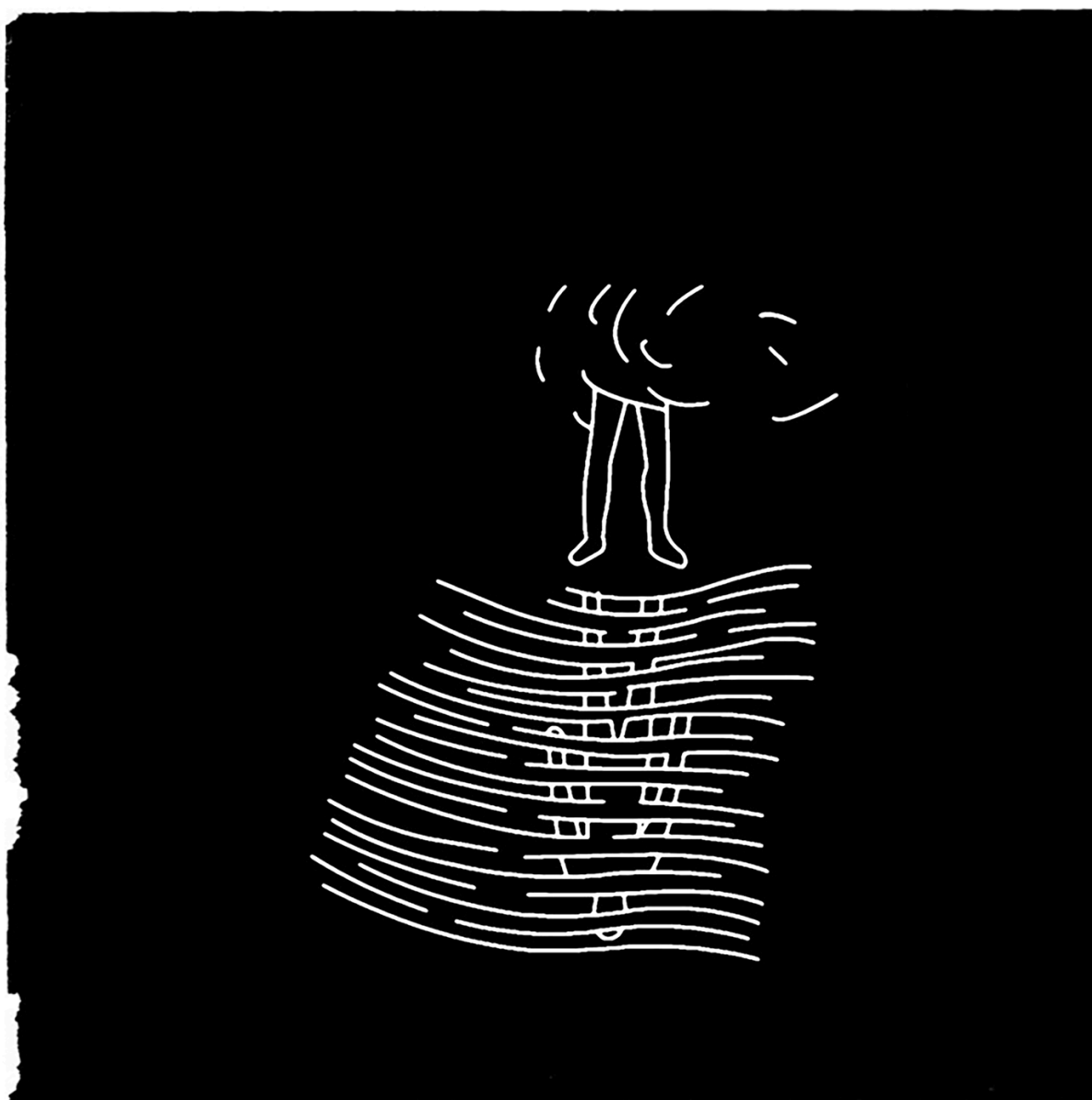


Trapp Dominika, Multimédia DLA

**A CSAPDA MINT METAKRITIKAI MODELL ALKALMAZÁSA
A PARASZTI KULTÚRA ÉS A KORTÁRS MŰVÉSZET
HATÁRTERÜLETEIN**

Témavezető: Erhardt Miklós, DLA habil, egyetemi docens
Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola
2025



TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	3
ABSZTRAKT.....	4
ABSTRACT.....	5
BEVEZETÉS.....	6
„AZ ÜREGIG SZŰKÜLT MINDEN ÖSVÉNY” – MESTERMUNKA.....	7
A CSAPDA MINT METAKRITIKAI MODELL.....	45
A MŰALKOTÁS MINT CSAPDA.....	46
I. IDEOLÓGIAI SZINT.....	48
• I/1. A művészet és ideológia viszonya.....	49
• I/2. Az ideológia mint potenciális csapda a művészetben.....	51
• I/3. Az autonómia fogalma a művészetben.....	54
• I/4. A műalkotás autonómiája – az autonóm mű mint jó csapda.....	56
• I/5. A <i>Painted Protest</i> -vita.....	57
II. TÁRSADALMI-POLITIKAI SZINT – A KULTÚRHARC.....	59
• II/1. A táncház mint a kultúrharc egyik terepe.....	61
• II/2. Egy kiállítás utóélete a kultúrharc sáncai közt.....	63
• A kultúrharc mint par excellence csapda.....	66
III. INTÉZMÉNYI SZINT.....	68
• III/1. Múzeum mint a hatalom és a tudástermelés tere – történeti és nemzetközi kontextus.....	68
• III/1.a. Intézménykritika.....	70
• III/1.b. Az intézménykritika kritikája.....	70
• III/1.c. Művészet vagy szolgáltatás?.....	71
• III/1.d. Tudástermelés.....	72
• III/2. Művészeti Kutatás.....	74
• III/2.a. A művészeti kutatás kritikája.....	75
• III/2.b. Intézményi és politikai kényszerek.....	76
• III/2.c. A történeti és politikai genealógia hiányosságai.....	76

• III/2.d. Episztemológiai bizonytalanság és produktív homályosság.....	77
• III/2.e. A bemutatathatóság és a kiállítási reprezentáció dilemmái.....	78
• Az intézményi szint csapdái.....	70
IV. AFFEKTÍV SZINT – A TRAUMA ALAPÚ MŰVÉSZET.....	81
• IV/1. Traumatörténeti áttekintés.....	81
• IV/2. Auratikusság és trauma.....	83
• IV/3. „Zoom in”-„zoom out”.....	84
• A Trauma mint par excellence csapda.....	85
• IV/4. A trauma diadala.....	87
• IV/5. Az áldozatiság mint csapda.....	89
• IV/6. Az elkövető jelenléte.....	91
V. A PARANOID OLVASÁS SZINTJE.....	92
VI. A CSAPDAMODELL ALKALMAZÁSA HÁROM ALKOTÁS KAPCSÁN.....	93
• VI/1. <i>PARASZTOK ATMOSZFÉRÁBAN</i>	96
• VI/1.a A csapdamodell alkalmazása a <i>Parasztok atmoszférában</i> c. projektre.....	102
• VI/2. <i>„NE TEGYÉTEK REÁM...”</i>	103
• VI/2.a A Csapdamodell alkalmazása a <i>„Ne tegyétek reám...”</i> c. kiállítás kapcsán.....	112
• VI/3. <i>“POWER MUST GROW, IF IT DOESN'T GROW IT ROTS”</i>	114
• VI/3.a A <i>“Power Must Grow, If It Doesn't Grow, It Rots”</i> c. kiállítás, mint az ideológiai csapdából való szabadulás példája.....	117
BIBLIOGRÁFIA.....	119
A CSAPDAKUTATÁSHOZ KAPCSOLÓDÓ EGYÉB MUNKÁK.....	129
KÉPJEGYZÉK.....	144
MELLÉKLET.....	185

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS:

Elsősorban témavezetőmnek, Erhardt Miklósnak szeretném megköszönni töretlen bizalmát és segítőkészségét, valamint Gáspár Julinak a rugalmasságát és türelmét. Köszönettel tartozom az Éri családnak (Pityu, Ági, Kati, Marci), Maruzsenszki Andornak, Prokk Balázsnak, valamint mindazoknak a táncházas ismerősöknek (Hutvágner Panni, Csoóri Panni, Porteleki Regina), akik befogadtak. Hálás vagyok a Parasztok Atmoszférában zenekar tagjainak és segítőinek (Bertók Márton, Neményi Lilla, Porteleki Áron, Kiss-Balbinat Ádám, Szurcsik Erika, Puskár Krisztián, Kürti Kristóf, Keresztesi Botond), valamint az OFF-Biennále kurátori csapatának a belénk fektetett bizalomért. Köszönöm Szalai Borinak és Szalipszki Jucinak, hogy együtt valósíthattuk meg a „*Ne tegyétek reám...*” című kiállítást, továbbá Kráncz Rikinek az asszisztenciát, az AU Workshopnak és különösen Kele Ildinek, Szivós Katának, Havas Ádámnak és Bajusz Orsolyának a közreműködést. Hálás vagyok Frazon Zsófiának, Wilhelm Gábornak, Kristóf Krisztiánnak és Albert Ádámnak a felejthetetlen három évről, amit a Néprajzi Múzeum kötelékében tölthettünk együtt. Külön köszönettel tartozom Mary N. Taylornak, aki a Fonóban és New Yorkban is várt engem. Végezetül szeretném megköszönni Závada Péternek odaadó támogatását, valamint macskáimnak, Jácintnak és Nárcisznak a folytonos szupervíziót.

*A Parasztok Atmoszférában logó Kristóf Krisztián munkája

ABSZTRAKT

A dolgozat az autonómia kérdését a csapda fogalmán keresztül elemzi kortárs művészeti kontextusban. Kiindulópontja egyrészt a magyar paraszti kultúra tárgyi és szellemi örökségének intermediális újraértelmezése, másrészt az intézményi keretek közé beágyazott alkotói gyakorlat. A kutatás során azt tapasztaltam, hogy a művészeti projektek létrehozása és értelmezése gyakran „csapdahelyzetekben” zajlik, amelyek ideológiai, társadalmi-politikai (kultúrharc), intézményi, affektív és reflexív (paranoid olvasás) szinteken hatnak. Ezek feltárására dolgoztam ki a metakritikai csapdamodellt, amely minimáldefiníciója szerint (álcázottság, közvetítés, transzformáció, konstruáltság, hierarchikusság) egyszerre kínál diagnosztikai és tervezési keretet. Három esettanulmányon keresztül alkalmazom: *Parasztok Atmoszférában* (2016–2019), „*Ne tegyétek reám...*” (2020) és „*Power Must Grow, If It Doesn't Grow, It Rots*” (2020). Elméleti keretét az ideológiakritika (Adorno, Rancière, Fraser, Sarapik-Ventsel), a kultúrharc és hegemoniaelméletek (Gramsci, Éber, Békés, Taylor), az intézménykritika és művészeti kutatás (Bishop, Lázár, Nelund, Fraser), a trauma- és affektuselméletek (Chilf, Foster, Alexander, Thorpe), valamint a paranoid és reparatív olvasás elméletei (Ricoeur, Klein, Sedgwick, Wilson, Love) adják. Tézisem szerint a csapdamodell nem a meghatározottságok kiküszöböléséhez, hanem a velük folytatott kompetens tárgyaláshoz nyújt eszközt: az autonómia gyakorlása folyamatos, az alkotómunka során végzett finomhangolás, amelyben kulcsszerepet kaphat a szomatikus praxis (Weil) és a műalkotás mint „jó csapda” (Danto, Gell).

ABSTRACT

This dissertation examines the question of autonomy through the lens of the trap in a contemporary art context. Its point of departure is twofold: the intermedial reinterpretation of the material and intellectual heritage of peasant culture, and an artistic practice embedded within institutional frameworks. Over the course of the research, I found that the creation and interpretation of artistic projects frequently unfold within "trap situations" that operate simultaneously at ideological, socio-political (culture war), institutional, affective, and reflexive (paranoid-reading) levels. To address these dynamics, I developed the metacritical trap model, defined by five minimal features—camouflage, mediation, transformation, constructedness, and hierarchy—which together provide both a diagnostic and a design framework. I apply this model across three case studies: *Peasants in Atmosphere* (2016–2020), *"Don't Lay Him on Me..."* (2020), and *"Power Must Grow, If It Doesn't Grow, It Rots"* (2020). The theoretical framework of the dissertation brings together traditions of ideology critique (Adorno, Rancière, Fraser, Sarapik-Ventsel), theories of culture war and hegemony (Gramsci, Éber, Békés, Taylor), institutional critique and artistic research (Bishop, Lázár, Nelund, Fraser), trauma and affect theory (Chilf, Foster, Alexander, Thorpe), as well as the concepts of paranoid and reparative reading (Ricoeur, Klein, Sedgwick, Wilson, Love). I argue that the trap model does not aim to eliminate determinations but to offer a means of negotiating them competently. Autonomy, in this sense, is not a given state but an ongoing practice: a continuous process of fine-tuning carried out through artistic work. Within this process, somatic praxis (after Weil) and the artwork as a "good trap" (Danto, Gell) emerge as key strategies for sustaining aesthetic primacy while engaging critically with the determinations that shape artistic practice.

BEVEZETÉS

Művészi és kutatói praxisomban arra teszek kísérleteket, hogy a paraszti kultúrát és folyamányait komplex jelentésű, liminális¹ tulajdonságokkal felruházható tárgyakon és jelenségeken keresztül vizsgáljam; ezekhez viszonyomat kezdetben a személyesség határozza meg, amelyet a kutatási folyamat érlel kritikailag reflektálttá.

A népi kultúrához való odafordulásomat nem erkölcsi vagy hazafias meggyőződés, de nem is a formai vagy a konceptuális újrahasznosítás vágya vezérli. Inkább egy olyan reflektált, autonóm viszony kialakítására törekszem, amely képes egyszerre számolni a téma tagadhatatlan közelségével (érzelmi kötődés) és belátható távolságával (hagyományon kívüliség).

A dolgozatomban bemutatott kutatás és a hozzá kapcsolódó műalkotások tehát a témám felé tett közelítési kísérleteket, illetve az ezekkel párhuzamosan végbemenő absztrakciós folyamat stációt dokumentálják. A *Parasztok Atmoszférában* projekt a paraszti lét ünnepi dekorumait, a népművészetet adaptálja a klasszikus és neoavantgárd valamint a táncházmozgalom kezdeti hőskorának szellemiségében. A *Ne tegyétek reám...* c. kiállítás a vallomásos népi írásbeliségen átszűrt hétköznapi tapasztalatát, nők traumatörténeteit dolgozza fel szociografikus érzékenységgel és feminista kritikai szempontok alkalmazásával. Mestermunkám, az *Az Üregig szűkült minden ösvény* című installáció pedig a magyar paraszti tárgykultúra egy kevésbé vizsgált területére, a Néprajzi Múzeum gyűjteményében található dísztelen csapdákra irányítja a figyelmet, intézménykritikai fókusszal.

Ez utóbbi alkotás létrehozása során, a csapda motívumán keresztül – akár egy metaforikus dimenziókapun átlépve – jutottam el ahhoz a szupermetaforához, amely az egész kutatásra alkalmazható értelmezési modellé vált. Így rajzolódott ki egy olyan metakritikai eszköz, amely saját alkotói praxisomból kiindulva képes feltárni nem csupán a kulturális örökség kortárs aktualizálásának, de a művészeti kutatás egészének is a csapdáit és a szabadulás lehetséges stratégiáit.

¹ A liminalitásnak itt elsősorban az antropológiából ismert definíciójára gondolok, egy átmeneti, közbülső, de potens állapotra, amely egyik minőségnek a másikba való átalakulása során adódhat. Értelmezésem szerint a liminális tulajdonságokkal bíró tárgy úgy működik, akár egy dimenziókapu, amelyet azáltal tudok aktiválni, hogy műalkotások alapanyagává teszem.

„AZ ÜREGIG SZÜKÜLT MINDEN ÖSVÉNY”²

2021 és 2023 között az új helyre költözött Néprajzi Múzeum muzeológusainak, Frazon Zsófiának és Wilhelm Gábornak, a felkérésére, egy, az állandó, gyűjteményi kiállításához kapcsolódó, kutatás alapú művészeti intervención dolgoztam két másik művésszel, Albert Ádámmal és Kristóf Krisztiánnal párhuzamosan. A közös munka szemináriumszerű keretben valósult meg: beszélgetések és viták, raktárlátogatások, gyűjteményi és irodalomkutatások és egyéni konzultációk formájában. Az eredeti koncepció önálló művek és intervenciók ötvözésére épült, a gyűjteményi kiállítás szerves részeként. Az állandó kiállítás megnyitásának többszöri időpont-módosítása (2022 márciusáról 2023 decemberére, majd 2024 májusáról 2024 őszére) azonban a közös munkát egy önálló időszak kiállítás megvalósítása felé terelte. Ennek eredményeként jött létre az *A Kétely felfüggesztése* című tárlat. Frazon Zsófia így fogalmaz a kiállítás koncepciója kapcsán a projektet összegző katalógusban³:

„A kétely felfüggesztése című kiállítás a néprajztudomány szépséggel és művészettel foglalkozó diskurzusához szól hozzá – a képzőművészet és három képzőművész nézőpontjából, két kutató reflexióival. A kiállítás A művész tekintete sorozat első epizódja. A kiindulópont a Néprajzi Múzeum gyűjteményi állandó kiállításának Művészet és etnográfia témája, amely a tárgyak funkcionális és funkcionálitáson túlmutató esztétikai szerepét és jelentését vizsgálja: (magán)gyűjtők, utazók, természet- és társadalomtudósok, helyi lakosok és múzeumi kurátorok tekintetén keresztül, történeti perspektívából. (...) A kétely felfüggesztése (suspension of disbelief) a szépirodalomból és a színházi diskurzusból származó fogalom, és arra a belső feszültségre utal, ahogy megpróbáljuk felfüggeszteni a bennünk rejlő kétséget az élvezet/élmény kedvéért, hogy valami olyanban is higgyünk, ami lényegében valószerűtlen és spekuláció. (...) A negyedik fal koncepciójának izgalmas, egyben költői társfogalma a kiállítás címe: A kétely felfüggesztése. Ez a gondolkodásmód egyfelől harmonikusan, másfelől kritikusan olvasható össze a múzeumok időben változó, de folyamatosan jelen lévő, valóság, fikció, illúzió és élmény elméletére és gyakorlatára épülő prezentációs formáival: a valóság múzeumi ábrázolásával és leképezésével, a múzeumon kívül létező világ térre és vizuális nyelvre fordításával (mint például a period room, az enteriőr, a makett). A kétely felfüggesztése kiállítás nem az elméleti mező boncolását végzi el, mégis nyilvánvalóvá tesz kérdéseket. Lebontható vagy eltüntethető-e a negyedik fal, beengedhető-e a valóság a múzeum kreált terébe? A mű befogadásának szükségszerűen alapja-e a hitetlenkedés, a kételkedés, illetve a kétség felfüggesztése? Vagy vannak illúziók, amelyeket érdemes a befogadáshoz fenntartani?”

Intervencióm kiindulópontja eredetileg a néprajzi és antropológiai kutatásokban leírásként vagy képként megjelenő, de a gyűjteményből alapvetően hiányzó természeti táj volt – alkotásaimon keresztül a táj bemutatási lehetőségeit terveztem vizsgálni múzeumi környezetben. A gyűjtemény azon darabjai közül, amelyekben a tájleírás valamilyen formája nyilvánul meg, elsősorban a szubjektív olvasatok foglalkoztattak: ide tartoznak a kutatók terepnaplóiban található szöveges leírások, rajzolt és festett tájképek és fotók; valamint olyan, adatközlőktől gyűjtött tájleírások és

² Sylvia Plath: *The Rabbit Catcher* c. verséből vett idézet, ford.: Tandori Dezső

³ A katalógus a digitális verzió mellékleteként szerepel.

inventáriumok, amelyek az enkulturációs folyamatban játszottak szerepet. Kétféle mozgás megnyilvánulását szerettem volna tetten érni: egyfelől a táj felé irányuló és abban megtestesülő képzeletét, valamint a táj felől érkező erők, a táj *ágenciájának* megnyilatkozásait.



Xántus János egyik kelet-ázsiai jegyzetkönyve, é.n., Néprajzi Múzeum gyűjteménye

A kutatás során a következő koncepciók figyelembevételével dolgoztam: *worlding*⁴ és *econarratology*. Számomra a *worlding* koncepciójában fogalmazódik meg az a nehezen körülírható jelenség, amelyet az egyén és a környezete közötti interakcióban megnyilatkozásnak nevezek. Ezek a folyamatok a legérzékletesebben művészi megközelítéssel tárhatóak fel⁵, amely egy újabb példát szolgáltat arra, milyen speciális célok szolgálatában hasznosítható a művészet eszköztára interdiszciplináris keretek között. Az *econarratology* egy olyan elméleti keretrendszer, amely számol a szubjektív narratívák valóságalkító erejével, és ezáltal a környezet lehetséges definícióját szélesre tágítja. A munkám szempontjából ez a paradigma azért volt érdekes, mert a domináns valóságértelmezések mellett figyelmet fordít lokális és partikuláris olvasatokra⁶ – beleértve a különféle törzsi, de akár a művészi interpretációkat is. A gyűjtemény vizsgálata, az olvasatok összevetése, valamint a vonatkozó irodalom tanulmányozása mellett szerepet szántam a festésnek is. A folyamatnak ez a fázisa egyben annak a törekvésemnek a megnyilvánulása is, hogy az intuitív

⁴A *worlding* a szubjektum és környezete közötti folytonos, performatív világgalkotás folyamata, amelyben az anyagi és a szemiotikus dimenzió egybefonódik, felszámolva az én és a világ közötti éles határt. A fogalom a nem-reprezentációs és új-materialista elméletekből (Stewart, Haraway) származik.

⁵"The articulation of *worlding* processes require careful handling and they may be reflected on and communicated in various ways, for instance through description, imagery, metaphor and theoretically informed perspectives" PALMER, Helen, HUNTER, Vicky. *Worlding*. 2018. <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>, (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁶JAMES, E., MOREL, E. *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. Columbus: The Ohio State University Press. 2021. 11-14.

festészetet mint a művészi kutatás sajátos eszközét érvényesítsem, amely képes az úgynevezett érzett tudás (*felt knowledge*)⁷ felszínre hozni.

A tájnarratívák iránti érdeklődésemet az amerindián származású Pauline Melville-től származó idézet keltette fel:

„A vidék nem könnyen engedte át magát a méréseknek...
(...) az európaiak egyáltalán és soha meg nem láthatják, mi folyik valójában ezen a helyen.”⁸



Menekül a víz, tus, papír, 2022

Ebben a sugallásban valamiféle mély és sötét, *khthonikus* minőséget érzékeltem, és ez öltött testet a festményeimen is. Ahogy egyre többet készítettem belőlük, annál nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy antropomorfizálom a tájat, olyasmit olvasok rá, ami nem belőle jön: az emberről szeretnék megtudni és elmondani valamit, amihez a tájinterpretáció csak eszköz.

⁷ KLEIN, Julian: *What is Artistic Research?* 2010. <https://jar-online.net/en/what-artistic-research> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁸ MELVILLE, P. *Napfogyatkozás Guyanában*. Budapest: Ulpius-ház. 2003. 23.



Menekül a víz, tus, papír, 2022

Ez a felismerés áthangolta a figyelmemet – így eshetett meg, hogy a gyűjteményi adatbázist böngészve a csapdagyűjtemény darabjain akadt meg a szemem. A csapdákban felismertem eredeti érdeklődésem tárgyát, azaz a táj felé irányuló és abban megtestesülő képzeletet, valamint a táj felől érkező erők, a táj *ágenciájának* megnyilatkozásait – az utóbbit azonban az ember által drámai módon eltérített formában.

A csapdák a Gazdálkodás-gyűjteményen belül a Gyűjtögetés gyűjtemény részét képezik, nagyjából 150 darabra tehető a számuk. A csapdázás másodlagos vadászati technológia, a hozzá kapcsolódó tárgyak a Néprajzi Múzeum gyűjteményének legszerényebb, legkevésbé esztétikus tárgyai, megformáltságuk teljes mértékben a funkcionalitást szolgálja. Mégis, ezek az esendő szerkezetek átlényegítő találkozások színterei: az embert és az állatot, a technológiát és a tájat, a halált és az életet összekapcsoló portálok, amelyek halálos erejük miatt érzelmi és morális erővel is rendelkeznek. Mindemellett megítélésük is ambivalens, hiszen egyszerre tekinthetők a személyes konfrontációt kerülő, az emberi cselekvést alattomos módon delegáló eszközöknek, és az emancipációs technológiai ugrás előfutárainak, korai automatáknak is.⁹

⁹ CORSÍN JIMÉNEZ, A., & NAHUM-CLAUDEL, C. *The anthropology of traps: Concrete technologies and theoretical interfaces*. Journal of Material Culture, 24. 2009. 383–400.



Íjas ürgefogó, 20. sz. 1. negyede, sz.h.: Pátka, Néprajzi Múzeum, Gyűjtögetésgyűjtemény

Témaválasztásom azon túl, hogy lehetőséget nyújt több, sajátosan művészi olvasat (asszociatív, affektív) és – a művészet és etnográfia téma perspektivikus látásmódjához kapcsolódva – szokatlan szemszög (állati) bemutatására, a muzeológiai diskurzus egészére nézve is termékeny metaforaként működhet. A csapda mint dimenziókapu – amely kiragad és örökre megváltoztat – az eredeti környezetükből kiemelt és múzeumi gyűjteménybe került tárgyak átlényegülésével is párhuzamba állítható. Az installációmban a csapdákhöz kapcsolódó metaforikus dimenzióknak elsősorban azokat a tartományait igyekeztem ábrázolni, amelyek a megjeleníthetőség határán mozognak – mind muzeológiai, mind művészeti értelemben. Ide értem elsősorban a nem emberi perspektívákat, illetve az azokba való belehelyezkedés kísérleteit is.

A kutatási folyamat sajátossága, hogy a téma feldolgozását a konkrét tárgyak vizsgálata helyett a csapdákkal kapcsolatos, elsősorban külföldi irodalom feltérképezésével kezdtem. A gyűjtemény kezelőivel folytatott beszélgetéseim alapján világossá vált, hogy hazai terepen a csapdákkal utoljára Korompay Bertalan néprajzkutató foglalkozott behatóan, *Csapdafélék: A csapdák összehasonlító néprajzához* (1983) c. könyvében, és itthon szinte ismeretlen az a fajta izgalmas, multidiszciplináris diskurzus, amely a csapdák körül zajlik. Az ezekből is inspirálódott műegyüttes tehát egyszerre gazdagíthatja a honi muzeológiai diskurzust a művész szempontjával, és az egyéb,

rajta keresztül becsatornázódó kurrens olvasatokkal is. Az alábbiakban ismertetem azokat a forrásokat, amelyek alapvetésként szolgáltak a műveim létrehozása során.



Entangled, Engaged, Ensnared, tus, papír, 2022

Alfred Gell 1996-ban megjelent nagy hatású *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*¹⁰ című írásában a csapdákat a művészet és az antropológia világát összekapcsoló portálokként írja le. Az emberi készségek különösen nagy hatóerejű megnyilatkozását ismeri fel bennük, hiszen a vadásznak a zsákmányállatokról szerzett tudását egy autonóm, eleven és mindeközben halálos technológia formájában testesítik meg, amely akár az alkotóját is túlélheti. (1996, 27.) Tanulmányának egyik leginspirálóbb megállapítása, hogy a csapdákat a műalkotásokkal vetekedő kifejezőerővel ruházza fel. Ennek igazolására Gell egy gondolat kísérletet javasol, melyet a következő kérdéssel vezet be: az állatcsapdák vajon tudósítanak-e számunkra másról, minthogy az emberek kedvelt tápláléka az állati hús? Azt javasolja, képzeljük el, amint egy íjas csapdával nem potenciális áldozatként szembesülünk, hanem úgy, ahogyan egy galérialátogató találkozik egy kortárs művész installációjával. Arthur C. Dantonak az az ismert megállapítása köszön vissza érvelésében, miszerint egy műalkotás társaságában lenni olyan, mintha egy másik létezővel vagy egy megtestesült gondolattal találkoznánk. Gell szerint semmi meglepő nem lenne abban, ha egy csapda közelségében egyfajta intenzitást tapasztalnánk. A csapda elsődlegesen halálos hiányt közvetít – a vadász és a

¹⁰ GELL, Alfred: (1996). *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*. In. *Journal of Material Culture*, 1., 15–38.

jövőben áldozattá váló állat hiányát. E jelzett távollét miatt tehát a csapda erőteljes jelként is funkcionál. (1996, 25-27.)



Entangled, Engaged, Ensnared, tus, papír, 2022

A csapda továbbá tekinthető az alkotóját megtestesítő modellnek is, hiszen egy vadászt helyettesítő automata. Gell talán legprovokatívabb kérdése, hogy vajon melyik faragvány árul el annyit az emberről, mint ez a pusztán funkcionálásra tervezett, mechanikus szerkezet? Továbbá arra is rámutat, hogy a csapdák az áldozatukat is modellezik – hiszen kiforgatják az állat viselkedésének paramétereit, így kiadják annak negatív kontúrját. A csapda tehát az állat környezetének (*Umwelt*) halálos paródiája. (1996, 27.o.) A csapdába esés dramaturgiája Gell szerint a csapdázás a vadászat sokkal költőibb és tragikusabb formája, mint például az üldözés, hiszen az állat saját tettei, magabiztossága (*hýbris*) miatt válik a csapda (*némesisz*) áldozatává (*katasztróphē*) – akár egy tragikus hős. (1996, 29.o.)



The Drama of Entrapment, tus, papír, 2023

Otis Mason hasonlóan drámai élel fogalmaz az amerikai őslakosok állatcsapdái kapcsán közel száz évvel korábban írt tanulmányában¹¹: "A csapda olyan találmány, amelynek célja az állatok bebörtönzése, vagy önbebörtönzésre, illetve öngyilkosságra való rávezetése" (1900, 657. o.). A csapdákról kézenfekvő azt gondolni, hogy egyszerű céleszközök, amelyek sebezhető állati testekre irányulnak - „bezárják, elzárják, körülzárják vagy megragadják a fejnél, szarvánál, végtagjainál, kopoltyújánál; megcsonkítják, megsebzik, összetörik, szétvágják, agyonütik, felnyársalják, megmérgezik és így tovább" (1900, 659–660. o.); azonban Mason hangsúlyozza, hogy a csapdáknak elsősorban az állat elméjét kell célba venniük. A csapdát olyan meggyőző technológiaként írja le,

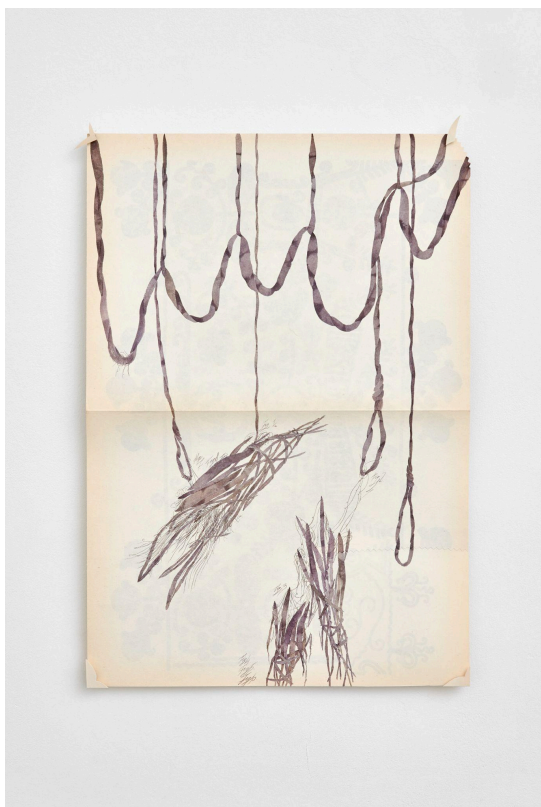
¹¹ MASON, Otis Tufton: *Traps of the Amerinds: A Study in Psychology and Invention*. In: *American Anthropologist* 2, no. 4, 1900. 657–675.

amelyet arra terveztek, hogy megváltoztassa áldozata viselkedését a vadász zsákmányoló szándéka szerint. A csapdák terei Mason szemében rendkívüli drámák helyszínei, ahol az emberi és az állati elme az egymásra ismerés hirtelen, tragikus pillanatait élhetik át. (2009, 5. o.)

A meggyőző technológiáknál maradva a csapdák olyan értelmezésére térhetünk rá, amely nyugtalanítóan közel áll hozzánk. Nick Seaver az internetet fenntartó infrastruktúrákkal kapcsolatos gondolatainak¹² alapját Mason (1900) és Gell (1996) megközelítései szolgálják. Az internetes felhasználói élményt meghatározó infrastruktúra adatok, algoritmusok és technológiák konstellációja, amelynek bizonyos működésmódjai leírhatóak a csapdázás antropológiai modelljével. A csapda társadalmi gyakorlatokba, rítusokba ágyazott technológia – sem a vadászok, sem a zsákmány, sem a csapdák nem léteznek egymástól elszigetelten. Az algoritmikus “ráterelés” mélyen beépült az online lét közegébe, gyakorlatilag elkerülhetetlenné vált. Seaver ennek kapcsán vezeti be a “kaptológia” (*captology*) kifejezést egy olyan gondolkodásmód meghatározására, amely a Szilícium-völgy műhelyeiben és csúcstalálkozóin általánosan elterjedt. (2009, 3. o.). A kaptológia az embert egyszerre látja irracionális, ám ösztönös és kiszámítható lénynek is, akit hajlamai és kényszerei könnyedén sebezhetővé tehetnek a meggyőzésre építő technológiák célkeresztjében. (2009, 4. o.) A szoftvertervezésnek ez az elmeorientált megközelítése széleskörű befolyással bír az egész iparágban, és a felhasználók becsapdázására irányuló egyre kifinomultabb stratégiák a kaptológia fogalmaival érzékletesen szemléltethetők. Az internet korai szakaszában a „ragacsosság” (*stickiness*) a kereskedelmi webtervezők egyik legvágyottabb minőségének számított. A ragacsosság mint kaptológiai fogalom egy kezdetleges stratégiára utal, amely a légyapírhoz hasonlóan bárhová felakasztható, és bármit elkap, ami rajta landol. Az olyan fejlettebb kaptológiai stratégiák, mint a személyre szabott ajánló algoritmusok, az áldozat viselkedésének sokkal összetettebb és specifikusabb ismeretére épülnek – akárcsak a kalahári vadászok tájcsapdái, melyek a szárazföldi vadfogás talán legszofisztikáltabb formái. (2009, 8-9. o.)

Nos, mit tehetünk, ha a társadalmi cselekvés színtere és a puszta infrastruktúránk is csapdává válik? – teszi fel a kérdést Seaver. A csapdázás időszervezetéről való gondolkodás láthatóbbá teszi a csapdák és az infrastruktúrák közötti folytonosságot: az infrastruktúra leírható egy csapda időben elnyújtott működéseként is. Ha lelassítjuk és szétterítjük őket, láthatóvá válik, hogy a csapdák nem csupán a pillanatnyi erőszak eszközei, hanem a környezetet is átalakítják: új világot teremtenek a foglyul ejtett entitások számára.

¹² SEAVER, Nicholas: *Captivating algorithms: Recommender systems as traps*. *Journal of Material Culture*, 24(4). 2009. 421–436.



Gyűrűként zárul valami elevenre, tus, papír, 2023

Egy lelassult csapda foglyjának lenni nem egyenlő a halállal, hiszen a csapda működtetőjének elsődleges célja a préda kiismerése, minél hatékonyabb manipulációja, és végül teljes kiszigerelése. Ehhez egyszerre érvényesülnek a létet fenntartó és a létet korlátozó technikák. Seaver szerint a csapdaszerű infrastruktúrák nem értelmezhetőek kielégítően egy olyan egyszerű erkölcsi tanmese mentén, amelyben a csapda kizárólag a gonosz működéseként írható le. Csapdamentes létállapot nehezen képzelhető el, realisabb, hogy az emberek a boldog tudatlanság állapotában nem vesznek tudomást azokról az infrastrukturális, élethelyzeti vagy akár gondolati formációkról, amelyek az életükre zárulnak. A kérdés szerinte nem az, hogyan szabaduljunk ki a becsapdázottság állapotából, inkább az, miként avatkozzunk be a létező struktúrák működésébe, és fordítsuk azokat újfajta célok szolgálatába. (2009, 12-13.)



Az üregig szűkül minden ösvény, kiállítás enteriőr, Néprajzi Múzeum, 2023

Az elkészült installáció darabjai a kutatás szinte minden jelentősebb fázisát megjelenítik a múzeum terében: a kezdeti intuitív tájinterpretációktól egészen a csapdagyűjtemény darabjaiig. Az áttetsző öntvényekből és állatbőrből épített nyúzópóznák, melyek a tájcsapdák múzeumi bemutatására tett kísérletek, dimenziókapukként funkcionálnak: egy metaforikus tér irányába kínálnak átjárást. A szerkezetek alkotói előzményei a tájnarratíva festmények, melyeken a természet üreges képződményei (kürtők, vájatok, lukak) az emberi test nyílásaival olvashatók össze. Az installáció fordulópontja három csapdatípus művészi továbbgondolása: súlycsapda, verem és hurok. A festmények az élesítés és a hatástalanítás mozzanatait érik tetten: helyzeteket, melyeket emberi szándék vagy akár más erők is mozgathatnak. Ezen működési mechanizmusok feltárását segítik a gyűjtemény csapda-tárgyai. A csapdák körül látható asszociatív elemzések a kívülről szemlélő múzeumi tekintettel szemben egy elképzelt "belülről", a préda szemszöge felől tudósítanak. A jegyzetek, rajzok és szövegek, illetve a folyamat nehézségeit is felvállaló – Porteleki Áronnal közösen kidolgozott – zenemű a belehelyezkedés dokumentumai.

A fiktív múzeumi teret több dimenziókapu is tagolja, amelyek a metafora különféle rétegeibe kínálnak átjárást. Azonban, közeledve az egészen konkrét néprajzi tárgyakhoz, az egykor használatban lévő csapdákhöz, a felvetülő asszociációk már egyre kevésbé tűnnek absztraktnak, és egyre kitapinthatóbb közelségbe kerülnek olyan csapdakonstrukciók, amelyeket akár ránk is kalibrálhattak volna.

„AZ ÜREGIG SZÚKÜLT MINDEN ÖSVÉNY” DOKUMENTÁCIÓJA MŰLEÍRÁSOKKAL

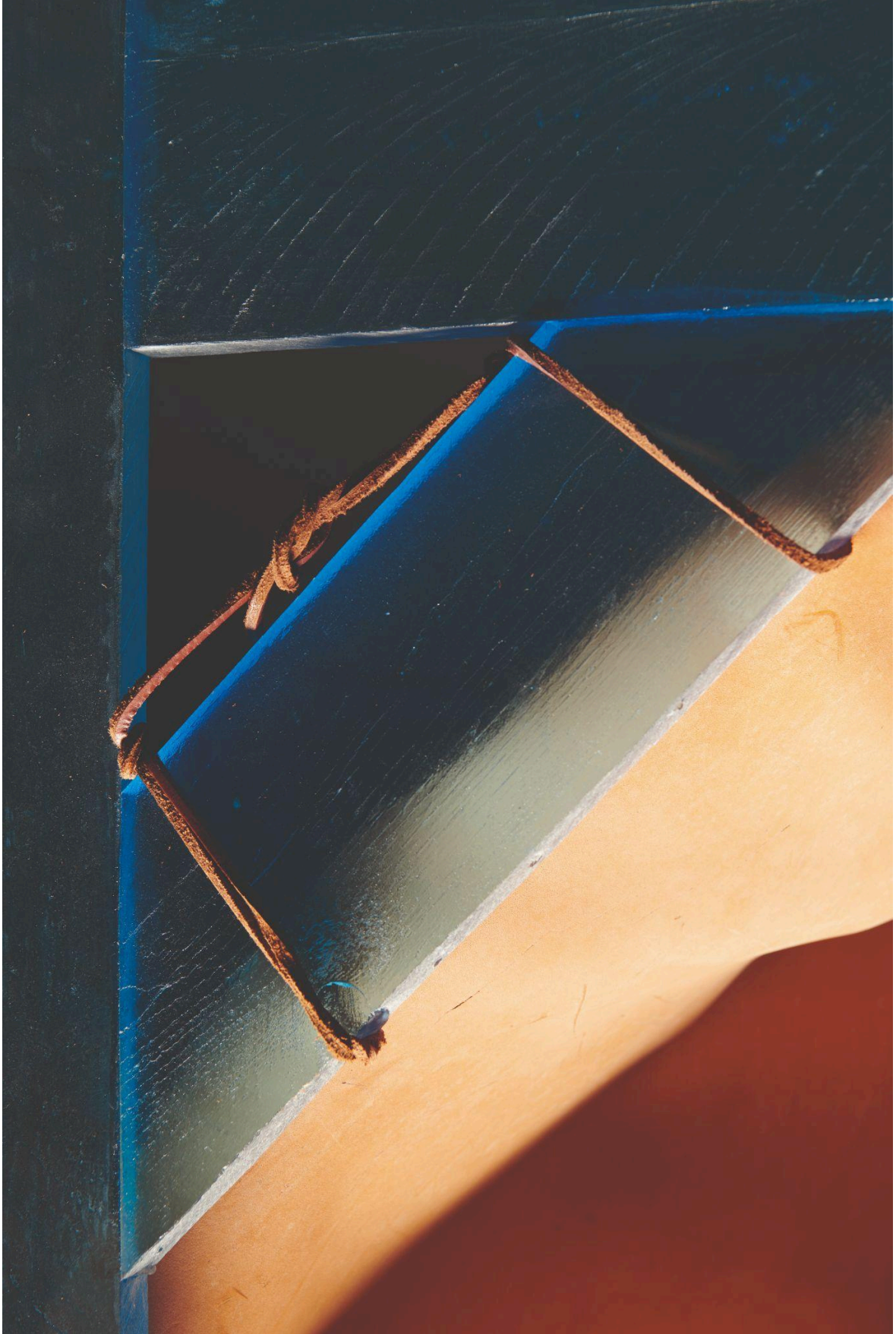
A mesterművem darabjai 2022 novembere és 2023 novembere között készültek el, néhány munka előzményei (*Menekül a víz* sorozat) már 2022 tavaszán. A kivitelezést jórészt magam végeztem, kivételt képeznek a nyúzópóznák, amelyek elkészítéséhez professzionális segítséget kértem Leitner Levente szobrászművésztől valamint Gergely Linda és Bognár Angéla bőrdíszműves-designerektől. Legtöbbször Leitner segített, aki a terveim alapján anyagkísérleteket végzett, illetve műhelyet biztosított számomra a munkák összeállításához. A tervezés tehát szinte teljes egészében az én munkám, a kivitelezésnek nagyjából a 90%-át ő végezte.

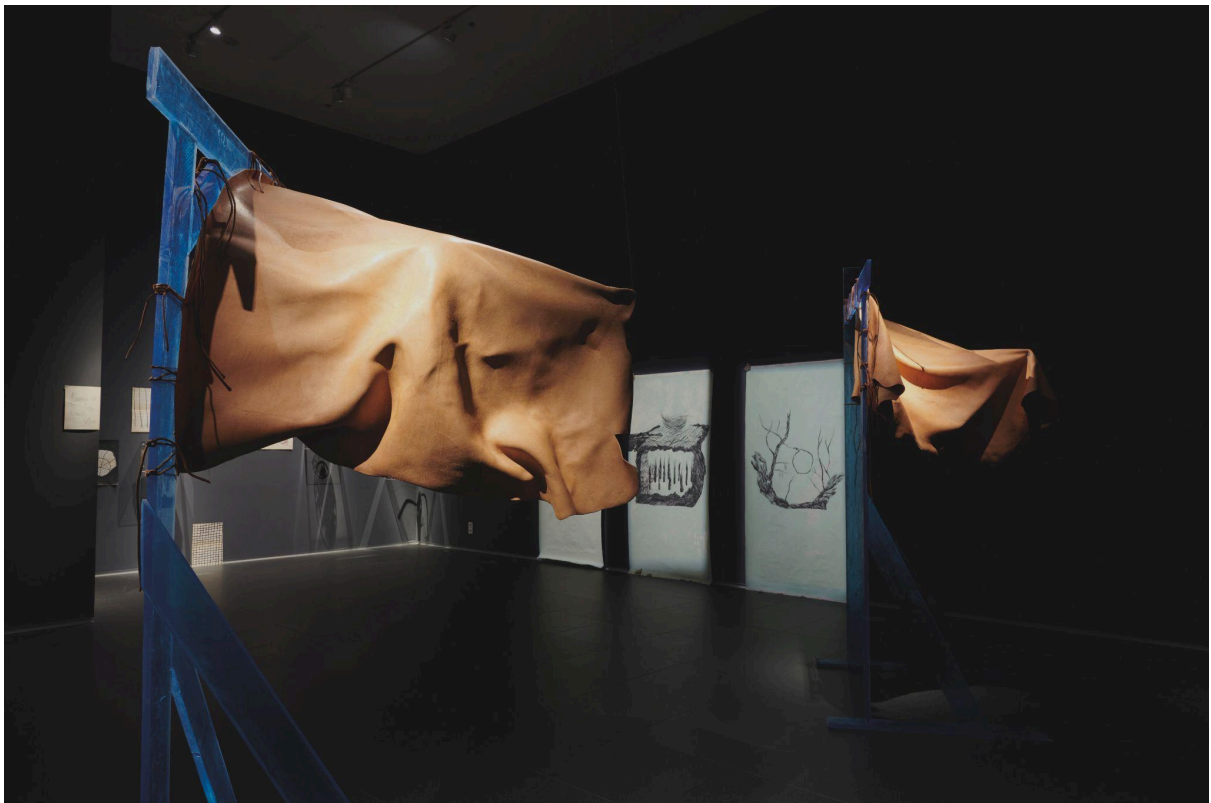


„Az áttetsző öntvényekből és állatbőrből épített nyúzópóznák, melyek a tájcsapdák múzeumi bemutatására tett kísérletek, dimenziókapukként funkcionálnak: egy metaforikus tér irányába kínálnak átjárást.”

A művekhez az elejtett állatok nyúzásához használt póznák szolgáltak elsődleges inspirációként. A kék szín választásával tudatosan igyekeztem eltávolítani a tárgyat a véres asszociációktól. Az állatbőrből képzett, tájelem-szerű formák arra utalnak, hogy a táj, az állat és a képzelet egymásba olvad: a bőr egyszerre őrzi az állati test emlékét és idézi meg a táj látomását, így metaforikus átjáróvá válik a valóság és a természetből inspirálódó képzelet között. A szarvasmarha bőrt Bognár Angéla textilművész tanácsai alapján, áztatásos technikával készítettem elő, míg a megformálásban Leitner Levente és Gergely Linda segítettek. A művek nagyrésze jelenleg magángyűjteményben és a Néprajzi Múzeum gyűjteményében található.



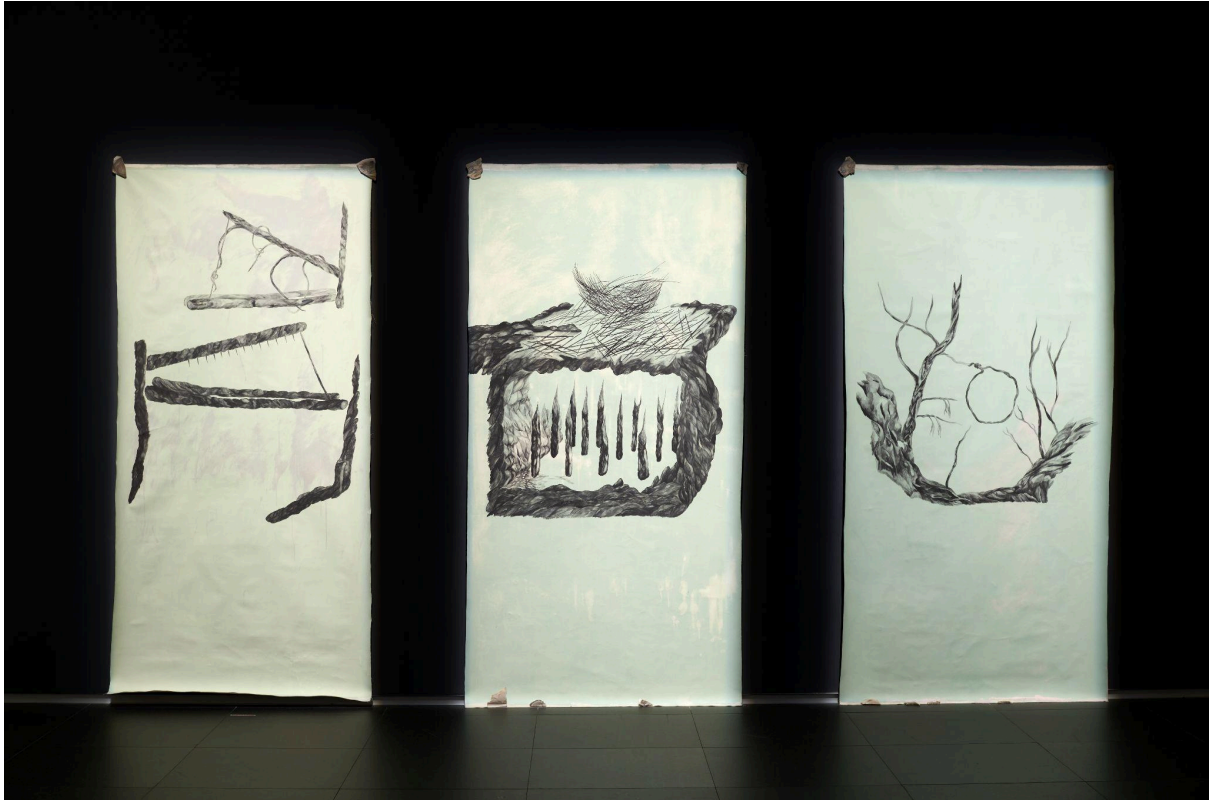




„A szerkezetek alkotói előzményei a tájnarratíva festmények, melyeken a természet üreges képződményei (kürtők, vájatok, lukak) az emberi test nyílásaival olvashatók össze.”

A művek a korábbi tusrajzok felnagyított változatai. Az installáció elrendezése a kutatás kronológiáját is követi, ezért a kezdőpontként kijelölt helyen ezek a festmények kaptak helyet – mint a kutatómunka során elsőként létrehozott műalkotások. A nyüzzőpóznák formailag megismétlik a festményeken ábrázolt testnylíásszerű tájelemeket.

„Az installáció fordulópontja három csapdatípus művészi továbbgondolása: súlycsapda, verem és hurok. A festmények az élesítés és a hatástalanítás mozzanatait érik tetten: helyzeteket, melyeket emberi szándék vagy akár más erők is mozgathatnak.”





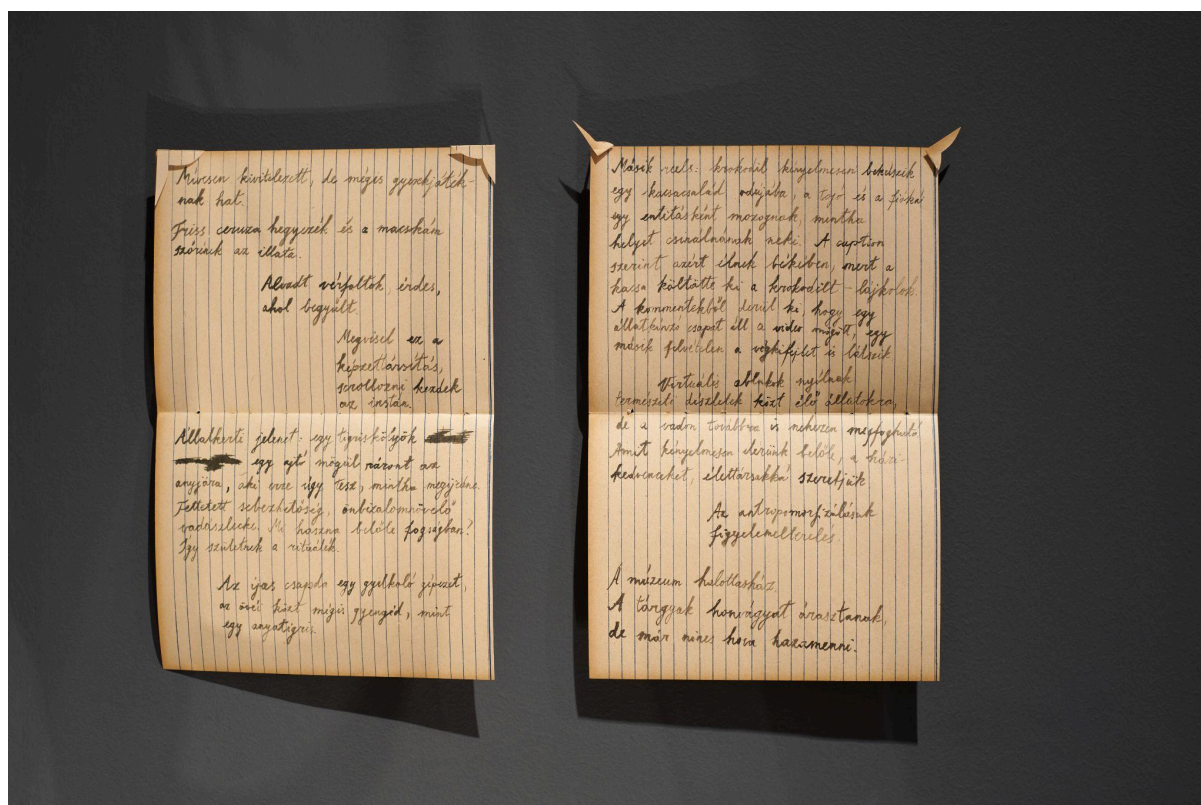


Íjas csapda, Törökkoppány, 1938, Néprajzi Múzeum, Gyűjtögetés-gyűjtemény





A tárgyak kapcsán több versszerű feljegyzésem és esszészövegem is született, amelyeket a raktárlátogatásaim során tapasztaltak alapján írtam.



Mivén kivitelezett, de mégis gyerekjáték-
nak hat.

Friss ceruza hegyesek és a macskám
szőrinek az illata.

Alvadt vörösfoltok, irdes,
ahol begyűlt.

Megvisek az a
képzetlenség,
scrollolni kezdtek
az istán.

Állatkerti jelenet: egy tigriskölyök ~~szület~~
~~egy~~ egy anyja mögül ráront az
anyjára, aki erre úgy tesz, mintha megijedne.
Feltett sebeshetőség, önbizalomnövelő
vadászleckék. Mi haszna belőle fogásiban?
Így születnek a rituálék.

Az ijas csapda egy gyilkoló gipszet,
az övei közt mégis gyengéd, mint
egy anyatigris.

Másik reels: krokodil kängelmesen beküszik
egy kassacsalád odújába, a tojó és a fiókák
egy entitásként mozognak, mintha
helyet csinálnának neki. A caption
szerint azért élnek békében, mert a
kassa költötte ki a krokodilt - löjkölök.
A kommentekből derül ki, hogy egy
állatkíváló csapat áll a video mögött, egy
másik felvételen a végkifejlet is látszik.

Virtuális ablakok nyílnak
természeti diszlektek közt élő állatokra,
de a vadon továbbra is nehezen megfogható.
Amint kängelmesen derünk belőle, a házi-
kedvenceket, élettvársakka' szeretjük.

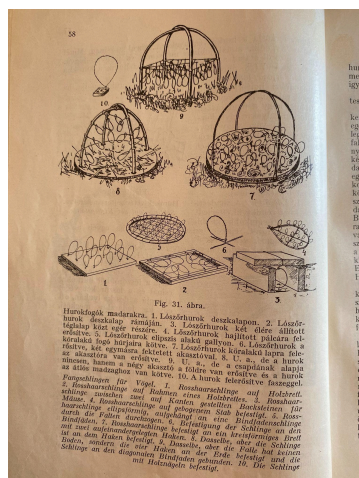
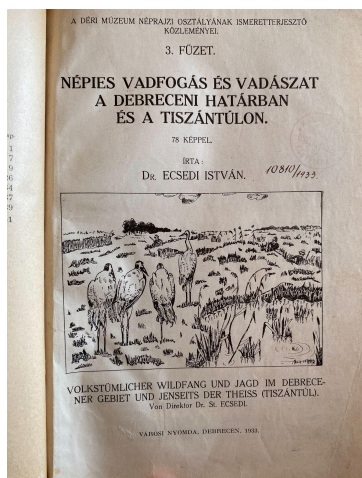
Az antropomorfizálás
figyelemelterelés.

A múzeum halottasház.

A tárgyak honvégyat árasztanak,
de már nincs hova hazamenni.



A tusrajzokon látható jelenetek az egyik első, csapdákról szóló magyar nyelvű néprajzi kiadvány leírásai alapján készültek.



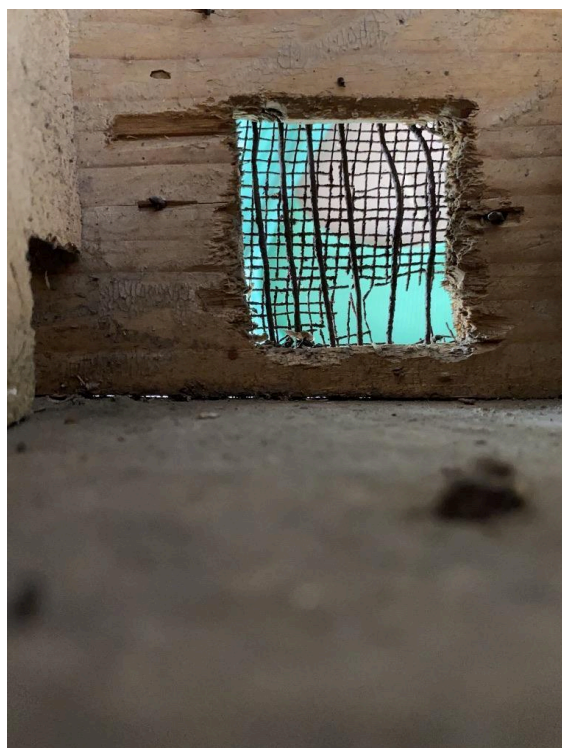


A „Drama of Entrapment” idézet Alfred Gell, *Vogel's Net* c. tanulmányából származik, ahogy a három dramaturgiai stáció is.



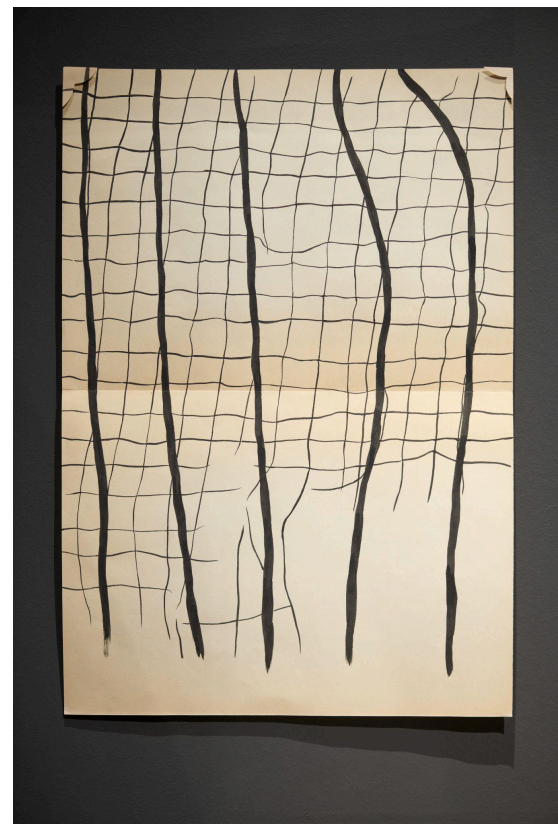
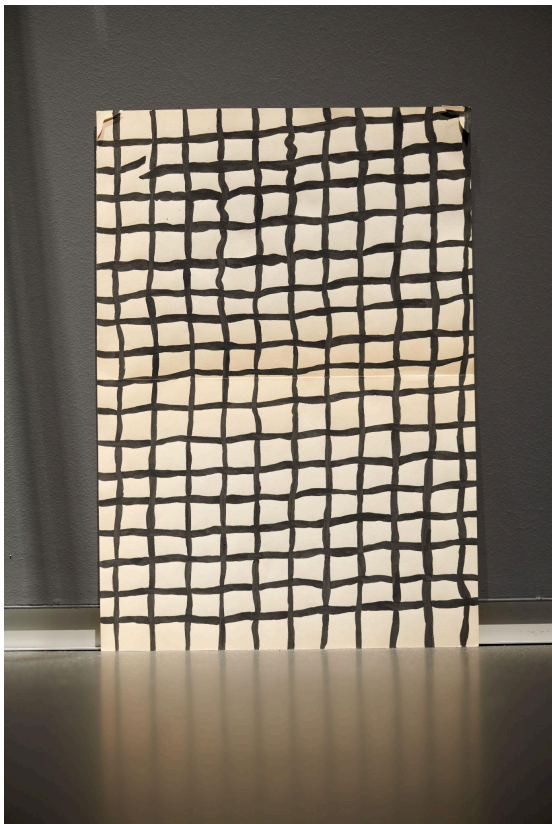
„A csapdák körül látható asszociatív elemzések a kívülről szemlélő múzeumi tekintettel szemben egy elképzelt „belülről”, a préda szemszögébe felől tudósítanak.”

Az installáció ezen eleme kulcsként funkcionált: rajta keresztül vált nyilvánvalóvá a szándékom, hogy a perspektíva-váltás jegyében a préda pozíciójából kísérek meg tudósítani. Egy stratégikusan hozzáférhető koncepcióról van szó tehát, amelyet kifejezetten a múzeumlátogató, nem szakmabeliek számára készítettem.



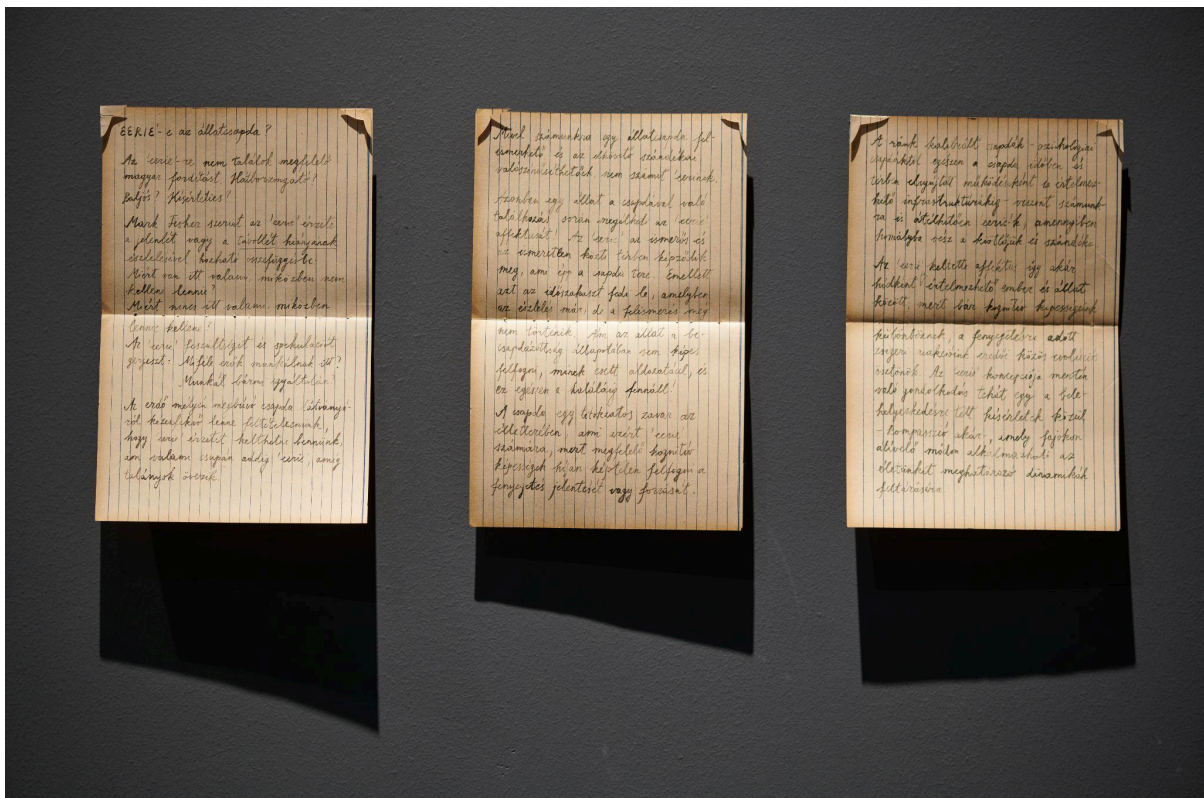
A restaurátorok végül – a kérésemre – nem távolították el az ürülék és csaletek maradványokat az installálás előtt. Az egérfogó minden ablakából készítettem képet a „kilátásról”, ezek alapján születtek a tusrajzok.

Az installáció részét képezte Porteleki Áron hanginstallációja is, aki – közös ötlet alapján – hím dámszarvasok párzási énekét („barcogását”) kísérelte meg utánozni. A hangok a kiállítótér padlóján található szellőzőnyílásokból hallatszódtak. Ezzel a művel egyrészt kísérlet tettünk arra, hogy az állat pozíciójába helyezkedjünk – Áron élő hangszerekkel próbálta meg a bőgőhangokat imitálni –, másrészt egy olyan csapdatípust példáltunk, amelyet az állatok maguk állítanak elő: bőgési időszakban a bikák gödröt (barcogó teknő) kaparnak, vizeletükkel jelölik meg, majd dagonyáznak benne, miközben folytonosan barcognak – a szag és a hang magassága jelzi a tehenek felé a bika méretét és dominanciáját. Viselkedésük egyszerre versengő gesztus a rivális fajtársak felé, csábítás a tehenek felé, és – önpusztító módon – saját maguk ellen is fordul, amennyiben a kimerültség miatt legyengülnek, és elveszítik pozíciójukat.





Egérfogó, Tiszanána, 1963, Néprajzi Múzeum, Gyűjtögetésgyűjtemény



Mark Fisher *The Weird and the Eerie* c. esszéjével lép párbeszédbe ez a rövid, kézzel írott szöveg. Amellett érvelek, hogy az állatcsapda nem az ember, inkább a prédaállat számára *eerie*. Ez is része a perspektívaváltás ösztönzésének.

'EERIE'-e az állatsapda?

Az 'erie'-re nem találok megfelelő magyar fordítást. Hátborzongató?

Bájos? Kísérteties?

Mark Fisher szerint az 'erie' érzete a jelenlét vagy a távollét hiányának észlelésével hozható összefüggésbe:

Miért van itt valami, miközben nem kellene lennie?

Miért nincs itt valami, miközben lennie kellene?

Az 'erie' feszültséget és spekulációt gerjeszt: Miféle erők munkálnak itt?

Munkál bármi egyáltalán?

Az erdő mélyén megbúvó csapda látványáról kézenfekvő lenne feltételeznünk, hogy 'erie' érzetet kelthetne bennünk, am valami csupán addig 'erie', amíg talányok övezik.

Mivel számunkra egy állatsapda fel-
ismerhető és az elkövető szándékai
valószínűsíthetőek, nem számít 'csernek'.

Azonban egy állat a csapdával való
találkozás során megéleheti az 'cser'
affektusát! Az 'cser' az ismerős és
az ismeretlen közti térben képződik
meg, ami épp a sapda tere. Emellett
azt az időszakaszt fedi le, amelyben
az észlelés már, de a felismerés még

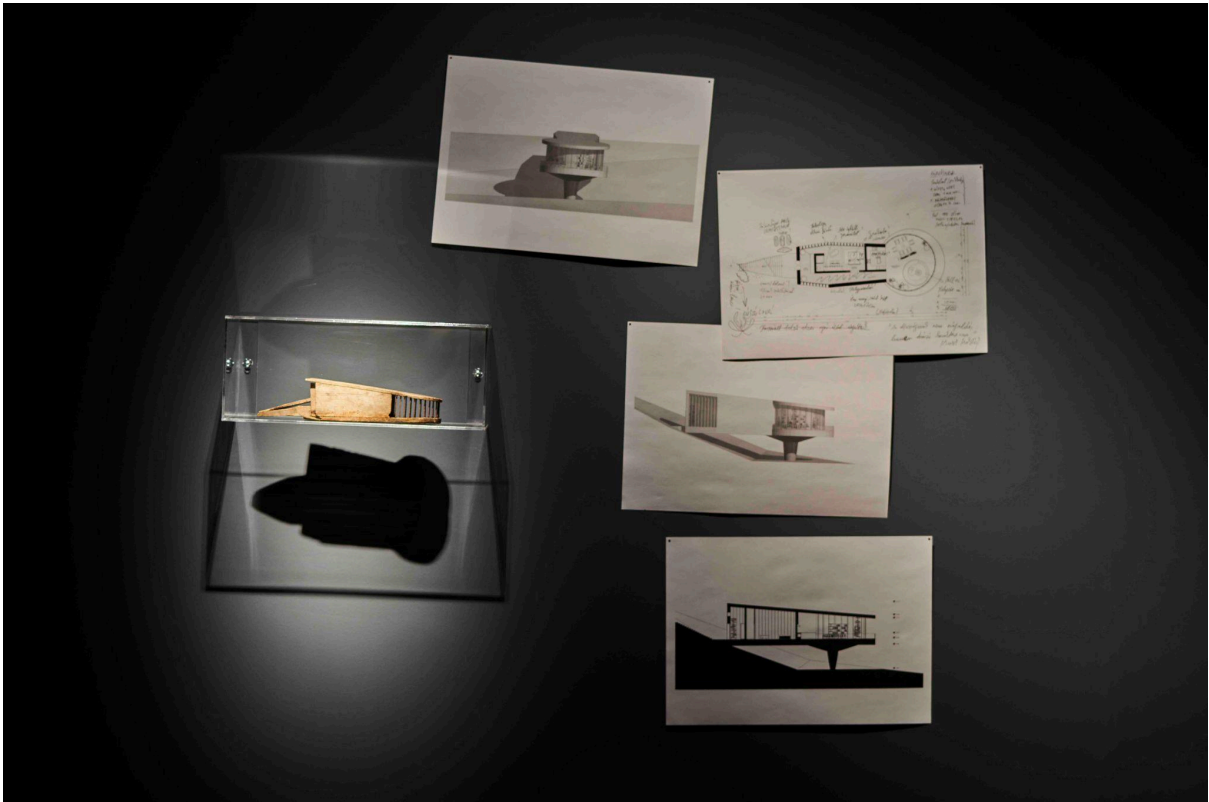
nem történik. Ahm az állat a be-
csapdáztatottság állapotában sem képes
felfogni, minek esett áldozatául, és
ez egészen a haláláig fennáll!

A sapda egy titokzatos zavar az
illetlenségben, ami azért 'cser'
számára, mert megfelelő kognitív
képességek híján képtelen felfogni a
fenyegetés jelentését vagy forrását.

A ránk kalibrált csapdák - pszichológiai
csapdától egészen a csapda időben és
térben elnyújtott működéséig is értelmez-
hető infrastruktúrákig - viszont számunk-
ra is átélhetően 'erős'ek, amennyiben
homályba vesz a költőjük és szándéka.

Az 'erős' keltette affektus így akár
hűdként ^{is} értelmezhető ember és állat
között, mert bár kognitív képességeink

különböznek, a fenyegetésre adott
szigeri reakcióink eredője közös evolúciós
ösztönök. Az 'erős' koncepciója mentén
való gondolkodás tehát egy a bele-
helyezkedésre tett kísérleték közül
- kompasszió akár -, amely fajokon
átívelő módon alkalmazható az
életünket meghatározó dinamikák
feltárására.

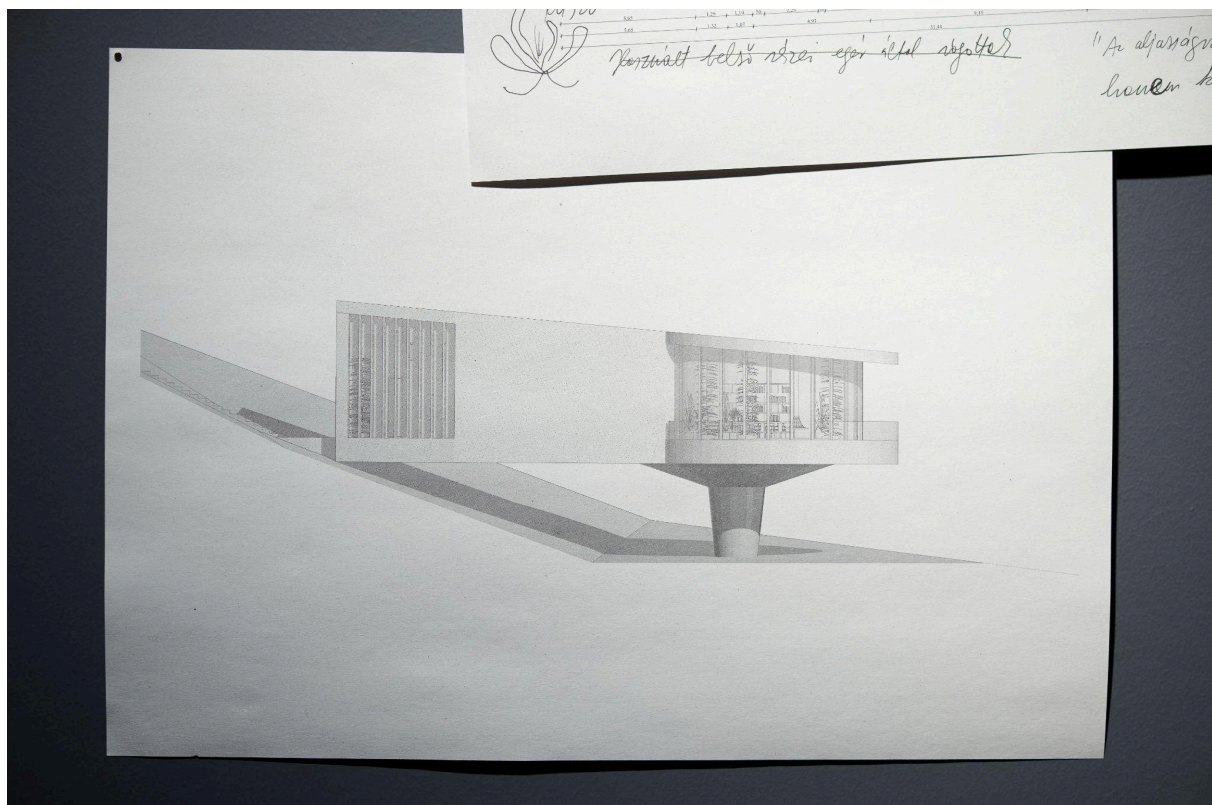
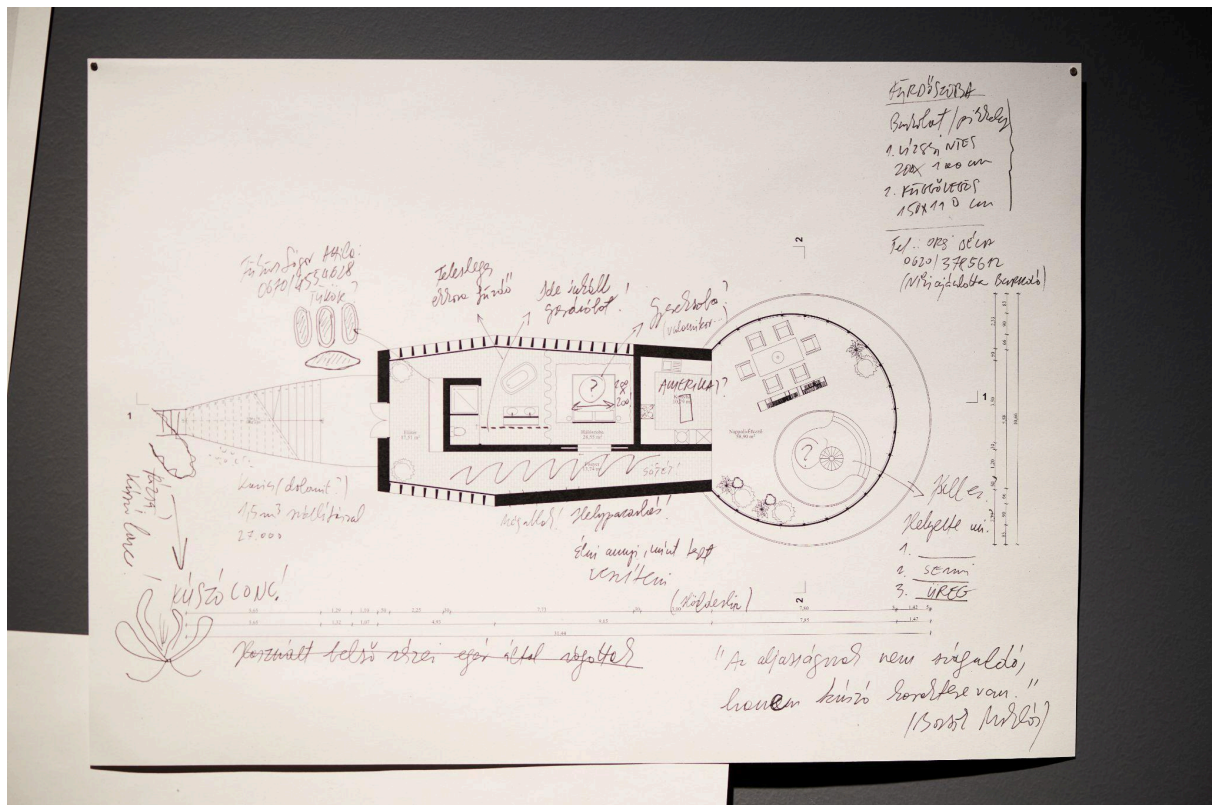




Egérfogó, Tiszafüred, 1968

„A fiktív múzeumi teret több dimenziókapu is tagolja, amelyek a metafora különféle rétegeibe kínálnak átjárást. Azonban, közeledve az egészen konkrét néprajzi tárgyakhoz, az egykor használatban lévő csapdákhöz, a felvetülő asszociációk már egyre kevésbé tűnnek absztraktnak, és egyre kitapinthatóbb közelségbe kerülnek olyan csapdakonstrukciók, amelyeket akár ránk is kalibrálhattak volna.”

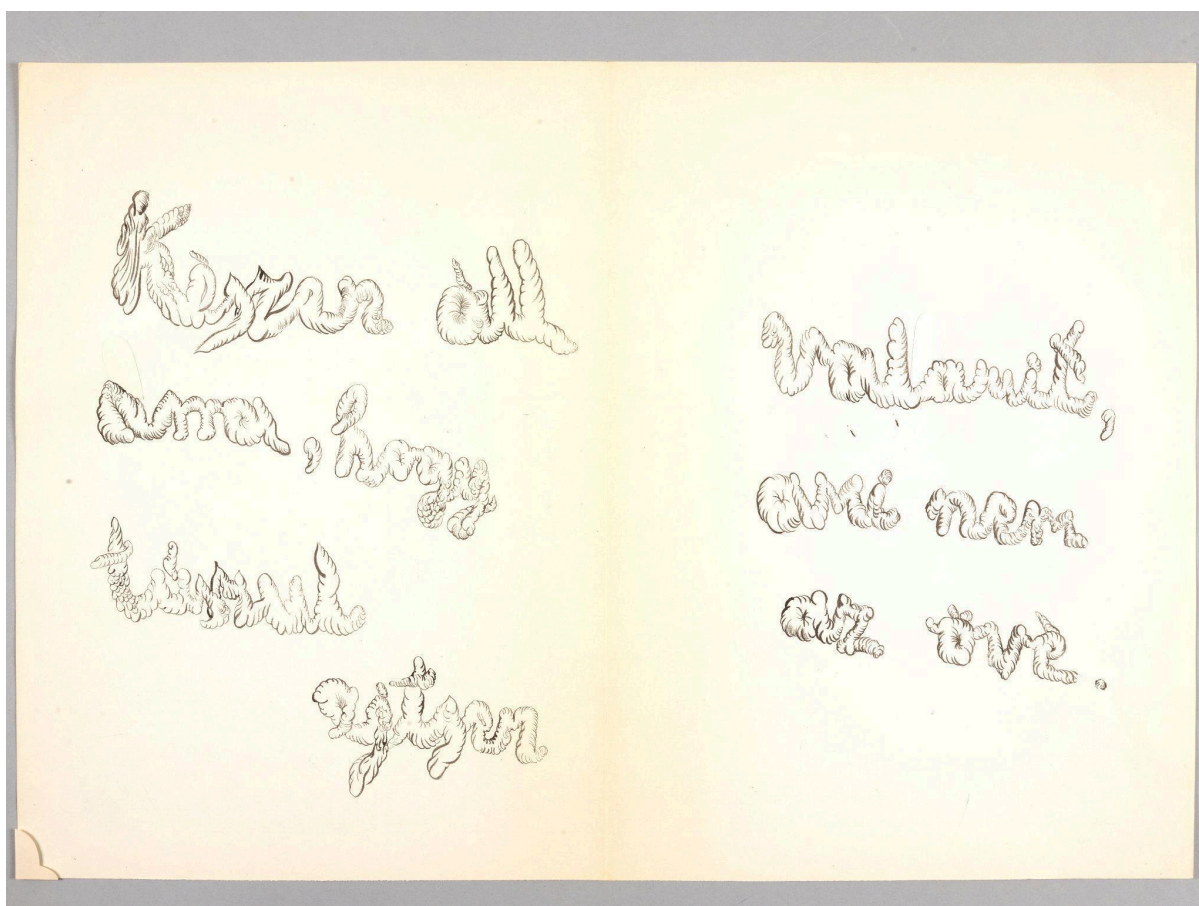
A tiszafüredi egérfogó alapján Tánczos Anna építésszel készítettem egy fiktív építészeti tervet, mintha a csapda egy épületmakett volna. A tervet ezután – a megrendelő szerepébe helyezkedve – telejegyzeteltem telefonszámokkal, megjegyzésekkel és idézetekkel. A feljegyzések mentén egy családi dráma körvonalazódik, amely arra a narratívára mutat rá, hogy bizonyos élethelyzetekben maga az otthon is csapdává válhat.





Patkányfogó, Átány, 1959

Ezt a tárgyat az általam elképzelt dramaturgia szerint végkifejletnek szántam, reakcióképpen Alfred Gell Danto gondolatai mentén megfogalmazott elméletére, melyben a csapdákat a műalkotásokkal vetekedő kifejezőerővel ruházza fel. Ez a patkányfogó ugyanis – sajátos esztétikáját tekintve – maga is felfogható műalkotásként, hasonló módon, ahogy Gell a Zande-halászhálót említi



Bartók Imre: *Jerikó épül* c. könyvéből vett idézet.



A Kétely felfüggesztése, katalógus, 2023

szerkesztők: Frazon Zsófia, Wilhelm Gábor, tervező: Hoffmann Boldizsár

A CSAPDA MINT METAKRITIKAI MODELL

Amikor kutatóként és alkotóként a paraszti kultúra kortárs művészeti értelmezési lehetőségeivel kezdtem foglalkozni, nem sejtettem, hogy ez a munka végül egy néprajzi tárgy metaforikus absztrakciójára épülő elméleti keret kidolgozásához vezet majd.

Kézenfekvőbb lett volna – ahogy sok más, a népi tudásokból inspirálódó művésznél is láthatjuk, mint például Kaszás Tamás esetében¹³ –, hogy alkotóként egy empirikusabb, a paraszti létezés és annak hétköznapi vagy ünnepi gyakorlataihoz szorosabban kapcsolódó irányba induljak el. A kutatási folyamat azonban olyan alkotáslélektani és önismereti tanulságokhoz vezetett, amelyek beláttatták velem: számomra a metaforikus dimenzió, egy absztrakcióra épülő és az önreflexiót is lehetővé tevő közeg az, ahol otthonosan és önazonosan tudok gondolkodni és alkotni. Ez a belátás egy fokozatos elmozdulás eredménye, amely a kutatásom egészét meghatározza: a személyes közelségtől a kritikai távolságig, ahonnan a strukturáló narratívák észlelhetővé válnak – így többek között azok az ideológiai működésmódok, dinamikák és elvárások, amelyek különféle intézményi és kulturális kontextusokban alakítják a paraszti örökség kortárs értelmezhetőségének lehetőségeit – a táncházmozgalom alulról szerveződő folkkocsmáitól a kortárs művészet alternatív terein át a néprajztudomány reprezentatív intézményeinek keretrendszeréig. Mindeközben saját pozícióm és módszertanom is folyamatosan formálódott: a résztvevő megfigyelő szerepéből kiindulva a szomatikus intelligencia megszólaltatóján keresztül jutottam el egy olyan reflexív művészi gyakorlathoz, amely az állat nézőpontjával való azonosulással is kísérletezik. Ez a többszörös irányváltásokkal jellemezhető út alapozta meg tehát annak az elméleti modellnek a kidolgozását, amely a „csapda” antropológiai és konceptuális fogalmán keresztül képes megragadni az alkotói és kutatói munkám komplex tapasztalatait. A következő alfejezetekben ezt a metakritikai modellt ismertetem: öt különböző szinten vizsgálom a csapdák működését – az ideológiai kondicionáltságtól a kultúrharc kényszerítő dichotómiáin, a művészeti és művészetoktatási intézmények elvárásrendszerein és a traumaalapú műalkotás dinamikáin át egészen addig az önreflexív meta-szintig, amely – mintegy kontrollmechanizmusként – a túlértelmezés és a paranoid olvasat veszélyeire figyelmeztet.

Kérdés, hogy mi ennek az egésznek a célja? A csapdamodell alkalmazása nem csupán arra szolgál, hogy láthatóvá tegye azokat a rejtett logikákat, amelyek már eleve meghatározzák az alkotások létrejöttét és értelmezhetőségét: a felismerés itt nem végpont, hanem kiindulópont, hiszen a cél a csapdából való kitörés lehetőségének megnyitása, amely – véleményem szerint – az alkotói autonómia alapfeltétele.

¹³ <https://kisterem.hu/artists/tamas-kaszas/> (utolsó elérés: 2025. 08. 30.)

A MŰALKOTÁS MINT CSAPDA

Mielőtt azonban a saját tapasztalataimból kiindulva felvázolnám a csapda működésének különböző szintjeit, szükségesnek érzem, hogy elméleti alapozásként röviden bemutassam, miként jelenik meg a csapda metaforája a művészetelméletben és az antropológiai gondolkodásban.

A csapda és a műalkotás közötti párhuzam több szerző – különösen Alfred Gell (1996), Hermione Spriggs¹⁴ és a Nahum-Claudel (2009) szerzőpáros – írásaiban is figyelmet kap. Ebben az alfejezetben azt vizsgálom, miként értelmezhető maga a műalkotás is mint csapda, és hogyan bontakozik ki ebből a felismerésből egy olyan kritikai keret, amely a saját metakritikai csapdamodellem kidolgozásának alapjául szolgál.

A műalkotás és a csapda közötti analógia a már említett Alfred Gell elméletében kapott először központi szerepet. Gell esszéjében – amely az *Art/Artifact* című, az etnográfiai tárgyak esztétikai és kulturális státuszát újragondoló kiállításához kapcsolódott – egy közép-afrikai Zande vadászhaló példájából kiindulva amellett érvel, hogy az állatcsapdák egyszerre technikai eszközök és intencionális tárgyak, amelyek az emberek és állatok viszonyára vonatkozó összetett gondolatokat testesítik meg. Párhuzamot von a két tárgytípus között abból a szempontból is, hogy mindkettő képes megragadni a másik felet – az állatot vagy a befogadót –, miközben az alkotó szándékait közvetíti. A csapda működése – a rejtettség, a megtévesztés, az időzített aktiválás – Gell szerint egy (jó) műalkotás hatásmechanizmusát is leírja, hiszen az is gyakran váratlanul „csapdába ejti” a befogadó gondolatait, elidőzésre, reflexióra késztet. Ahogy írja: „*Every work of art that works is like this, a trap or a snare that impedes passage.*” (1996, 37.o.) Gell értelmezését azonban több oldalról is bírálatt érte. Hermione Spriggs szerint Gell – bár izgalmas párhuzamot von a csapdák és műalkotások működése között – hajlamos kiszakítani a csapdákat eredeti kontextusukból, és múzeumi tárgyként értelmezni őket. Ez a „kurátori stratégia” Spriggs szerint épp azt a világformáló potenciált zárja ki, amely a csapdák sajátja működés közben. Míg a Gell által elemzett vadászhaló műalkotásként is értelmezhető a kiállítás kontextusában, Spriggs olvasatában a csapda élő, működés közben létrejövő viszonyrendszer médiuma, amelyet a kiállítótér ellehetetlenít. (2025, 20.o.) Ő terepmunkán keresztül vizsgálja a csapda és a műalkotás viszonyát, párhuzamot vonva a vadászat és a néprajzi alapú művészet között. A csapdázás nála a *metisz* – a ravasz, adaptív tudás – megnyilvánulása is, amely szemben áll a technével: a csapda ezért nem pusztán eszköz, inkább anyagi és relációs folyamat, amelynek működtetéséhez a vadásznak ideiglenesen fel kell vennie a zsákmány nézőpontját, anélkül hogy azzal teljesen azonosulna (2019, 102-105. o.) Ehhez kapcsolódik a *reverse creativity* fogalma is: a csapdában rejlő kreativitás nem emberközpontú, mivel több élőlényt is érintő relációkból táplálkozik. (2019, 162-164. o.)

Míg Spriggs a relációs működés felől közelít, Howard Morphy alapvető kritikája Gell tárgyközpontú megközelítésével szemben az, hogy az túlságosan a tárgyak ágens voltára koncentrál, miközben elhomályosítja az alkotói és befogadói szándékok szerepét.¹⁵ Szerinte Gell az esztétikai és

¹⁴ SPRIGGS, Hermione: *Traps as Artworks & Artworks as Traps. Towards a Model for Life-Sustaining Art*. Doctoral thesis (Ph.D), University College London, 2025.

¹⁵ MORPHY, Howard: *Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency*. In: *Journal of Material Culture* 14, no. 1, 2009. 5–27.

szemantikai dimenziókat szándékosan kizárja az antropológiai elemzésből, holott épp ezek révén érthetjük meg, hogyan válik a műalkotás cselekvő erővé a világban. Morphy hangsúlyozza, hogy a művek önmagukban nem „cselekszenek”: hatóerejük emberek általi használatuk és értelmezésük révén nyilvánul meg, kulturális kontextusban gyökerező tudás-rétegek mozgósításával. (2009, 6-9. o.)

A „műalkotás mint csapda” metaforája tehát többféleképpen értelmezhető – Gell a tárgy intencionális hatását hangsúlyozza, míg Spriggs és Morphy inkább a csapdaszerű működés relációs, illetve kulturálisan közvetített jellegét emelik ki. Ezeket a megközelítéseket kiindulópontként használva és a saját alkotómunkám során szerzett tapasztalataimmal összevetve olyan modell kidolgozására törekedtem, amely a csapdát nem tárgyként, hanem viszonyrendszerként értelmezi – olyan működésként, amely anyagi, környezeti és társadalmi tényezők együttállásából épül fel. Ez a relációs konfiguráció egyszerre gyakorol külső kényszert és szervez meg belülről egy helyzetet – gyakran azáltal, hogy ismerős és magától értetődő választásként jelenik meg. Ennek alapján öt jellemzőt határoztam meg, amelyek a csapdaszerű működés különféle kontextusaiban rendre visszatérnek:

- Álcázottság: a csapda beleolvad a környezetébe, nem ismerhető fel elsőre;
- Kapcsolatközvetítés: világokat köt össze, platformot teremt, új dimenziót nyit;
- Transzformáció: megváltoztatja azt, aki/ami belekerül (testet, pozíciót, jelentést, diskurzust stb.);
- Konstruáltság: mesterséges, ember alkotta, valamilyen hatalmi logikát követ;
- Hierarchikusság: alá-fölérendeltségi viszonyt hoz létre (van, aki állítja, és van, aki belesétál).

Ezeket a működésjegyeket a saját alkotói tapasztalataimra építve, több egymásra rétegződő szinten vizsgálom:

- Ideológiai szinten: ahol láthatatlan jelentés struktúrák irányíthatják, mit tartunk igaznak vagy érvényesnek;
- Társadalmi-politikai szinten: ahol a művészet a kultúrharc (par excellence csapda) keretei között válhat eszközzé;
- Intézményi szinten: ahol az alkotást akadémiai és kutatási normák szabályozzák;
- Affektív szinten: ahol a trauma (par excellence csapda) reprezentációja az alkotói kontroll elvesztésével fenyeget;
- Meta-szinten: ahol a paranoid olvasás maga is csapdává válhat.

A továbbiakban arra térek ki, hogyan működik a csapdamodell az egyes szinteken, tekintettel a reflexió, az ellenállás és a szabadulás lehetőségeire. Már a szintek száma és sokfélesége is mutatja, hogy a csapdamodell működés közben jókora szeletet harap ki az esztétikából. Ennek a harapásnyomnak a mentén próbálom körülírni saját modellalkotásom jellemzőit, számos szerzőt és elméleti nézőpontot megidézve. Mivel a csapdamodell interdiszciplináris jellegű és a dolgozat terjedelme korlátozott, a vonatkozó irodalomra többnyire csupán érintőlegesen tudok hivatkozni. A modell ugyanakkor önismereti tétekkel bír, szembenézésre készítő eszköz is, ezért kizárólag saját

munkáim elemzésére alkalmazom – és ugyanezt javaslom azoknak is, akik ezt a megközelítést továbbgondolnák.

I. AZ IDEOLÓGIAI SZINT

Ebben a fejezetben az ideológia és a művészet viszonyát vizsgálom elméleti, történeti és kritikai szempontból. Az ideológiakritika fogalmának alakulását Marx és Engels ideológiafogalmától Althusseren, Foucault diskurzuskritikáján és Laclau és Mouffe hegemonia-elméletén át a feminista tudományelméletig, egészen Fraser, Žižek és Latour kortárs megközelítéseig követem végig." A művészetet négy ideológiai pozíció mentén tipologizálom, melyeket a csapdamodell segítségével tovább elemzek. Részletesen foglalkozom a művészet autonómiájának különböző jelentéseivel: formai, alkotói, intézményi és befogadói szinteken. Dean Kissick *The Painted Protest* című esszéjén és a körülötte kialakult vitán keresztül mutatom be, miként vált az autonómia kérdése újra központivá a kortárs művészetben. Végezetül kifejtem, hogyan értelmezhető az autonóm műalkotás produktív, gondolati csapdaként.

Az ideológia fogalmát megragadni próbáló, egymással versengő elméletek többsége egyetért abban, hogy az ideológia úgy képes formálni a társadalmi valóságot, hogy működése szinte észrevétlen marad, az általa közvetített viszonyok és jelentések pedig magától értetődőnek, „természetesnek” hatnak.

Az *idéologie* – az eszmék tudományaként – a 18. századi francia felvilágosodás egyik vívmánya, amely azonban sosem vált önálló tudományos diszciplínává. Jelentése a 19. század közepén Marx és Engels ideológiakritikájával jelentősen átalakult. A korabeli német idealizmussal szemben Marx és Engels nem a tudatból vezették le a társadalmi valóságot, hanem az emberek valóságos, anyagi életviszonyaiból magyarázták a tudat formáit. Az ideológiában azonban – camera obscura-hasonlatuk szerint – ezek a viszonyok eltorzult formában, mintegy a „fejük tetejére állítva” jelenhetnek meg.¹⁶

A 20. század második felére számos szerző munkásságában fokozatosan háttérbe szorult ez a pejoratív konnotáció, és az ideológia gyakorlati természetére került a hangsúly. Jól példázza ezt Louis Althusser elmélete: szerinte az ideológia az egyének képzelt viszonya valós létfeltételeikhez, amely gyakorlatokban és ideológiai államapparátusokban – iskolában, egyházban, családban – testesül meg. Ezek az apparátusok keresztül szólítja meg az ideológia szubjektumként az egyéneket, azaz interpellálja őket – Marx és Engels modelljével szemben, ahol egy már létező tudatot torzít el, itt maga hozza létre azt.¹⁷

A posztstrukturalista elméletek azonban – különösen Foucault nyomán – megkérdőjelezték az ideológia fogalmának elemző érvényességét. Foucault kritikája szerint az „igazság” mindig diszkurzív hatalmi viszonyok eredménye, ezért az ideológia koncepciója nem alkalmas a hatalom

¹⁶ MARX, Karl – ENGELS, Friedrich: *A német ideológia*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1960. [1845–1846]

¹⁷ ALTHUSSER, Louis: *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)* In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Ford. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971, 153-159.. [1970]

működésének leírására; ennek megfelelően a leleplezés helyett a diskurzusok, a hatalom–tudás viszonyai és az igazságrezsimek történeti genealógiáját vizsgálta.¹⁸

Ezt a szemléletet radikalizálta a posztmarxista diskurzuselmélet is: Laclau és Mouffe a hegemonia Gramscitól örökölt fogalmát dolgozták át – elvetve annak gazdasági és osztálymeghatározottságát –, és diszkurzív konstrukcióként értelmezték. Ebben a perspektívában az, ami egy adott történeti helyzetben magától értetődőnek hat, nem valamely eleve adott társadalmi rend kifejeződése, hanem hegemonikus artikulációk ideiglenesen megszilárdult eredménye.¹⁹

Az ideológia és tudás kapcsolatának egy másik dimenzióját nyitja meg a feminista tudományelmélet, amelynek meghatározó képviselői, mint Donna Haraway²⁰ és Sandra Harding²¹, arra mutattak rá, hogy a tudományos objektivitás semlegesnek vélt normái gyakran a patriarchális rendet fenntartó ideológiai konstrukciók – ehelyett a lokalizált, testi és helyhez kötött tudásformák elismerését szorgalmazták.

A kortárs politikai gondolkodók újra központi kérdésként kezelik az ideológia működését. Žižek a lacani pszichoanalízis alapján amellet érvel, hogy az ideológia nem pusztán a társadalmi valóságot elfedő illúzióként működik, hanem tudattalan ideológiai fantáziaként magát a társadalmi valóságot és az ahhoz való gyakorlati viszonyunkat strukturálja.²² Nancy Fraser²³ pedig a neoliberalizmus ideológiai természetére hívja fel a figyelmet: szerinte a neoliberalizmus magába olvasztotta a progresszív értékek egy részét, így például a diverzitás és emancipáció eszméit is a fennálló rend legitimálására használja fel. Bruno Latour ehhez kapcsolódva nehezményezi, hogy a hagyományos, leleplező kritika kiüresedett, mert reflexió nélkül ismétli önmagát, és paradox módon olyan eszközzé vált, amelyet ma már szélsőségesek is a tények relativizálására és a közös valóságérzékelés aláásására használnak.²⁴

I/1. MŰVÉSZET ÉS IDEOLÓGIA VISZONYA

Az előzőekben bevezetett elméleti irányzatok alapján világossá válik, hogy az ideológia nemcsak a társadalmi valóságot, hanem a kulturális reprezentációkat – így a művészetet is – alapvetően formálja. A művészet tehát soha nem tekinthető teljesen ideológiamentesnek: mindig intézményi, diszkurzív és értékalapú viszonyhálókból jön létre.

Bár Roland Barthes *Mythologies*²⁵ című munkájában az „ideológia” fogalma nem válik önálló, szisztematikusan kidolgozott terminussá, a „mítosz” működésének elemzése mégis olyan kulturális logikát ír le, amely szorosan rokon az ideológia fogalmával. Mítoszelemélete szerint a nyelvi és vizuális

¹⁸ FOUCAULT, Michel: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. (Ford.: Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham és Kate Soper). New York: Pantheon Books, 1980. 131–133.

¹⁹ LACLAU, Ernesto – MOUFFE, Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (Ford.: Winston Moore, Paul Cammack). London: Verso, 1985., 65–71., 105–108.

²⁰ HARAWAY, Donna: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies* 14, no. 3, 1988. 575–599.

²¹ HARDING, Sandra: *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

²² ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989. 45–48.

²³ FRASER, Nancy: *The Old is Dying and the New Cannot Be Born: From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond*. London: Verso, 2019. 15–16.

²⁴ LATOUR, Bruno: *Why Has Critique Run out of Steam?*

<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf> (Utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

²⁵ BARTHES, Roland: *Mythologies* (Ford.: Annette Lavers). London: Paladin, 1972 [1957]

reprezentációk nem pusztán közvetítik a jelentést, hanem másodlagos, ideológiailag motivált jelentésrétegeket is létrehozhatnak. A mindennapi jelek így válnak „mítosszá”, vagyis látszólag semleges, valójában politikailag és társadalmilag motivált konstrukciókká. Ez a működésmód – amely a jelentésképzést teszi láthatatlanná – jól megragadja az ideológia rejtett hatásmechanizmusait, különösen a vizuális kultúrában és a művészeti reprezentációk területén.²⁶

A feminista művészetkritika egyik korai, meghatározó szövegében Linda Nochlin arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészet látszólag semleges értékelési rendszerei – a kanonizáció, az esztétikai minőség, a stílus vagy a zsenikultusz fogalma – gyakran rejtett módon a patriarchális rendet legitimálják.²⁷ A feminista kritika tehát túlmutatott a női művészek marginalizálásának láthatóvá tételén: az értelmezés és a befogadás normáit is ideológiailag terhelt konstrukciókként vizsgálta.

A kritikai elmélet hagyományán belül Theodor W. Adorno a modern művészet autonómiáját hangsúlyozva arra figyelmeztet, hogy minden kísérlet, amely közvetlen társadalmi funkciót akar a művészetre erőltetni, eleve kudarcra van ítélve.²⁸ A művészet társadalmi jelentősége nem a nyílt állásfoglalásban rejlik, inkább abban, hogy belső logikája szerint szemben áll a társadalommal – amennyiben pedig társadalmi funkció tulajdonítható neki, az paradox módon éppen a funkciótlanúsága. (uo., 225–227.) Adorno szerint ugyanakkor a művészet autonómiája maga is társadalmi-történeti eredetű, és ezért eleve ellentmondásos: ha lemond autonómiájáról, a status quo eszközévé válik; ha pedig önmagára zárul, akkor egy különálló, ártalmatlan szféraként integrálódik. (uo., 237-238.)

Jacques Rancière az érzékelhető felosztása (*partage du sensible*) fogalmával azt az érzékelésen nyugvó rendet írja le, amely meghatározza, hogy egy adott társadalomban mi látható, hallható, mondható, és mi nem. A művészetnek szerinte nincs valamiféle saját politikai „eszköztára”, amelyet a hatalmi vagy emancipatorikus törekvések szolgálatába állíthatna – csak azt tudja számukra nyújtani, aminek a megmunkálásában eleve osztozik velük: hogy kik/mik láthatók egy adott térben, hogyan helyezkednek el a testek és ki számít „beszélőnek”²⁹

Rancière gondolatait idézve Claire Bishop is hangsúlyozza: az esztétika éppen annak a produktív ellentmondásnak a tere, amely a művészet autonómiájába vetett hit és a társadalmi változás ígéretéhez fűzött remény között feszül. Ennek félreértése vezethet ahhoz, hogy a társadalmilag elkötelezett művészet lemond a „haszontalan” esztétikairól – Bishop szerint ez a szemlélet a művészet társadalmi hatását statisztikai mutatókra és teljesítményelvárásokra redukálja, a művészi minőség helyett.³⁰

Dean Kissick ezzel összhangban arra figyelmeztet, hogy a kortárs, elsősorban identitáspolitikai témájú művészet kiüresedhet, amikor progresszív üzeneteit esztétikailag konzervatív formákban közvetíti – így nem képes valódi kritikai feszültséget keltetni.³¹ Más irányból Hito Steyerl is arra hívja fel a figyelmet, hogy a politikai művészet gyakran elkerüli saját működési feltételeinek

²⁶ VENTSEL, Andreas: Ideology and Art. In: Studies on Art and Architecture 26, no. 1–2, 2017. 9–10.

²⁷ NOCHLIN, Linda: *Why Have There Been No Great Women Artists?* in ARTnews (Vol. 69, No. 9, January 1971), 22–39, 67–71.

²⁸ ADORNO, Theodor W.: *Aesthetic Theory* (Ford.: Robert Hullot-Kentor). London–New York: Bloomsbury Publishing. 1. [1970]

²⁹ RANCIÈRE, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Ford.: Gabriel Rockhill). London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013. 8. [2000]

³⁰ BISHOP, Claire: *The Social Turn – Collaboration and Its Discontents* (Ford.: Somogyi Hajnalka) <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=53> (utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

³¹ KISSICK, Dean: *The Painted Protest. How Politics Destroyed Contemporary Art*. In: Harper's Magazine, 2024. december. <https://harpers.org/archive/2024/12/the-painted-protest-dean-kissick-contemporary-art/> (utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

vizsgálatát. Miközben globális igazságtalanságokra reflektál, maga is a kulturális ipar neoliberális infrastruktúráinak részeként működik.³²

E kritikai megközelítések fényében különösen indokoltá válik annak áttekintése, milyen formákban és szinteken jelenhet meg az ideológia a művészetben. Ahogy a Sarapik–Ventsel szerzőpáros fogalmaz: minden művészet ideológiai, de nem feltétlenül propagandisztikus. Sosem „önmagában” működik, hanem mindig intézményi, értékrendi és diszkurzív kontextusba ágyazódik. Ezeknek az összefonódásoknak a példáit négy pontban írják le:

1. Olyan művészet, amely közvetlenül és tudatosan szolgál egy adott politikai ideológiát, annak reprezentációs formájaként működik. A propagandaművészet – mint pl. a szocialista realizmus – e típus legismertebb példája.
2. Olyan művészet, amely az alkotó világnézetéből kiindulva szembemegy az uralkodó ideológiával. Az ellenállás megjelenhet formai eltérésekben, rejtett utalásokban, iróniában vagy a belső emigráció gesztusában is.
3. A művészet saját ideológiája: a művészet mint társadalmi gyakorlat, amely eszmei célkitűzésekre törekszik. Kritikai működése nem állásfoglalásban, hanem a társadalmi érzékelés felforgatásában rejlik (Rancière).
4. Olyan művészet, amely egy ideológiai nézőpont öntudatlan kifejeződése. Az ideológia nemcsak a mű tartalmában, hanem a működésmódjában, intézményi kereteiben és értékrendjében is jelen van. Koherens művészeti mezőt alakít ki, amely elfedi saját ideológiai alapjait – ezek kritikai megfigyelése révén válik láthatóvá a művészet és ideológia viszonya.³³

E négy viszony típus rámutat: a művészet és az ideológia kapcsolatában a kérdés nem az elkülönülés lehetősége, hanem az, hogy ez a viszony tudatos stratégia, kritikai pozíció, strukturális kényszer vagy rejtett azonosulás formájában jelenik-e meg. E megkülönböztetés alapozza meg az ideológiai csapdahelyzetek feltérképezését.

I/2. AZ IDEOLÓGIA MINT POTENCIÁLIS CSAPDA A MŰVÉSZETBEN

A művészet és ideológia viszonyáról szóló elméletek alapján belátható, hogy a művészet nem csupán közvetítheti, hanem újra is termelheti a fennálló rendet – akár úgy, hogy maga is észrevétlenül válik az ideológiai struktúrák részévé. Ebben az értelemben válik igazán hasonlatossá egy csapdaszerű konstellációhoz, amelyben az érintettek saját helyzetüket nem mindig ismerik fel, épp mert a csapda működése belülről „természetesnek” hat.

A csapda mint elemzési modell láthatóvá teszi, hogy egy mű milyen ideológiai térbe ágyazódik, valamint hogy hogyan épül fel az a rejtett működésrend, amely elragadja, átformálja, újrarendezi a megszólalás lehetőségeit. Az öt csapdajegy – álcázottság, kapcsolatközvetítés,

³² STEYERL, Hito: *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*. In: e-flux journal no. 21, 2010.

³³ SARAPIK, Virve – VENTSEL, Andreas: *Ideology and Art*. In: *Studies on Art and Architecture* 26, no. 1–2, 2017. 7–14.

transzformáció, konstruáltság és hierarchikusság – segítségével a Sarapik–Ventsel-féle típusok nemcsak tartalmilag, hanem strukturálisan is leírhatók mint csapdahelyzetek. A négy viszonytípust a következőkben saját csapdamodellem szempontjából értelmezem újra. A harmadik típust – a művészet saját ideológiáját – ebben az összefüggésben az autonóm művészet problémája felől értelmezem tovább.

1. Ideológia szolgálatában álló műalkotás

Olyan mű, amely nyíltan egy politikai ideológiát képvisel és annak eszközeként működik (pl. propaganda).

2. Ellenálló műalkotás

Olyan alkotás, amely az uralkodó ideológiával szemben határozza meg magát.

3. Autonóm műalkotás

A művészet saját belső logikájából indul ki. Nem foglal állást, hanem az érzékelés rendjét bontja meg, és így kérdőjelezi meg az ideológiai kereteket.

4. Öntudatlanul ideologikus műalkotás

Olyan mű, amely anélkül működtet ideológiai kódokat, hogy ezt felismerné. Az ideológia a forma, működés és intézményi háttér szintjén is jelen van, de rejtve marad.

Az autonóm mű nem feltétlenül mentes az ideológiai meghatározottságoktól, de működése nem merül ki azok reprodukciójában. Saját modellemben állásfoglalás helyett magát az állásfoglalás lehetőségét feszíti szét, kitágítva ezzel a jelentésmezőt, és aktív értelmezői jelenlétre készítette a befogadót – akár egy jó csapda.

1. Propagandaművészet csapdája

<u>Csapdajegy</u>	<u>Megnyilvánulása ebben a típusban</u>
-------------------	---

Álcázottság	Nincs, direkt ideológiai funkcióval bír.
-------------	--

Közvetítés	A mű a politikai diskurzus és a művészet között közvetít.
------------	---

Transzformáció	A műből propagandaeszköz lesz.
----------------	--------------------------------

Konstruáltság	Tudatosan tervezett ideologikus mű.
---------------	-------------------------------------

Hierarchikusság	A mű az ideológia szolgálatában áll.
-----------------	--------------------------------------

2. Ellenálló művészet csapdája

<u>Csapdajegy</u>	<u>Megnyilvánulása ebben a típusban</u>
Álcázottság	Nincs. Direkt ellenállást mutat fel.
Közvetítés	A mű az uralkodó diskurzus és az alternatív nézőpont között teremt feszültséget.
Transzformáció	Az alkotó pozíciója rögzül, megszólalása reakcióvá válik.
Konstruáltság	Az ellenállás a diskurzus logikáján belül marad.
Hierarchikusság	Ellenideológiát képvisel az uralkodóval szemben.

3. Öntudatlanul ideologikus művészet csapdája

<u>Csapdajegy</u>	<u>Megnyilvánulása ebben a típusban</u>
Álcázottság	A mű látszólag semleges, de valójában ideológiai kódokat működtet.
Közvetítés	A mű a politikai diskurzus és a művészet között közvetít – öntudatlanul.
Transzformáció	Az alkotó maga sem tud róla, hogy pozíciója és gesztusai ideológiailag meghatározottak.
Konstruáltság	A mű működésmódja követ egy társadalmi logikát, amit nem tematizál.
Hierarchikusság	A pozíció természetesnek tűnik, de valójában reprodukálja a domináns struktúrát.

Ahhoz azonban, hogy a négyes felosztás az autonóm műalkotás pozitív előjelű működése kapcsán is kidolgozható legyen, előbb tisztázni kell, mit is jelent pontosan az autonómia fogalma a művészetben.

I/3. AZ AUTONÓMIA FOGALMA A MŰVÉSZETBEN

A művészet autonómiája mint fogalom a nyugati kultúra egyik legmeghatározóbb, ugyanakkor leginkább ellentmondásos esztétikai elve. Történetileg rétegzett, és a műalkotásra, a művészre, a befogadóra és a művészeti intézményrendszerre vonatkoztatva is folyamatos újraértelmezés tárgya.

Beszélhetünk egyrészt a mű autonómiájáról, vagyis annak belső, formai és jelentésbeli önállóságáról. Ennek egyik pólusát a formalista megközelítés jelenti. A formalista elméletek, így Clement Greenberg modernizmus koncepciója szerint az autonómia az egyes művészeti médiumok önkritikus önmeghatározásához kapcsolódik: például a modernista festészet saját médiumának specifikus adottságait – például a képfelület síkságát – hangsúlyozva határolja el magát más művészetektől.³⁴ Az autonómia egy másik megközelítése a mű társadalomhoz való viszonyát helyezi előtérbe. Ahogy azt már fentebb kifejtettem, Theodor W. Adorno dialektikus esztétikája a mű autonómiáját ellentmondásos, nem abszolút kategóriaként kezeli: a műalkotás egyszerre társadalmilag meghatározott és társadalmilag ellenálló, és éppen ebben az ellentmondásban rejlik kritikai potenciálja (225–227., 1970) Adornóval szemben Lukács a realizmusban látja annak lehetőségét, hogy a művészet az embert társadalmi és történeti környezetével való összefüggésében ábrázolja. A modernista és formalista irányzatokat azért bírálja, mert a szubjektivitást az objektív valóság rovására helyezik előtérbe, és a történeti perspektíva hiányában statikusan ábrázolják a valóságot – így a bennük megfogalmazódó társadalomkritika világos irányt nélkülöző gesztus marad.³⁵

Az autonómia fogalma azonban nem kizárólag a társadalmi realitással való viszonyban értelmezhető. Más hagyományok épp ellenkezőleg, a művész belső szabadságát, játékos teremtőerejét vagy individuális önrendelkezését hangsúlyozták – gondoljunk Schiller esztétikai nevelésének koncepciójára, amelyben a játékosztont (*Spieltrieb*) nevezi meg a szabadság alapjaként, amely az érzéki (*Sinnestrieb*) és a formai/racionális (*Formtrieb*) impulzusok harmonikus egységét hozza létre³⁶; vagy Baudelaire modern művész karakterére, aki szenvedélyes, kíváncsi kívülállónként jelenik meg, és éppen a blázírt, unott polgári normák elutasításában találja meg szabadságát.³⁷

Az autonóm művész alakja kétségtelenül a romantikus modernség terméke. Ezek az eszmények a művészt olyan kivételes pozícióba helyezték, amely kívül áll a társadalmi konvenciókon, és sajátos törvények szerint működik. Ez a figura azonban a kortárs kritikai gondolkodás számára több szempontból is problematikus: egyrészt univerzalista és heroizáló (l. fentebb a zsenikultuszról írtakat, 31. j.), másrészt gyakran eltakarja a társadalmi és intézményi beágyazottságot, amelyben a művészi gyakorlat ténylegesen zajlik. Az avantgárd örökség és az intézménykritika (l. részletesen a III. fejezetet) mind hozzájárultak ahhoz, hogy az autonómiát ma már ne ontológiai vagy morális státuszként, hanem pozicionális, relációs jelenséggént értelmezzük – amint az az alábbi, Bourdieu-re és Bürgerre vonatkozó bekezdésből is kitűnik. Maga az autonómia tehát történetileg konstruált fogalom, amely abszolutizálva könnyen eltakarhatja a kultúra és a hatalom összefonódásait.

³⁴GREENBERG, Clement: *Modernist Painting*. In: *Art and Literature* no. 4, 1965. 193–201.

³⁵LUKÁCS, György: *The Meaning of Contemporary Realism*. Ford.: John és Necke Mander. London: Merlin Press, 1963. 17–34. [1957]

³⁶SCHILLER, Friedrich: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, in *Schiller válogatott esztétikai írásai*, ford. Székely Andorné, Szemere Samu, Vajda György Mihály, Budapest: Magyar Helikon, 1960, 14–15. levél.

³⁷BAUDELAIRE, Charles. *The Painters of Modern Life*. Egyesült Királyság, Phaidon Press, 1995. 9–13. [1863]

Harmadik megközelítésben beszélhetünk a művészet intézményekhez képesti autonómiájáról, amelyet intézményi normák és diskurzusok határoznak meg. Pierre Bourdieu mezőelmélete szerint a művészet autonómiája történetileg kialakult pozíció a kulturális mezőn belül, ahol az esztétikai elvek uralma viszonylagos függetlenséget biztosít a gazdasági és politikai logikáktól.³⁸ Ez a függetlenség azonban maga is hatalmi küzdelmek eredménye, nem adottság.

Peter Bürger elmélete e történeti konstrukció kritikáját kínálja: szerinte az avantgárd mozgalmak célja éppen az volt, hogy felszámolják a művészet intézményes autonómiáját, és visszaintegrálják azt az életbe. Kísérleteik azonban részben megbuktak, részben intézményesültek.³⁹

Josefine Wikström ehhez kapcsolódva az autonómiát nem időtlen elvként, hanem viszonylagos, történetileg kialakult státuszként értelmezi: szerinte az autonómia csak akkor válhat kritikai fogalom, ha reflektál saját történetiségére és a kulturális-politikai feltételekre, amelyek között létrejön.⁴⁰

Sven Lütticken szerint az autonómia nem birtokolható státusz, hanem az autonómia és a heteronómia közötti viszony folytonos újratárgyalásának eredménye. Ha ugyanis a művészet valaha teljesen autonómmá válna, az egyben esztétikai érvényét is felszámolná. Az autonómia ezért nála nem a művészet és intézményei által biztosított tartós állapot, hanem a megszilárdult viszonyok között létrejövő kivételes és átmeneti pillanat.⁴¹

Végül egy negyedik értelmezési lehetőségként beszélhetünk az esztétikai tapasztalat autonómiájáról, amely nem a műre vagy a művészre, hanem a befogadás érzéki és politikai struktúráira vonatkozik. Ennek gyökere Kant elmélete, amely az ítélőképesség autonómiáját fogalmazza meg: a szépség tapasztalata szerinte „cél nélküli célszerűségként”, morális, gyakorlati vagy tudományos megfontolások helyett a képzelőerő és az értelem szabad játékából jön létre.⁴²

Gadamer hermeneutikai esztétikájában ezt a tapasztalatot a művel való *játékban* való részvételként értelmezi, amely a szubjektum autonómiája helyett a megértés közös eseményét hangsúlyozza.⁴³ Az autonómia tehát ebben a megközelítésben az esztétikai tapasztalat felszabadító potenciáljának kérdése.

Nicolas Bourriaud relációesztétikája ezt a potenciált közösségi helyzetként fogja fel, ahol a művészet ideiglenes találkozások és társas kapcsolatok terepévé válik.⁴⁴

Ezt a gondolatmenetet viszi tovább Juliane Rebentisch is, aki amellet érvel, hogy a művészet autonómiája nem vethető el anélkül, hogy magát a művészet fogalmát is ki ne üresítenénk. Kiemeli, hogy az autonómia nem zártságot jelent, hanem a befogadás reflexív terét nyitja meg, ahol a néző aktívan részt vesz a jelentésképzésben, miközben saját jelentésadó szerepére is reflektál.⁴⁵

³⁸ BOURDIEU, Pierre: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. (Ford.: Susan Emanuel). Stanford: Stanford University Press, 1996. 217. [1992]

³⁹ BÜRGER, Peter: *Theory of the Avant-Garde*. (Ford.: Michael Shaw). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 49-53.

⁴⁰ WIKSTRÖM, Jöosefine: *An Art for Art's Sake or a Critical Concept of Art's Autonomy?* In: *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 65.2023, 90.

⁴¹ LÜTTICKEN, Sven: *Autonomy as Aesthetic Practice*. In: *Theory, Culture & Society* 31, no. 7–8, 2014. 3.

⁴² KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Osiris Kiadó, 2003.127-147. [1790]

⁴³ GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003. 133-153. [1960]

⁴⁴ BOURRIAUD, Nicolas: *Relational Aesthetics*. (Ford.: Simon Pleasance és Fronza Woods, Mathieu Copeland) Dijon: Les presses du réel, 2002. 28-29.

⁴⁵ REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. Ford.: Daniel Hendrickson és Gerrit Jackson. Berlin–New York: Sternberg Press, 2012. 56.

A dolgozatomban végig azt vizsgálom, milyen meghatározottságok mentén működik a művészet, és hogyan lehet ezeket csapdaszerűen értelmezni, esetlegesen feloldani. Hasonló stratégiát alkalmaz a FAKEWHALE kutatócsoport is, akik az Apple kutatásának (*The Illusion of Thinking*) érvelési szerkezetét vették át, és az AI helyébe a „kortárs műalkotás” fogalmát illesztette. A gondolat kísérlet során az AI-ra vonatkozó állítások – miszerint nem gondolkodik, csak úgy tűnik, mintha gondolkodna – pontosan ráillenek a művészet intézményes működésére is. A szimuláció, az optimalizáció és az értékelési rendszerekhez való idomulás nemcsak a mesterséges intelligencia sajátosságai, hanem a kortárs művészet strukturális kényszerei is. A szerzők szerint a művek jelentős része nem valódi gondolkodásra képes entitásként működik, hanem az autonómia performatív jeleit optimalizálja a kuratori, kritikai és intézményi elvárásokhoz. Ez nem tudatos megtévesztés, sokkal inkább arra világít rá, hogy a művészeti alkotás feltételei – akárcsak a gépi tanulás esetében – a valódi kérdésfelvetés kockázata helyett a mélység illúzióját jutalmazza.⁴⁶

1/4. A MŰALKOTÁS AUTONÓMIÁJA - AZ AUTONÓM MŰ MINT JÓ CSAPDA

A rövid történeti áttekintés megmutatta, hogy a művészet autonómiája nem egységes fogalom, inkább egyfajta relációs állapot, amelyben az alkotó megpróbálhat ellenállni a rákényszerített funkcióknak, de sosem válik teljesen függetlenné.

Mégis, az autonómiára törekvő műalkotásban talán ott rejlik a potenciál, hogy ezeket a meghatározottságokat átírja, vagy legalábbis időlegesen felfüggeszse. Ebben az értelemben a jó mű, valóban, maga is csapdaként működik – nem korlátozó, hanem gondolat-csapdaként (*thought-trap*, Gell, 1996), amely leköti a figyelmet, megakasztja a megszokott sémákat, és új értelmezési mezőket nyit. A már említett *Vogel's Net* című tanulmányában Alfred Gell Dantót idézi: „*Before the work of art we are in the presence of something we can grasp only through it, much as only through the medium of bodily actions we have access to the mind of another person.*” Danto emellett hangsúlyozza, hogy a műalkotással való találkozás az érzéki tapasztalaton túl értelmezői aktus is, amelynek során a látottak egy tágabb jelentésmezőbe ágyazódnak. A mű így az értelmezés révén válik teljessé, s ebben az értelemben a jelentés éppúgy közvetített, mint amikor valaki más tudatához a testi megnyilvánulásain keresztül férünk hozzá.⁴⁷

Számomra ez az a pont, ahol az autonómia kérdése leginkább érdekessé válik: nem intézmények, pozíciók vagy szerepek szintjén, sokkal inkább a mű jelenlétének intenzitásán keresztül. E tapasztalat értelmezéséhez Walter Benjamin aurafogalma kínál számomra kiindulópontot: az aura az egyszeri jelenlét és a közelségben is megmaradó távolság sajátos viszonyát jelöli – még ha Benjamin éppen az aura történeti hanyatlását vizsgálja is a technikai reprodukálhatóság és a művészet társadalmi funkciójának átalakulása kapcsán.⁴⁸ Ebben a kontextusban úgyszintén releváns Lyotard, aki a fenséges esztétikáján keresztül értelmezi a modern művészet működését: a modern

⁴⁶ „*The Illusion of Thinking*”: *When Art Learns to Simulate Depth*

<https://log.fakewhale.xyz/the-illusion-of-thinking-when-art-learns-to-simulate-depth/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁴⁷ DANTO, Arthur: *Artifact and Art*. In: *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. Exhibition Catalogue. New York: Center for African Art; Munich: Prestel Verlag, 1988. 15.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (utolsó elérés: 2025. 08. 29.) [1936]

mű véleménye szerint túlmutat a reprezentáción, és olyan esemény helyszínévé válik, amely felfüggeszti a megszokott értelmezési sémákat, és teret nyit annak, ami előre nem látható.⁴⁹ Ez az integrálhatatlan, és ezáltal a teljes kisajátításnak ellenálló eseményszerűség az, ami számomra a mű autonómiájának egyik lehetséges tapasztalati formáját jelenti.

Ennek egyik lehetséges formája, amikor egy műalkotás úgy hat ránk, mintha „valakivel” kerülnénk kapcsolatba – ahhoz a struktúrához hasonlóan, amelyet Gell Danto nyomán a csapda esetében is leír: egy olyan entitással találkozunk, amely saját jelenléttel, figyelemre méltó létezéssel bír. Ebből a belátásból az is következik, hogy nem írható le univerzálisan, mit jelent a jó művel találkozni – ahogyan egy emberi kapcsolat sem redukálható öt megfigyelhető jegyre anélkül, hogy magát a találkozást ne hamisítanánk meg. A propagandisztikus, az ellenálló és az öntudatlanul ideologikus művek kapcsán a csapdajegyek egy zárt, azonosítható működésrendet tártak fel, amelynek éppen az volt a lényege – és gyengesége is –, hogy leírható, tehát legalábbis elméletileg kikerülhető. A jó mű kapcsán csak sejthetem, hogy egyfajta „jó” csapdaként működik – olyan, nálam jóval dinamikusabb és kevésbé kimerítő definíciók alapján, mint amelyeket Gell, Danto, Rancière vagy Lyotard ad (megakaszt, felfüggeszt, meglep, késleltet, bevon, nyitva hagy stb.).

Ezek a meghatározások nem alkalmazható receptet írnak le, inkább közelítések – s éppen ez a hozzáállás illik a jó műhöz, amely maga is ellenáll a végleges meghatározhatóságnak. Ezekből a különböző megközelítésekből saját modellem számára az következik, hogy az autonóm mű éppen a nyitottságának köszönhetően képes ellenállni az ideológiai kisajátításnak: az ideológiai rendszerek ugyanis nem tudnak maradéktalanul a maguk szolgálatába állítani egy olyan működésmódot, amely folyamatosan újrakonstruálódik az alkotás és a befogadó között, és sosem rögzül egyetlen jelentésben.

Összefoglalva: az autonómia a mű relációs állapota, a jó mű az, amely ezt tényleges hatásként beváltja, a jó csapda pedig az a mechanizmus, ahogyan ez a befogadóval való találkozásban megtörténik.

1/5. A PAINTED PROTEST-VITA

Hogy mennyire aktuális a művészet ideológiai autonómiájának kérdése, jól mutatja Dean Kissick *The Painted Protest* című, nagy visszhangot kiváltó esszéje és az arra adott reakciók. A cikk központi kérdése, hogy van-e még tere az alkotói szabadságnak az egyre erősebb politikai és ideológiai elvárások között – s ezzel egyúttal az intézményi és esztétikai autonómia határait is kijelöli.

Az utóbbi idők egyik legélesebb esztétikai-politikai vitáját tehát Dean Kissick *The Painted Protest* című esszéje robbantotta ki 2024-ben, melyben a szerző azt állítja, hogy a kortárs művészeti szcénát túlzott politikai elvárások uralják. Kissick szerint a jelenlegi „biennálé-esztétika” (melyet az identitáspolitikai, antirasszista, feminista és posztkoloniális elméletek határoznak meg) már nem hagy teret az esztétikai kockázatvállalásnak, a formai játéknak – akár úgy is értelmezhetnénk, hogy a

⁴⁹ LYOTARD, Jean-François: *A fenséges és az avantgárd*. (Ford.: Angyalosi Gergely). In: *Az embertelen. Beszélgetések az időről*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1993 51-60. [1983]

művész autonómiájának. Ahelyett, hogy a művészek a saját látomásaikra építve alkotnának, egyre inkább a kulturális elvárások és politikai diskurzusok által kijelölt pályán mozognak. Az identitásközpontú, szimbolikus gesztusokat alkalmazó művek gyakran a tiltakozás retorikáját kölcsönzik maguknak, a formai innováció, a komplexitás és az ambivalencia rovására. Kissick kritikáját nem csupán a saját ízlése mentén fogalmazza meg, inkább egy tendenciát kíván leleplezni.

A cikkekre érkező reakciók többsége visszatérően nosztalgikusnak, leegyszerűsítőnek és politikailag vállalhatatlannak minősíti Kissick álláspontját – sokan épp azt róják fel neki, hogy figyelmen kívül hagyja a kortárs művészet összetett társadalmi beágyazottságát és a politikai érzékenység etikai követelményeit. Christian Viveros-Fauné úgy értelmezi Kissick írását, mint a „fehér kiváltság” elveszett pozíciója fölött érzett nosztalgia megnyilvánulását, és emlékeztet arra, hogy a művészet történetileg mindig is politizált volt: Goya, Hans Haacke vagy Nan Goldin példái mutatják, hogy a politikai tartalom és az esztétikai erő nem zárják ki egymást.⁵⁰ Saul Ostrow szerint Kissick romantikus eszménye a művészi autonómiáról elavult, mert figyelmen kívül hagyja azt, hogy a művészeti mező maga is politikai-gazdasági struktúrákba ágyazott. Ostrow szerint a művészet nem pusztán az identitáspolitika szolgálatába áll, hanem saját reflexiója és történeti tudata is változáson megy át.⁵¹ Egy másik kritikában Rob Fields kiemeli, hogy a Kissick-féle érvelés figyelmen kívül hagyja a kortárs technológiai és kulturális átalakulásokat, és egy olyan elitista képzetet éltet, amelyben a művész szabad dekadenciája volna a norma.⁵²

A vita valójában nem csupán arról szól, hogy szabad-e a művész, hanem arról is, hogy milyen értelemben használjuk az autonómia fogalmát. Kissick nem mint teoretikus fejt ki álláspontját, de írásából egyértelműen kirajzolódik egy olyan autonómiakép, amely a művészetet esztétikai és szubjektív szabadságként értelmezi — olyasvalamiként, amibe a politikai elvárások rendre beavatkoznak. A kritikusai ezzel szemben azt állítják, hogy az univerzalista, formalista művész alakja politikai konstrukció, amely a kortárs helyzetben már kevésbé érvényes. A Kissick által felmagasztalt esztétikai attitűd nem morális vagy ideológiai megfelelésre törekszik, hanem a szépség, az idegenség, a rejtély vagy a transzcendencia erejére épít. *“Stop making so much sense”* – írja –, azaz a művészetnek nem egyszerűen közvetítenie, hanem megrendítenie kellene. Ebben visszaköszön Rancière gondolata az érzékelés rendjének megzavarása kapcsán – amelyre Claire Bishop is visszautal a szociális fordulattal kapcsolatos kritikájában (2006). Ez a feszültség az autonómia és a heteronómia között tehát nem új keletű – a *Painted Protest*-vita kapcsán mintha újraaktiválnának a dinamikák az egyes pozíciók között.

Fontos azonban látni, hogy Kissick cikke a Trump előtti korszak beidegződéseit is tükrözi. Ben Davis 2025 elején publikált esszéjében (*Will the Art World Go Post-Woke?*) amellett érvel, hogy a liberális ideológiai konszenzus mára összeomlott, és az identitáspolitikára épülő kulturális rezsim elvesztette integráló erejét. A *wokeness* elleni kritikák immár nem csupán jobboldali, hanem baloldali-populista pozíciókból is megfogalmazódnak, éppen azért, mert a morális-kulturális retorika gyakran elfedi a

⁵⁰ VIVEROS-FAUNÉ, Christian: *The Culture of Complaint 2.0: White Guy Wants His Museum Back*. In: The Village Voice, 2024. december 19.

<https://www.villagevoice.com/the-culture-of-complaint-2-0-white-guy-wants-his-museum-back> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁵¹ OSTROW, Saul: *Art's Political Economy: A Response to Dean Kissick*. In: *Two Coats of Paint*, 2024. december 27.

<https://twocoatsofpaint.com/2024/12/arts-political-economy-a-response-to-dean-kissick.html> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁵² FIELDS, Rob: *Reading Dean Kissick: Unpacking a Lament for the Good Ol' Days of Self-Indulgent Art*. In: *Aesthetic/Index*. 2024. december 11. <https://iamrobfields.substack.com/p/reading-dean-kissick> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

strukturális problémákat, és szimbolikus gesztusokba tereli a társadalmi cselekvést.⁵³ Mindezzel párhuzamosan pedig egyre hangsúlyosabb a konzervatív revanskultúra, amely állami eszközökkel is beavatkozik a kulturális intézmények működésébe – Magyarországon ez már egy több mint tizenöt éve tartó folyamat.

Ebben az élesedő és kétirányú ideológiai nyomásban Kissick művészi autonómiára vonatkozó igénye már nem csupán a progresszív moralizálás kritikájaként értelmezhető, hanem egy szélesebb kulturális dezorientáció tüneteként is, amelyben a művészet és politika viszonya újratárgyalásra szorul. Ez a változó kontextus nem érvényteleníti Kissick vágyát a művészi szabadság iránt, de más fénytörésbe helyezi – és ennek következményeit még csak most kezdjük felismerni.

II. TÁRSADALMI-POLITIKAI SZINT – A KULTÚRHARC

Ebben a fejezetben a kultúrharc fogalmával foglalkozom történeti és elméleti kontextusban, valamint a kortárs magyar kulturális mező kapcsán, különösen a népi kultúra és a feminizmus körüli konfliktusokra fókuszálva. Gramsci hegemoniaelméletéből kiindulva elemzem, hogyan válik a kultúrharc politikai célokat szolgáló, intézményes és diszkurzív stratégiává. Saját kiállításom médiavisszhangján keresztül bemutatom, miként alakulhat a művészi megszólalás ideológiai állásfoglalássá, és hogyan működik a kultúrharc csapdaszerűen. A csapdamodell alkalmazásával azt vizsgálom, milyen stratégiák tehetik lehetővé az önreflexiót és a művészi autonómia megőrzését a polarizált nyilvánosságban.

A kultúrharc fogalma mára a nemzetközi és magyar közélet egyik visszatérő, gyakran félreértett és stratégikusan alkalmazott hívószavává vált. Eredete a 19. századi német *Kulturkampf* kifejezéshez köthető, amely Otto von Bismarck politikai harcát jelölte a katolikus egyház világi befolyása ellen. Kortárs értelemben azonban a kultúrharc már nem pusztán vallási vagy ideológiai hatalmi küzdelmet jelent, hanem olyan értékalapú konfliktusokat, amelyek a társadalmi tér egészének strukturálódását is mélyen meghatározzák.

A 20. század második felétől – különösen Antonio Gramsci hegemoniaelméletének recepciója nyomán – a kultúrharc a közéletet, az oktatást, a médiát és a kulturális mezőt átszövő, tartós világnézeti törésvonalak formájában jelentkezik.⁵⁴ Gramsci felfogásában a társadalmi uralom kényszeren és beleegyezésen egyaránt alapul: a domináns politikai erő csak akkor lehet hosszú távon sikeres, ha világnézete, értékrendje és kulturális narratívái a társadalom széles rétegeiben elfogadottá válnak. (1995, 507–510.) Ezt a folyamatot Gramsci hegemoniának nevezi, amely elsősorban a polgári társadalom – az oktatási rendszer, egyházak és kulturális intézmények – terepén valósul meg, a beleegyezés megszerzésén keresztül. (1995, 193-194.) A hegemonia Gramscinál túllép a szellemi vagy kulturális fölény fogalmán: történeti-politikai-gazdasági-szellemi-társadalmi

⁵³ DAVIS, Ben: *Will the Art World Go Post-Woke in 2025? On "The Painted Protest" and the Likely End of the "Radlib" Era of Culture*. In: Artnet News, Január 9. 2025. <https://news.artnet.com/art-world/post-woke-art-world-2595680> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁵⁴ GRAMSCI, Antonio: *Further Selections from the Prison Notebooks*. (Ford. és szerk.: Derek Boothman). London: Lawrence & Wishart, 1995. 45–47. [1929–1935]

egységet jelent, amelyet „történelmi blokk”-nak nevez. (1995, 507-510.) Nem a felépítmény elsőbbségéről van szó az alappal szemben, hanem az alap (gazdasági viszonyok) és a felépítmény (kulturális, ideológiai struktúrák) dinamikus egységéről – ahogyan arra többek között Éber Márk Áron is rámutat *Antonio Gramsci második kirablása* c. tanulmányában. A kulturális hegemonia megszerzéséért folyó ideológiai küzdelem ezért túlmutat az eszmei vitán: a társadalmi konszenzus formálásának döntő színterévé válik, ahol az identitás, a nyelv és az esztétikai normák feletti kontroll a politikai hatalom megszilárdításának eszköze⁵⁵ – akár az eredeti gramscianus szándékokkal ellentétes módon is, ahogy azt a magyarországi példából látni fogjuk.

A hegemonia diszkurzív elméletétől (Laclau–Mouffe, 1985) a baloldali moralizáló közbeszéd kritikáján át (Mark Fisher⁵⁶), az identitás alapú közéleti diskurzusok elemzéséig (Angela Nagle⁵⁷; Nancy Fraser, 2019), számos szerző mutatott rá arra, hogy a kultúrharc a későmodern társadalmak strukturális működés módja.

E tendenciák markánsan jelen vannak a 2010 utáni Magyarország kulturális és politikai átrendeződéseiben is. Kristóf Luca *Kultúrchaták*⁵⁸ című szociológiai munkájában rámutat arra, hogy a Nemzeti Együttműködés Rendszerének (NER) egyik központi projektje a kulturális mező újraszervezése volt, amely átláthatóság és szakmai irányelvek helyett informális lojalitásviszonyokon, intézményi újraosztáson és elitcserén keresztül ment végbe. (2022, 60-70.) A kulturális politika célja nem csupán a kulturális szféra adminisztratív ellenőrzése volt, hanem annak ideológiai újraértelmezése is: a korábban dominánsnak tartott liberális értékrend visszaszorítása, és egy új, „nemzeti” narratívába ágyazott kulturális kánon kialakítása. (2022, 7-11.)

A kultúrharc fogalma gyakran jelenik meg egyszerre mint kaotikusan strukturált vitatér, illetve mint tudatos, stratégiai kormányzati gyakorlat, amely politikai célok mentén formálja a kulturális élet kereteit. Ugyanakkor több kritikus – köztük Konkol Máté – felhívja a figyelmet arra, hogy a kulturális mező valódi szerkezeti átrendeződése korántsem egyértelmű. Noha a NER jelentős intézményi térfoglalást hajtott végre, az új, „nemzeti” kulturális elit nem volt képes új, művészeti és szellemi teljesítményeken alapuló kánont létrehozni. A mező logikája – különösen a reputációs viszonyok szintjén – érdemben nem változott. Inkább egyfajta inga-effektus figyelhető meg, ahol a dominancia ideológiai irányultsága változik, de a működés logikája állandó marad.⁵⁹

E stratégiai megközelítés elméleti alapját szolgáltatja Békés Márton jobboldali kultúrharc-értelmezése, aki a Gramscitól átvett – és jobboldali kontextusba helyezett – hegemonia fogalom alapján úgy érvel, hogy a politikai uralom csak akkor stabilizálható, ha egyidejűleg sikerül szellemi és kulturális fölényt is kialakítani.⁶⁰ Békés értelmezésében tehát a kultúrharc nem pusztán következménye a politikai változásoknak, hanem előfeltétele is egy új társadalmi berendezkedésnek. A 2010 utáni magyar kormányzás kulturális politikája – amint azt fentebb már kifejtettem – egy tudatos korszaképítési

⁵⁵ ÉBER Márk Áron: *Antonio Gramsci második kirablása: Az antikapitalizmus egyik klasszikusának újbaloldali és újjobboldali (félre)értelmezéseiről*. In: *Eszmélet* 35, 138. sz., 2023. 76-77.

https://epa.oszk.hu/01700/01739/00121/pdf/EPA01739_eszmelet_138_065-088.pdf

⁵⁶ FISHER, Mark: *Kilépés a vámpírkastélyból*. (ford.: András Csaba) In: *Új Szó*, 2018.

Online: <https://ujszem.org/2018/05/04/mark-fisher-kilepes-a-vampirkastelybol/> (utolsó elérés: 2025. 08. 27.)

⁵⁷ NAGLE Angela: *Kill All Normies*. Zero Books, Winchester/Washington, 2017.

⁵⁸ KRISTÓF, Luca: *Kultúrchaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Budapest: Gondolat Kiadó – Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2021.

⁵⁹ KONKOL Máté: *Egy bizonyos szint fölött... – mire ment a kultúrharc?* In: *Új Egyenlőség*, 2022. január 4. <https://ujegyenloseg.hu/egy-bizonyos-szint-folott-mire-ment-a-kulturharc/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁶⁰ BÉKÉS Márton: *Kultúrharc-készültség*. In: *Kommentár*, 2021/3.170-174.

törekvés része, amely egy új, nemzeti értékekre épülő kulturális rend kialakítására és megszilárdítására irányul. (2021, 175-180.) Ez a törekvés azonban figyelmen kívül hagyja Gramsci hegemonia-fogalmának eredeti komplexitását, a „történelmi blokk” gondolatát. Éber szerint a kortárs jobboldali gramscizmus elsősorban a polgári társadalom területére koncentrál: célja a fennálló politikai rend kulturális megalapozása és legitimálása, nem a társadalom radikális átalakítása. Elemzése szerint ez a jobboldali gramscizmus – különösen Békés Mártonnál – a fogalom kiforgatását jelenti: a hegemonia elméletének eredeti, antikapitalista és forradalmi töltetét elhallgatva, azt egy jobboldali „metapolitikai” stratégia szolgálatába állítja. (2023, 75-76.)

A kultúrharcos diskurzus működésének logikája bináris oppozíciókra épül – konzervatív és liberális, nemzeti és kozmopolita, hagyományos és progresszív, népi és urbánus –, és olyan értelmezési sémákat hoz létre, amelyek előre kijelölik, milyen pozícióból és milyen normák szerint lehet megszólalni. A közéleti nyilvánosság ilyenkor a párbeszéd helyett az állásfoglalások terepévé válik, amely polarizálja a diskurzusban résztvevőket – köztük a művészeti megszólalás lehetőségeit is. Ebből következik, hogy az alkotói pozíció sem értelmezhető függetlenül a környező társadalmi és világnézeti elvárásrendszerektől. A művek jelentése az esztétikai olvasaton túl politikai és morális keresztútba is kerülhet – különösen akkor, ha olyan érzékeny területeket érintenek, mint a nemzeti identitás, a hagyomány vagy a gender. A következőkben e polarizált kulturális mező két kitüntetett területére – a népi kultúra és a feminizmus körüli konfliktusokra – fókuszálok, saját alkotói tapasztalataimat is alapul véve.

III/1. A TÁNCHÁZ MINT A KULTÚRHARC EGYIK TEREPE

A népi kultúra kortárs interpretációi esztétikai kérdéseken túl emlékezetpolitikai jelentőséggel is bírnak, mivel hozzájárulnak a nemzeti önkép formálásához. A táncházmozgalom intézményesült formái, az UNESCO által elismert szellemi kulturális örökség státusza, a színpadi folklór, valamint a nacionalista–konzervatív kultúrpolitikai kisajátítás mind részei annak a kulturális térfoglalásnak, amelyben a népi kultúra reprezentációjáért folyó küzdelem zajlik. Ebben a mezőben az alternatív, kritikai vagy feminista értelmezések gyakran háttérbe szorulnak, hiszen nem illeszkednek a domináns ideológiai és esztétikai elvárásokhoz. Míg a kortárs művészeti szcénán belül a feminista megszólalások gyakran természetes részét képezik a diskurzusnak, a tágabb nyilvánosságban nem ritkán provokációként értelmeződnek. A kultúrharcos logika leegyszerűsíti a feminista reflexiók komplexitását, mivel moralizáló keretben gondolkodik: rendszerint áldozatként vagy támadóként tünteti fel a feminista pozíciót. Ez a leegyszerűsítés nemcsak jobboldali, hanem baloldali vagy liberális kontextusokban is megjelenik, ahol a feminista hangokat gyakran identitáspolitikai elvárások keretezik.

Mary N. Taylor *Movement of the People* című könyvében a táncházmozgalmat elsősorban az alternatív politikai állásfoglalás lehetőségeként értelmezi, amely összetett módon kapcsolódik az állampolgári önértelmezéshez, a populizmushoz és a nemzeti önképhez – jóval túlmutatva az egyszerű örökségmegőrzés fogalmán. Taylor elemzése szerint a táncházmozgalom kulcsszerepet

játszik abban, ahogyan a „népi” fogalma újra és újra megkonstruálódik különböző társadalmi, politikai és esztétikai kontextusokban – ez pedig szorosan összefügg a kulturális identitás formálódásával.⁶¹ (2021, Introduction) A könyv egyik központi megállapítása, hogy a táncházmozgalom nem szolgál egyértelmű politikai célt, de olyan közösségi érzületet alakíthat ki, amely a posztszocialista és neoliberális kontextusban elősegítheti az etnonacionalista affektusok megerősödését – a kulturális gyakorlatok, a testtapasztalatok, a térhasználat és a közösségi hovatartozás élményén keresztül, nem pedig tudatos ideológiai program formájában. (2021, Chapter 7)

Szarvas Márton recenziójában hangsúlyozza, hogy Taylor elemzése nem egyszerűsíti le a táncházmozgalmat: a népi kultúra kutatása és megélése nem kizárólag a nacionalizmus keretében értelmezhető, és a „nép” homogén fogalma sem azonosítható egyértelműen a jobboldali hegemonia térnyerésével^[62]. Ugyanakkor Taylor rámutat, hogy a 2000-es évek elején a táncház a jobboldali civil társadalom részévé vált, amiből a nem-konzervatív szereplők fokozatosan kiszorultak^[63]. Bizonyos elemei – például a férfi–női viszonyok hierarchiája vagy a tánc „érzelmi földrajza+ – a konzervatív világkép megerősítését szolgálhatják, miközben antipolitikus természete miatt továbbra is szabadidős tevékenységként értelmezhető.⁶² Ez a kettősség jól mutatja, milyen csapdába kerülhet egy kulturális gyakorlat a kultúrharc logikája mentén: a táncház Taylor értelmezésében egyszerre jelenthet közösségi alternatívát és válhat a konzervatív politikai kisajátítás eszközévé^[64]. Szarvas értelmezésében ez a helyzet a hegemoniaépítés történeti folyamatának részeként érthető meg, amely az állam, a piac, az értelmiség és a mozgalom szereplőinek kölcsönhatásában bontakozik ki^[65]. (2021., 298.) Ebből következően – és ezt már én teszem hozzá – az ellenállás és a kisajátítás határai gyakran elmosódhatnak. Különösen egy olyan időszakban, amikor a „nép” mint identitásképző hivatkozási pont ismét központi szerepet kap, immár nem a korábbi baloldali népi mozgalmak ethosza, hanem a jobboldali populizmus jegyében.

Fábián Mónika értelmezése a kulturális reprezentációk újraalkotásának szempontjából árnyalja a táncház jelenségét. Rámutat, hogy a mozgalom működésmódja eleve paradox jellegű: a népzene és néptánc már nem ösztönösen hagyományozódik, hanem „tudatos válogatás, összehasonlítás és összegzés után kerül be a repertoárba”, miközben az utánzás sosem tiszta másolás, hiszen szükségszerűen összefonódik az egyén személyiségével. A táncház tehát egyszerre épít a hagyomány követésére és annak folyamatos újraalkotására.⁶³ Fábián ehhez elméleti keretet is kínál Sperber „releváns misztérium” fogalmával: olyan jelentésképző térként látja a táncházat, amely nem kap végső értelmezést, ezért különböző közösségek számára eltérő tartalommal bírhat. (2016, 26.) Ez a megközelítés összhangban áll Taylor értelmezésével, és megerősíti, hogy a táncház nem zárható be egyetlen ideológiai keretbe.

Klaniczay Gábor Taylorhoz képest jóval sarkosabb és pesszimistább módon közelít a folklór jelenkori szerepéhez. Meglátása szerint illúzió azt hinni, hogy a népi kultúrára alapozva autonóm, politikamentes ellenkultúra hozható létre. Rámutat, hogy a népi kultúra – történeti és ideológiai

⁶¹ TAYLOR, Mary N. *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. (A példányom oldalszámokat nem tartalmazott, így a fejezetek címével jelölöm majd a hivatkozások helyét.)

⁶² SZARVAS Márton: *Kinek a kultúrája? Táncházmozgalom és hegemonia*. In: *Fordulat*, 30. sz., 2021. 296-299.

⁶³ FÁBIÁN Mónika: *A táncházmozgalom mint kulturális reprezentáció – egy vizsgálati lehetőség*. In: *Zempléni Múzsza*, 16. évf., 4. sz., 2016. 24.

terheltsége révén – különösen nyitott a politikai instrumentalizálásra. A táncházmozgalom kapcsán hangsúlyozza: a hagyományos folklór elemekből építkező ifjúsági kultúra idővel – állami támogatással – részben intézményesült, részben pedig a kilencvenes évektől kezdve alkalmas tereppé vált újnacionalista törekvések számára. Klaniczay kritikája elsősorban azt az értelmiségi naivitást célozza, amely újra és újra megváltó erőt tulajdonít a „népinek”⁶⁴ – nem magát a táncházmozgalmat.

A folklór intézményesítése – akár állami támogatással, akár piaci logikák mentén – megfosztja mozgalom-jellegétől az eredetileg spontán vagy ellenkulturális gyakorlatokat. Ez a felismerés összhangban áll Taylor UNESCO-örökségkritikájával: szerinte az örökséggé nyilvánítás folyamata egyszerre szolgál gazdasági érdekeket és ideológiai beágyazódást, s ekképp a kulturális örökség-politika a neoliberalizmus és az etnonacionalista retorika közös stratégiájává válhat. Azt a korábban már jelzett kitétel – hogy a táncház nem kizárólag jobboldali narratívák terepe – Taylor az UNESCO-fejezetben tovább konkretizálja: a mozgalom határvidékein megjelenő roma táncházak, baloldali folk-körök vagy a world music-iparba integrálódó formák olyan ideológiai sokféleséget képviselnek, amely megnehezíti, hogy egységesen politikailag kódoltként értelmezzük e gyakorlatokat. (2021, The Current Situation)

A fentiek alapján jól érzékelhető, hogy a népi kultúra kortárs értelmezései a kultúrharc kiemelt színtereivé váltak, ahol történeti hagyomány, nemzeti identitás formálására irányuló szándékok és politikai befolyásolási kísérletek feszülnek egymásnak.

III/2. EGY KIÁLLÍTÁS UTÓÉLETE A KULTÚRHARC SÁNCAI KÖZT

2020 elején a 444.hu kulturális rovatában jelent meg egy terjedelmes interjú velem⁶⁵, amely a *Ne tegyétek reám...* című kiállítás kapcsán született. A Trafó Galériában bemutatott munkám vállaltan feminista szempontból vizsgálta erdélyi parasztasszonyok önéletírásait, illetve tágabban a női test és a hagyomány viszonyát a múlt, a jelen és a jövő vonatkozásában. A célom nem a hagyomány reflektálatlan elutasítása volt, inkább annak újraolvasása egy marginalizált nézőpontból. A reakciók azonban hamar túlnőttek az esztétikai vagy társadalomtudományi viták keretein: a Mandiner⁶⁶ és a Pesti Srácok⁶⁷ oldalain megjelenő cikkek egyszerre vonták kétségbe az interjúban elhangzottak érvényességét és magát a megszólalás jogosságát, hitelességét. A következőkben elsősorban arra vállalkozom, hogy a vizsgált cikkek néhány állításán keresztül bemutassam a hazai jobboldali médiadiskurzusban jellemző beszédmodok angolszász eredetét, valamint ezek szerepét a magyar kultúrharcos retorikában.

A kortárs magyar nyilvánosság dinamikája és a feminista művészet fogadtatása szempontjából Szilvay Gergely Mandineren megjelent *Elnyomó parasztok, városi művésznők: posztmodern*

⁶⁴ KLANICZAY Gábor: *Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról*. In: *Beszélő*, 1993.

<http://beszelo.c3.hu/cikkek/gondolatok-a-nepi-kultura-a-szubkultura-es-az-ellenkultura-viszonyarol> (utolsó elérés: 2025. 08. 29)

⁶⁵ HORVÁTH Bence: „Ember belőlem sohase lesz, legfeljebb egy nyomorult asszony”. 2020. február 19.

<https://444.hu/2020/02/19/ember-belolem-sohase-lesz-legfeljebb-egy-nyomorult-asszony> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁶⁶ SZILVAY Gergely: *Elnyomó parasztok, városi művésznők: posztmodern tudálékosság a 444-től*. 2020. február 26. (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁶⁷ ARISTO: *Örök háború*. 2020. február 23. <https://pestisracok.hu/aristo/2020/02/orok-haboru> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

tudálékosság a 444-től című írása különösen beszédes: jól példázza, hogy a kultúrharc működésmódja miként hoz létre beszédpozíciókat rögzítő csapdahelyzeteket. A kiállítás „posztmodernként” való megbélyegzése ebben a cikkben nem elemző szándékkal történik, hanem inkább egy olyan retorikai stratégia részeként, amely a kritikai reflexiót a nemzeti hagyománytól idegen, „romboló” ideológia megnyilvánulásaként értelmezi. A „posztmodern” jelzőt a jobboldali médiadiskurzusban leginkább pejoratív céllal alkalmazzák, általában a „kulturális marxizmus” narratívájával összekapcsolva, amely baloldali értelmiségieket vádol a nyugati kultúra szándékolt bomlasztásával. Paul Gottfried ezt a folyamatot egy „új osztály” antiszociális stratégiájaként jellemzi, amelynek célja az oktatás tudatos átformálása progresszív értékek mentén. Hasonló álláspontot képvisel Jordan Peterson is, aki szerint az egyetemek radikális baloldali aktivisták kiképzőhelyeivé váltak, ahol a „posztmodern típusokat” kifejezetten arra készítik fel, hogy közép- és felsőszintű pozíciókat töltsenek be az intézményi bürokráciában.⁶⁸ E koncepció kiindulópontja az a feltételezés, hogy a felsőoktatás intézményrendszere a baloldali ideológiai túlsúly és a kritikai elméletek intézményes beágyazottsága révén aktív szerepet játszik e romboló folyamatban. A felsőoktatási intézmények ebben a keretben egyszerre jelennek meg a „kulturális marxizmus” terjesztőjeként és a társadalmi konformizmus, illetve a morális relativizmus újratermelőjeként. Peter Thiel például a multikulturalizmust és a diverzitást éltető hangokat „a gondolati sokszínűséget ellehetetlenítő konformizmus” formáiként bírálja⁶⁹, míg Curtis Yarvin a sajtóval és a tudományos elit intézményeivel együtt az úgynevezett *Cathedral* részének tekinti az egyetemeket – vagyis olyan önszerveződő, ellenálló hatalmi felépítménynek, amely a progresszivitás dominanciáját biztosítja a társadalomban.⁷⁰

Bár ezek az értelmezések sokszor konspiratív logikára épülnek, kritikájuk mégis rámutat a kortárs egyetemi diskurzusok bizonyos hangsúlyeltolódásaira. Hasonló metaforán keresztül világít rá ezekre a problémákra Mark Fisher is, aki baloldali pozícióból vezeti be a „vámírkastély” fogalmát. (Fisher, 2018) Ezzel azt a morálisan felsőbbrendű, büntudatot termelő, főként az online baloldali térben és egyetemi közegben működő diskurzív struktúrát írja le, amely szerinte megbénítja a kollektív politikai cselekvést, és elfojtja az osztályalapú szolidaritás lehetőségét.

A velem készült interjú kapcsán született cikkekben megfogalmazott kritika a kiállításom mellett annak médiareprezentációját is célba vette: míg a 444.hu-n megjelent interjú kritikai kontextusban tárgyalta azt, a Mandiner válaszcikke a városi értelmiségi relativizmus példaként állította be a kiállítást – anélkül, hogy a szerző ténylegesen ellátogatott volna a Trafóba. A Pesti Srácok oldalán megjelent publicisztikát már nyílt politikai támadásként éreztem: a kritika középpontjába a kiállítás helyett az én személyem és vélt ideológiai hovatartozásom került. A három cikk – a 444.hu-n megjelent interjú, a Mandiner kritikája és a Pesti Srácok publicisztikája – világosan példázza a magyar nyilvánosság polarizáltságát, és jól kirajzolja azokat az ideológiai törésvonalakat, amelyek a különböző

⁶⁸ FINLAYSON, Alan: *Neoliberalism, the Alt-Right and the Intellectual Dark Web*. In: Theory, Culture & Society, 38. évf., 6. sz., 2021. 176.

⁶⁹ MURDOCH, Simon: *Silicon Valley's Dark Enlightenment? Neoreactionaries and The World of Tech*. In: Hope not Hate, 2018. <https://hopenothate.org.uk/2018/12/01/silicon-valleys-dark-enlightenment-neoreactionaries-world-tech/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁷⁰ MOLDBUG, Mencius: *An Open Letter to Open-Minded Progressives*.

2008. 123-124. <https://keithanyan.github.io/OpenLetterToOpenMindedProgressives.epub/OpenLetterToOpenMindedProgressive.s.pdf> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

médiaplatformok között húzódnak. A kiállításról számos méltató, szakmai kritika is született – a nagyobb nyilvánosságot kapott reflexiók jelentős része azonban a mű esztétikai vagy tudományos megítélése helyett elsősorban annak ideológiai pozícióját állította középpontba, amit tovább erősített, hogy az interjú egy ellenzékiként azonosított felületen, a 444.hu-n jelent meg.

Az ideológiai polarizáció azonban nemcsak tartalmi, hanem infrastrukturális kérdés is: a digitális nyilvánosság szerkezete maga is hozzájárul az értelmezések radikalizálódásához. A közösségi média *engagement*-alapú logikája – amely a figyelmet mint árucikket kezeli – kedvez az éles, ideologikus, konfliktusalapú diskurzusoknak. A kultúrharcos nyelv nem csupán az offline terekben van jelen, hanem az online platformokon is terjed: mémek, kommentháborúk és videók formájában, ahol a „kritikai értelmiségi” alakja gyakran karikatúraszerű alakokban ölt testet. Az alt-right univerzum két visszatérő karaktertípusa a „Social Justice Warrior” – egy hisztérikusan moralizáló, agresszív aktivista –, illetve a „Cultural Marxist”, aki ideológusként mint a progresszív értékek intézményes terjesztője jelenik meg, rendszerint összeesküvés-elméleti keretben. Ezek a sémák a *manosphere* – a férfijogi aktivizmus, az incel és más antifeminista közösségek online hálózata – mitológiájában is kulcsszerepet kapnak, ahol a feminizmust férfiellenes uralmi rendszerként értelmezik, amellyel szemben a férfiak identitásuk védelmében kell, hogy fellépjenek. (Finlayson, 178.) Bár ez a tipológia angolszász eredetű, az online tér logikája révén a hozzá tartozó toposzok a magyar jobboldali médiába is átszivárogtak. Egy illiberális berendezkedésű országban ugyan kevésbé relevánsak, mégis alkalmasak arra, hogy a bomlasztónak vélt megszólalásokat megbélyegezzék.

Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy e mozgalom népszerűségét részben az is táplálja, hogy a nyugati közbeszéd – és főleg az online tér – valóban tartalmaz a férfiakkal szembeni homogenizáló módon kritikus hangokat. Alva Träbert tanulmánya szerint az antifeminista férfijogi mozgalmak ideológiája gyakran a „maszkulin áldozatiság” fogalmára épül, amely a férfiakat a feminizmus által rendszerszinten elnyomott csoportként ábrázolja. Bár ez a nézet (már csak a hatalmi pozícióban lévő nők számát tekintve is) gyakran leegyszerűsítő vagy konspiratív, mégis összecsenghet sok férfi tapasztalatával, akik marginalizálva érezhetik magukat a nemi egyenlőségről szóló progresszív diskurzusokban.⁷¹ E jelenség politikai súlyát mutatja, hogy a 2024-es amerikai elnökválasztáson a férfi szavazók többsége – köztük meglepően sok fiatal (18-29 évesek) – Donald Trumpot támogatta, részben az identitáspolitikai és feminista törekvésekkel szembeni ellenállás jegyében.⁷²

A Mandiner kritikájában és a Pesti Srácok publicisztikájában megjelenő érvek sok tekintetben visszhangoznak az angolszász jobboldali kultúrharcos beszédmódokat. A feminista kritikát „háborús logikaként” értelmezik, amely szerint a nemi viszonyok kizárólag az elnyomás és a traumatizáltság mentén ragadhatók meg. A bírálat ezzel egyszerre kérdőjelezi meg a mű mondanivalóját és a megszólalás hitelességét.: vajon beszélhet-e egy városi nő érvényesen a falusi kultúra múltjáról? Ez a korábban már jelzett mintázat itt élesen kirajzolódik: a kritika esztétikai vagy szakmai szempontok helyett identitáspolitikai pozícióharcot folytat, ahol a „ki beszélhet?” felvetése egyben a megszólalás

⁷¹ RÄBERT, Alva: *At the Mercy of Femocracy? Networks and Ideological Links Between Far-Right Movements and the Antifeminist Men's Rights Movement*. In: KÖTTIG, Michaela – BITZAN, Renate – PETŐ, Andrea (szerk.): *Gender and Far Right Politics in Europe*. Cham: Palgrave Macmillan, 201. 276.

⁷² <https://apnews.com/projects/election-results-2024/votecast/> (utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

legitimitását is meghatározza. Ahhoz azonban, hogy a szerző ezt az – akár jogosnak is tekinthető – kérdést megfogalmazhassa, el kellett hallgatnia, hogy az interjúban világosan utalok családi háttერemre: felmenőim szegényparaszti közegeből származnak, így első kézből ismerek olyan, hagyományból eredő viselkedésmintákat, amelyek továbböröklődtek falusi környezetben. Ugyanígy figyelmen kívül hagyja azt is, hogy az interjúban nyíltan vállalom feminista kritikai nézőpontomat, és úgy tesz, mintha az elfogultságomat neki kellene lelepleznie. Talán a leginkább kifogásolható, hogy diszkreditálja azokat a forrásokat is, amelyekre a munkám épült: hiteles néprajzi kutatásokat, valamint olyan alkotók megszólalásait, akik maguk is a táncházmozgalom aktív résztvevői. Nyilvánvaló, hogy ezek a cikkek nem törekedtek sem a munkáimmal, sem velem érdemi párbeszédre, ugyanis egy valódi vitában jóval nehezebb lett volna rám osztani egy előre gyártott szerepet – ezért inkább a karikatúrámmal szálltak harcba. A „*Ne tegyétek reám...*” kiállítás ebben az olvasatban elveszíti művészeti jellegét, és politikai állásfoglalássá válik: a nemzeti hagyományt fenyegető idegen ideológia – a feminizmus – propagátorává.

Meg kell azonban hagyni, hogy a szerzők bizonyos meglátásai valódi problémákra reagálnak – sokszor egyedülálló módon is. Következtetések és főként megoldási javaslatok azonban – véleményem szerint – vitathatóak, mivel csupán a politikai megosztottságot mélyítik tovább. Attól a pillanattól kezdve, hogy valaki egy előre rögzített ideológiai álláspontból szólal meg, elveszíti annak a szabadságát, hogy meggyőzhető legyen. Ez a saját pozícióm kapcsán is felmerült bennem: amikor megtapasztaltam, milyen érzés a kultúrharc csataterén ideológiai keresztűzbe kerülni, el kellett gondolkodnom azon, mit tettem – vagy mit nem tettem –, ami idáig vezetett. Vajon nem tudtam megfelelően átadni a munkáim komplexitását az interjú során? Vagy én is elkövettem azt a hibát, hogy előre gyártott gondolatokat ismételtettem ahelyett, hogy autentikus válaszokat adtam volna? Lehetséges, hogy a műveim önállóbban és összetettebben képviselik a gondolataimat, mint ahogy azt én magam szavakba tudom önteni? A dilemmáimat feldolgozó művemről a dolgozatom egy későbbi fejezetében írok majd (*Power Must Grow, If It Doesn't Grow, It Rots*).

A KULTÚRHARC MINT PAR EXCELLENCE CSAPDA

Elemzésem egyik kiindulópontja, hogy komolyan veszem a kritikákat: a művészi szabadság gyakorlásához hozzátartozik az önreflexió is – ez a lehetőség azonban, úgy gondolom, a propaganda médiumok szerzői számára csak korlátozottan adott. A csapdamodell kidolgozására is ebben a szabad mozgástérben nyílt lehetőségem, részben a fent vázolt tapasztalatokra reflektálva.

Mikor saját megszólalásom is a kultúrharcos diskurzus célkeresztjébe került, világossá vált, hogy ez a mechanizmus csapdát állít a művésznek: ha témája vagy hangütése összeolvasható az egyik oldal ellenségképével, könnyen találhatja magát egy olyan polarizált térben, ahol a jelentést a

diskurzus sémái alakítják, nem ő. Ebből kiindulva egyértelművé válik, hogy a kultúrharccsapat-szerkezetként is leírható, hiszen a csapat-típológia mind az öt jellemzője ráilleszthető:

Álcázottság

A kultúrharcc mint fogalom és társadalmi jelenség gyakran „természetes” állapotként jelenik meg: mintha a világképek közötti konfliktus adott lenne, nem pedig mesterségesen gerjesztett. A nyilvánosság jelentős része ideológiai csatátér helyett egyszerű „értékvitaként” értelmezi a helyzetet.

Kapcsolatközvetítés

A kultúrharcc – mint hegemónikus diskurzus – politikai logika mentén kapcsolja össze a művészetet, az oktatást, a közéletet, a vallást és a médiát. Olyan platformot teremt, ahol az esztétikai és politikai megnyilvánulások összemosódnak, és a művészeti megszólalás is politikai pozícióvá válik.

Transzformáció

A kultúrharcc nemcsak a diskurzust, hanem az abban részt vevő szereplőket is átalakítja: a „kritikai értelmiségi” vagy „patrióta gondolkodó” könnyen szimbolikus ellenséggé minősülhet át, ahogy egy közösségi gyakorlat – például egy hagyományörző csoport – is ideológiai kisajátítás célpontjává válhat. A kultúrharcc működése így a pozíciók és jelentések folyamatos újradefiniálódását eredményezi.

Konstruáltság

A kultúrharcc tudatosan fenntartott diszkurzív stratégia. Létrehozói ideológiai célok mentén strukturálják át az intézményrendszert és a nyilvános beszéd terét. Ez a konstrukció hatalmi logikát követ: az általuk képviselt világnézetet kívánja beágyazni a társadalmi tudatba.

Hierarchikusság

A kultúrharcc alapja a bináris oppozíció: nemzeti vs. kozmopolita, konzervatív vs. liberális, hagyományos vs. progresszív. Ezek a binaritások nemcsak diskurzusokat, hanem személyeket is hierarchiák mentén kezelnek: van, aki „autentikus” pozícióból beszélhet, és van, aki „gyanússá” válik. Ezzel normalizálódik a kirekesztés, és kijelölődik, hogy ki szólalhat meg legitimként a nyilvánosságban.

III. AZ INTÉZMÉNYI SZINT – MÚZEUMOK ÉS MŰVÉSZETI KUTATÁS

Ebben a fejezetben azt vizsgálom, hogyan alakult át a múzeum társadalmi, diszkurzív és tudástermelő térré, és milyen szerepet játszanak ebben a művészi intervenciók és az intézménykritikai gyakorlatok. Arra keresem a választ, miként válik a kritika intézményesült formává, a művészet pedig sokszor kulturális szolgáltatássá, különösen a részvételi projektek és a kutatásalapú művészet kontextusában. Bemutatom a „nyitott múzeum” hazai példáit, és reflektálok a tudástermelés új, szituált, kollektív formáira, miközben a művészi autonómiát veszélyeztető elméleti és intézményi feszültségeket is elemzem. Ezt követően a művészeti kutatás (*artistic research*) fogalmát, eredetét és intézményesülését mutatom be, valamint a hozzá kapcsolódó módszertani és esztétikai vitákat. Felvázolom, hogyan alakult ki a konceptuális művészet reflexív hagyományából, a társadalomtudományokkal való kölcsönhatásból és a felsőoktatási reformokból, majd ismertetem a különböző elméleti meghatározásokat (Boeck, Tepe, Klein, Ehn). A legitimációs narratívák mellett részletesen elemzem az intézményi kényszereket, a genealógiai hiányosságokat és az episztemológiai bizonytalanságot hangsúlyozó kritikákat (Holert, Miles, Steyerl, Borgdorff). Kiemelten foglalkozom Claire Bishop elemzésével, amely azt vizsgálja, a kutatásalapú művészet miként vált egyre inkább adat- és képaggregálásra épülő, keresésközpontú gyakorlattá, amely sok esetben nélkülözi a világos kutatási kérdést és az esztétikai szintézist. A fejezet végén a művészeti kutatás intézményi kereteit és belső működését a csapdamodell felől értelmezem.

III/1. A MÚZEUM MINT A HATALOM ÉS A TUDÁSTERMELÉS TERE – TÖRTÉNETI ÉS NEMZETKÖZI KONTEXTUS

A művészi intervenciók története szorosan összefonódik a modern nyilvános múzeum kialakulásával. A múzeum intézménytörténete és társadalmi szerepének változása jól mutatja, miként vált a reprezentáció domináns teréből a tudástermelés kritikai színterévé.

A modern nyilvános múzeum gyökerei a 18–19. század fordulójáig nyúlnak vissza, amikor az addig uralkodói és magángyűjteményekben őrzött tárgyak – például a francia forradalom idején nyilvánossá tett Louvre-gyűjtemény – a felvilágosodás szellemében a társadalom egésze számára hozzáférhetővé váltak. Ettől kezdve a múzeum a tudás rendszerezésének, elosztásának és a kulturális autoritás megszilárdításának intézményévé lépett elő.

A 20. század második felében azonban ez a pozíció egyre inkább a kritikai diskurzusok célkeresztjébe került. Claire Bishop a *Radical Museology* bevezetőjében hangsúlyozza, hogy az utóbbi évtizedekben a múzeum egyre inkább olyan diszkurzív térré vált, ahol a kiállítások és művészi beavatkozások az intézményi struktúrák és narratívák felülvizsgálatát sürgetik.⁷³ Az 1990-es évektől kezdve mind gyakoribbá vált, hogy a múzeumok művészeket kérnek fel kifejezetten intézménykritikai, kutatásalapú projektek és társadalmi célú intervenciók létrehozására. Ezek a gyakorlatok részben a hatvanas évek helyspecifikus, kontextusérzékeny művészetéből, részben pedig a társadalmi fordulat

⁷³ BISHOP, Claire: *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.1-9.

(*social turn*) tapasztalataiból táplálkoznak. A közelmúlt nemzetközi intézményi átalakulásai kapcsán fontos fejlemény Clémentine Deliss „metabolikus múzeum” koncepciója (*The Metabolic Museum*), amely a múzeumot egy élő, folyamatosan alkalmazkodó entitásként gondolja el. A frankfurti Weltkulturen Museum igazgatójaként (2010–2015) Deliss művészrezidenciák és kollaboratív kutatások révén a gyűjtemény darabjait mint jövőbeli innovációk és egy újfajta tudástermelés forrásai aktiválta – élesen bírálva az etnográfiai intézmények kolonialista örökségét.⁷⁴

A magyarországi múzeumi színtérré a nemzetközi trendek késéssel, de sajátos adaptációban jelentek meg. A rendszerváltás után a múzeumok intézményi struktúrája és társadalmi szerepe fokozatosan átalakult. Az 1990-es évek végétől egyre világosabbá vált, hogy a múzeum mint közintézmény egyszerre őriz, bemutat, reprezentál, és társadalomformáló szerepet is betölt: részt vesz a kollektív emlékezet, az identitás és a jelen társadalmi folyamatairól szóló diskurzusok alakításában. E változás egyik legfontosabb intézményi terepe Magyarországon a Néprajzi Múzeum volt, különösen Fejős Zoltán főigazgatói időszakában (1997–2013). Az általa elindított MaDok-program a kortárs társadalom jelenségeinek dokumentálását tűzte ki célul múzeumi keretek között, az etnográfia és a kulturális antropológia reflexív módszereire, valamint közösségi és együttműködésen alapuló kutatásokra építve.⁷⁵ A MaDok-programhoz kapcsolódva jelent meg a 2018-ban kiadott *...NYITOTT MÚZEUM...*⁷⁶ kézikönyv (szerk. Frazon Zsófia), amely nem csupán intézményi gyakorlatokat mutat be, hanem átfogó szemléleti keretet is kínál a társadalmi részvételen, együttműködésen és közös tudásteremtésen alapuló múzeumi működéshez. A „nyitott múzeum” koncepciója ebben az értelemben episztemológiai fordulat is: a tudás egyszerre származik intézményi autoritásból és az együttműködés, a részvétel, a dialógus, a kollektív kutatás gyakorlataiból, amelyek a múzeum társadalmi legitimációját is megalapozzák. A kézikönyvben ismertetett esettanulmányok világosan mutatják, hogy ez az új típusú múzeum törekszik a nyitásra a társadalmi partnerek, a civil közösségek, sőt bizonyos esetekben a marginalizált csoportok felé is.

Frazon Zsófia és munkatársai a „nyitott múzeum” fogalmát rugalmasan, a tudományos és mindennapi világok közötti nyitott átjárás lehetőségeként írják le. A „fogalmi háló” – a kézikönyv egyik strukturális eleme – enciklopédikus tudás helyett olyan értelmezési mezőt teremt, ahol a múzeum egyszerre jelenik meg médiumként, dialógustérként és társadalmi szereplőként. A „tudás körforgása” és a „kommentármuzeológia” fogalmai is jól illusztrálják ezt a szemléletváltást. A kézikönyv így a hazai múzeumi praxis egyik fontos összegzése, amely egyúttal elmozdulást jelent a hagyományos tudományos diskurzustól.

Összességében tehát elmondható, hogy a magyar múzeumi intézményrendszer – különösen a Néprajzi Múzeum – a részvételi művészet és az intézménykritika bizonyos elemeinek átvételén túl saját, helyspecifikus gyakorlatokat is létrehozott.

⁷⁴ DELISS, Clémentine: *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020. 37.

⁷⁵ SZIJÁRTÓ Zsolt: *Muzeológia 2.0 – Közlétezés a jelenkor múzeumi etnográfiájához*. In: *Budapesti Könyvszemle* 30, 2–4. sz., 2018. 152.

⁷⁶ FRAZON, Zsófia (szerk.): *...NYITOTT MÚZEUM... Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum*. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018. (A dokumentumban, amihez hozzáfértem, nincsenek oldalszámok.)

III/1.a. INTÉZMÉNYKRITIKA

Fontos azonban megemlíteni, hogy ezeknek a kezdeményezéseknek a kritikája maga is az intézménykritikai diskurzus részét képezi. Ez a nemzetközi elméleti keret a 90-es évekre forrotta ki magát új intézménykritika (*new institutional critique*) néven, amelyet legmarkánsabban Andrea Fraser képvisel. Az „új” jelző arra vonatkozik, hogy a hatvanas–hetvenes évek „klasszikus” intézménykritikájától (Hans Haacke, Michael Asher, Marcel Broodthaers stb.) eltérően itt a művész a kritikát az intézmény részeként fogalmazza meg, egyben reflektálva saját intézményesült pozíciójára is. Ugyanis, ahogy Fraser is hangsúlyozza *From The Critique Of Institutions To An Institution Of Critique* c. esszéjében, az intézménykritika kezdettől fogva az intézmény keretein belül működött: nem létezik teljesen kívülálló pozíció, hiszen az intézmény kiterjed a művészeti mező minden szereplőjére, helyszínére és diskurzusára, és egyszersmind belsővé is válik. A kérdés tehát részéről nem az, hogy kívül állunk-e rajta: sokkal inkább az, milyen intézményt testesítünk meg, milyen értékek intézményesülnek általunk. Fraser szerint az intézménykritika sajátossága, hogy belátja a történeti avantgárd kudarcát: a művészet intézményesültségének felszámolására vagy meghaladására tett kísérletek nem szüntették meg az intézményesültséget, csupán annak határait tágították. Ebből a felismerésből következik Fraser azon célkitűzése, amely a kritikai önreflexiót tartós működési elvvé kívánja emelni – létrehozva az „intézmény kritikájának intézményét”. Ez a nézőpont tehát illúziónak tételezi az autonómiát, és a rendszerbe ágyazottként gondolja újra a művész pozícióját.⁷⁷

III/1.b. AZ INTÉZMÉNYKRITIKA KRITIKÁJA

Mindazonáltal, ahogy Bishop (2012) és Gregory Sholette⁷⁸ is rámutatnak, az intézménykritika maga is normává vált, mióta a múzeumok – mint az önlegitimáció eszköze – programként alkalmazzák a kritikát. Ebből könnyen következhet, hogy a kritika kooptálódik, és elveszíti azt a transzformációs potenciálját, amellyel eredetileg – talán – képes lett volna megváltoztatni, vagy legalábbis megkérdőjelezni, az intézményi struktúrák működését vagy a kulturális reprezentáció módjait. A 2000-es évektől egyre több intézmény – múzeumok, galériák, gyűjtemények – kér fel alkotókat éppen arra, hogy saját működésüket, gyűjteményi politikájukat vagy reprezentációs gyakorlatukat kritizálják. Ezek az intervenciók azonban – ahogy azt Miwon Kwon is kiemeli⁷⁹ – általában olyan előre kidolgozott keretek között zajlanak, amelyeknek a kritika inkább esztétikai vagy szimbolikus eleme, mintsem a valódi strukturális változás eszköze.

⁷⁷ FRASER, Andrea: *From The Critique Of Institutions To An Institution Of Critique*. 2005. Szeptember. <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁷⁸ SHOLETTE, Gregory: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London–New York: Pluto Press, 2011.

⁷⁹ KWON, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002. 47.

Kwon meglátását erősíti meg Haidy Geismar is, aki az intézmények intézménykritikus projektjeit inkább a reprezentáció, semmint a transzformáció gesztusaiként értelmezi.⁸⁰ Janet Marstine viszont óv attól, hogy a kooptáció leegyszerűsítő vádjával illessünk minden kritikai gyakorlatot alkalmazó intézményt. Hangsúlyozza, hogy a múzeum a kritika célpontján túl maga is aktívan formálja a kritikai gyakorlatokat.⁸¹ Az intézmény és a kritikai praxis viszonyát inkább kölcsönös befolyásrendszerként értelmezi, amelyben a kritikai gyakorlat, az *institutional desire* fogalma mentén, gyakran törődésből, elköteleződésből fakad az intézmény iránt, nem kizárólag ellenállásból. (2017, 6.)

III/1.c. MŰVÉSZET VAGY SZOLGÁLTATÁS?

Hal Foster szerint az *artist as ethnographer* paradigmában (1995) a művész közvetítőként lép fel, aki a „kulturális másik” nevében dolgozik, és médiumává a párbeszéd, az információcsere válik. Ez a modell azonban azon a feltételezésen alapul, hogy a politikai változás tere mindig a másikhoz kötődik, hogy az alteritás kívül van, és hogy aki „másikként” értelmeződik, automatikusan hozzáfér ehhez az potenciálhoz. Az autonómiatörekvés itt a rendszer meghaladásának igényében mutatkozik meg, amely a kulturális elosztás demokratizálásán keresztül képzelte el önmagát – jellemzően nyugati, intézményileg legitimált művészeti gyakorlatokban artikulálódva –, noha Foster rámutat, hogy ez a kritikai forma az intézményi működés logikájába eleve könnyen integrálható.

Andrea Fraser, ahogy az előző alfejezetben kifejtettem, szintén már eleve adottságként kezeli, hogy az intézménykritika szükségszerűen az intézményen belül marad. Legprovokatívabb állítása, hogy a projektalapú, közvetítő jellegű, nem (vagy nem elsősorban) tárgyakat előállító művészi tevékenységeket – különösen azokat, amelyek intézményi megrendelésre készülnek – „szolgáltatásként” (*service*) kellene definiálnunk. Ezek a gyakorlatok – honorárium fejében – olyan funkcióorientált, intézményi igényeket teljesítenek, mint a bemutató-installációk készítése, közönségnevelés/érzékenyítés, érdekképviselés vagy egyéb közösség-szervező feladatok. A szolgáltatás jellegük nem pusztán azon múlik, születik-e belőlük műtárgy, inkább azon, hogy intézményi vagy kurátori igényeket elégítenek-e ki. Fraser a projektmunka lényegét tehát a külső meghatározottságban és az intézményi szereplőkkel kialakított sajátos viszonyrendszerben látja. Azért is tartja fontosnak a szolgáltatás fogalmát, mert ezek a mélyen az intézményi-megrendelői-közösségi viszonyrendszerekbe ágyazódott gyakorlatok lényegileg különböznek attól, amit autonóm művészetként ismerünk.⁸²

Míg Andrea Fraser a közvetítő jellegű művészet kapcsán kritikai élel hangsúlyozza a külső meghatározottság és az autonómia közti feszültséget, Tania Bruguera hasznos művészet (*arte útil*) koncepciója a hasznosságot emancipatorikus programként értelmezi. Az emancipáció nála nem elsősorban az intézménytől való elkülönöződést jelenti, inkább a művészet szimbolikus státuszából

⁸⁰ GEISMAR, Haidy: *The Art of Anthropology: Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display*. In: Andrea Witcomb – Kylie Message (szerk.): *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. 193.

⁸¹ MARSTINE, Janet: *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*. London–New York: Routledge, 2017.12.

⁸² FRASER, Andrea: *How to Provide an Artistic Service: An Introduction*. In: *Services: Conditions and Relations of Project Oriented Artistic Practice*, Helmut Draxler and Andrea Fraser (szerk.). Kunstraum der Universität Lüneburg, 1994.

való kimozdulást: az allegóriák világából a „valóságba”, ahol tényleges, tartós hatást fejthet ki – amennyiben a célközösség erre igényt tart. E két megközelítés közötti különbség mentén ragadható meg a funkcionális művészet alárendeltsége, egyszersmind felszabadító potenciálja is – innen nézve az autonómia a pozicionális dimenzió túl a projekt folyamatában és hosszú távú működésében is problematizálható – kérdés, hogy ki kezdeményez, ki irányít, és hogy a kezdeményezés végül kiket szolgál.⁸³

Ehhez kapcsolódóan fontos különbséget tenni az intézményi kereteken belül és az azokon kívül eső kurátori gyakorlatok között. Míg utóbbiak jellemzően kisebb, önszerveződő struktúrákra, személyes hálózatokra, esetleg közösségi igényekre épülnek, addig az intézményi megbízásokat merevebb feltételrendszerek övezik. Ezzel nem értékítéletet fogalmazok meg, inkább olyan strukturális eltérésre mutatok rá, amely különböző autonómia-szinteken más-más felelősségi viszonyokat eredményez. Az intézmény ebben a felállásban helyszíneként és szerveződési logikaként egyaránt működik – ahogy azt több elméletalkotó is kifejtette –, ahol a kritikai hangok egybevághatnak az intézményi önlegitimáció szándékával, ám ez nem szükségszerű. Bár látszólag nagyobb szabadságot élveznek, a külső, önszerveződő projektek gyakran pályázati forrásokból valósulnak meg, amellyel együtt járhatnak tartalmi vagy módszertani megkötések – így ezek a gyakorlatok is kiszolgáltatottá válhatnak bizonyos művészeteken kívül álló érdekeknek.

Összességében elmondható, hogy az alkotói autonómiát mind intézményi, mind önszerveződő keretek között folyamatos kihívások érik, meglétét pedig nem annyira a működési feltételek, mint inkább az alkotó stratégiai tudatossága és a mű kritikai ellenállóképessége biztosítja.

III/1.d. TUDÁSTERMELÉS

Ahogy Hal Foster is hangsúlyozza, a kortárs képzőművész egyre több, korábban nem hozzá rendelt feladatot vállal magára – a kulturális közvetítéstől a társadalmi beavatkozásig. (1995) Ez a szerepbővülés összefügg azzal az identitásválsággal, amely az elmúlt két évszázadban zajlott le, és amelyet Foster – Benjamin nyomán – a „művész mint...” alakzaton keresztül kíván megragadni. Ennek mára hangsúlyos elemévé vált a művészet tudástermelő funkciójának megerősödése. Bár ez a funkció a kortárs gyakorlatokban új hangsúlyt kap – sokszor a fennálló tudásformák kritikáján keresztül –, gyökerei a 19. századig nyúlnak vissza: ekkor indult meg az a paradigmaváltás, amelyben az esztétikai minőségek jelentősége fokozatosan háttérbe szorult, és ezzel párhuzamosan egy olyan látásmód került előtérbe, amely a művészeti gyakorlatot egyre inkább a tudományos megfigyeléssel, elemzéssel és megértéssel azonosította. Ez a szemléletváltás a 20. század folyamán teljesedett ki, amikor a „nem-esztétikai” művészet tudományos paradigmája megszilárdult, és a művészi tevékenység fokozatosan magára vállalta a kutatás, az elemzés és az ismeretközvetítés feladatait is.⁸⁴

⁸³ BRUGUERA, Tania: *Reflexiones sobre el Arte Útil*.

https://taniabruguera.com/wp-content/uploads/reflexiones_sobre_el_arte_util_-_eng_1.pdf (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

⁸⁴ SEREGI, Tamás: *A nem-esztétikai művészet – a tudománytól a konstrukcióig*. CirkART, 2016. június 24

<http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-nem-esztetikai-muveszet-a-tudomanytol-a-konstrukcioig/> (utolsó elérés: 2028. 08. 29.)

Ezzel párhuzamosan egy másik, kiegészítő fejlemény is zajlott: a 20. század elején – amint azt Walter Benjamin elméletei⁸⁵ és a konstruktivisták művészeti gyakorlata is mutatja – a művész szerepe már a gyártás, a szervezés és a társadalmi-politikai beavatkozás területeire is kiterjedt. A második világháború után mindinkább előtérbe kerültek a kollektív, nyilvános térben zajló, társadalmi beavatkozásra törekvő gyakorlatok, amelyek összekapcsolták az alkotómunkát a tudás létrehozásának és megosztásának új formáival. Ahogy Sidsel Nelund is rámutat, ezek a gyakorlatok összevethetők azokkal a társadalmi és gazdasági folyamatokkal, amelyek a tudást kulturális erőforráson túl gazdasági erőforrásként is tétélezték. A hetvenes évektől a „tudásgazdaság” ideológiája⁸⁶ világszerte elterjedt, és fokozatosan beépült a felsőoktatás, majd a művészeti intézmények szemléletébe is. A következő évtizedekben ez a szemlélet egyre inkább meghatározta a művészeti tudástermelés kereteit, míg a 2000-es évek közepétől erősödött a kritika a gazdasági elvárásokhoz való igazodással szemben, különösen a neoliberális felsőoktatási reformok (pl. Bologna-folyamat) kapcsán. Ez a nyomás új, kritikai stratégiákat hívott életre, amelyek egyszerre termékei és kritikái a globalizáció és a neoliberális tudásgazdaság működésmódjának.⁸⁷

A tudástermelés fogalmának eredete kapcsán fontos még kiemelni azt a paradigmaváltást, amely a tudományban zajlott: Gibbons és munkatársai „Mode 2” modelljét, amely a kontextushoz kötött, transzdiszciplináris és társadalmilag beágyazott tudástermelést jelöli.⁸⁸ Ebben a felfogásban a kutatási problémák gyakorlati vagy társadalmi igényekhez kötődnek, és a tudás értékét a tudományos kiválóság mellett társadalmi és kulturális relevanciája határozza meg. Bár Gibbons a tudományos szférára vonatkoztatja a modellt, Nelund kifejti, hogy a kortárs művészeti gyakorlat számos vonásában osztozik vele: helyzetfüggő, sokszereplős és társadalmi kontextushoz kötött tudást hoz létre.⁸⁹ E párhuzam kibontásához Agamben apparátus-fogalmát⁹⁰ hívja segítségül, és a tudástermelést olyan gyakorlatok, tudáskészletek és intézmények összefonódó hálózataként írja le, amelyek képesek irányítani és formálni a gondolkodást, viselkedést és diskurzusokat, és amelyek mindig konkrét helyzetekre reagáló cselekvések sorozataként valósulnak meg. Innen ered a Nelund által bevezetett *acts of research* fogalma, vagyis azok az anyaghoz kötött, testben megélt és helyspecifikus beavatkozások, amelyek egyszerre reagálnak a tudástermelés apparátusára és alakítják is azt. A műtárgy ebben a keretezésben a tudástermelés folyamatának egyik csomópontja, nem végcélja, amely különféle kontextusokban újra és újra aktiválódik, miközben a befogadót is bevonja az új „szubjektivitások” (Agamben⁹¹) formálásába. (Nelund 2015, 17.)

Ezzel szemben a Hubert Damisch által meghatározott *theoretical object* a műalkotást önálló, koncentrált elméleti erőterként érti, amely nem meglévő elméleteket illusztrál, hanem maga

⁸⁵ BENJAMIN, Walter: *The Author as Producer*. In: Peter Demetz (szerk.): *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. (ford.: Edmund Jephcott). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 220–238

⁸⁶ MACHLUP, Fritz: *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

⁸⁷ NELUND, Sidsel: *Knowledge Production in the Arts: History, Concept and Methodological Considerations*. In: *Konceptualisering fra praksis*. København: University of Copenhagen, 2015. 137–147.

⁸⁸ GIBBONS, Michael – LIMOGES, Camille – NOWOTNY, Helga – SCHWARTZMAN, Simon – SCOTT, Peter – TROW, Martin: *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications, 1994.

⁸⁹ NELUND, Sidsel: *Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice*. PhD-disszertáció. Copenhagen: Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2015. 69–70.

⁹⁰ AGAMBEN, Giorgio: *What Is an Apparatus? And Other Essays*.

Stanford: Stanford University Press, 2009, 1–24.

⁹¹ AGAMBEN, Giorgio: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. (szerk, ford.) Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. 177–184.

kényszeríti ki a teoretikus gondolkodást. Víziójában a műtárgy a vele való találkozás affektív élményén keresztül nyílik meg a befogadó előtt: kérdéseket vet fel, miközben a benne megnyilvánuló esztétikai döntéseken keresztül részben választ is ad – ezzel egyidejűleg pedig az elmélet természetére vonatkozó önreflexióra késztet.⁹²

Ez a megközelítés a tudástermelés apparátusától részben független, egyedi művészeti tapasztalat felől gondolja újra a mű és az elmélet viszonyát. Számomra ez az intézményi nyomással szemben ellenálló, autonómiáját védelmező műalkotás eszményét idézi.

III/2. MŰVÉSZETI KUTATÁS

A művészeti mezőben a tudástermelés a művészeti kutatás (*artistic research*) paradigmáján keresztül válik értelmezhetővé. Ez a megközelítés túlmutat azon az állításon, hogy a művészet képes tudás létrehozására: azt is állítja, hogy a művészi tevékenység maga is a kutatás egy formája. Amit ma művészeti kutatás alatt értünk, az a 20. század végén és a 21. század elején, a művészet és a tudomány kapcsolatát újraértelmező diskurzusok eredménye⁹³, alapjait pedig a konceptuális művészet kísérletező, reflexív hagyománya, a művészet és társadalomtudományok – különösen az antropológia és az etnográfia – egymásra hatása⁹⁴, valamint a művészet intézményesülésével összefüggő felsőoktatási reformok (Tepe, 2021) képezik.

Az alakulástörténet fontos mérföldkövei a Bologna-folyamat és a művészeti doktori képzések bevezetése: ezek az akadémiai strukturális változások tették lehetővé, hogy a művészeti gyakorlat önálló kutatási területként nyerjen elismerést, és ezáltal a tudományos támogatási rendszerekhez is hozzáférhessen (uo., 2021). Ezzel párhuzamosan megjelentek a kritikai hangok is, amelyek azt firtatták, vajon a művészi tevékenység tekinthető-e önmagában kutatásnak, vagy csupán akkor, ha kifejezetten tudástermelési céllal, reflexív módszertannal és dokumentációval párosul⁹⁵. Az utóbbi években ez a kérdés kiegészült azzal a felvetéssel is, hogy mikor és miképpen válhatnak más kutatási formák művészivé. Utóbbira példákat a művészet és más tudományterületek – például természettudomány, társadalomtudományok és technológia – határterületein mozgó projektek között találni (Klein 2017).

Abban számos szerző egyetért, hogy a művészeti kutatás olyan gyakorlat, amely művészeti eszköztárat és gondolkodásmódot alkalmaz a világ megismerésére, miközben megőrzi sajátos céljait és szabályrendszerét (Klein 2017, Ehn 2012, Boeck–Tepe 2021). A legtöbben a tudástermelés sajátos formájaként írják le, amely újfajta ismereteket hoz létre, beleértve a nem-deklaratív, implicit és tapasztalati tudást is. Fontos jellemzői a reflexivitás, a „még-nem-tudás” (Klein 2010) állapotából kiinduló kísérletezés, valamint az érzéki és anyagszerű tapasztalatok integrálása. (Ehn 2012, 14.)

⁹² DAMISCH, Hubert. BOIS, Yve-Alain. HOLLIER, Denis. KRAUSS, Rosalind: *A Conversation with Hubert Damisch*. October, Vol. 85. Cambridge, MA: The MIT Press. 8-9.

⁹³ BOECK, Angelika. TEPE, Peter: *Artistic Research*. In: w/k – Between Science & Art, 25 February 2021. <https://between-science-and-art.com/what-is-artistic-research/> (utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

⁹⁴ EHN, Billy: *Between Contemporary Art and Cultural Analysis: Alternative Methods for Knowledge Production*. In: InFormation – Nordic Journal of Art and Research, 1 (1), 2012. 4–18.

⁹⁵ KLEIN, Julian: *Seven Answers*. In: Jan Kaila, Anita Seppä and Henk Slager (szerk.) *Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power*, Academy of Fine Arts. Uniarts Helsinki. 2017

A szerzők hangsúlyai azonban eltérnek. Boeck a *practice-based research* fogalmát részesíti előnyben: számára az alkotói gyakorlatból fakadó, konkrét vagy formálódó kérdések mentén végzett kutatás jelenti a kiindulópontot, amelynek módszerei és elméletei sokszor csak utólag rekonstruálhatók (*reverse engineering*), és amelyhez az írásos reflexió bár hasznos, de nem szükségszerű. Tepe tipológiák mentén közelít, megkülönböztetve az *art as research* vagy *art through research* koncepciókat, amelyek elsődleges célja új művek vagy „esztétikai folyamatok” létrehozása; az *applied art research*-öt, amely tudományos kontextusban is értelmezhető, transzdiszciplináris eredményeket hoz létre; valamint azokat a gyakorlatokat, amelyek a különböző tudományterületek és a művészet együttműködésén alapulnak. Mindezt a Bologna-folyamat és a művészeti PhD-képzések bevezetésének politikai-institucionális keretében helyezi el. Klein tudásközpontú megközelítése szerint a tudás iránti vágy az, ami megkülönbözteti a művészeti kutatást a műalkotás létrehozásának egyéb motivációitól. Úgy véli, ha a művészeti kutatás közössége feladná azt az igényét, hogy hozzájáruljon a megosztott, közös tudásformákhoz, elveszítené a létjogosultságát mint komoly kutatási terület. (Klein 2017, 57.) Ehn antropológiai és módszertani szempontból értelmezi a művészeti kutatást mint a tudástermelés alternatív formáját. Meglátása szerint a művészet csak rá jellemző módszertani eszköztárral bír, amely nem váltható ki intellektuális úton, hiszen olyan tapasztalati készségeken alapul, mint az életmódkísérletek, a fizikai munkavégzés, a spontaneitás tudatos kiaknázása, valamint a hétköznapi jelenségekben rejlő különösség meglátásának képessége. (Ehn 2012, 13-16.)

Így a művészeti kutatás a szerzők értelmezésében egyszerre jelent személyes és kontextus-érzékeny, érzéki és fogalmi, nyitott és közben célirányos megismerési folyamatot, amely képes kilépni a hagyományos tudományos keretek közül, miközben a tudás bővítésének célját szem előtt tartva legitim kutatási területként pozicionálja magát.

III/2.a. A MŰVÉSZETI KUTATÁS KRITIKÁJA

Bár a fenti meghatározásokban a hangsúly a fogalom legitimációján és a benne rejlő lehetőségeken van, az elmúlt években egyre több kritika fogalmazódott meg a kutatás alapú művészet gyakorlata kapcsán. Ezek a nézőpontok nem a modell egészét utasítják el, hanem annak belső működésmódjait, strukturális feltételeit és a hozzáférhetőséggel kapcsolatos dilemmáit vizsgálják. A következő áttekintés egy magyar és egy külföldi forrás válogatott tanulmányaira épül: az *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* (2012)⁹⁶ című, Florian Dombois, Claudia Mareis és Ute Meta Bauer szerkesztette kötetre, valamint az Albert Ádám, Lázár Eszter, Máté Dániel és Nagy Edina által szerkesztett *Approximating Borders: Artistic Research in Practice* (2023)⁹⁷ című kiadvány előszavára. Mindkettő a művészeti kutatás sokféleségét és a körülötte zajló vitákat mutatja be. Az alábbi összefoglalóban elsősorban a kritikai meglátásokat emelem ki.

⁹⁶ SCHWAB, Michael – WAECHTER, Florian (szerk.): *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. Leuven: Leuven University Press, 2012.

⁹⁷ ÁDÁM, Albert – LÁZÁR, Eszter – MÁTÉ, Dániel – NAGY, Edina (szerk.): *Approximating Borders: Artistic Research in Practice*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2023

III/2.b. INTÉZMÉNYI ÉS POLITIKAI KÉNYSZEREK

Több szerző felhívja a figyelmet arra, hogy a művészeti kutatás a felsőoktatási és kutatás-finanszírozási rendszerek integráns részeként olyan intézményi elvárásoknak van kitéve, amelyek hatással lehetnek a művészeti autonómiára.

Ezt a jelenséget szemlélteti Tom Holert is, aki az *audit society* („elszámoltató társadalom”) fogalmán keresztül mutat rá, hogy a művészeti kutatás – különösen, ha közpénzből finanszírozzák – egyre inkább ugyanúgy számokérhetővé és elszámoltathatóvá válik, mint bármilyen más, intézményi keretben végzett tevékenység. (2012, 25-26.) Jonathan Miles azt vizsgálja, milyen filozófiai és módszertani feszültségeket okozhat az, ha a tudományos kutatás központi fogalma, a „módszer” átkerül a művészeti felsőoktatásba. Hiszen, míg a tudományos bizonyítás az ismételhetőségen és szabályos eljárásokon alapszik, addig a művészeti tevékenységet leginkább az invenció, a megszokásoktól való eltérés vágya vezérli. (2012, 217-218.) A művészet és az elmélet összemosását éppoly problematikusnak tartja, mint azok szétválasztását, hiszen ebben a szembenállásban kreatív feszültséget lát. Ennek feloldására a művészeti kutatást egy köztes, „harmadik térként” mutatja fel, ahol ezek a minőségek, az érzékiség és az értelem határán, folytonosan újratárgyalhatóvá válnak. (uo. , 225.)

Ezeket a belső feszültségeket az intézményi és nemzetközi kutatási keretek még tovább erősítik. Az *Approximating Borders* szerzői kiemelik, hogy a nemzetközi kutatási standardok (*OECD Frascati Manual*) a művészeti tevékenységet önmagában nem tekintik a tudástermelés részének, ami nyomást gyakorol a művészeti kutatókra, hogy elsajátítsák a természet- és a társadalomtudományok nyelvezetét és módszertanát. Ez amellelt, hogy behatárolhatja a művészeti kutatás sajátos módszertani szabadságát, fokozhatja a piacorientált felsőoktatásban érvényesülő, mérhető és indikátorokra bontható eredmények iránti nyomást is. (2023, 20-21.) Ugyanezen kötet szerzői arra is rámutatnak, hogy a doktori képzés gyakran menekülőutat jelent a művészek számára a bizonytalan munkaerőpiacról, amit a Kelet-Európában jellemző forráshiány és a nyugati standardokhoz való igazodás kényszere szintén tovább súlyosbít. (2023, 29.)

III/2.c. A TÖRTÉNETI ÉS POLITIKAI GENEALÓGIA HIÁNYOSSÁGAI

Hasonló problémára mutat rá esszéjében Hito Steyerl is, aki az „ellenállás esztétikájának” történeti hagyományát idézi fel, amely a 20. század emancipációs küzdelmeinek művészeti gyakorlataihoz kapcsolódik, és a kortárs, intézményesült művészeti kutatás hajlamos figyelmen kívül hagyni. Rámutat, hogy már jóval a művészeti kutatás intézményesülése előtt, az 1920-as évektől kezdve zajlottak módszertani és politikai viták a művészet és a tudomány kapcsolatáról, érintve olyan, máig releváns kérdéseket, mint a ténytudomány fogalma, a dokumentáció szerepe vagy a reprezentáció felelőssége. Steyerl hangsúlyozza, hogy ezek a viták nem korlátozódtak a nyugati akadémiai szférára: világszerte zajlottak, és sok esetben radikálisabb, a hatalmi viszonyokat közvetlenebbül érintő pozíciókat képviseltek. (2012, 56-60) Lázár Eszter és szerzőtársai Steyerl meglátásait a

művészeti kutatás euro-atlanti referenciakeretének kritikájával egészítik ki. Felvetik a kérdést, hogyan vonhatók be olyan, nem akadémikus tudásformák vagy gyakorlatok a kutatásba, mint a spirituális tudásátadás módjai vagy a gondoskodás és a közösségi bizalom formái mint módszertani alap, és miként ütközik ez a kulturális fordítás nehézségeibe vagy egyenesen lehetetlenségébe. (2023, 26.

III/2.d. EPISZTEMOLÓGIAI BIZONYTALANSÁG ÉS PRODUKTÍV HOMÁLYOSSÁG

Henk Borgdorff a *boundary work*⁹⁸ fogalmát – amely a *határtárggyal* rokon – alkalmazva írja le a művészeti kutatás kettős helyzetét az akadémiai és a művészeti mező határán. (2012, 117.) A kutatás tárgyait olyan *fuzzy* (homályos) jelenségeknek tekinti, amelyek meghatározhatatlanságuk és változékonyságuk révén váratlan kutatási irányokat nyithatnak a még el nem gondolt felé, megőrizve a gondolatmenetek befejezetlenségét. Kiemeli, hogy a művészeti kutatás az alkotás létrehozásának folyamatában és azon keresztül zajlik, és legalább részben művekhez kell vezetnie. Okfejtése szerint a tágabb kulturális-piaci környezet is szabványosító, kereskedelmi logikákat kényszeríthet a művészekre, ám a művészeti kutatás ezzel szemben is képes lehet szabad teret létrehozni, és alakítani, mi számít művészetnek az akadémián belül és azon kívül. (uo., 120-122.) Steinweg ennél tágabb értelemben vizsgálja a művészet feladatát: szerinte a felvilágosodás a világ „varázstalanításával” egy újfajta misztifikációt hozott létre, amelyben a tények váltak az új vallássá. A művészet feladatát abban látja, hogy ezzel szemben megőrizze és felmutassa a valóságban rejlő mérhetetlent, idegent és ismeretlent, ami nem ragadható meg a konvencionális tudásokon keresztül. Adorno nyomán a műalkotást egyszerre tekinti afirmatívnak és szubverzívnek, mert elfogad és tagad, elbűvöl és reflektál, az ismert határain belül nyit teret a véletlennek, a lehetetlennek és a kimondhatatlannak, anélkül hogy elmenekülne a valóságtól vagy elmerülne az ezotériában. (2012, 185-186.)

Az *Approximating Borders*-ben ezzel párhuzamosan Polányi *tacit knowledge*⁹⁹ fogalmára építenek, hangsúlyozva, hogy a művészeti kutatásban keletkező tudás gyakran nem fordítható le nyelvi formára, csak a gyakorlaton keresztül érthető meg. Donna Haraway *situated knowledge*¹⁰⁰ koncepciója szerint a tudás mindig kontextushoz kötött, közösségi és részleges – ez alapvetően kérdőjelezi meg az univerzális objektív tudományos eszményét, és a művészeti kutatásban az alkotót teszi a tudás „objektívitasának” mércéjévé. (2023, 25-26.)

⁹⁸ GIERYN, Thomas F.: *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists*. In: *American Sociological Review*, Vol. 48, No. 6, 1983. 781–795.

⁹⁹ POLÁNYI, Mihály: *Személyes tudás*. Papp Mária. (ford.) Budapest: Atlantisz, 1994.

¹⁰⁰ HARAWAY, Donna: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*, 14(3), 1988. 575–599.

III/2.e. A BEMUTATHATÓSÁG ÉS A KIÁLLÍTÁSI REPREZENTÁCIÓ DILEMMÁI

Míg a fenti kritikai álláspontok többsége a művészeti kutatás módszertani, intézményi és episztemológiai kereteit vizsgálja, Claire Bishop sajátos nézőpontot képvisel.¹⁰¹ Ahogy korábban a *social turn* kapcsán, itt is a végeredményt, az esztétikai minőséget és a prezentáció módját elemzi: számára elsődleges szempont, miként válik a kutatás eredménye érzéki tapasztalattá. Kiindulópontja, hogy a kutatás minősége önmagában nem elegendő a mű értékeléséhez – az eredménynek érzéki, formai és kompozíciós szempontból is működnie kell.

Bishop a kutatásalapú művészetet az elmúlt évtizedek meghatározó jelenségeként írja le, amelynek formanyelve szorosan összefonódik a digitális kultúra fejlődésével és a művészeti doktori képzések elterjedésével. Három, egymást részben átfedő korszak mentén mutatja be, miként tolódott el a hangsúly az első, új tudás létrehozására törekvő, nyitott formáktól a második fázis szubjektív, mikrotörténeti narratíváiig, majd a harmadik szakaszban az anyagaggregálás, az algoritmikus találati logika és a vizuális túlterhelés uralmáig – mindinkább háttérbe szorítva a szintézis igényét és a világos kutatási kérdésre épülő, esztétikailag is koherens formát. Bishop gyanúja szerint sok alkotó „kutatásként előadott” gyakorlata valójában nem kutatás (*research*), hanem keresés (*search*): saját gondolataikat a „keresési kifejezések” logikájához igazítják, adathalmazokat és elméleti hivatkozásokat gyűjtve, miközben a bemutatott mű gyakran nélkülözi a világos kutatási kérdésre épülő, szintetizált gondolatmenetet és az érzéki–esztétikai koherenciát. Ezek a művek szerinte újfajta tudás létrehozása helyett inkább „intellektuálisan túlterhelik” a nézőket, akik – a korunkra egyébként is jellemző információs túlterheltség közepette – egyre kevésbé hajlandóak „társszerzőként” feldolgozni a felhalmozott anyagot. Míg ezeket a műveket inkább „zajként” bélyegzi meg, az igazán erős munkákat „jelekként” értelmezi, mert világos kutatási kérdésre épülnek, az anyagot szintetizálják, és érzéki, formai, kompozíciós szempontból is meggyőző módon szólítják meg a befogadót.

A Bishop által felvonultatott példák azt mutatják, hogy a kutatás akkor válik művészileg igazán érvényessé, ha testileg átél, az alkotó személyén átszűrt tapasztalattá alakul, és esztétikailag is túllép a pusztá információközlésen.

AZ INTÉZMÉNYI SZINT CSAPDÁI

A múzeumi felkérésre készült projektek és a művészeti kutatás bár eltérő intézményi logikákat követnek, mégis hasonlóképpen korlátozhatják az alkotói autonómiát. Mindkettőben érvényesülnek azok a csapdák, amelyeket az intézménykritikai szövegek (Fraser, Bishop, Sholette) és az artistic research kritikai irodalma (Holert, Borgdorff, Miles) említ: a kritikai gesztus kooptálódása, a módszertani és tartalmi megfelelési kényszer vagy a szerepek átalakulása.

¹⁰¹ BISHOP, Claire: *Information Overload: On the Superabundance of Research-Based Art*. In: Artforum, Vol. 51, No. 10, Summer 2013. <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/> (utolsó elérés: 2025. 08. 30.)

Az alábbi öt csapdajegy – álcázottság, kapcsolatközvetítés, transzformáció, konstruáltság, hierarchikusság – mentén ezek a közös pontok válnak láthatóvá a múzeumi felkérések és a művészeti kutatás kapcsán.

1. Álcázottság

A művészeti kutatás és az intézményi megbízások során az elvárások, formális keretek és finanszírozási logikák gyakran rejtve, de hatékonyan szabályozzák az alkotási folyamatot.

Múzeumi felkérésnél: A „nyitott múzeum” és az „intézménykritika” diskurzusa elfedheti, hogy a kritikai gesztus valójában az intézmény önlegitimációs eszközévé válik: a radikálisnak szánt beavatkozás a nyitottság látszatát kelti, miközben tartalmilag gyakran szimbolikus marad.

Művészeti kutatásnál: Az akadémiai módszertan és a tudományos nyelvezet azt a benyomást keltheti, hogy a kutatás belső szakmai indítatásból született, miközben gyakran intézményi megfelelési és finanszírozási kényszerek mozgatják. A tudományos látszat olykor az esztétikai gyengeségeket is elfedi.

2. Kapcsolatközvetítés

Mindkét mező „összeköt”: az egyéni alkotást a tudományos közeggel, a kritikai művészetet a kulturális intézményrendszerrel. Ez lehet produktív is, de közben megnyitja az alkotás terét olyan diskurzusok, elvárások, és kompromisszumok felé, amelyek elbizonytalaníthatják az eredeti alkotói szándékot.

Múzeumi felkérésnél: A művész és a közönség – illetve a bevont közösségek – közötti kapcsolatot az intézmény kommunikációs stratégiája és narratívája határozhatja meg, így a műalkotások, sőt maguk a megszólított csoportok is gyakran az intézmény üzenetének hordozóivá válnak.

Művészeti kutatásnál: Az interdiszciplinaritás a tudomány és művészet kapcsolatának illúzióját keltheti: az adatok és hivatkozások halmozása formális integrációt eredményezhet valódi tudáscsere és esztétikai szintézis nélkül, sokszor pusztán akadémiai elvárások teljesítéseként.

3. Transzformáció

A kutatói pozíció vagy intézményi megbízás átalakítja az alkotót: nemcsak új szerepekbe helyezi, de a gondolkodásmódjára is hat.

Múzeumi felkérésnél: A művész identitása átalakulhat, az autonóm pozíció helyett az intézmény által kijelölt funkció, a szolgáltatásnyújtás és a „közvetítő jellegű” gyakorlatok kerülhetnek előtérbe.

Művészeti kutatásnál: Az alkotói szerep részben kutatóivá alakul, ami módszertani és dokumentációs kényszerekkel jár. A folyamat gyakran az akadémiai munkaritmushoz, publikációs és értékelési

elvárásokhoz igazodik, ami átrendezheti az alkotás belső logikáját. A kutatás kimeneti formája (disszertáció, dokumentáció) így felülírhatja az eredeti művészi szándékot.

4. Konstruáltság

Ezek a helyzetek nem organikusan alakulnak, hanem mesterségesen strukturáltak: pályázati logika, kurátori célok, akadémiai követelmények alapján jönnek létre. Ez a konstruáltság hatalmi logikát is közvetít.

Múzeumi felkérésnél: A projektet nem az alkotói folyamat belső logikája hozza létre, hanem kurátori döntések és adminisztratív keretek – határidő, költségkeret, célcsoport –, amelyeket az intézmény jelöl ki. A „nyitott múzeum” módszertani apparátusa is ezt az intézményi hatalmi logikát követi, még ha reflexív, önkritikus nyelvezetbe csomagolva is.

Művészeti kutatásnál: A nemzetközi kutatási standardokhoz való igazodás és az akadémiai kontrollmechanizmusok normatív kereteket állítanak, amelyek szűkítik a sajátos módszertani szabadságot.

5. Hierarchikusság

A rendszer meghatározza, ki szólalhat meg hitelesen: a kutató-művész, aki ismeri a terminológiát, vagy a felkért művész, aki az intézmény stratégiájába illeszkedik. Az alkotó így könnyen az elvárások foglyává válik, alárendelt helyzetbe kerülhet.

Múzeumi felkérésnél: Az intézmény mint megrendelő fölérendelt pozícióban van, a művész pedig függő helyzetben: az elfogadás, a finanszírozás és a láthatóság mind az intézményi jóváhagyástól függ.

Művészeti kutatásnál: A művész pozíciója az akadémiai testületek és finanszírozók értékelésétől függ. A magasabb presztízsű tudásformák alárendelt helyzetbe szoríthatják a művészi hozzájárulást.

IV. AFFEKTÍV SZINT – A TRAUMA ALAPÚ MŰVÉSZET

Ebben a fejezetben a trauma fogalmának történeti és kortárs értelmezéseit, valamint ezek művészeti és kulturális összefüggéseit vizsgálom. Ann-Lena Werner: *Let Them Haunt Us* c. könyvének¹⁰² kronológiája mentén a fogalom alakulását a 19. századi idegrendszeri sérülésekkel kapcsolatos elméletektől a pszichoanalitikus megközelítéseken, a háborús neurózis és a holokauszt tapasztalatán át a feminista és affektuselméleti fordulatig követem. Részletesen elemzem az aura fogalma (Benjamin) és a trauma kapcsolatát, különös tekintettel a műtárgy jelenlétszerűségére, valamint az észlelési és affektív folyamatok dinamikájára. Chilf Mária „zoom in” – „zoom out” modelljét és az öt csapdajegyet felhasználva bemutatom, hogyan jelenik meg a trauma mint *par excellence* csapdaszerkezet, és miként válhat a művészeti feldolgozás maga is csapdává, ha nem optimális a reflexív távolság. A kortárs kultúrában a trauma fogalma az identitáspolitika, a mediatizált nyilvánosság és a kulturális emlékezet kulcsfogalmává vált; ennek egyik következménye az áldozatiság státuszának felértékelődése, amely társadalmi és művészeti szinten egyaránt performatív és versengő logikákhoz vezethet. E jelenséget a csapdamodell fogalomrendszerével értelmezem, kitérve az áldozatiság reprezentációjának esztétikai és etikai dilemmáira, valamint az elkövető iránti felelősségvállalás lehetőségeire Dominic Thorpe performanszművészete kapcsán.

IV/1. TRAUMATÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

A trauma fogalma nem adott, hanem történetileg konstruált és folyamatosan újraértelmezett jelenség, számos tudományág – orvostudomány, neurológia, pszichológia, pszichoanalízis, szociológia, antropológia, jog, politikatudomány, valamint az irodalom-, média- és kulturális tanulmányok – járult hozzá jelentésrétegeinek kialakulásához.

A modern traumaértelmezés előzményei a 19. században keresendők: ekkor jelent meg a vasúti szerencsétlenségek nyomán a *railway spine* fogalma, amelyet az idegrendszer sérülésének vagy túlterheltségének magyarázatára használtak a korabeli orvosi gyakorlatban. (Werner 2020, 27.) A század végén Pierre Janet a trauma kialakulását az emlékezet disszociatív működésének tulajdonította, míg Freud és Breuer a hisztéria jelenségét a pszichés trauma és az elfojtás kapcsolatán keresztül vizsgálták. Freud kezdeti „csábítási elmélete” (*Verführungstheorie*)¹⁰³ a tüneteket valós gyermekkori abúzus következményeinek tekintette, ám kortársai nyomására ezt a feltevését végül elvetette, és a hisztérikus állapotot inkább a tudattalan fantáziák következményeként értelmezte – mindez hozzájárult a bántalmazásról szóló beszámolók hiteltelenítéséhez. Az első világháborút követően a *shell shock* fogalmának bevezetése tette nyilvánvalóvá, hogy a háborús fronton átélt extrém stressz fizikai sérülés hiányában is súlyos pszichés zavarokat idézhet elő. A második világháború utáni időszakban a háborús neurózis fogalma a klinikai tapasztalatok és

¹⁰² WERNER, Anna-Lena: *Let Them Haunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma as the Unrepresentable*. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.

¹⁰³ FREUD, Sigmund: *Zur Ätiologie der Hysterie*. Leipzig–Wien: Franz Deuticke, 1896.

pszichológiai kutatások nyomán tovább rétegződött, és ebből alakult ki az a diagnosztikai keret, amely később a poszttraumás stressz szindróma (PTSD) elméletének alapjául szolgált. (uo. 30-37.)

A holokauszt tapasztalata radikális fordulatot hozott a trauma kapcsán folyó diskurzusban: Theodor W. Adorno, Claude Lanzmann, majd később Dominick LaCapra, Shoshana Felman, Cathy Caruth és mások a traumát olyan eseményként értelmezték, amely elbeszélhetetlen és megjeleníthetetlen, mivel reprezentációját etikai és esztétikai tilalom övezi. Az „el nem mondhatóság” paradigmája az 1990-es évektől vált uralkodóvá traumaelméletekben – részben Lacan „a Valós”¹⁰⁴ fogalmának hatására –, és szervesült a kortárs művészet értelmezési kereteibe is. (2012, 77-90.)

A hetvenes évektől a radikális feminista mozgalom – a gyermekbántalmazás ellen küzdő párhuzamos mozgalmakkal összefogva – a nemi erőszak, a családon belüli erőszak és a gyermekbántalmazás tapasztalatait is a traumaelmélet és a jogi nyilvánosság középpontjába állította. Az 1980-ban a DSM-III-ban (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*) hivatalosan bevezetett PTSD egységesítette a különféle háborús, katasztrófa- és erőszak-tapasztalatokat, amely így nemzetközi diagnosztikai szabvánnyá vált. A legújabb epigenetikai kutatások pedig már arra irányulnak, miként hagyhat a trauma generációkon át öröklődő biológiai nyomokat. (uo., 42.)

A 21. századra a pszichológiai és neurológiai kutatások egyre inkább az érzéki és affektív megtapasztalhatóságra irányítják a figyelmet, hangsúlyozva, hogy az élmények testi lenyomatként – az ún. *body-memory* részeként –, elbeszél narratívaként és tudattalanul újraaktiválódó nyomként egyaránt fennmaradnak. Ezzel párhuzamosan a kortárs pszichológiában a trauma fogalma kollektív, társadalmi és politikai jelentést is nyert: Jeffrey Alexander¹⁰⁵ és más szociológusok szerint a kulturális trauma egy olyan diszkurzív és reprezentációs konstrukció, amelyben a társadalmi válság kulturális válsággá formálódik, és identitásokat, emlékezetpolitikákat, valamint hatalmi viszonyokat strukturál. E felfogás szerint a trauma kollektív szinten performatív módon jön létre, hasonlóan egy beszédaktushoz, új narratívákat teremtve a szenvedés és annak társadalmilag elfogadott jelentése kapcsán. (uo., 45-57.)

Ezek a változások oda vezettek, hogy a trauma túlmutat a pszichológiai, társadalmi vagy politikai jelenség kategóriáján: tágabb, kulturális és performatív jelentésében a vizuális kultúra és a művészetelmélet egyik alapvető fogalmává vált. Ebből kiindulva a következőkben azt vizsgálom, milyen módon jelenik meg a trauma a műalkotásokban mint testi-érzéki és intellektuális tapasztalat; hogyan kapcsolódik a trauma fogalma az auratikus működés elméletéhez; és milyen szerepet tölt be ebben a műtárgy jelenlétszerűsége.

¹⁰⁴ A Lacan által leírt pszichés tapasztalatok hármass rendjének egyik eleme a Valós (*Réel*). Azokat a tapasztalatokat jelöli, amelyek ellenállnak a nyelvi és szimbolikus feldolgozásnak – ezért a trauma olyan eseményként érthető meg, amely ebbe a reprezentálhatatlan tartományba tartozik.

LACAN, Jacques: *The Seminar of Jacques Lacan: Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–1955*. Jacques-Alain Miller. Trans. Sylvana Tomaselli. (szerk.) London–New York: W. W. Norton & Company, 1991. 164.

¹⁰⁵ ALEXANDER, Jeffrey C.: *Trauma. A Social Theory*. Cambridge–Malden, MA: Polity Press, 2012.

IV/2. AURATIKUSSÁG ÉS TRAUMA

„Before the work of art we are in the presence of something we can grasp only through it, much as only through the medium of bodily actions we have access to the mind of another person” – idézi Arthur Dantót Alfred Gell *Vogel's Net* című tanulmányában, Dantónak az *Art/Artifact* (1988) kiállításához írt katalógusszövegére hivatkozva. A hasonlat ereje abban rejlik, hogy a műalkotás nem pusztán tárgyként jelenik meg benne, hanem médiumként, amelyen keresztül egy immateriális jelenlét válik érzékelhetővé. Akárcsak az emberi viselkedés esetében, mikor a gesztusokon, arckifejezéseken, mozdulatokon keresztül nyerünk hozzáférést egy másik személy belső világához, úgy a műtárgy is hordozhatja a művész összetett, akár öntudatlan szándékainak megtestesülését vagy maradványait. Mindezek fényében adódik a kérdés: vajon egy valódi jelenléttel bíró műtárgy auratikusságát felerősítheti-e az, ha az alkotó benne egy számára is nehezen hozzáférhető tapasztalat közvetítésére tesz kísérletet?

Walter Benjamin klasszikus meghatározása szerint az aura „valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közeli is legyen a tárgy”. Ez a távolságélmény nem pusztán térbeli vagy időbeli: a műtárgy auratikusságát egyrészt a tárgy egyszerisége és egyedisége adja, valamint az, hogy bár fizikailag jelen van, mégis részben hozzáférhetetlen (1936). A traumából kiinduló műtárgyak esetében ezt az auratikus működést hatványozottan érzékelem, hiszen nem csupán az egyszeri műtárgyhoz való részleges hozzáférés paradoxonát tapasztalom meg a befogadás során, hanem a csak töredékesen elmondható trauma jelenlétét is.

Hal Foster Lacan nyomán úgy határozza meg a traumát, mint „a Valóssal (*Réel*) való elhibázott találkozást”, amely, mivel elhibázott, „nem reprezentálható; csak ismételhető, sőt ismételni kell”. Ahogyan kiemeli: „*Wiederholen [...] is not Reproduzieren; repetition is not reproduction*” – vagyis az ismétlés nem pusztán újraalkotás, hanem egyszerre elfedés és felfedés: pajzsként védi a szubjektumot a traumatikusnak észlelt valóságtól, miközben egyúttal láthatóvá is teszi azt. Ez egy kettős mozgás: a repetíció nem oldja fel a traumát, hanem olyan feszültségteret hoz létre, amelyben a közelkerülés és az eltávolodás egyszerre, folyamatosan történik.¹⁰⁶

Az én olvasatomban ez a két dialektika – az aura távolság–közelség paradoxona és a trauma elfedés–felfedés mozgása – strukturális analógiát mutat. Ez teszi lehetővé számomra, hogy a traumatikus műalkotások befogadásának egy lehetséges módját traumatikus-auratikus élményként írjam le: mind az auratikus, mind a traumatikus tapasztalat olyan részleges hozzáférést jelent, amelyben a közelség és a távolság nem kioltja, hanem feltételezi egymást. Ezen a ponton kapcsolódhatunk vissza az autonómia kérdéséhez, hiszen ha a mű sosem válik teljesen hozzáférhetővé, nem zárható le egyetlen értelmezésen keresztüli kisajátításban sem. Ebben a strukturális lezárhatatlanságban is – amelyet Lyotard is kiemel (l. fentebb, 50. j.) – megragadható a mű autonómiája: a jelentés lezárásával szembeni ellenállásként.

¹⁰⁶ FOSTER, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, MA – London: The MIT Press, 1996. 131-136.

Ez a kettős, elfedő–felfedő mozgás rokonságban áll azokkal az elméleti megközelítésekkel, amelyek a traumát nem lineáris narratívaként értelmezik. Chilf Mária *A trauma az alkotómunkában*¹⁰⁷ című doktori dolgozatában hívja fel a figyelmet Charlotte Delbo, Jill Bennett és Bracha L. Ettinger elméleteinek jelentőségére a trauma affektív és multimodális működésének megértésében. Ezek a szerzők egyetértenek abban, hogy a trauma nem illeszkedik a kronologikus emlékezetbe, és különösen abba a narratív logikába nem, amelynek révén magunkról és a világról történeteket alkotunk. Delbo – holokausztúlélő és költő – kétféle emlékezetet különböztet meg: a hétköznapi emlékezetet (*mémoire ordinaire*), amely nyelvi-narratív módon szerveződik, és a mély emlékezetet (*mémoire profonde*), amely testi és affektív lenyomatként őrizi a traumatikus tapasztalatot.¹⁰⁸ Jill Bennett *Empathic Vision* című munkájában – Delbo nyomán – ezt a gondolatot viszi tovább a *sense memory* (érzésemlekezet) fogalmával, amely mindig a jelenben tartja a trauma tapasztalatát. Meglátása szerint a traumával dolgozó művészet épp erre a jelenszerűsége épít: nem pusztán felidézi a múlt eseményeit, hanem a jelenben aktiválja az érzésemlekezetet, érzelmi és testi szinten is hatást gyakorolva a befogadóra.¹⁰⁹

Ezzel rokon módon Bracha L. Ettinger a művészi gyakorlatot – különösen saját festészeti praxisát és más, traumákkal dolgozó női alkotók munkáit – *artworking*-ként írja le: olyan alkotói folyamatként, amely nem egyszerűen reprezentálja a traumát, hanem átülteti annak tapasztalatát egy másik érzéki és affektív rendszerbe, az általa „mátrixikus határterületként” (*matrixial borderspace*) megnevezett közegbe. Ettinger ezt a relációs teret különösen alkalmasnak tartja a trauma művészi átdolgozásához, mivel itt lehetőség nyílik az érintkezésre a másik traumájával úgy, hogy az nem nyel el, de nem is hagy érintetlenül. Az *artworking* során létrejövő mű nem pusztán rögzíti a tapasztalatot, hanem energiamezőt is képez, amelyben a trauma lenyomata továbbra is aktív, és affektív rezonanciák révén új, érzéki kapcsolódásokat teremt.¹¹⁰

IV/3. „ZOOM IN”-„ZOOM OUT”

A trauma működése csapdaszerűként is leírható, hiszen érzelmi, testi és kognitív szinten ismétlődő jelenléte beszűkíti a perspektívát, és ezáltal meghatározza a percepciót és az önértelmezést. Pintér Judit Nóra fenomenológiai és pszichoanalitikus keretben úgy írja le a traumát, mint olyan élményt, amely nem képes tapasztalattá válni a gadameri értelemben¹¹¹: nem vezet el ahhoz az önismereti átalakuláshoz, amely a megértés révén megváltoztatja a szubjektumot, hanem épp ellenkezőleg – elidegenedéshez vezet, a kül- és belvilágban való otthonosság érzésének sérüléséhez: „elérhetetlen távolba kerül a traumát megelőző múlt, elhomályosul és kiüresedik a jelen, mintha egy üvegburán keresztül szemlélnénk, és megszűnik a jövő mint ígélet”.¹¹² A trauma épp ezért nem illeszkedik a

¹⁰⁷ CHILF, Mária: „Erről nem beszélünk!” – *Trauma az alkotómunkában*. DLA értekezés. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2019.

¹⁰⁸ DELBO, Charlotte: *Days and Memory*. Rosette C. Lamont. (ford.) Marlboro, VT: Marlboro Press, 1990.

¹⁰⁹ BENNETT, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005. 25.

¹¹⁰ ETTINGER, Bracha L.: *Fragilization and Resistance*. In: *Studies in the Maternal*, Vol. 1, No. 2, 2009. 4–14.

¹¹¹ GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris Kiadó, 2003.99. [1960]

¹¹² PINTÉR, Judit Nóra: *A nem múlt jelen: Trauma és nosztalgia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014.. 43–44.

narratív identitásba¹¹³, hanem azon kívül marad, és sajátos időbeliségét az állandó jelenlét határozza meg: „olyan jelen, ami sohasem lesz múlt”. (Pintér 2014, 39.) Ehhez kapcsolódóan Pintér bevezeti a „tudattalan identitás” fogalmát is, amely az identitás nem reflektált, de mégis ható rétegét jelöli, amely elbeszélhetetlen élményekből épül fel. A „traumatizált identitás” ennek különösen radikális esete: olyan sérült jelentésrendszert hoz létre, amely egyszerre rombolja le a korábbi önazonosságot, ugyanakkor a self új, de élehetetlen alapjává válik. (uo., 141–142.)

Mindez a műalkotások létrejöttére is kihat, különösen akkor, ha a trauma nem pusztán témaként van jelen, hanem az alkotói folyamatban affektív szinten is újrajátszódik, azaz „a trauma performálja magát.” Ennek a mechanizmusnak a pontosabb megértéséhez hívom segítségül Chilf Mária „zoom in” – „zoom out” metaforáját, amely egyszerre leíró és önszabályozó modellként működik. Chilf a „zoom in” – „zoom out” mechanizmust az érzelmi hatásra automatikusan működésbe lépő perspektívaváltásként írja le. A „zoom in” a közeli perspektívára utal, amikor a trauma túl intenzíven hat, és szinte beborít – optikai hasonlaltal élve: „a kép szétesik”, és az alkotó elveszítheti a kontrollt. A „zoom out” ezzel szemben az eltávolodásra utal, amely lehetővé teszi a reflexiót – azonban Chilf hangsúlyozza, hogy a túlzott eltávolodás a közöny, a nihil, és szélsőséges esetben a depresszió tereibe vezethet. Mindkét szélsőségnek megvannak tehát a veszélyei, és a kilépés kulcsa a „kamera manuális beállítása”: a perspektíva tudatos szabályozása, a közelség és távolság folyamatos, reflektált kalibrálása. Ez a manuális fókuszálás teszi lehetővé, hogy az alkotás felszabadítólag hasson, hiszen a közelség és távolság ritmusának tudatos alakításával kerülhető el mind a trauma elhallgatása, mind annak végtelenített újramesélése. (2019, 50-54.)

Adódik a kérdés, hogy az alkotó hol helyezkedik el ebben a viszonyban: a trauma médiumává válik, vagy ő lesz az, aki médiumokat alkot a trauma megdolgozása céljából? Pintér szerint a trauma akkor válik élehetővé, ha az alany képes kialakítani a „jó emlékezés” (*mémoire heureuse*, Ricoeur nyomán) gyakorlatát – vagyis ha a traumát közvetlen forma helyett átdolgozott jelentésként integrálja, azaz megszünteti állandó jelenlétét, és saját múltként válik az identitás részévé. (uo., 83.) A trauma feldolgozásának folyamatában a művészet közvetítő térré válhat: a tét nem a gyógyulás ígérete – amely sem nem garantált, sem nem lineáris –, hanem az, hogy az alkotó újrapozícionálhatja magát, visszaveheti a kontrollt, és olyan új jelentéseket hozhat létre, amelyek a trauma átalakítását szolgálják, nem annak ismétlését..

A TRAUMA MINT PAR EXCELLENCE CSAPDA

Amint az a fentiekből kiderült, a trauma természetéből fakadóan maga is csapdaszerűen működik. Ennek megragadásához jól alkalmazható az öt csapdajegy:

Álcázottság

A trauma rejtetten, áttételesen működik: nem illeszkedik a narratív identitásba (Ricoeur), a látszólag lezárt múlt helyett állandó jelenként tér vissza, észrevétlenül befolyásolva a percepciót és az önértelmezést.

¹¹³ RICOEUR, Paul: *Az én és az elbeszélte azonosság*. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó, 1999. 373-412. [1988]

Kapcsolatközvetítés

A trauma kényszerítő módon hoz létre kapcsolatot múlt és jelen, test és emlékezet között: az „érzésemlekezet” (Bennett) és a „mély emlékezet” (Delbo) révén affektív módon a jelenben tartja a múlt eseményeit, új tapasztalati dimenziót nyitva.

Transzformáció

A trauma átalakítja az identitást: „traumatizált identitást” (Pintér) hoz létre, amely egyszerre rombolja le a korábbi önazonosságot, és válik egy élhetetlen új self alapjává.

Konstruáltság

A trauma fogalma történetileg konstruált, nem eleve adott: mindig a kor tudományos, társadalmi és politikai logikái alakították. Ez mutatja, hogy a trauma értelmezése maga is diszkurzív és hatalmi konstrukció.

Hierarchikusság

A trauma fogalma társadalmi és kulturális szinten alá-fölérendeltségeket hoz létre: az áldozatiság státuszának felértékelődése performatív és versengő logikákhoz vezethet; emellett hierarchiát teremt látható és láthatatlan traumák, különböző súlyú szenvedések, valamint az áldozat és elkövető szerepei között is.

Ahogy arra Chilf Mária „zoom in” – „zoom out” modellje kapcsán már utaltam, a traumával való művészi munka során is létrejöhetnek csapdahelyzetek. Ezek feltárására a modellhez kapcsolódó csapdatipológiát alkalmazom, három, a trauma működése szempontjából különösen meghatározó szinten: a transzformáció, a konstruáltság és a hierarchikusság mentén. E három szempontot azért emelem ki, mert a túlzott közelség és a túlzott eltávolodás eltérő módokon, de hasonló következményekkel torzíthatja az alkotói folyamatot, és mert a következő fejezetben ezeknek a csapdamechanizmusoknak a részletesebb kibontására kerül sor.

Transzformáció

A „zoom in” és „zoom out” itt ellentétes irányból, de azonos következménnyel jár: mindkét szélsőség megakasztja az identitás átalakulását.

„Zoom in”: az alkotás a traumaismétlés terévé válhat, a traumatizált identitás uralkodó pozícióba kerül, az alkotói folyamat a trauma performálásává alakul. A repetíció nem hoz létre elmozdulást, hanem rögzíti a szubjektumot a traumatikus pozícióban, így az identitás átalakulása ellehetetlenül.

„Zoom out”: a trauma pusztá témaként jelenik meg, intellektuális vagy formai elemzés tárgyává szűkülhet. Az érzelmi kapcsolódás megszakad, a távolság ahelyett, hogy felszabadítana: kiüresít, és az alkotás identitásbeli elmozdulás helyett a meglévő pozíciókat tartja fenn.

Konstruáltság

Ebben az esetben a „zoom in” és „zoom out” eltérő irányokból, de azonos torzuláshoz vezet: a megszólalás elveszítheti a közvetlenségét. A trauma értelmezése mindig diszkurzív keretekhez kötött, és a konstruáltság csapdája akkor lép működésbe, amikor ezek a keretek határozzák meg a traumáról való beszédet. Ilyenkor az elmélet vagy rátelepszik az élményre, vagy eloldja azt saját történeti és testi beágyazottságától, így a trauma nem saját tapasztalati logikáján, hanem külső értelmező rendszerek mentén válik hozzáférhetővé.

Hierarchikusság

A „zoom in” és „zoom out” itt szintén különböző stratégiák mentén, de azonos etikai következményekkel működik. A trauma művészi tematizálása hierarchiakat termelhet újra. Az áldozatiság abszolutizálása stabilizálhatja az áldozati identitást, míg a szenvedések egy szintre hozása eltünteti a hatalmi és történeti aszimmetriákat, és ezzel együtt az etikai különbségek tétjét.

IV/4. A TRAUMA DIADALA

Kétségtelenül nagy jelentősége van annak, hogy ma a traumákról egyre nyíltabban beszélünk, ám éppen ezért fontos az is, hogy kritikusan tekintsünk e diskurzusra: a trauma tematizálása amellett, hogy felszabadító, újabb csapdahelyzeteket eredményezhet.

A trauma fogalmának jelenkori térnyerése elsősorban amerikai tudományos és kulturális kontextusban következett be, kiváltképp a pszichiátria, jog és az identitáspolitikai határterületein. Az utóbbi évtizedekben azonban az internet, a közösségi média, és az ezeknek köszönhetően is globálissá duzzadt aktivizmus révén nemzetközivé vált. A trauma ma már nem csupán mentális probléma: kulturális hivatkozási pont is, amely áthatja a társadalmi és politikai narratívákat. Az alábbiakban nem a traumával fogalkozó diskurzusok jelentőségét kívánom relativizálni, ehelyett azt vizsgálom, miként vált a sérültség, az áldozatiság és a traumatizáltság az identitásképzés alapjává.

Míg a 20. század közepéig elsősorban extrém események – fizikai sérülések, háborúk, katasztrófák – kapcsán alkalmazták, mára a trauma fogalma egyre tágabb értelemben használt, hétköznapiabb tapasztalatokra is kiterjed. Haslam (2016) a *concept creep* koncepciójával ragadja meg ezt a folyamatot, melynek eredményeképp bizonyos pszichológiai fogalmak (pl. trauma) ma már jóval szélesebb körű jelenségekre utalnak, mint korábban. Ez a kiterjedés kétféle irányban történik: „vertikális creep”-nek nevezi, mikor a fogalom lefelé, azaz enyébb esetek felé tágul és „horizontális creep”-nek, mikor minőségileg eltérő jelenségekre is kiterjed. Haslam szerint a fogalmi infláció jelentős társadalmi és kulturális következményekkel járhat: a szenvedés fogalmának tágulása, a normalitás és patológia közötti határ elmosódása egyszerre eredményezhet progresszív fejleményeket – például a gondoskodás körének bővülését –, és hordozhat negatív tendenciákat is, mint az áldozatiság identitásképző szerepének felerősödése.¹¹⁴

¹¹⁴ HASLAM, Nick – McGRATH, Melanie J.: The Creeping Concept of Trauma. In: *Social Research: An International Quarterly*, Vol. 87, No. 3, 2020. 14-17.

A trauma jelentéskörének ilyen mértékű kiszélesedése mögött nagyrészt jogos társadalmi felismerések húzódnak. Az érzelmi bántalmazás, az elhanyagolás vagy a mikroagressziók sokáig láthatatlan, marginalizált szenvedéstípusok voltak, mígnem a trauma körüli diskurzus kívívta számukra a társadalmi elismerést, és ezáltal a támogatási rendszerekhez való hozzáférést is – legyen az terápia, kártérítés vagy politikai képviselő. (uo., 5-6.)

Ugyanakkor, ahogy Didier Fassin és Richard Rechtman *The Empire of Trauma* című művükben rámutatnak, a trauma kiterjesztett fogalma az áldozatok védelmén túl a kortárs morális gazdaság (*moral economy*) egyik kulcsfogalmaként is újrendezi a társadalmi viszonyokat és az igazságosság kereteit – meghatározva, hogy kik számítanak legitim áldozatnak, és így milyen erőforrásokhoz férnek hozzá.¹¹⁵ Különösen felkavaró állításuk, hogy a trauma kategóriája jelenleg mindenekelőtt erkölcsi, mintsem pszichológiai: a társadalmi elismerés gyakran megelőzi a klinikai diagnózist. Az áldozatiság így erkölcsi valutává válik, amely politikailag hitelesített áldozati státuszt biztosít, és társadalmi szereppé, sőt, identitássá merevedhet. A szerzők szerint ez inkább árulkodik a korunkra jellemző morális gazdaságról, mint az áldozatok valóságáról. (2020, 284.)

Robert B. Horwitz meglátása szerint az elismeréspolitikák (*politics of recognition*) eredetileg valóban a társadalmi igazságtétel eszközeként szolgáltak, ám az interszekcionális szemlélet idővel olyan logikát termelt ki, amelyben a leghitelesebb hang mindig attól a csoporttól származik, amelyet a legelnyomottabbnak ítélnék.¹¹⁶ Ebből következően a politikai térben egyre inkább az vált meghatározóvá, ki pozicionálja magát „a legmeggyőzőbb áldozatként” (*the most compelling victim*). (uo. 20-21.) Horwitz mindezt Nietzsche *ressentiment*-fogalmával hozza összefüggésbe: ahogyan Nietzsche szerint a szenvedésből fakadó neheztelés (*ressentiment*) a keresztény erkölcsben a gyűlölet és a sérelmek morális igazolásává vált, úgy a kortárs politika is hajlamos az áldozatiságot erkölcsi fölény forrásaként működtetni. A neheztelők ebben a keretezésben passzív áldozatokká válnak, nem valódi cselekvőkké: csupán feltételezett elnyomók iránti gyűlöletük aktivizálja őket, amely egyben erkölcsi jóságuk bizonyítéka is. Mindez – Horwitz szerint – jól mutatja, hogy az áldozatiság köré szerveződő politikai kultúra a sérelmek jogos elismerésén felül arra is kész, hogy a neheztelést fegyverként használja társadalmi előnyök megszerzésére. (uo., 4-6.)

Fontos hangsúlyozni, hogy ez a *ressentiment*-alapú kritika nem csupán az identitáspolitika jobboldali bírálóinak eszköztárához tartozik, hanem a kritikai elmélet és a feminista politikai gondolkodás belső, önreflexív vitájának is tárgya. Wendy Brown *Wounded Attachments* című, immár klasszikusnak számító esszéjében – szintén Nietzsche és Foucault nyomán – baloldali, feminista pozícióból fogalmaz meg strukturálisan hasonló kritikát: szerinte a *ressentiment* által strukturált identitás paradox módon saját alávetettségéhez kötődik – a szabadság és transzformáció helyett a sérelem újratermelésében találja meg politikai legitimációját.¹¹⁷

A trauma fogalmának kiterjesztése tehát ambivalens következményekkel jár. Egyfelől lehetőséget teremt a korábban marginalizált sérelmek társadalmi elismerésére, ami a jóvátétel strukturális reformját is előmozdíthatja; másfelől azonban könnyen vezethet túlérzékeny rendszerek,

¹¹⁵ FASSIN, Didier – RECHTMAN, Richard: *The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood*. Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2009. 275-284.

¹¹⁶ HORWITZ, Robert B.: *Politics as Victimhood, Victimhood as Politics*. In: *Journal of Policy History*, Vol. 30, No. 3, July 2018. 5.

¹¹⁷ BROWN, Wendy: *Wounded Attachments*. In: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. 24-27.

sőt, a performatív áldozatiság jelenségének kialakulásához. A trauma kollektív felértékelése együtt járhat a kritikai gondolkodás és a cselekvőképesség visszaszorulásával – különösen akkor, ha az áldozatiság önmagában legitimáló erővel bír, és a sérelmek folyamatos felmutatása fontosabbá válik, mint a feldolgozás és a kilépés e dichotómiából.

Talán éppen ezért fontos, hogy a trauma fogalmát ne pusztán pszichológiai kategóriaként kezeljük, hanem – Alexander nyomán¹¹⁸ – kulturális konstrukcióként is vizsgáljuk, politikai és eszmetörténeti kontextusban. E metszetben ugyanis feltáruhnak azok a diszkurzív és intézményi erőterek, amelyekben a trauma fogalma nem csupán egyéni sérülésként jelenik meg, hanem státuszt és jogosultságot biztosít, miközben a hatalmi küzdelmek egyik hivatkozási alapjává is válik. A traumával kapcsolatos reflektált alkotói munka ebben az összefüggésben szintén hozzájárulhat e hatalmi és kulturális keretek kritikai újragondolásához.

IV/5. AZ ÁLDOZATISÁG MINT CSAPDA

Az előzőekben bemutatott hierarchikus logika – amely az alkotómunka során „zoom in” helyzetben az áldozatiság abszolutizálásához, „zoom out” esetben pedig az etikai aszimmetriák felfüggesztéséhez vezet – rávilágít arra, hogy maga az áldozatiság is működhet csapdaszerűen.

- Álcázott, mert a láthatóság ígéretével rejtje el a hatalmi logikákat.
- Kapcsolatközvetítő, mert múltat és jelent, egyént és közösséget köt össze, miközben identitásokat rögzít.
- Transzformatív, mert a szenvedést erkölcsi valutává alakítja, de ezzel passzivitást is termelhet.
- Konstruált, mert intézményi és kulturális normák határozzák meg, ki számít legitimnek.
- Hierarchikus, mert új morális rangsort teremt, amelyben mindig a legelnyomottabb hang tűnik a leghitelesebbnek.

A következőkben azt vizsgálom, hogyan jelenik meg mindez a kortárs kulturális és művészeti mezőben. Társadalmi csoportok gyakran konstruálnak maguknak kollektív identitást az őket ért múltbeli elnyomások, igazságtalanságok és szenvedések mentén. Vamik D. Volkan a „választott trauma” (*chosen trauma*) fogalmán keresztül ragadja meg az identitásképzés ezen formáját.¹¹⁹ Ezek a traumák időről-időre újraaktiválódnak, ami a közösségi kohézió erősödése mellett az ellenségek újratermelődését is eredményezheti. Ezt a dinamikát a szociálpszichológiai kutatások a kollektív áldozatiság (*collective victimhood*) fogalmával ragadják meg, amely azt jelenti, hogy egy közösség saját identitásának részévé teszi az elszenvetett sérelmeket. A kollektív áldozatiság azonban eltérő formákat ölthet: az exkluzív áldozatiságtudat (*exclusive victim consciousness*) esetében a közösség kizárólagosan a saját szenvedéseit ismeri el, míg másokét relativizálja vagy tagadja; a kompetitív áldozatiság (*competitive victimhood*) logikája a különféle szenvedő csoportok közti versengést erősíti,

¹¹⁸ALEXANDER, Jeffrey C.: *Trauma: A Social Theory*. Cambridge–Malden, MA: Polity Press, 2012.

¹¹⁹VOLKAN, Vamik: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity*. In: *Group Analysis*, No. 34. 2001. 79–97

ami gyakran empátiahiányhoz, bizalmatlansághoz és az erőszak igazolásához vezet; ezzel szemben az inkluzív áldozatiság (*inclusive victimhood*) más csoportok szenvedésének elismerésén keresztül a közös kitettség tapasztalatát hangsúlyozza, ami empátiát és szolidaritást mozdíthat elő.¹²⁰

Bár a nyugati demokráciákban az áldozatiság és a sérelmek kibeszélése sokszor már kultuszszerű társadalmi és politikai gyakorlat, Magyarországon mindez korántsem ennyire magától értetődő: a különféle sérelmek nyilvános tematizálása és feldolgozása sokszor ellenállásba ütközik (zaklatási ügyek, családon belüli erőszak, roma közösségeket ért diszkrimináció stb.). Azonban a Trianon-kultusz, a holokauszt vagy az 56-os forradalom eltérő hangsúlyokkal, de megjelennek az áldozatiság narratívái között. A feldolgozatlan történelmi traumákból fakadó „sérülékeny nemzeti identitás”¹²¹ kollektív keretei – amelyeket a magyar szociálpszichológiai kutatások az önsajnálat, a felelősségelhárítás és az ágencia hiányával jellemezhető mintázatokként írnak le – szintén nem integráló, hanem kizáró és moralizáló sémákat termelnek újra.¹²²

Ezek a mechanizmusok összecsengenek Nils Christie klasszikus elemzésével, aki rámutatott, hogy az „ideális áldozat” (*ideal victim*) mindenek előtt gyenge, tiszteletreméltó és ártatlan, azaz nem felelős a sérelmeiért, és egyértelműen elkülöníthető a „nagy és rossz” elkövetőtől.¹²³ Ez az ideáltípus nem csak leíró kategória, normatív minta is, amely befolyásolja, kit tekintünk méltó áldozatnak: megjelenik a jogi és mediális reprezentációkban, valamint a közvélemény morális érzékenysége is kihat. A kritikai viktimológia arra mutat rá, hogy az „ideális áldozat” sémája szükségszerűen marginalizálja azokat, akik nem illeszkednek bele ebbe a normatív képbe – például férfi áldozatokat, szexmunkásokat, bebörtönzött személyeket, illetve azokat, akik ambivalens módon kapcsolódnak egy traumatikus eseményhez. (uo., 193-211.; 281-282.)

A korábbiakból nyilvánvalóvá vált, hogy a trauma és az áldozatiság különböző diskurzusok és – adott esetben – vizuális gyakorlatok révén folyamatosan újratermelődő jelenségek. Alexander szerint a kulturális trauma társadalmi és narratív folyamatok eredménye, nem csupán egy fájdalmas esemény inherens következménye: létrejöttéhez szükséges, hogy az érintettek úgy döntsenek, az általuk elszenvedett sérelmet szimbolikus olvasatban (*symbolic rendering*) identitásuk alapjává teszik.¹²⁴ Fassin és Rechtman ezzel összhangban kiemelik, hogy abban, hogy az áldozati pozíció erkölcsi valutává váljon, kulcsszerepet játszanak az intézmények, az aktivista közösségek és a médiareprezentáció. (2009, 7.)

Éppen e reprezentációk működését tárja fel kritikusan Susan Sontag *Regarding the Pain of Others* című művében. Arra hívja fel a figyelmet, hogy a szenvedést ábrázoló képek akkor tudnak kellően vádlóak lenni és cselekvésre ösztönözni, ha sokkolnak – ám a sokkhatás gyorsan elinflálódhat. Az ilyen tartalmak gyors egymásutánban, nagy mennyiségben való fogyasztása inkább passzivitást és érzelmi eltompulást válthat ki: nem ösztönöz cselekvésre, hiszen – ahogy Sontag írja

¹²⁰NOOR, Masi – VOLLHARDT, Johanna Ray – MARI, Silvia – NADLER, Arie: *The Social Psychology of Collective Victimhood*. In: *European Journal of Social Psychology*, Vol. 47, No. 2, 2017. 121–134.

¹²¹LÁSZLÓ, János: *Történelem-történetek. Bevezetés a narratív szociálpszichológiába*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012.

¹²²MÉSZÁROS, Noémi Zsuzsanna – VAMOS, Eszter – SZABÓ, Zsolt Péter: *Sérülékeny identitás: A kollektív áldozati tudat pszichológiai hatásai*. In.: *Magyar Pszichológiai Szemle*, 72. évf., 3–4. sz. 2017. 345–379.

¹²³BARNES, Rebecca – BOSMA, Alice – BOWS, Hannah – CHRISTIE, Nils (szerk.). *Revisiting the “Ideal Victim.”* *Developments in Critical Victimology*. Bristol: Policy Press, 2018. 12.

¹²⁴ALEXANDER, Jeffrey C.: *Trauma: A Social Theory*. Cambridge–Malden, MA: Polity Press, 2012. 4.

– „együttérzésünk éppúgy hirdeti ártatlanságunkat, mint tehetetlenségünket”, ami paradox módon érzelmi távolságot teremt a szenvedéstől.¹²⁵

Hanan Jasim Khammas *The Banality of Violence* című tanulmányában szintén kétségbe vonja a szenvedés képi vagy narratív újratermelésének felszabadító jellegét. A fájdalom esztétizálását „episztemikus erőszakként” (*epistemic violence*) értelmezi, amely fogyaszthatóvá teszi a szenvedést, és ezáltal dehumanizálja az áldozatokat. Benjamin terminológiájával élve mindez „törvényfenntartó erőszakként” írható le, amely a fennálló rendet legitimálja, miközben a néző morális önfelmentését szolgálja.¹²⁶

Összegezve, jól látszik, hogy trauma és az áldozatiság diszkurzív, vizuális és identitásképző dimenziói akár olyan csapdaszerkezetet is létrehozhatnak, amely egyszerre kínál láthatóságot, és zár el a valódi cselekvőképességtől. Volkan „választott traumája”, Vollhardt „inkluzív”, „versengő” és „exkluzív” áldozatiság-fogalma, Christie „ideális áldozat” konstrukciója, valamint Alexander és Fassin–Rechtman kulturális trauma-elmélete mind rámutatnak arra, hogy az áldozatiság performativitása egyszerre idézhet elő empátiát és kohéziót, valamint kirekesztést, apátiát és a fennálló rend legitimálását. Erre válaszképp a kritikai gondolkodás és művészet feladata természetesen nem a trauma elhallgatása, inkább az áldozatiság performatív mechanizmusainak felismerése, és az ebből való reflexív kilépés lehetőségeinek a kidolgozása. Erre példát a dolgozatom *“Power Must Grow, If It Doesn’t Grow, It Rots”* c. fejezetében mutatok.

IV/6. AZ ELKÖVETŐ JELENLÉTE

E reflexív kilépési kísérlet egyik általam ismert legradikálisabb példáját Dominic Thorpe performanszművészete kínálja.¹²⁷ Művei nem az áldozati tanúságtétel reprezentációjára összpontosítanak elsősorban, hanem arra, hogy hogyan lehet a performansz médiumán keresztül olyan relációs, etikai teret nyitni, amelyben az elkövetők tapasztalata és traumája is megmutatható – még ha csupán gesztusokon keresztül is –, anélkül hogy ez relativizálná az áldozatok elsődlegességét.

Ahogy ő fogalmaz: a performanszmű (*performance artwork*) olyan közeget hoz létre, amelyben minden érintett szerepet kap – akár jelen vannak a performanszon, akár nem –, és az etikai felelősség ezáltal rájuk is kiterjed. (uo., 107.) Elismeri a trauma ábrázolásának nehézségeit – vallja, hogy „a teljes megértés lehetetlensége nem mentség arra, hogy ne keressünk válaszokat” –, és hangsúlyozza, hogy az erőszak feldolgozásához nem elegendő csupán az áldozat előtti tisztelgés, sem az elkövető pusztá elítélése: a teljesebb megértés érdekében az elkövető felé is oda kell fordulnunk. (uo., 101.) Thorpe levinasi alapállása szerint az önazonosság nem autonóm adottság: a másik iránti felelősségben formálódik, amely minden cselekedetet megelőző, elsődleges reláció, azaz

¹²⁵ SONTAG, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 7-23.

¹²⁶ KHAMMAS, Hanan Jasim. *The Banality of Violence: Art and the narrative of victimisation*.

<https://sites.gold.ac.uk/comparative-literature/the-banality-of-violence/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

¹²⁷ THORPE, Dominic: *Performance Art from Ireland and Perpetrator Trauma*. Doctoral thesis, University of Brighton, 2022.

<https://pure.ulster.ac.uk/en/studentTheses/performance-art-from-ireland-and-perpetrator-trauma> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

„első filozófia”¹²⁸. Ebből fakad, hogy az elkövető felé irányuló etikai odafordulás is megelőzi a démonizáló reprezentációkat: az „arc” (uo. 1999) fogalmát kiterjeszti az áldozatról az elkövetőre is, ami a tettesség komplexitásának megértését szolgálhatja. Ez nem jelenti azt, hogy minden áldozatnak ilyen nyitottsággal kellene szembenéznie az elkövetővel, de bizonyos esetekben a közös emberi mivolt felismerése éppen az áldozatok számára adhat erőt a traumából való kilépéshez. (2022, 104.) Thorpe számára különösen fontos, hogy a nézőt testi és etikai értelemben is bevonja, ne hagyja a morális távolságtartás kényelmes pozíciójában. Ennek eszköze a produktív kétértelműség (*productive ambiguity*), amely arra kényszerítheti a befogadót, hogy ne tudja egyértelműen elhatárolni magát a kényelmetlen, zavarba ejtő alakoktól. (uo. 66-70.)

Thorpe a művészet szerepét a felelősségi viszonyok feltárásában látja, nem az ítékezésben. Ez azonban nem azonos a büntetéssel, inkább az elszámoltatással rokon. Míg a büntetés külsőleg kiszabott, passzív tapasztalat a vádlott számára, addig az elszámoltatás nyitott, részvételen alapuló folyamat, amely a közösségi igazságkeresést és a reflexiót helyezi előtérbe – ami akár a vádlóra is kiterjedhet. (uo. 15.) Ebből következően a morális ítélet és az empátikus megértés közti feszültséget nem feloldani, inkább felvállalni próbálja, és ezzel egy harmadik, köztes pozíciót ajánl. Az ajánlat szerint a reflexív kilépés lehetősége akkor jöhet létre, ha az alkotás a szenvedés kifejezésén túl annak kontextusát és hatásmechanizmusait is tudatosítani kívánja.

Thorpe gyakorlata ebben az értelemben ugyanazt a nyitott, lezárhatatlan működésmódot testesíti meg, amelyet korábban az autonóm műalkotás „jó csapdajaként” írtam le: olyan reflexív teret hoz létre, amely maga is ellenáll az öt csapdajegy zárt diagnosztikai leírásának.

V. A PARANOID OLVASÁS SZINTJE

A kérdés nem csupán az, hogy mi ellen beszélünk, vagy mit leplezünk le, hanem az is, hogyan olvasunk, és milyen affektusok, félelmek vagy védekezési mechanizmusok formálják azt, amit kritikai gondolkodásnak nevezünk. A paranoia hermeneutikája – amelyre Paul Ricoeur és Eve Kosofsky Sedgwick is reflektál – épp azt mutatja meg, hogy maga a kritika is válhat olyan zárt rendszerű működésmóddá, amelyet eredetileg meg akart kérdőjelezni. Ezért szükségesnek tartom a csapdamodell kibővítését egy reflexív szinttel, amelyen keresztül azt vizsgálom, mi történik akkor, amikor a gyanú – akár jogos, akár túlzó – az értelmezés egyetlen működési elvévé válik. Ezt az ötödik szintet tehát azért vezetem be, hogy rávilágítsak: a csapdák felfedésének kényszere maga is csapdahelyzetet eredményezhet. Ezen a szinten a paranoid olvasás elméletéhez fordulok, amelynek sajátossága, hogy megalkotója, Eve Kosofsky Sedgwick – akárcsak én – egy modellt konstruált a leleplezésére. Ironikus módon tehát a reflexió szintje ugyanazt a logikát követi, és ugyanabban a modellalkotó kényszerben osztozik, mint amelyet leleplezni kíván. Ugyanakkor Sedgwick nyomán az is láthatóvá válik, hogy a paranoid hermeneutika nem az egyetlen lehetséges módszere a kritikai gondolkodásnak.

¹²⁸LEVINAS, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen. Esszé az exterioritásról*. Orosz László (ford.). Budapest: Jelenkor Kiadó, 1999. 260-261. [1961]

Sedgwick a *Touching Feeling* (2003) című kötetének egyik legismertebb esszéjében – *Paranoid Reading and Reparative Reading* – rámutat, hogy a kortárs kritikai elméletben a paranoia a gondolkodás szinte uralkodó struktúrájává vált. Sedgwick nehezményezi, hogy a „paranoid olvasás” teljesen egybeesni látszik a kritikai elméleti vizsgálódással, ahelyett hogy – ahogyan ő fogalmaz – „a kognitív–affektív elméleti gyakorlatok lehetséges formáinak egyikeként tekintenénk rá”.¹²⁹

A paranoid olvasás filozófiai előzményei közül Sedgwick Paul Ricoeur ismert meghatározását, a „gyanú hermeneutikáját” (*herméneutique du soupçon*) emeli ki. Ricoeur ezzel Marx, Nietzsche és Freud gondolkodását ragadja meg, akik – bár eltérő utakon – a tudat egészét „hamis tudatként” értelmezték: míg a karteziánus filozófia a dolgokat tekintette kétségesnek, de a tudat bizonyosságában hitt, ők magát a tudatot tették a kétely tárgyává. Freudnál a pszichoanalízis, Marxnál az ideológiaelmélet, Nietzschénél a morál genealógiája – mindhárom ugyanazt a vállalkozást tűzi ki célul: a tudat illúzióinak lebontását.¹³⁰ A gyanú hermeneutikája ebben az értelemben nélkülözhetetlen episztemológiai fázis, mivel a pusztá valósággal való szembesülés (az *Ananké*¹³¹ fegyelme) révén teremt hozzáférést egy újfajta igazságfogalomhoz. (Ricoeur 1970, 33.)

Sedgwick szerint a paranoid olvasás egy sajátos episztemológiai gyakorlat, amely öt jellemzővel írható le: anticipatív (célja, hogy ne érjen rossz meglepetés, ezért körültekintő, a váratlant igyekszik kizárni), reflexív és mimetikus (csak utánpótlás révén érthető meg, és maga is utánpótlás révén ért), erős elmélet (Tomkins nyomán *strong theory*¹³², pontosabban erős affektuselmélet, amely a megaláztatástól való félelem köré szerveződik) és negatív affektusokra¹³³ épít (különösen a félelemre, szorongásra és megaláztatásra), valamint rendíthetetlenül bízik a leleplezés hatékonyságában, mintha az igazság nyilvánosságra hozatala önmagában elegendő volna. Ez a stratégia azzal erősíti meg önmagát, hogy kizárja a pozitív affektusokat, ám a leleplezésbe vetett feltétlen bizalom figyelmen kívül hagyja a közönség cinizmusát, és túlbecsüli a leleplezés sokkoló erejét. A gyakorlatban ugyanis sok demisztifikáló gesztus hatástalan marad, azaz a felvilágosítás önmagában nem garantál politikai vagy társadalmi változást. (Sedgwick 1997, 130-139.)

Sedgwick szerint a probléma gyökere nem az, hogy a paranoid pozíció téves volna – hiszen gyakran valós elnyomásokat tár fel –, inkább az, hogy módszeresen kiszorítja a kritikai praxis alternatív, pozitív affektusokra építő lehetőségeit, amelyek az örömhöz, a gondoskodáshoz, vagy az esztétikai élvezethez kapcsolódnak. Ezeket a paranoid logika „pusztán esztétikai” vagy „pusztán reformista” kategóriába sorolja, és ezért elutasítja. (uo., 144.)

¹²⁹SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is about You*. In: SEDGWICK, Eve Kosofsky (szerk.): *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press, 1997. 125-126.

¹³⁰RICOEUR, Paul: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. Denis Savage (ford.). New Haven–London: Yale University Press, 1970. 32-33.

¹³¹Eredetileg a szükségszerűség görög istennője, Ricoeurnél kulcsfogalom: Marxnál a praxis felszabadításának feltétele a szükségszerűség megértése (Ricoeur), Nietzschénél az *amor fati* és az örök visszatérés formájában jelenik meg, Freudnál pedig a valóságelv (*Realitätsprinzip*) az Ananké mítoszaként, a kiábrándulás és a vallási illúziók feladásának szimbólumaként.

¹³²Tomkins szerint a „gyenge elmélet” (*weak theory*) korlátozott hatókörű, de viszonylag hatékony, mert képes rövid távon megvédeni a negatív affektusoktól. Az „erős elmélet” (*strong theory*) ezzel szemben széles hatókörű, sok jelenséget képes egyetlen kategóriába rendezni (pl. minden helyzetet a megaláztatás alá sorolni). Azonban épp azáltal erősödik, hogy stratégiái újra és újra kudarcot vallanak a negatív affektus megelőzésében, így egyre több tapasztalatot „hódít el” magának.

¹³³Tomkinsnál a különböző érzelmi állapotokat (pl. szűgyen, félelem, izgalom, öröm) alapvetően pozitív vagy negatív affektusokként sorolja. Sedgwick a paranoia kapcsán hangsúlyozza, hogy az „erős elméletek” többnyire negatív affektusokra (pl. megaláztatás, félelem) szerveződnek, míg a „gyenge elméletek” akkor maradhatnak fenn, ha viszonylag sikeresen védelmet nyújtanak a negatív affektus ellen.

Felmerül tehát a kérdés: mit jelentene másként, nem paranoid módon olvasni? Hogyan képzelhető el egy olyan értelmezői attitűd, amely a rossz mellett a jó meglepetésnek is képes helyet adni? Sedgwick Melanie Klein depresszív pozíció fogalmát¹³⁴ és Silvan Tomkins affektív elméletét¹³⁵ hívja segítségül. A pozíció fogalma eredetileg arra a jellegzetes beállítódásra utal, amely az ének a tárggyal való viszonyát határozza meg (Klein 1984, 1.); Sedgwick értelmezésében azonban Klein pozíció-fogalma ennél rugalmasabb, oda-vissza mozgást fejez ki, nem a fejlődési fázisok fixációs pontjaihoz való visszatérést (regressziót) jelöli. (Sedgwick 1997, 128.) A paranoid pozíció Kleinnél – a gyűlölet, irigység és szorongás jegyében – rész-objektumokhoz (*part-objects*) kapcsolódó fenyegetések köré szerveződik, amelyeket az én saját romboló impulzusainak projekciói keltenek; a gyűlölködő indulatok kivetítése után a lehasított, rossz tárgyat az én újra bekebelezi (*introjekció*), hogy ellenőrzése alatt tartsa – ami üldöztetési szorongást kelt, és állandó védekező éberségben tart. Ezzel szemben a depresszív pozíció az ambivalencia fájdalmas felismerését jelenti: az én belátja, hogy saját agressziója okozta a szeretett tárgy sérülését, ez büntudatot és szorongást kelt benne, ugyanakkor reparatív impulzusokat is életre hív, amelyek reményt adnak arra, hogy a megtámadott rész-objektumokból újra szerethető, integrált egész állítható össze. (Klein 1985, 1-22.)

Sedgwick állítása szerint a reparatív olvasás affektív szinten hasonlóképpen működik: a fenyegető jelentéselemekből olyan formát próbál létrehozni, amely örömteli és reménykeltő – nem feltétlenül egy előző egész helyreállítása révén, inkább új alakzatként, amellyel igazán azonosulni képes. (Klein 1997, 128.) A reparatív pozíció ezért nem valamiféle előírt módszer vagy normatív szabályrendszer: mindig az adott helyzetben, az olvasó affektív viszonyaiból bontakozik ki – abból, hogy miként tud kapaszkodókat találni a kultúrában, még akkor is, ha az eredendően nem az ő fenntartását szolgálja.

Ehhez kapcsolódóan Sedgwick a queer kulturális gyakorlatokat, és azon belül is a campet emeli ki mint reparatív példát: szerinte a camp nem pusztán a domináns kultúra gúnyos leleplezését végzi, hanem kreatív energiákat mozgósít, amelyek szeretetteljes és affektív játékosággal viszonyulnak a többségi társadalom által megvetett témákhoz, és egyúttal alternatív történelmi narratívákat is létrehoznak. Mindez számára azt példázza, hogy a reparatív olvasás közösségeket hozhat létre, alkalmazható a kultúra újraszervezésében, és végső soron a túlélést is szolgálja. (uo., 149-150.)

Összességében Sedgwick nem a paranoid olvasás elvetésére szólít fel, csupán annak kizárólagosságát kérdőjelezi meg. A reparatív olvasás fogalmát azért vezeti be, hogy kibővítsa a kritikai praxis lehetőségeit: rávilágít arra, hogy az értelmezés nemcsak a leleplezésre épülhet, hiszen a kapcsolódás, az újrateremtés és a remény tapasztalataiban is rejlik kritikai potenciál.

Sedgwick reparatív olvasás-fogalmát ugyanakkor több kritika is érte. Geraldine Tedder¹³⁶ és Heather Love¹³⁷ egyaránt a koncepció belső feszültségeire mutatnak rá. Tedder szerint a reparatív

¹³⁴KLEIN, Melanie: *The Writings of Melanie Klein, Vol. III: Envy and Gratitude and Other Works*, 1946–1963. New York: Free Press; London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1984.

¹³⁵TOMKINS, Silvan S.: *Affect Imagery Consciousness*. The Complete Edition, Vols. I–IV. New York: Springer Publishing Company, 2008.

¹³⁶TEDDER, Geraldine: *You Are Probably Completely Oblivious That This Text Actually Is About You. Reconsidering Eve Kosofsky Sedgwick's Reparative Reading in an Age of Paranoia*. In: Brand-New-Life, Magazin für Kunstkritik. 2020. (Az általam elérhető dokumentum nem tartalmaz oldalszámokat.)

¹³⁷LOVE, Heather: *Truth and Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading*. In: Criticism, Vol. 52, No. 2, Spring. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 235–241.

olvasás sokkal kevésbé körülhatárolt, mint a paranoid olvasás, amivel szembehelyezkedik: inkább marad nyitott, performatív gesztus, amely azzal együtt, hogy teret enged a reménynek és a képzeletnek, tompíthatja a kritika élességét. Emellett a camp-értelmezéssel is vitába száll, mert abban Sedgwick úgy hangsúlyozza a reparáció lehetőségét, hogy nem számol a javíthatatlan helyzetekkel – amely belátás önmagában is az ellenállás egy formájává válhat. Love és Tedder egyetértenek abban, hogy Sedgwick esszéje maga sem értelmezhető tisztán reparatívként: miközben hangsúlyozza a reparatív olvasás elsődlegességét, elismeri a paranoid olvasás érdemeit is, sőt: saját szövegében is él paranoid stratégiákkal. (Love 2010, 236.) Ez jelzi, hogy a két pozíció nem választható élesen el egymástól: a reparatív pozíció mindig a paranoidhoz képest bontakozik ki, így sosem tekinthető attól független alternatívának. Ha kizárólag reparatív módon olvasnánk Sedgwicket, azzal a szöveg belső ellentmondásai mellett a paranoia kritikai energiáját is figyelmen kívül hagynánk. Ahogy Klein elméletében sincs végleges feloldás a paranoid és a depresszív pozíció között, itt is inkább oda-vissza mozgásról van szó, ahol a fájdalom és az öröm egymást kiegészítő tapasztalatok. (uo., 239.)

Tímár Eszter hívta fel a figyelmem Elizabeth A. Wilson *Gut Feminism*¹³⁸ című könyvének reparatív olvasás kritikájára az *Affektus és Melanie Klein a kortárs angolszász feminista elméletben* című tanulmányában.¹³⁹ Wilson kifejezetten a reparatív szemlélettel állítja szembe azt a kritikai irányt, amely az agresszió és a negativitás vállalásában lát lehetőséget. A többi említett elméletalkotóhoz hasonlóan affektuselméleti és pszichoanalitikus távlatból közelít, és a feminizmus újragondolását a test materialitására építi, nem a diskurzus vagy a társadalmi konstrukciók szintjén végzi el: azokra a folyamatokra, amelyek során a testi állapotok (például az emésztés vagy a hányás) és az affektusok elválaszthatatlanul összefonódnak – ezt nevezi ő zsigeri feminizmusnak (*gut feminism*). Ez a biológiai szempont azért is fontos Wilson számára, mert a kortárs feminista elmélet többnyire társadalmi konstrukcionista keretben vizsgálja a testet, és kevésbé mutat érdeklődést az orvos- és természettudomány empirikus eredményei iránt, noha a biológia alapvető szerepet játszik a testi és lelki folyamatokban. (2015, 2-3.) Hivatkozási pontja a melankólia fogalma az ókori görög orvosi hagyományban, amely egyszerre utalt a lelki egyensúly megbomlására és annak testi okára, a fekete epe túltengésére. A *gut feminism* programja ezt a szemléletet kortárs kontextusban bontja ki, és egyúttal arra ösztönöz, hogy nézzünk szembe a feminizmus negatív aspektusaival, epességével – akkor is, ha ez nehezünkre esik.

E perspektívából érthető Wilson reparáció-kritikája is: meglátása szerint téves az a felfogás, amely a jóvátételt agressziómentesnek gondolja és tagadja saját ellenségességét; miközben vigaszt és helyreállítást ígér, maga is a hasítás logikáját ismétli. (Wilson 2015, 177-178.) A sérüléshez, agresszióhoz és romboláshoz való viszony Wilsonnál ontológiai belátás, nem pusztán elméleti pozíció: annak felismerése, hogy ezek a negatív erők a létezés elkerülhetetlen dimenziói, amelyeket nem lehet egyszerűen megszelídíteni vagy reparálni. Mindez egyben politikai állásfoglalás is, hiszen a feminizmust arra ösztönzi, hogy vállalja e negatív minőségek jelenlétét, és ismerje fel bennük azt az analitikus energiát, amely új kritikai távlatokat nyithat: „A feminista politika nem akkor a

¹³⁸ WILSON, Elizabeth A.: *Gut Feminism*. Durham–London: Duke University Press, 2015.

¹³⁹ TIMÁR, Eszter: *Affektus és Melanie Klein a kortárs angolszász feminista elméletben*. In: Helikon – Irodalomtudományi Szemle, 69. évf., 2. sz., 2023, 273–283.

leghatékonyabb, amikor a benne rejlő destruktív erőket produktívvá próbálja formálni, hanem amikor belátja a képességét arra, hogy ártson” – írja Wilson. (uo., 1-6.) A düh, az agresszió és a szadizmus tehát az öncélú pusztítás helyett rávilágítanak a szubjektum és a társadalmi viszonyok alapvető ellentmondásaira (uo., 71.), és így lehetővé teszik az ellenállás olyan radikálisabb formáit, amelyek nem illeszthetők a vigasznyújtás vagy a reparáció logikájába.

E kritikai megközelítések jól illusztrálják a csapdamodell reflexív szintjét: azt a felismerést, hogy a csapdából való kilépésre tett kísérlet maga is csapdaszerű működésbe fordulhat. Sedgwick és Wilson modelljei éppen abban példázatosak, hogy saját elméleti gesztusaik is újratermelik azt a logikát, amelyet leleplezni kívánnak. A paranoia–reparáció dinamika tehát állandó mozgásban van, amelyben a kritikai gyakorlat határai újra és újra láthatóvá válnak.

VI. A CSAPDAMODELL ALKALMAZÁSA HÁROM MŰALKOTÁS KAPCSÁN

A Következő fejezetekben három, 2016 és 2020 között készült, a paraszti kultúrát és folyamányait tematizáló projektemet és a hozzájuk köthető kutatásom folyamatát és eredményeit ismertetem, egyrészt azért, hogy a bevezetőben említett közelítési kísérleteket, illetve az ezekkel párhuzamosan végbemenő absztrakciós folyamat stációit ismertessem, másrészt azért, hogy a csapdamodell alkalmazását demonstráljam. A *Parasztok Atmoszférában* (2016-2020) konceptuális zenekar és a „*Ne tegyék reám...*” című kiállítás mellett említésre érdemesnek tartom a *Power Must Grow, If It Doesn't Grow, It Rots* (2020) címűt is, amelyen keresztül a csapda felismerésének és az abból való szabadulásnak egy lehetséges módszerét példázom. A projektek leírását – amely a 2022-ben készült komplex vizsga dolgozatom jelentős részét képezte – változatlan formában közlöm; az érdemi reflexiót a csapdamodell segítségével végzett elemzések tartalmazzák.

VII/1. PARASZTOK ATMOSZFÉRÁBAN

A paraszti kultúra és a hagyományhoz való viszony különféle formái iránti érdeklődés kezdeti katalizátora az a három év volt, amelyet 2016 és 2019 között a táncházmozgalom fiatal generációjából formálódott mag közvetlen környezetében töltöttem. Ez az intenzív, résztvevő-megfigyelő gyakorlatként is értelmezhető élmény speciális tapasztalatokkal gazdagított. Magas a belépési küszöb ezekbe a körökbe, legnagyobb részt tudásalapú, és mivel én egyik fajta tudással (ének-, zene-, tánctudás) sem rendelkezttem, egy idő után szükségét éreztem annak, hogy a más területeken megszerzett tudásomat és látásmódomat a mozgalom szolgálatába állítsam; emellett annak is, hogy a saját – nagyrészt a kortárs művészeti mezőhöz köthető – közegem számára mutassak fel olyan jelenségeket, amelyekre a kivételes helyzetemből nyílt rálátásom. Részben ez a kettős kötelességtudat késztetett arra, hogy a népi kultúrával kezdjek foglalkozni, és ezt egészíti ki az a művészeti kutatás, amely igyekszik kurrens néprajzi forrásokra is támaszkodva – ahogy azt a

táncházmozgalom alapítóitól megtanultam –, alternatív megközelítési módok alkalmazásával, a jelennel aktív párbeszédben álló olvasatokat megalkotni.

A Roy Wagner 1975-ben íródott, *The Invention of Culture*¹⁴⁰ című művében kifejtett kvalitatív kutatási módszertanban ismerek rá erre a fajta, a megfigyelés tárgyával szükségszerűen szorosan összefonódó kutatói pozícióra. A terepmunkát végző antropológus a megfigyelt közösség életvitelében a világhoz való viszonyulás újfajta lehetőségeire ismer rá, majd idővel ezek számára is mint követhető opciók merülnek fel. Ennek a fajta ráeszmélésnek a folyamán nemcsak a vizsgált közösség kultúrája, hanem a kutató saját kultúrájának a körvonalai is élesebben rajzolódnak ki. Ennek megélése egyfajta személyiségfejlődésre is módot adhat, elsősorban az empátia és az önreflexió felerősödésén keresztül. Esetemben ez a fajta tapasztalat olyan koncepciók kidolgozására készítetett, amelyek a saját és a vizsgált csoportok közötti, politikailag is gerjesztett feszültségek elemzését és meghaladását tűzték ki célul – így született meg a *Parasztok Atmoszférában* (1)¹⁴¹, az első, a paraszti kultúrát és annak interpretációs lehetőségeit számbavevő projektem, amelyben a táncházmozgalom alapítóinak népzeneész leszármazottaival, és a kísérleti zenei színtér alkotóival dolgoztam együtt. A projekt keretében megalapítottam egy héttagú konceptuális zenekart, a kapcsolódó művészeti kutatásom eredményeit pedig kiadvánnyá¹⁴² szerkesztettem, amelyet a zenekar első fellépésén, az OFF-Biennále záróeseményén (2) publikáltam.

A zenekar létrehozásával arra tettem kísérletet, hogy a paraszti kultúrával mint művészeti alapanyaggal foglalkozó, túlnyomóan konzervatív diskurzust kiegészítsem a kritikai megközelítéssel, valamint – meghaladva a kultúrharc megosztó logikáját – beszédhelyzeteket generáljak a különféle kulturális háttérrel rendelkező zenekari tagok (3), illetve azon kulturális színterek között, amelyek a tagokon keresztül a projektbe csatornázódnak.

ELŐFUTÁROK

A kapcsolódó kutatás során nagy hangsúlyt helyeztem a hagyományra mint kulcsfogalomra, és arra törekedtem, hogy a paraszti kultúrához való avantgárd hozzáállás örökségét mutassam fel mint hagyományörző alternatíva. A húszas-harmincas évekig mentem vissza, ugyanis abban az időszakban kezdett jelentőssé válni a gyűjtő tevékenység a paraszti kultúra még élő formáinak körében.

A néprajzi, népzenei kutatások pontosodó tudományos kritériumai mellett ez a kor hozta el a népi kultúra legszélsőségesebb (jobboldali és baloldali) politikai-ideológiai kihasználását is. A „népiség” egyik oldalon nemzeti és faji gondolatokkal kapcsolódott össze egyértelműen, a másikon pedig egyfajta szocialista népfogalomba olvadt bele.¹⁴³ Ebben a történelmi kontextusban találtam meg a kiindulási pontomat: Kassák Lajos és Bartók Béla barátságában és sorsközösségében az avantgárd

¹⁴⁰ WAGNER, Roy: *The Invention of Culture*. University Of Chicago Press. Chicago, 1981. 13-14.

¹⁴¹ A zárójelben lévő számok a képmelléklet vonatkozó darabjaira utalnak, amely a dolgozat legvégén, az irodalomjegyzék után található.

¹⁴² A libretto-zine a digitális verzió mellékletében található. Kristóf Krisztián tervezte.

¹⁴³ KLANICZAY Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran. Budapest., 2003. 17-24.. (Az eredeti online elérhetőségén már nem található, így a könyvet jelölöm meg forrásul.)

szellemiséget mereven elutasító Magyarországon. A radikális baloldali közeg legendás alakjának és az etnomuzikológia nemzeti hőségének kapcsolata a projektem szimbolikus referenciapontjává vált. Inspiráló volt emellett az aktivista közeg, amely a népi kultúra romantizálása kapcsán szkeptikus¹⁴⁴, azonban a zeneszerző Bartók iránt elfogult Kassák körül alakult ki, és amelyben maga Bartók a szellemi megújulás lehetőségét látta: egy „másik Magyarország” képviselőit. (uo., 20. o.) Az ő érdeklődésüket is Bartók irányította a népi kultúra mint „az egymás ellen uszított, harcterekre parancsolt népek” összetartozásának cáfolhatatlan bizonyítéka felé. (uo., 12. o.) A zenekarom nevét egy aktivista költő, Lengyel József azonos című verséből kölcsönöztem, amely 1917-ben a Kassák Lajos által szerkesztett *MA* folyóirat művészmatinéjában hangzott el. (uo., 14. o.) A névválasztással vállaltan álltam be a zenekarommal azon – általam is vizsgált – mozgalmak sorába, amelyek különféle szándékok mentén használták fel – és ki – a parasztság kultúráját, sajátos atmoszférát vonva köré.

A táncházmozgalom, a történeti avantgárd mellett, ellenkulturális minőségében volt kapcsolódási pont számomra. Az 1970-es években a táncházmozgalom a kor számos egyéb ifjúsági mozgalmának kialakulásával párhuzamosan jelentkezett egyfajta ellenreakcióként a magyar fiatalok részéről, akik a szocialista tervezés „gyártott” programjaira, illetve az elvárosiasodott élettel kapcsolatos elégedetlenségükre kreatív módon próbáltak meg reagálni, a számukra elérhető eszközök segítségével. (Klaniczay 2003, 17-24.) Az uralkodó, a szovjet Mojszejev-együttesek mintájára koreografált folklór repertoárok helyett hiteles népi formákat kerestek, és ezen az úton a kor jelentős etnográfusaihoz és tánc történéseihez jutottak el. A tudósok arra ösztönözték őket, hogy az Erdélyben található Szék jellegzetes tánc házainak mintájára szervezzenek Budapesten közösségi eseményeket.¹⁴⁵ A mozgalom közönségének diverzitása, és a kortárs művészettel való, a ma tapasztalhatónál előbb kapcsolata¹⁴⁶ volt leginkább figyelemre méltó a projektem szempontjából, azonban a közeg átfarmálódása okainak, a mozgalom későbbi intézményesülésének és a mindenkori politikai berendezkedéshez fűződő viszonyának kutatása meghaladta volna a kompetenciámat.

Összességében annyi elmondható, hogy a magyarországi *folk revival* mozgalom alulról szerveződő kulturális ellenállásként indult, amelyben a néprajz, a folklórtevékenység és a parasztság kulturális örökségének feltérképezése megteremtette az egységes közösség és az alternatív gondolkodásmód érzetét¹⁴⁷, ám a nyolcvanas évek végére mindebből „szárba szökkentek az új nacionalizmus hajtásai is”, és mára már államilag támogatott kultúrává lett, amelynek egyes elemei rendszer- és emlékezetpolitikai célokat szolgálnak. (Klaniczay 2003. 17-24.)

¹⁴⁴ CSAPLÁR Ferenc. *Bartók Béla, Kassák Lajos*. Kassák Múzeum. Budapest., 2006. 3.

¹⁴⁵ TAYLOR, Mary: *The Politics of Culture: Folk Critique and Transformation of the State in Hungary*. PhD dissz., City University of New York, 2008.

¹⁴⁶ A Muzsikás együttes tagjával, Éri Péterrel és feleségével, Ménes Ágnessel folytatott beszélgetéseim alapján derült fény a Vetős Jánossal – aki lemezborítót is tervezett a Muzsikás számára –, Méhes Lászlóval, később Pintér Bélával, és más, az undergroundban otthonosan mozgó értelmiségiekkel ápoló szoros viszonyukra.

¹⁴⁷ CSURGÓ Bernadett. JÁNOSI Csongor. JUHÁSZ Katalin. PINTILESCU, Corneliu: *Folklore Revivalism and Ethnography: Alternatives to Everyday Culture*. In *The Handbook of Courage: Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the Humanities, MTA. Budapest, 2018. 573-602.

KORTÁRS ELMÉLETI KAPCSOLÓDÁSI PONTOK

Ahhoz, hogy a jelenben érvényes álláspontot alakítsak ki az alkotótársaimmal, meg kellett tudnom fogalmazni, milyen aktualitása lehet a népi kultúrához való odafordulásnak azon túl, hogy motiváltak vagyunk az értelmezési mező bővítésében, és folytonosságot kívánunk képezni a múltban fellelhető avantgárd törekvésekkel. Végigtekintve a XX. század társadalmi és művészeti mozgalmain, általánosságban elmondható, hogy valamiféle krízisre adott reakció vezethette az értelmiséget a népi kultúra felé. A századelőn a modernitás elidegenítő hatása, a felgyorsult technikai fejlődés és urbanizálódás hívta életre a természetközeli létformát propagáló életreform-mozgalmakat.¹⁴⁸ A történeti avantgárd művészei és teoretikusai főleg azzal indokolták a népi hagyományokhoz való visszanyúlást, hogy valami „ősit”, „tisztát” kerestek, olyat, ami egyszerre a „keletiségünk” és az „európaiságunk” bizonyítéka, ami „összeköt”¹⁴⁹ – ez a 30-as években volt jelentős állásfoglalás az előretörő fajgyűlölő ideológiákkal¹⁵⁰ szemben. A 70-es évek elején pedig egy elnyomó hatalom identitásformáló törekvéseivel szemben határozta meg magát a kibontakozóban lévő táncházmozgalom.

Ahogy számos elődnek tekintett alkotó és gondolkodó, úgy mi is jelenünk legégetőbb krízise perspektívájából tekintettünk ki és vissza, amely esetünkben az ökológiai válság volt. Az általunk vizsgált, gazdaságilag és kulturálisan is önálló magyar parasztság mára szinte teljes egészében felmorzsolódott életformája évszázadokon keresztül a természet viszonylagos kiszámíthatóságához alkalmazkodott. A természetben zajló munkálatok alól való felszabadulás ideje alatt gyakorolhatták azokat a tevékenységeiket, amelyeknek az eredményeit ma népművészetként tartjuk számon; ennek megfelelően az alkotások motívumkincse a parasztság természetbe-vettségének viszonyrendszerében értelmezhető. A nagy léptékben gyarapodó és urbanizálódó emberiség tevékenységének következtében létrejövő természeti változások alapvető átalakulásokat okoztak a globális ritmusokban.

Ezek a jelenségek egy új korszak beköszöntét jelzik, amelyben a természet kiszámíthatatlansága és könyörtelen változékonysága jelenti az új normalitást.¹⁵¹ Bruno Latour idekapcsolódó analógiája a nyugati civilizáció történetét egy színpadon játszódó drámaként láttatja, amelyben a természet a 17. századi tudományos gyökerű világképváltás óta statikus díszletként funkcionál.¹⁵² Az antropocén¹⁵³ drámai jelenete az, mikor az eddig megbízhatóan álló díszlet nagy robajjal ráomlik a színpadra, és szerepet követel magának. Újfajta, globális léptékű, természetnek való kitettségünk tudomásulvétele alapjaiban kell, hogy átírja önmeghatározásunkat: mindannyian a

¹⁴⁸ PUKÁNSZKY, Béla: *Kodály Zoltán zenepedagógiája és az életreform*. In.: *Iskolakultúra*. 2005. 2., 26-37.

¹⁴⁹ HEGYI Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti, Budapest, 1982., 77.

¹⁵⁰ BARTÓK Béla: *Faji tisztaság a zenében*, In.: *Írások a népzeneről*, Kortárs, Budapest, 2009. 200.

¹⁵¹ ALBRECHT, Glenn: *Exiting The Anthropocene and Entering The Symbiocene*. 2016.

<https://www.humansandnature.org/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene#> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

¹⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=AW138ZTKioM&t=1914s> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

¹⁵³ Számos elnevezés verseng a jelenség meghatározása kapcsán (ld: *capitalocene*, *plasticene*, *gynecene* stb.), ezek közül az *antropocén* az emberi tevékenység földtani szempontból jelentős hatására utal.

bolygó technoparasztjaivá¹⁵⁴ lettünk; műalkotásaink horizontja a savanyú pusztá és az emelkedő tengerszint.

A ZENEMŰ KONCEPCIÓJA

A civilizációnk és a természet krízises viszonyával kapcsolatos diskurzusnak az az ága inspirált minket a zenei koncepció megalkotásánál, amely a visszafordíthatatlan környezeti változásokat igazoló tudományos tények ismeretében a gyászmunka előkészítésének jelentőségét hangsúlyozza, amelyhez a művészet és a filozófia szolgálhat eszközül.¹⁵⁵ Ennek az újfajta, korábban nem tapasztalt léptékű és minőségű *természetbe-vetettségnek* a perspektívájából kezdtük el koherenssé formálni a zeneművet, és kidolgozni a hangulatait.

Egyértelműen az elmúlás érzete kezdett dominánssá válni, nem csupán a témaválasztásainkban¹⁵⁶ és a mű dramaturgiáját illetően: a népzenei gyűjtéseket tartalmazó viaszhengerek elzajosodását¹⁵⁷ megidéző moduláris szintetizátor hangok is a megsemmisülést idézték, és ezzel együtt az egykor részleges vagy teljes izolációban kibontakozó kultúra képviselőinek a múltba tűnését. A forrásul szolgáló hengerek egyrészt hordozzák az eredeti előadók előadásában megszólaló zenét; másrészt – mivel sérülékenyek –, az elhasználódásuk okán újfajta zenei minőségek is megjelennek rajtuk. Ilyenformán magukba sűrítik azokat a zeneesztétikai sajátosságokat, amelyeket a zenekar létrehozásával szintetizálni szerettünk volna: a népzenei gyűjtések a zenekar népzeneész tagjainak alapvető forrásai, a sérült hordozók esetleges zajai pedig a kísérleti műfajokkal foglalkozó tagok számára szolgáltak inspirációul. Választásunk szimbolikus volt

¹⁵⁴ Itt idézem Nemes Z. Máriót (költő, esztéta), a Hungarofuturista mozgalom alapítóját, amely mozgalomnak én is tagja vagyok. "A hungarofuturizmus a kulturális képzeletet kondicionáló mítoszfikció és esztétikai stratégia. A mozgalom célja a kultúra építményjellellegének felforgatása, új utak és szökésvonalak konstruálása a ledőlt épület "mögött" és azon "túl". A benső rendszerkritik(ák) csödjé rámutatott arra, hogy irónia és reformálás helyett, "alternatív realizmusokra", új fajokra, és új világokra van szükség. Egy kísérleti földrajz keretében újralétesítjük a Kárpátok flóráját és faunáját, illetve Őrt követelünk magunknak a régi Ég helyett. Ez az Őr átkódolja a mikro- és makroléptékeket, vagyis egy olyan poszt-planetáris távlatot hoz létre, melyben a nemzeti, történelmi, földrajzi identitások szétszóródnak egy nem-antropocentrikus legendáriumba. A hungarofuturizmus a "vidék apokaliptizsát" radikálizálja úrutazássá, így robbantva szét a nacionalizmusok klausztrófóból térrezeimjeit. Ebben a lokális és a globális közti heterogén kozmoszban kell, hogy irányítónak váljon spekulatív hungarizmusunk." Nemes, Z. Mária és Milkósvölgyi, Zsolt: *Hungarofuturista kiáltvány*. <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/hungarofuturista-kialtvany.html> (Utolsó elérés: 2025. 08. 27.)

¹⁵⁵ SCRANTON, Roy: *Learning to Die in the Anthropocene – Reflections on the End of a Civilization*, City Lights Publishers, San Francisco, 2015. 111.

¹⁵⁶ Példaként említhető a *Sír az út előtt* c. "szupernépdal", amely a zenemű részeként hangzott el.

A *Sír az út előtt* egy válogatás a természettel végzettszerűen összefonódott paraszti képzelet tájain fellelhető, az árvaság, az elárultottság, a gyász érzéseivel párba állítható természeti jelenségekből. Közös gyűjtőmunka eredményeképp jött létre, népdalok kezdő természeti képeit, – más néven "népdalküszöbeit" – szőttük metaforikus szupertájképpé. Hagyományosan számos népdal esetén a természetből vett motívumokhoz különféle törvényszerűségeket követően kapcsolódik az értelmi, érzelmi mondanivaló. Ebben a szövegkollázsban az önmagukban álló természeti motívumok összességéből bomlik ki a zeneművet meghatározó véghangulat. Említésre méltó még, hogy az utolsó két sor, amely költői módon definiálja a népdalküszöbök jelentését és jelentőségét, egy folklorizálódott Petőfi versből való. A népdalszöveg-kollázs jelensége nem előzmény nélkül való a magyar irodalomban. György Mátyás egy mára már szinte elfeledett avantgárd költő, Kassák Ma körének tagja, az 1910-es években népdal- és népballada-szövegrészekből építette fel expresszionista hatását, Bartóknak ajánlott *Legény gajdol* c. versét. A mű egyik korai példája a bartóki program zenén túli megvalósításának.

¹⁵⁷ Az első fonografikus népdalgyűjtések Vikár Béla etnográfus, nyelvész nevéhez fűződnek, aki a 19. század végén kezdte meg gyűjtői tevékenységét, a kontinensen elsőként. A gyűjtésekhez az akkoriban legkorszerűbb technikát, a fonográfot használta, és az így viaszhengerekre rögzített felvételeket később Bartók, Kodály és Lajtha László jegyezték le. A fonográf-henger kissé torz, túlviláginak tetsző, néhol nehezen érthető hangjait a fiatal Bartók Béla saját szándékán kívül tovább deformálta: a legdíszesebb, „legérzékenyebb” részeknek precíz módon történő lejegyzése érdekében többszöri lejátszással addig koptatta a hengereket, míg azok némelyike teljesen elzajosodott.

abban az értelemben is, hogy felmutatta: ugyanaz a technológia, amellyel a kutatók megmenteni, rögzíteni voltak képesek a paraszti kultúrát, végül elő is segítette ugyanennek a kultúrának az eltűnését.¹⁵⁸

A MÓDSZEREM ÉS A ZENEKAR ÖSSZETÉTELE

A zenekaron belül a kurátori-társalkotói munkamódszerem abban állt, hogy körvonalaztam egy felvetést, „szolgáltattam egy kontextust”¹⁵⁹ a csoportom tagjai számára, és folyamatos társalgás során ismertettem a kutatás különféle fázisait, véleményeztem a zenemű születésének stádiumait, miközben igyekeztem figyelembe venni a kompetenciáim határait (nem vagyok zenész, sem színpadi ember). A zenekar esetében a tagok kiválasztása túlmutatott a személyes kapcsolatokon, konceptuális indíttatású is volt. Hárman közülük olyan felmenőkkel rendelkeznek, akik a táncházmozgalom beindításában kulcsszerepet játszottak Magyarországon és a Vajdaságban; a két énekesnő a feminista punk szcénát képviselte, valamint ketten a kísérleti elektronikai színtér és a free jazz irányából jöttek. A csoport tagjainak, függetlenül attól, hogy milyen kulturális közegből érkeztek, valamilyen szempontból meg kellett haladniuk az addig következetesen képviselt alkotói álláspontjukat ahhoz, hogy létrejöhessen a produkció, és végig reflektált viszonyban kellett állniuk a saját zenei örökségükkel. A csoport kiegészült még Keresztesi Botond festőművésszel, aki az aktivista festők és Korniss Dezső képi világát ötvözte egy mostani tanya tárgyi világával a színpadi díszletek megtervezésénél; valamint Kele Ildikóval, aki a fellépőruhákat a saját, hagyományos technikákat és népi motívumvilágokat ötvöző kollekciójából válogatta.

A PROJEKT UTÓÉLETE

Bemutakozó fellépésünkre az OFF-Biennále záróeseményén került sor a Törekvés Művelődési Központban (4). A kultúrotthonok már a rendszerváltást megelőzően is marginális intézményeknek számítottak, így válhattak helyszínül túrt kategóriás művészeti produkcióknak, valamint táncházaknak. Az olyan ikonikus befogadó terekben, mint az FMH vagy a Kassák Klub, egymás mellett burjánozhatott a kulturális ellenállás kétféle ága: a neoavantgárd művészet és a táncházmozgalom.¹⁶⁰ Nem sokkal az első előadás után a zenekar több vidéki és városi zenei fesztiválra is meghívást kapott, és a projekthez kapcsolódó lecture performance-szal a Trafóban (5), a CEU-n (6), valamint a berlini CHB-ban (7) is szerepeltünk. A projekt diskurzus-generáló célkitűzéseit tekintve jelentős eredmény, hogy a legfontosabb magyarországi népi kultúrával foglalkozó folyóiratba, a Folkmagazinba is bekerült egy velem készült interjú.¹⁶¹

¹⁵⁸ JONES, Richard: *Technology and the Cultural Appropriation of Music*. 2010.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13600860902742570> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

¹⁵⁹ KESTER, H. Grant: *Conversation Pieces*. In: *Community and Communication in Art*. University of California Press. California, 2013. 77.

¹⁶⁰ K. HORVÁTH, Zsolt: *A gyűlölet mauzóleuma*. In: *Korall* 11.39., 2010., 119-144.

¹⁶¹ https://issuu.com/folkmagazin/docs/mag18_5 (utolsó elérés: 2025. 05. 29.)

VI/1.a A CSAPDAMODELL ALKALMAZÁSA A PARASZTOK ATMOSZFÉRÁBAN C. PROJEKTRÉ

Ideológiai szint

A Parasztnok Atmoszférában projekt alapvetően autonóm művészeti pozícióból indult ki. Nem állt szándékosan politikai ideológiák szolgálatába, és nem kizárólag ellenállásként határozta meg önmagát, hanem új beszédhelyzetek létrehozására törekedett kritikai és kísérleti módszerekkel. Ugyanakkor az autonómia nem abszolút állapot: a csapdamodell szempontrendszere rámutat arra, hogy egy alapvetően autonóm törekvésű mű is belefuthat ideológiai csapdába. A Parasztnok Atmoszférában esetében két ponton mutatható ki csapdaszerű működés:

Ellenálló művészet csapdája:

A projekt hagyományörző, illetve konzervatív diskurzusokkal szembeni pozicionáltsága az „ellenálló művészet” logikáját idézte meg: miközben a dichotómia meghaladására törekedett, kritikai pozícióját részben továbbra is azzal szemben határozta meg, amit meghaladni kívánt. (Ennek kultúrharc-szintű, hierarchikus következményeit lásd alább.)

Öntudatlanul ideologikus művészet csapdája:

A paraszti kultúra örökségéhez való viszony eleve hierarchikus logikák mentén szerveződik (például autentikus vs. nem autentikus, kívülálló [gyűttment, bebíró] vs. őslakos), a projekt pedig óhatatlanul állást foglalt ebben a keretben. Az ellentmondásosság leginkább abban mutatkozott meg, hogy miközben az ideológikusság meghaladására törekedett, a választott keret – az avantgárd, eleve inkább baloldali hagyomány – miatt maga is részben ideologikus maradt.

A kultúrharc szintje

A projekt egyik fontos vállalása az volt, hogy meghaladja a kultúrharc dichotómiáit, és olyan alternatív beszédhelyzeteket hozzon létre, amelyekben különböző kulturális háttérű szereplők (népzenészek, kísérleti zenészek, feminista punk előadók stb.) működhetnek együtt. Ugyanakkor a csapdamodell alapján látható, hogy a kultúrharc diszkurzív környezete olyan erős, hogy a projekt – szándékától függetlenül – részben mégiscsak beleíródott ebbe a mezőbe. A csapdaszerű működés a következő pontokon azonosítható:

Hierarchikusság:

A fent említett ellenálló pozicionáltság kultúrharc-szinten hierarchikus dinamikává alakult át: a projekt implicit módon szembesítette a táncházmozgalmat a progresszív örökséggel, amit úgy is lehetett olvasni, mintha egy kívülről érkező kortárs művész próbálná megmutatni, hogyan kellene megújítani a hagyományt. Ez a fölényesnek ható pozíció óhatatlanul előhívta a kultúrharcos pozíciókat (progresszív vs. konzervatív) még akkor is, ha az eredeti szándék ennek meghaladása volt.

VII/2. "NE TEGYÉTEK REÁM..."

A következő munkám, a Trafóban 2020 januárjában megrendezett "*Ne tegyétek reám...*" (8) c. már egy egészen másfajta alkotói és teoretikus pozícióból készült. Nagyban támogatta a korábbinál erősebb kritikai hang megjelenését az a tény, hogy 2019 nyarán magánéleti okokból eltávolodtam a táncházmozgalom belső köreitől, így nagyobb rálátásom nyílt bizonyos feltételezhető összefüggésekre, valamint az is, hogy a táncházmozgalmi aktivitással párhuzamosan egy radikális feminista önismereti csoport tagja is voltam, közel másfél éven keresztül. Mindezek eredményeképp hoztam létre – nagyrészt kollaboratív¹⁶² munkában – az első hungarofeminista¹⁶³ kiállítást.

Azt még a kiválásom előtt felismertem, hogy bár bőven fellelhetőek a női aspektusoknak is teret adó néprajzi kutatások a magyar paraszti kultúra kapcsán, művészi interpretációkban ezek szinte egyáltalán nem jelennek meg, ahogy egyéb kritikai olvasatok sem igazán kapnak teret, inkább az idillizálás és a hagyományőrzés különféle olvasatai dominálnak ezen a téren is. A mozgalom általam ismert szegmenseiben sem volt jellemző a férfi és női szerepkörökhöz kötődő konvenciók megkérdőjelezése, és az, hogy mindezeket nőként közvetlenül megtapasztalhattam, nemcsak személyes motiváció forrásaként, hanem – Donna Haraway fogalmát idézve (1988) – *situated knowledge*-ként, azaz helyhez kötött megismerésként is tudatosult bennem.

Magyari-Vincze Enikő, erdélyi származású antropológus, a feminizmusnak mint paradigmának azt a fontos tulajdonságát emeli ki *Feminista antropológia – Elvek és gyakorlatok között*¹⁶⁴ című tankönyvében, hogy tudatosítja: a megismerő alany megtestesült alany is, aki testtel rendelkezik, amelyhez kulturális felfogások társulnak mind a kutató kultúrájában, mind a vizsgált közösségében. Ezeknek a sajátos testi tapasztalatoknak és nőiség-olvasatoknak a tudatosítása révén jutottam el a magyar néprajzkutatás egyik úttörőjéhez, Nagy Olgához, aki parasztasszonyok élettapasztalatait hangosította ki a kutatásait összegző köteteiben.

¹⁶² A kollaboráció ez esetben olyan alkotók bevonását jelentette, akik vagy a táncházmozgalmon belül, vagy azon kívül, az alkotómunkájukon keresztül valamilyen kapcsolatban álltak a paraszti kultúrával.

¹⁶³ "Ahhoz, hogy le tudjuk írni, mi a *hungarofeminizmus*, először is a *hungarofuturizmus* fogalmát kell tisztázni. A hungarofuturista mozgalmat Miklósvölgyi Zsolt esztéta, irodalomtörténész, Nemes Z. Márió költő, esztéta, kritikus és Fridvalszki Márk képzőművész alapították. Ehhez a mozgalomhoz én a kezdetektől fogva kötődöm, de kettős ügynöknek szoktam hívni magam, mert közben három évig a táncház mozgalom köreiben is rendszeresen mozogtam. A *hungarofuturizmus* nagyon hasonlít az *afrofuturizmushoz*. Az afrofuturizmus az 1950-es évek végétől terjedt el az USA-ban, a kialakulása szoros kapcsolatban áll az afroamerikai polgárjogi mozgalmának és az úrkutatásnak a kezdetével. Ez politikus kulturális mozgalom, amely egy kétirányú időutazást végrehajtva alapvetően a jelenbeli kapcsolatban fogalmaz meg kritikát. Eredetileg a feketék jogfosztottságára irányította a figyelmet, akik a jelenben nem találták az őket megillető helyet a társadalomban, a felmenőik rabszolgasor előtti múltját pedig nem ismerték. Egy spekulatív művészeti és filozófiai stratégiát alkalmazva fúziós eredetmítoszt generáltak maguknak, majd a kor technológiai újításaiból inspirálódva – amelyekhez nekik szinte alig volt hozzáférésük – a jövőbe, egészen kozmikus távlatokba vetítették magukat. A hungarofuturizmus szintén egy politikus művészeti mozgalom, ami alkalmazza az afrofuturista stratégiákat, csak egy másfajta kulturális kontextusban, másfajta jelenbeli problémákra irányítva a figyelmet fogalmaz meg egyfajta ellennarratívát. A hungarofuturisták leginkább már létező eredetmítoszokat, többek között szélsőséges közösségek múltfantáziát dolgozzák fel. A hungarofuturizmus úgy fogalmaz meg kritikát ezekkel a nézetekkel szemben, hogy kisajátítja őket és túlazonosul velük. A hungarofuturista mozgalom tagjaként Bajusz Orsolyával 2019 őszén létrehoztuk a *hungarofeminista páholyt*, amelynek programját a "*Ne tegyétek reám...*" c. kiállítás alkalmával ismertettük." Részlet Solti Hanna velem készített interjújából:

https://ritmuseshang.blog.hu/2020/03/31/_nem_tudnak_mellette_kiallani_azok_aki_mi_pedig_azt_hisszuk_a_mienk (Utolsó elérés: 2025. 08. 30.)

¹⁶⁴ MAGYARI-VINCZE, Enikő: *Feminista antropológia – Elvek és gyakorlatok között*. Desire. Kolozsvár, 2006. 9.

Az *Asszonyok könyvében*¹⁶⁵ olvasott élettörténetek – azokon belül is elsősorban a nők testét is érintő traumanarratívák – képezték tehát a kiállításom koncepciójának egyik kiindulópontját, és így értelmeződött az olvasatomban a paraszti közösségek nőtagjai irányába elsődleges kapcsolódási lehetőségként a traumáik felé való empátikus nyitás, azaz a trauma-idősíkra való rákapcsolódás.

Az elbeszélések elemzésében Prokk Balázs filozófus, néptáncos volt a segítségemre, aki maga is a táncházmozgalom aktív tagja, a kis számú belső kritikai hang egyik képviselője. Vele közösen dolgoztuk ki a *feminista mozgástér elemzést*¹⁶⁶, amelynek módszerét Balázs a vallásfenomenológiából ismerte, és amelynek mintájára egy saját keretrendszert kidolgozva értelmeztük az elbeszélések eseményeit.¹⁶⁷ A könyv parasztasszonyok egyéni sors történeteit vonultatja fel, amelyeket saját maguk osztottak meg az etnográfussal az 1975 és 1984 között Kolozs és Maros megyében végzett gyűjtései során. A vallomásos szövegek nyersességük és „cenzúrázatlanságuk” okán emelkednek ki a hagyományos népi elbeszélések közül, amelyek általában a közösség konvencionális felfogásához igazodnak. Prokk Balázs szerint a Nagy Olga kötetéből áradó személyesség a félelem hallgatásából kitörő bizalom példája, ugyanis a könyvben felidézett női tapasztalatok megosztásának lehetősége a hagyományos, jellemzően patriarchális közösségeken belül korlátozott volt.¹⁶⁸ A kutatás során azt elemeztük, az adott falvak paraszti közösségeiben a hagyomány és a társadalmi normák mennyi teret engedélyeztek a nőknek a szabad mozgásra és az önreflexióra, illetve mennyit tudtak ők a maguk számára kiharcolni.

Nagy Olga egy másik hiánypótló művében, *A törvény szorításában – Paraszti értékrend és magatartás* c. tanulmánykötetében fogalmazza meg azt a súlyosnak tűnő állítást, mely szerint a tradíciótól irányított közösség tagjainak nincs egyéni valóság látásuk, minden közösségi jellegű, és az élet minden területére kiható íratlan szabályok alakítják az egyének életét. Az értékrend öröklődik, az emberek beleszületnek a hagyományba, amelynek megtartása a közösség fennmaradását és biztonságának védelmét szolgálja. A magyar parasztság hagyománya nem szentesít abszolút értéket; kifejez egy bizonyos kollektív lelkeséget, amely különféle gazdasági, kulturális, társadalmi feltételek

¹⁶⁵ NAGY Olga: *Asszonyok könyve*. Magvető. Budapest, 1988.

¹⁶⁶ Részlet Prokk Balásznak a kiállításához írt Pellengérre állított valóság c. szövegéből:

„Az elbeszélésekből kiáradó nyomasztó hangulat az olvasót is körülöleli, s a szöveg nyomai egy még mindig hasogatónan fájdalmas eseményre mutatnak; egy pillanatra, amikor az értelem elillan, s összezavarodott minden. Ezeket a traumatikus, s egy teljes élettörténetet átható pillanatokot keresve kétféle elbeszélésre lettünk figyelmesek: az egyikben úrrá lett a dermedt passzivitás, s így minden maradt a régiben. Azonban szép számmal akadtak olyan történetek is, amelyekben valamiként a főhősnő megoldotta a konfliktushelyzetet. E két személyiségtípus közötti feszültség hozta mozgásba azt az értelmezési keretet, amit az egyszerűség kedvéért idősíkoknak, illetve mozgástérnek hívtunk.”
https://www.prae.hu/article/11413-pellengerre-allított-valóság/?fbclid=IwAR3cZRwBk6BIKRIjpaEoeV05ojfR3IPq_Yk4SoDF2ez63E3-y18oW-JXgEQ (utolsó elérés: 2025. 08.29.)

¹⁶⁷ Részlet Prokk Balásznak a kiállításához írt Pellengérre állított valóság c. szövegéből:

„A magyar népi hagyományban két különböző módon szerveződő morált érhetünk tetten. A dogmatikus és praktikus morál közötti különbséget elsősorban a közösség mérete, másodsorban a szükségszerűség határozza meg. A dogmatikus morál tökéletesen illik a patriarchátus előíró rendszerébe, amelyben a lányok folyamatosan tanulják a női szerepeket: a gyermekjátékoktól a karikázókon át a vallásos rítusokig. Ezzel szemben áll a lokálisan szerveződő, praktikus morál – például háború ideje alatt, és utána –, amikor a nőknek szükségszerűen magukra kellett venniük a férfi szerepeket is. (...) Azonban a dogmatikus és praktikus morál közötti egyensúly nagyon törékeny. Ami az asszonyok számára gyakran praktikus haszonnal járna, az a férfiak közössége szempontjából rendbontó, s ezért elítélendő. Abban a pillanatban, amikor a dogmatikus vélekedés uszítássá silányul, az a praktikus kiteljesedés ellen fordul, és elkezdődik a bűnbakképzés, illetve a boszorkányüldözés. E folyamat gyakran gyilkossággal, illetve öngyilkossággal végződik. Az öntudatlan közösségi erőszak végén visszaáll a régi rend, és a tragikus sorsú áldozatok életét a fonó közössége átülteti egy balladába. A praktikus leleményt a felejtés szövi be, s az áldozatok története negatív tanításként él tovább a falu közösségében.”

¹⁶⁸ NAGY Olga: *A törvény szorításában*. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1989. 38-47.

közepette alakult ki, azonban falunként egymástól akár élesen eltérő erkölcsi törvényeket is létrehozhat, abszurdnak tűnő szokásokat is kanonizálhat. A tradicionális, archaikus gondolkodásmód nem kérdőjelezi meg az öröklöttet, így maradhatnak fenn olyan, bizonyos gazdasági vagy társadalmi szükségszerűségből keletkezett szokások, amelyek már nemcsak, hogy nem szükségszerűek, de egyenesen gátlónak is bizonyulnak az adott közösségek életében. Amennyiben a közösség elfogad valamit, az elegendő indok arra, hogy az egyén is elfogadja, még ha saját tapasztalatai nem is erősítik meg ebben. (Nagy 1989, 262-278.)

Én a kutatásom során épp az ettől a gyakorlattól eltérő eseteket igyekeztem feltárni: a hagyomány által biztosított mozgásteret vizsgáltam a múlt és a jelen vonatkozásában, transzgresszív kísérleteket és jelenségeket felvonultatva, amelyekre mint a jövőt eltérítő erőforrásokra tekintettem. Elsősorban azoknak a nőknek a teste érdekelt, akik a hagyományokkal érintkeznek, és kiállításomat ennek mentén három fő részre osztottam: *A parasztasszony teste*, *A néptáncosnő teste* és *A fétistárggyá tett test*.

A PARASZTASSZONY TESTE

Az *Asszonyok könyvében* szereplő 90 történet közül a kolozsi György Zsuzsánna elbeszélése alapján lejegyzett *Anyám végakarata* c. (Nagy 1988, 97-100.) írást választottam kerettörténetül a múltat reprezentáló installációhoz. (9) Ez a vallomásos írás az egyik legszűkebb mozgástérrel rendelkező asszony élettörténetét dolgozza fel, aki erőszakos és zsarnoki férjének 15 gyermeket szült, majd halálos ágyán a következő mondattal búcsúzott életben maradt 9 felnőtt utódjától:

„Lelkem, gyermekem, ha én meg találnék halni hamarabb, mint apátok, aztán őt rám ne tegyétek! Ne tegyétek reám, hogy ott is nyomja a szívemet s a lelkemet!”

– így adva tanúságot arról, hogy önrendelkezést a túlvilágon is alig remélhetett magának. Azzal, hogy e kulcsmondat egy részét a kiállításom címéül választottam szándékom szerint egyfelől kihangosítottam az elnyomással szembeszegülő akarat megnyilvánulását, másfelől a magam irányába is fordítottam: „Ne tégy rám olyan bélyeget, amely nem illik rám!”. Ez a saját alkotói és kutatói premisszáimmal szemben szkeptikus gesztus érhető tetten korábban a *Parasztok Atmoszférában* címválasztásában is.

Az *Anyám végakarata* c. történetben 17 családtag jelenik meg, közülük az apához és a kilenc életben maradt gyerekekhez kapcsoltam további életutakat az antológia további történetei alapján – így adva teljesebb képet a vizsgált paraszti világról. Azokat a szövegrészeket emeltem ki a kiválasztott

elbeszélésekből, amelyekben felsejlik egy-egy emancipatorikus¹⁶⁹ vagy normaszegő szándék¹⁷⁰, tett¹⁷¹, vagy akár egy elszánást követő megtorpanás¹⁷². Két, számomra a paraszti világ szenvtelen ábrázolásával példát adó kortárs szerző, Tompa Andrea (*Omerta*)¹⁷³ és

Borbély Szilárd (*Nincstelenek*)¹⁷⁴ műveiből is beemeltem egy-egy részletet. Az idézett részek a kiállítótérben a nagymamák és az anyám előadásában hangzottak el, felvételről. A felmenőim szinte kivétel nélkül szegényparaszti családok leszármazottai, azonban szerepeltetésükkel elsősorban arra a személyes tapasztalatomra kívántam felhívni a figyelmet, amelynek tanulsága, hogy a hagyományörző paraszti közösségek normarendszerének maradványai – pl.: a másságtól való idegenkedés, a közösség előtti megszégyenüléstől, a kiközösítéstől való félelem stb. – napjainkban is fellelhetők a vidéki Magyarországon. A hanggal kiegészült installáció általánosabb üzenete az volt, hogy a mintaként élénk állított közösségeket a konfliktusaikkal együtt kell szemlélnünk – akár annak árán is, hogy így olyasmit látunk meg, amellyel talán még a saját életünkben is nehezen vagyunk képesek szembesülni.

Az élettörténeteket összefoglaló installáció alapmotívumául a széket választottam (10), amely funkcionalitásán túl használójának a paraszti közösségen belül uralkodó hierarchiában betöltött szerepéről is árulkodik.¹⁷⁵ A paraszti tárgykultúrát vizsgálva olyan széktípusokat gyűjtöttem össze, amelyek a választott élettörténetek karaktereihez kapcsolhatók. Az anya figuráját legalul a

¹⁶⁹ „Hát a jóistenit a maga fejinek, hát ilyen en tőri a fejit? Menjen inkább egy kis ágat törni nekem. Még efféléken járhatja az eszét! Inkább mondaná el a Miatyánkot. Mert mindenki meghal, de aztán a vén igazán kell gondoljon a halálra. Azt mondja a közmondás: „Hetven felé hazafelé”. De aztán aki még a nyolcvannégyet is elrúgta! Maga tűzrevaló vén gazember! Még hogy test kell magának! Hogy megvert az Isten egy ilyen emberrel! Hát nem volt nekem elég, hogy ötvenhat esztendeig nyomorgatott, még ezután is nyomorgatna!”

¹⁷⁰ „Csak elég az hozzá, hogy a fiút nem kedvelte az édesanyja. Szégyelgette is, hogy gyerek van, apa nincs. Nyár volt az idő, ogorkatermés volt. Gondolta magában az asszony „Mit tudok, mit csinálni, hogy a gyermek halna meg. Hát épp a két kezemmel meg nem ölhetem, de biza nem bánám, ha meghalna. El tudnék menni világgá. Ha most meghalna, angyal lenne belőle.”

¹⁷¹ „Keserves az élete, mindenki megcsalta, s eladta. Megfagyott a lelke. (...) Le van csúszva a lejtőn. (...) Ilyen szomorú a sorsa egy-egy embernek. Nem tudom, melyiknek nagyobb a vétke: annak az asszonynak, aki a magzatmegszakítást csinálja, vagy annak, aki a világrahozza és eltaszítja magától.”

¹⁷² „Az asszonynak a lába a földbe gyökerezik. Megered a könnye. Nézi a kicsi leányát: „Hát én tiszta akarva árvát csináljak belőled? Hiszen annyi ember hal meg, aki után árva marad. Nekem erős, egészséges, fiatal uram van. Ő engem nagyon szeret, s akkor én készakarva árvát csináljak a gyermekemből?”

A harang már rég elhallgatott, az édesanya fülében még mindig szól, temetésre:

– Eltemetem a szívemet! Kicsi gyermekem, az én akaratomból nem leszel árva soha!

Visszafordul. Leteszi a csomagot. Nézi a gyermeket. „Talán, ha elindulnék, még várna a legény. Nem, nem megyek, ne legyél árva!”

¹⁷³ „Ha abból a kapuból visszafordulok, más lett volna a sorsom. Visszafordulok, kicsit haragusznak, veszekednek, na, meg is vernek, aztán el van felejtve. S akkor más sorsot csinálók magamnak.”

TOMPA Andrea: *Omerta*. Jelenkor. Budapest, 2017. 16.

¹⁷⁴ „A macskától anyám igazából undorodik. Néha valamitől megy a hasuk, felfúvódnak. Ilyenkor befosnak a szobába. Anyám megérzi a szagot, és megfogja a macskát. „Az orrát kell beleverni”, mondja nekünk. A nyakánál megfogja, undorral veri bele a macska fejét a saját szarába. Az állat menekülne, kapálózik. Anyám nem engedi. „Engedje éssanyám! Ne bántsa már szegény párát!”, kiabáljuk. De anyám nem hagyja abba. „Egy életre meg kell tanulnia, hogy ide ne szarjon”, sikítja. Undorodik a macskától. Én pedig undorodok a szartól. Csak amikor a macska már karmol és vinnyog, akkor engedi el. A seprűvel üldözi. Teljes erejéből nagyokat húz rá. „Dögöljél meg, nekem nem fogsz te is ideszarni.”

BORBÉLY Szilárd: *Nincstelenek – Már elment a Mesijás?* Kalligram. Pozsony, 2013. 18.

¹⁷⁵ Az installációt az AU Work-shoppal (Szederkényi Lukács, Ghyczy Dénes Emil) közösen terveztük meg. Javaslatukra olyan installációs elemekben gondolkodtunk, amelyeket a kiállításához kapcsolódó eseményeken is lehet majd használni, illetve a kiállítás elbontása után sem veszítik el funkciójukat..

szülőszék¹⁷⁶ (11) vagy más néven *vajúdószék* idézte meg, ebből nőtt ki a hat halott gyermeket szimbolizáló, koporsóvá alakított *ülcsi*¹⁷⁷ (12); ezekre került az életben maradt leszármazottakra utaló legáltalánosabb ülőalkalmatosság, a *fejőszék* (13); és mindezekre nehezedett a zsarnok apa ülőhelye, a *parancsolószék*¹⁷⁸ (14). Az oszlopot csupán 8 szék alkotta, a kimaradt három fejőszéket az oszlop köré rendeztem (15), és olyan történeteket társítottam hozzájuk, amelyekben a női karakternek sikerült a normaszegés, az önreflexió megfogalmazása vagy egyéb transzgresszív szándék, azaz egy korábbi keretrendszer áthágása. Az építményt legfelül egy ékkel (16) szorítottam a térben található keresztgerendához, amellyel szimbolikus értelemben a történetben feltáruló családmódel stabilitásának kérdésességére kívántam irányítani a figyelmet.

Az installáció emlékoszlopot, illetve fejfát is idéz, valamint a paraszti építészetben, leginkább a palóc házak tisztaszobáiban előforduló *boldogasszony fáját*, amely eredetileg a mestergerendát hivatott alátámasztani a lakótérben, majd idővel statikai szerepe csökkent, és inkább kultikus jelentéstartalma miatt állították.¹⁷⁹ Mindezt kiegészítette egy kézzel rajzolt magyarázó ábra (17) is, amelyet – tekintve, hogy a kiállítás egy néprajzi gyökerű művészeti kutatás eredményeit is igyekezett közölni – *határtárgyként*¹⁸⁰ értelmezem.

A NÉPTÁNCOSNŐ TESTE

A néptáncinccsen keresztül ránk hagyományozódott mozgásteret tágitja a szó szoros értelmében Szívós Kata, aki a kiállítás ideje alatt a Táncművészeti Egyetem néptánc alapszakának végzős hallgatója volt. Vizsgaelőadására készülve egy szóló női néptánc koreográfiáján dolgozott, amelynek egy kezdeti verziója volt látható egy videoinstalláció formájában¹⁸¹ (18) a jelent vizsgáló blokk részeként.

Katával 2018 szilveszterén találkoztam a Fonó¹⁸² szilveszteri táncházában, ahol az este egy pontján kiállt legényesezni¹⁸³ – többek megrökönyödésére (19). Tudnivaló, hogy bár gyűjtések alapján

¹⁷⁶ A székek félkör alakú ülőlapja és karfája elősegítette a szülési pózba való elhelyezkedést. A viszonylag keskeny ülőlapon előrecsúszva, szinte csak fél fenékkkel ült a szülő nő, hátradőlve.

¹⁷⁷ A már ülni tudó csecsemő nappali elhelyezését szolgáló gyermekbútor, ezzel együtt tették fel a gyermeket padra, székre vagy le a földre. Láda alakú, háttámlával, elől a gyermek rögzítésére szolgáló pánttal, ill. pecekkel.

¹⁷⁸ A karosszék a magyar parasztházban általában méltóságjelző, a családfőnek, ill. a megtisztelni kívánt férfivendégnek volt fenntartva.

¹⁷⁹ BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I.*, Szent István Társulat, Budapest, 1977. 58.

¹⁸⁰ A határtárgyak a művészeti kutatás kontextusában egyszerre szenzuális és textuális tulajdonságúak, és a kutatás eredményeinek átláthatóvá tételét segítik elő. Önmagukban nem feltétlenül állják meg a helyüket műalkotásokként, de nem is csupán az eredmények pusztá ábrázolásai.

SCHINDLER, Johanna: *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research: Ethnographic Insights*. Culture and Social Practice. Transcript Verlag. Bielefeld, 2018. 74.

¹⁸¹ A *Leányos* c. portréfilm elkészítéseben Varga Noémi filmrendező és Vincze Alina operatőr segédkezett. A táncosnővel folytatott többkörös beszélgetés után egy forgatási napunk volt a SÍN próbatermében, majd rögzítettünk egy másfél órás interjút.

¹⁸² A Fonó Budai Zeneház táncházmozgalom ikonikus helyszíne, magyar és határon túli népzene és néptáncnak, emellett az (etno)jazz és világzenei irányzatoknak nyújt állandó bemutatkozási lehetőséget.

¹⁸³ "A legényes az erdélyi magyarság nem székely népcsoportjai körében vidékenként más néven élő, fejlett férfítánc-típus. A legényestáncok tempója gyors, zenéje dűvő kíséretű hangszeres zene, szinte kizárólag csak instrumentális. Eredetileg a táncrend nyitótáncaként táncolták, a párostáncok elkezdése előtt. A legényes szóló, illetve csoportos táncként is előfordul. A nők a legényestánc alatt kis köröket alkotva sifitlenek, csujogatnak. Formagazdagsága kiemelkedő, a zenéhez szinte tökéletesen illeszkedik. Alapelemei az úgynevezett pontok, melyek a zenei periódusoknak megfelelő hosszúságú, lezáró formulákkal végződő táncszakaszok."

Magyar néprajzi lexikon III. (K–Né). (Főszerk. Ortutay Gyula). Budapest. Akadémiai, Kiadó 1980. 431–434.

ismertek a paraszti közösségeknek olyan nőtagjai, akik alkalmanként maguk is táncoltak szóló férfitáncot¹⁸⁴, ezek rendhagyó esetek, és a kortárs táncházakban szinte egyáltalán nem fordulnak elő. A körülöttem állók zaklatottságát elsősorban abból szűrtem le, hogy magam hallottam azokat a félhangos mondatokat, amelyek Kata szexuális identitását kérdőjelezték meg, illetve azt firtatták, illendő-e ez a szerepcsere a táncházban. Mindezek után szóba elegyedtem Katával, akit elsősorban a táncélményeiről és a szakmai terveiről kérdeztem. A megismerkedésünket követően távolról figyeltem a pályafutását, azonban mikor a kiállításomra való felkészülés során megkerestem azzal a kéréssel, hogy dolgozzon velem egy közös táncdarabon, meglepődve hallottam, hogy épp egy „női legényes” koreográfiáját készíti elő. A munkafolyamat részleteibe belelátva egyértelművé vált számomra, hogy a darabot az akkori formájában szeretném bemutatni a kiállításon (20), kiegészítve egy Katával készült interjúval.¹⁸⁵

A kiállítás szakmai visszhangja tekintetében fontos fejlemény volt, hogy 2021 márciusában Kata, Sándor Ildikó néprajzkutató meghívására, egy interjú keretében beszélhetett a kiállításra készült művéről, valamint a néptánc és a társadalmi nemi szerepek viszonyáról a Hagyományok Háza Általvető¹⁸⁶ c. programsorozatának vendégeként.

A FÉTISTÁRGGYÁ TETT TEST

A kiállítás harmadik installációja (21) mutatta fel a legextrémebb példát a mozgástér kitágítására, és radikális, pornóellenes feminista¹⁸⁷ álláspontot alapul véve fogalmazott meg vele szemben kritikát. Kiindulópontja egy anekdota olyan használatban lévő népi hangszerekről, amelyek belsejébe fiatal készítőjük a *prolapse*¹⁸⁸ feliratot stencilezte. Ez a felirat ebben az esetben egy, a BDSM kultúrából ismert anális fétisre, egy tartós egészségkárosodással járó pornós zsánerre utal. A művem a kritika tárgyával – azaz a megbélyegzett brácsával, amely a bevezetőben említett *liminális* tulajdonságokkal

¹⁸⁴ Prok Balázs így ír erről Pellengérre állított valóság c. esszéjében:

„Amikor Szívós Kata a férfitáncok virtuozitását átemeli Leányos című koreográfiájába, átlépi a patriarchátus korlátait. Úttörősségét nyugodtan érthetjük szó szerint is, ugyanis a virtuozitás szó gyökében a férfi (vir) lelhető fel. E jól látható, esztétikai rátermettségnek azonban a morális virtussal is egybe kellene vágnia. A férfi, annyiban erényes amennyiben képes önmagáért és közösségeért is felelősséget vállalni. Ezzel egyidejűleg a női sors alávetettsége az erény fogalmában is tetten érhető, hiszen az a szűzies tisztaság fenntartását foglalta magában.

Férfitáncokat táncoló nőkről filmfelvételek is készültek (pl: a tyukodi Szuromi Mariska verbunkja, vagy a györgyfalvai Jaskó Ibolya legényese), és színpadi koreográfiákban is gyakran megjelennek. Tehát Szívós Kata koreográfiája – melynek célja egy improvizatív, női szólótánc létrehozása – szintén a hagyományból fakad. Önmaga felszabadítása mégis több fontos diskurzust tesz aktuálissá.”

¹⁸⁵ Az interjú teljes terjedelmében mellékletként olvasható

¹⁸⁶ https://hagyomanyokhaza.hu/hu/oktatasi-program/atalveto-tanchazrol-es-tancmuveszetekrol/20210225-1900?fbclid=IwAR1SkGY6v2RAoUy4_L6wdAVSsIFidKRbMZwt69JojlJ6dV_1aP0ViBVO2Mc (Utolsó elérés: 2021.05.08.)

¹⁸⁷ A radikálisan pornóellenes feminista mozgalmak a pornóval szemben alapvetően három fronton fogalmaznak meg kritikát. Tartalmi szempontból azokat a nemi szerepeket kifogásolják, amelyeket a pornó megerősít és újratermel; a fogyasztói oldal kapcsán problematizálják a pornónak a nézők életére és társas kapcsolataira gyakorolt negatív hatását; ezen felül pedig rendszerkritikus attitűddel vizsgálják a pornó mint tartalomgyártó iparág működését, annak haszonélvezőit és a szereplők munkakörülményeit. Legismertebb szerzői és aktivistái: Andrea Dworkin, Catherine MacKinnon és Gail Dines.

¹⁸⁸ Többek között a nagyon intenzív anális szex következményeképpen is kialakulhat végbél előreesés – angol nyelven *prolapse*, eufemizált változatban *rosebud*. Míg korábban a pornóforgatások nem kívánatos velejárójaként tartották számon – a BDSM kultúrán belül pedig egy szűk réteg fétise volt –, mára a pornóipar terjeszkedő piaci logikája következtében, egyre gyakrabban bukkan fel a népszerű pornózsánerek sorában. Számos technika terjedt el szándékolt előidézésére professzionális körökben, és bár gyakori elszenvető nagy valószínűséggel tartós egészségkárosodással számolhatnak, az anyagi kényszer sokszor az extremitások felé sodorja őket.

bírt számomra – való túlazonosulás gesztusát alkalmazva kísérelte meg felmutatni a szexuális alávetettséggel járó testi szenvedés realitását, valamint arra kérdezett rá, milyen annak a hagyományörző kultúrának a nemi szerepekhez és a szexualitáshoz való viszonya, amelyben megfér egymás mellett az egyenlőtlenséget szexualizáló pornókultúra és a paraszti kultúra.

Az installációt három, a térben elkülönülő műegyüttes alkotta. Központi része egy hangszerkészítő által kivitelezett, a prolapse mintájára “kifordított” brácsa (22), amely a térben kifeszítve volt látható. A feszítést a BDSM kultúrából is ismert kötözési technikákból¹⁸⁹ inspirálódva és bélhúrok segítségével oldottam meg (23).

A bélhúr leggyakrabban juhéből készült húr, melynek használata a népzeneészek és régizenészek köreiben elterjedt – magam is a táncmuzsika zenészek hangszereit megfigyelve találkoztam vele először. A brácsa egy húrral a kiállítótér egyik keresztgerendájához és kettővel egy-egy szégyenkő maketthez volt erősítve. A szégyenkő a középkorban volt leginkább elterjedt megszégyenítő büntetési eszköz Magyarországon, és egészen a 18. század végéig legális volt az alkalmazása, azonban 20. század eleji használatáról is maradt fenn dokumentáció.¹⁹⁰ Az általam mintául vett kiskunlacházi szégyenkő (24) két elemből áll: egy kisebb üllőalkalmatosságként (25) szolgáló darabból, illetve egy jóval nagyobb üllő formára kifaragott kőből (26), amelyhez a bűnöst láncolták.

Az installáció legszemélyesebb alkotóeleme az a *Prolapse portrék* (27) címet viselő, öt olajpasztell krétarajzból álló sorozat (28), amelyet az interneten talált, különféle pornófilmek forgatásain készült werkfotók alapján készítettem, a tőlem telhető legvalóságosabb módon. A képek részletgazdagságát (29) elsősorban nem a meghökkenés kiváltásának vágya indokolta, inkább a munkafolyamat performatív olvasatát implikálják: a helyenként szinte impresszionisztikus ábrázolástechnika járulékos következménye volt annak a felismerésnek, hogy képtelenné váltam a felvételeket olyan távolságból nézni, ahonnan felismerhetőek a meggyötört testrészek; emiatt több százszorosára nagyítottam őket, egészen addig, amíg már csupán a képeket alkotó színes pixeleket láttam. Az csak a munkák elkészülte után tudatosult bennem, hogy az ábrázolás sikeressége érdekében én is objektifikálni kényszerültem a szóban forgó női testeket, így – akárha egy magamra kényszerített pokoljárás során – útjaink egy ponton keresztelték egymást a pornóiparban dolgozó tartalomgyártókéval.

A prolapse motívuma a brácsát és a szégyenkőveket a bélhúrokhoz rögzítő, szintén a BDSM kultúrából ismert hám (*harness*) mintájára összekötözött szalagokon is visszaköszön (30). A fetiszizált végbél előreesés eufemizált elnevezése angolul *rosebud*, amely rózsabimbót jelent, és kiindulópontot szolgáltatott számomra egy olyan fiktív népi sorminta megtervezéséhez, amely a népi motívumkincsből ismeretes, szexuális konnotációkkal terhelt virágmotívumok szimbolikáját tekinti

¹⁸⁹ A *bondage* (amelyet a BDSM betűszóban a ‘B’ képvisel) a BDSM szubkultúrában a konszenzuális megkötözés és különféle kötözésre alkalmas eszközökkel történő leszorítás technikáit foglalja magába és elsősorban erotikus, esztétikus vagy szomatosenzenzoros stimuláció kiváltását célozza meg.

¹⁹⁰ Az írott és íratlan törvényektől eltérő viselkedésmódok ellen bevetett hatósági szankciók és a falu sajátos megtorlásai azonosak abban, hogy a bűnöst lejáratták, megbecsztelenítik a közösség tagjai előtt. Példaként hozhatóak fel a szégyenkő mellett a pellengérré állítás világi és egyházi hatóságoktól megöröklött gyakorlata, illetve a faluközösség részéről a pletykának az alkalmazása is. A szégyenkövet általában a templom előtti téren állították fel, és hozzákötözték közmegvetésre azokat, akiket valamilyen vétekben bűnösnek ítélték. Elterjedt volt nyakba akasztható szégyenkövek alkalmazása is, ahol a kő, mintegy metaforikusan megfeleltetve az elkövetett bűnnek, a vétkes nyakában lógott, akinek így kellett megszégyenülve köröket rónia a település közterein.

példának.¹⁹¹ A megtervezett sormintát egy olyan műhímző közreműködésével készítettem el, aki rendszeresen dolgozik hagyományőrző néptáncsoportok megrendelésére, jól ismert a táncházmozgalom köreiben. (31) Talán a kiállítás legprovokatívabb felvetése volt, hogy a prolapse-et a penetráció helyének lehetséges opciójaként normalizáltam azáltal, hogy népi motívummá szelidítettem; ezzel egyszersmind a pornóipar férfiközpontú hatalmi logikájának, a paraszti közösségek körében jellemző patriarchális berendezkedésnek, és a paraszti hagyományokat őrző kortárs közösségek értékrendjének egymásra vonatkozását tettem vizsgálatom tárgyává, a női testek potenciális alávetettsége tekintetében. A mű a megbélyegzett hangszertest által közvetített strukturáló logika továbbvitele mentén mutatott rá arra, miként téríti el a jelen a múltat, és mindezt – spekulatív módon – egy kevésbé perverz jövőkép jegyében kísérelte meg.

A prolapse stencillel megbélyegzett brácsa történetének felhasználása egy spekulatív műalkotás részeként végzetes következményekkel járt, ugyanis a táncházból ismert barátaim árulással vádoltak meg, amiért ezt az – állításuk szerint – „belső” információt kiszivárogtattam. Valójában nem is igazán az árulás ténye böszítette fel őket, hanem az információ felhasználásnak módja és az a provokatív felvetés, amelyben szerintük általánosító kritikát fogalmaztam meg a táncvárosi közösséggel szemben. Tudnivaló, mikor kezdetben említettem nekik, hogy az anekdota feldolgozását tervezem, nem éltek ellenvetéssel, azonban a munkafolyamat további szakaszaiba már nem avattam be őket, csupán a végeredménnyel szembesültek. Ha őket nem is vontam be, a szóban forgó hangszer elhunyt készítőjének egykori élettársát és az ő felnőtt lányát igen – legalábbis részben.¹⁹² Segítségükkel a hangszerkészítő műhelyt is felforgattuk annak reményében, hogy megtaláljuk a stencilt, azonban nem jártunk sikerrel. Túlzás lenne azt állítanom persze, hogy a tervezett installáció és a végső mondanivaló minden részletének tekintetében tájékoztattam mindkettejüket: jól emlékszem, hogy másképpen fogalmaztam meg a szándékaimat a volt élettárs felé, mint a lány irányába. A lányt, aki maga is jártas a kortárs művészetekben és a mozgalom – általam ismert – „belső ellenzékének” tagja, gond nélkül beavathattam, hiszen korábbi beszélgetéseink alapján nyilvánvaló volt számomra, hogy hozzám hasonlóan kritikusán vélekedik; az édesanyjával szemben azonban ügyeltem például a „feminista” kifejezés elkerülésére, és azt sem tisztáztam előtte, mit jelent pontosan a prolapse. A történet felhasználásához természetesen nem volt szükséges engedélyt kérnem senkitől, hiszen név nélkül szerepelt a kiállításon, kérdés tehát, végül erre miért került sor, és miért ilyen felemás módon? Visszatekintve kétféle morált látok keveredni abban, ahogy ezt a helyzetet kezeltem, és feltehetően sokkal erősebben dolgozott bennem az alkotói vízió, amelynek középpontjában a megbélyegzett hangszer állt, mint egy olyan etikus kutatói hozzáállás, amely nyitottá tett volna arra, hogy eredeti terveimtől esetlegesen eltérítsenek. Ha minden irányból elutasítást kaptam volna, valószínűleg megfontolom, hogy lemondok az elképzeléseimről, azonban erre kevés esélyt adtam, hiszen mindenkit annyira avattam be, amennyire még épp biztonságosnak éreztem. Azt gondolom, a művészeti kutatás mint módszertan itt válhat el élesen a többi kvalitatív kutatási gyakorlattól: az érzett tudás és az ahhoz vezető praxis – vagyis a műalkotás

¹⁹¹ Kele Ildikó textiltervezővel közösen terveztük a motívumot.

¹⁹² Mindketten szintén a táncházmozgalom belső köreiből tartoznak, az alapítók családtagjai.

létrehozása – gyakran prioritást élvez a művész szemében a másfajta, deklarálható tudásformákkal és módszertanokkal szemben. Ettől függetlenül egy művész, amennyiben az alkotófolyamat bizonyos pontjain másokat is bevon, számonkérhető etikai szempontok alapján – az etikai fordulatot¹⁹³ követően méginkább. Ezzel kapcsolatban Claire Bishop kritikáját tartom megfontolásra érdemesnek, amellyel az etikai szempontokat az esztétikaiak fölébe helyező kollaboratív művészeti gyakorlatokat illeti: félő, hogy az etikailag korrekt döntések meghozatalának eredményeképp végül nem kínálnak újfajta meg gondolásokat, elvész megrendítő erejük. Bishop azoknak az erősen szerzői helyzeteknek a hagyományát tartja követésre érdemesnek, amelyekben az alkotók vágyaik szerint, a „bűntudat béklyói nélkül” cselekszenek és a „társadalmi realitást gondosan kiszámított leleménnyel egyesítik”. (Bishop, 2003)

Az alkotás létrehozásának módja védhető az imént kifejtett gondolatok mentén, azonban a kutatásom előrehaladása szempontjából jelentős változást okozott az a tény, hogy barátaimmal és elsődleges adatközlőimmel az incidens után a kapcsolatom megromlott: „Nem tudhatsz többet!” – írták utolsó üzenetváltásaink egyikében. Ha az etikai kérdések esetenként meg is haladhatnak felforgató és autonóm alkotások létrehozása érdekében, a barátságok ennek kárát szenvedhetik. Azoknak a társadalomtudósoknak a körében, akik hozzájuk közel álló kultúrát vizsgálnak, közhelynek számít az *insider researcher*¹⁹⁴, vagyis a bennfentes kutató jelensége. Nagyszámú irodalom foglalkozik a bennfentesség előnyeivel és hátrányaival, ezen belül egy jóval kisebb szeletet alkotnak azon reflexív kutatások, amelyek az *intimate insider* szerepét, azaz a kutatók és adatközlők közötti, már a kutatást megelőzően is fennálló baráti és intim kapcsolatokat elemzik. (uo. 8. o.)

Az ebbe a kategóriába eső helyzetekben a kutatás, amennyiben a kutató lényé elválaszthatatlanul összekapcsolódik a vizsgált területtel és személyekkel, gyakran részben vagy akár teljes egészében autoetnográfia formáját ölti – ahogy idővel ez az én esetemben is megtörtént. (uo. 9. o.)

Azonban nálam ez a fajta indíttatás az önreflexióra nem a terepen alakult ki, hanem fokozatosan attól fogva, hogy eltávolodtam onnan: a korábban vizsgált közegtől és személyektől egyre messzebb kerülve, figyelmem kényszerűen azoknak a – főként negatív – benyomásoknak az irányába fordult, amelyek velem maradtak. A terepi tapasztalatok értelmezése nem csupán a lejegyzett ismeretek különféle módszertanok mentén való strukturálásából következik, hanem olyan élmények is alkotják, amelyek a kutató lényébe íródtak, és onnan hívhatók elő¹⁹⁵ – a következtetések és értelmezések hitelességét a volt résztvevő-megfigyelő e totális tapasztalat alapján ítélni meg. Az további reflexiós munka eredményeképpen tudatosítható, hogy a kutatót milyen érzelmek és előfeltevések befolyásolták módszerei megválasztásában és következtetéseinek levonása során.¹⁹⁶ Erre a felülvizsgálatra a „*Ne tegyétek reám...*” c. kiállítás műalkotásainak létrehozásakor nem tudtam még sort keríteni, hiszen az indulatok a maguk nyers formájában felhajtóerőt szolgáltatottak az alkotáshoz,

¹⁹³ BISHOP, Claire: *The Social Turn – Collaboration and Its Discontents*. (Ford.: Somogyi Hajnalka). 2003

<http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531> (Utolsó elérés: 2025. 08. 12.)

¹⁹⁴ TAYLOR, Jodie: *The Intimate Insider: Negotiating the Ethics of Friendship When Doing Insider Research*. Qualitative Research 11, no. 1. 2011. 3–22.

¹⁹⁵ HALSTEAD, Narmala., HIRSCH, Eric. OKELY, Judith: *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*. Berghahn Books. New York, 2008. 58.

¹⁹⁶ LUMSDEN, Karen: *Introduction: The Reflexive Turn and the Social Sciences*. In. *Reflexivity: Theory, Method and Practice*. Routledge. London, 2017

azonban egy rákövetkező kiállítást¹⁹⁷ már teljes egészében az önvizsgálatnak szenteltem, amely végül módszertani reflexióvá érett.

VI/2.a. A CSAPDAMODELL ALKALMAZÁSA A „NE TEGYÉTEK REÁM...” C. KIÁLLÍTÁS KAPCSÁN

Ideológiai szint

A „Ne tegyétek reám...” kiállítás vállaltan radikális feminista pozícióból tematizálta a paraszti hagyományokat. Ez a pozíció a kiállítást övező megszólalásokban azonban kevésbé árnyaltan jelent meg, mint magukban a művekben, amelyek túlmutattak a pusztán ideológiai állásfoglaláson.

Ellenálló művészet csapdája:

A kiállítás radikális feminista pozíciója nyíltan a patriarchális paraszti közösségekkel és a reflektálatlan hagyományörzéssel szemben határozta meg magát. Ez szükségszerűen marginális, támadható helyzetbe tolta, amelyre mind a jobboldali, mind az ellenzéki sajtóorgánumok reagáltak.

Autonóm mozzanat:

A művek önmagukban talán autonómbbakt voltak, mint ahogyan azt én és azok az újságírók keretezték, akik nem látták a kiállítást. Ebben az értelemben autonóm mozzanatként értelmezhető a művek és az őket körülvevő ideológiai keretezés közötti rés.

A kultúrharc szintje

A felvállalt radikális feminista pozíció szinte automatikusan a kultúrharc diszkurzív terébe helyezte a projektet: a körülötte kibomló diskurzus az ideológiai törésvonalak mentén értelmezte a kiállítást, függetlenül a művek tényleges összetettségétől. A működés a következő pontokon volt azonosítható:

Transzformáció:

A recepció áthelyezett a művészeti-kutatói színtérről a politikai-közéleti színtérre, ám erre nem voltam felkészülve. A jobboldali nyilvánosság „posztmodern feministaként”, provokátorként, városi értelmiségiként keretezett.

Hierarchikusság:

A recepció a kultúrharc dichotómiái mentén rendezte el a szereplőket, leegyszerűsítve a viszonyokat az „elnyomó parasztok” és a „városi művésznő” szembeállítására. Ez azonban nem csupán a nyilvánosság torzítása volt: a kiállításban én magam is egy „felvilágosultabb” feminista pozícióból

¹⁹⁷ 2020 nyarat a FUTURA meghívására Prágában töltöttem, ahol egy általam szabadon választott témán dolgozhattam három hónapon keresztül, amelyet végül a Karlin Studios tereiben állíthattam ki.

lepleztem le a paraszti közösségek és a táncházas kultúra patriarchális gyakorlatait. Ez a fölényes hang önmagában is hierarchiát teremtett, belülről készítve elő a kultúrharcos keretezést.

Intézményi szint

A kiállítás intézményi szempontból is csapdaszerű működéseket mutatott. Az etnográfiai keretezés, a kutatói szerepfelvétel és az akadémiai kötődés mind intézményi logikák mentén formálódtak. A következő pontokon érzékelhető leginkább ez a beágyazottság:

Kapcsolatközvetítés - transzformáció

A kiállítás a néprajzi, feminista és kortárs művészeti diskurzusok között, valamint – mivel már a doktori képzésben voltam – az akadémiai közeg felé is közvetített. Hangsúlyossá vált a művész mint etnográfus szerepfelvétel – amely részben reflektált volt –, ugyanakkor speciálisan meghatározta a kapcsolódó szövegek beszédmódját és a művek hozzáférhetőségét is (pl. múzeumi display-szerű, informatív leírások).

Hierarchikusság:

Az általam felkért közreműködőkkel nem egyformán voltam őszinte a szándékaimat illetően, mert így gondoltam biztosítani a művek megvalósulását. Ez egyfelől etikai dilemmákat vet fel, másfelől egy problematikus hierarchiát teremtett a manipulatív pozícióban lévő művész/kutató és a kiszolgáltatott adatközlő között. Ezt a hierarchiát tovább erősítette, hogy meggyőző fellépésemhez az intézményi kötődés is hozzájárult.

Konstruáltság:

A projekt részben a doktori kutatásomhoz kapcsolódva született, így az akadémiai keret eleve meghatározta a kialakulását, a koncepció megfogalmazását, a dokumentáció módszereit és a reflexív szövegek beszédmódját is (a dolgozatban a legterjedelmesebb műleírásként szerepel).

Affektív szint

Hierarchikusság

Zoom in: Mivel a művek kifejezetten traumatikus tapasztalatokra épültek, az értelmezés kerete eleve az áldozatiság logikájához kapcsolódott. Ez óhatatlanul azzal a veszéllyel járt, hogy a komplexebb rétegek háttérbe szorulnak az elnyomás és a szenvedés narratívái mögött. Ezt a dilemmát erősítette a címadás is: jelezte, hogy az elbeszélt életutak szereplői – ha élnek – talán nem azonosulnának a feminista kritikával, amelybe a munkám beágyazta az élettörténeteiket.

Transzformáció:

Zoom in: A Prolapse-brácsa és a pornográf rajzok a szenvedést nyersen jelenítették meg. A Prolapse-portrék létrehozásának repetitív munkafolyamata ugyanakkor a Foster által a traumatikus realizmus kapcsán leírt kettős mozgás felől is értelmezhető: a repetíció egyszerre működött a

traumatikus tartalomhoz való közelítés és az attól való eltávolodás eszközeként. A munkafolyamat így olyan feszültségteret hozott létre, amelyben a traumatikus tapasztalat nem egyszerűen reprezentálódott, hanem a közelítés és távolítás ismétlődő mozgásában maradt jelen.

VII/3. “POWER MUST GROW, IF IT DOESN’T GROW IT ROTS”

A reflexiós munkát¹⁹⁸ egy olyan intuitív módon kiválasztott metafora feltárásán keresztül kezdtem el, amelynek középpontjában festményeimnek egy tíz év óta visszatérő eleme a fogas hajcsat áll. Hasonlóképpen a megbélyegzett brácsához, gyermekkorom népszerű divatkiegészítője is egy liminális tulajdonságokkal bíró tárgy a szememben; több festménysorozatam (32) ikonikus szereplőjévé és a koncepciók szerves részévé vált, azonban feltűnése mindig véletlenszerű volt és a kapcsolatam vele tisztázatlan. Ez a szimbólum látszólag távol áll a doktori kutatási témámtól, azonban annak az önreflexiós munkának az eredményeképp, amelyhez felhasználtam, egy kiegyensúlyozottabb alkotói és kutatói pozícióba kerültem, valamint módszertani eszköztáram is bővült.

Mivel elsősorban arra voltam kíváncsi, milyen aktuális személyes jelentéssel bír számomra ez a tárgy, az intuitív festészetet mint önismereti és kutatási eszközt alkalmaztam a feltárására. Egy korábbi sorozatom, az *Unio Plastica* (33) narratíváját vettem alapul, amelyben az *unio mystica* teológiai koncepciót kölcsönözve, az emberit és az istenit szerves és szervetlen minőségekre cseréltem, és ezek egyesülésének stációit ábrázoltam. Ennek mentén kétféle karakterből indultam ki: a hajcsatot mint invazív ágenszt tételeztem, amellyel szándékokkal kevésbé vértezett, organikus minőségeket eresztettem össze. A festést megelőzően sosem vázlatolok, nem rajzolok elő, így a különféle „szereplők” közötti interakciók a maguk alakulóban lévő törvényei alapján bontakozhatnak ki.

A munkám részeként jegyzeteket is készítettem, amelyeket rendszerezve a kapcsolódó festmények hátuljára vezettem fel utólag. A jegyzeteimben felbukkanó kulcsszavak mentén – mint az „elnyomás”, „ideológia”, „trauma” és „igazság” – olvasmányokat kerestem magamnak, így találtam rá Hannah Arendtre, akinek egy a hatalom és az erőszak viszonyáról szóló, 1968-as előadását¹⁹⁹ munka közben újra és újra meghallgattam. Az előadás egyik fajsúlyos mondatával kapcsolatban – „*Power must grow, if it doesn’t grow it rots.*” – úgy gondoltam, tartalmi és érzelmi summázatot adja mindannak, amire addigi kutatásom során rájöttem, így a kiállítás címéül választottam. A címet olyan erősnek éreztem, hogy akkor sem változtattam meg, mikor hetekig tartó festést, jegyzetelést és önvizsgálatot követően nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a munkám többet ölel fel tematikailag, mint az erődinamikák természetének személyes perspektívából történő vizsgálata: a képeken és a jegyzetekben (34) megjelenő konfliktusokban a saját feminizmusommal és a számomra addig meghatározó radikális feminista elméletekkel kapcsolatos ambivalens viszonyom öltött testet. A

¹⁹⁸ Lumsden, Karen: *Introduction: The Reflexive Turn and the Social Sciences*. In. *Reflexivity: Theory, Method and Practice*. Routledge. London, 2017. 7. o.

¹⁹⁹ ARENDT, Hannah on Power and Violence:

https://www.youtube.com/watch?v=6GUNDQ2CyPw&t=3s&ab_channel=PhilosophyOverdose
(Utolsó elérés: 2025. 08. 27.)

hajcsatok jelentését illetően Simone Weil gondolatai adtak támpontot, amelyeket kései írásaiban²⁰⁰ az értékítéletek mibenlétéről fejt ki. Ezek fényében a hajcsatot az ideológia szimbólumaként értelmeztem, amely azáltal hoz létre *olvasatokat* (uo. 9.) számomra, hogy a valóságot különféle formákba fésüli – olyan formákba, amelyeket már nem voltam képes a magam *igazságaként* elfogadni.

Mindez arra ösztökélt, hogy végiggondoljam a feminizmushoz fűződő viszonyom történetét, amelynek lejegyzett, kézírásos változata végül a kiállításon szereplő installáció részévé vált (35). Az írásban számot adtam a magyar radikális feminista körökben átélt tapasztalataimról és a kiábrándulásom folyamatáról, valamint számba vettem azokat a műveket, amelyekben női nézőpontot alkalmaztam. Kitértem többek között a *“Ne tegyétek reám ...”* anyagára is, amelynek kapcsán kiemeltem, hogy kritikai szempontjait tekintve egy második hullámos feminista kurzusműnek is gondolható, ám emellett számomra már nyilvánvalóak a korábbi kiállításaimmal egybefonódó, általánosabb érvényű törekvései is: a kontroll vizsgálata – legyen az önkorlátozás vagy külső elnyomás –, illetve az azzal szembeszegülő egyén küzdelmeinek felmutatása. Ennek a gondolatmenetnek a megnyilvánulása a *„Power must grow, if it doesn’t grow it rots”* is, azonban ezúttal a vizsgálat tárgyává nyíltan magamat tettem, és velem szemben álló erőként végül a saját dogmatikus feminizmusomat azonosítottam (36).

Terepmunkaként értelmeztem azt is, hogy a radikális feminista köröket - részben mintegy ideológiai kiegyensúlyozás céljából - a táncházakkal párhuzamosan látogattam. Az egy éven át tartó, kéthetente zajló csoportalkalmakon a pornóipar kulturális hatásairól beszélgettünk főként a vonatkozó szex-negatív radikális feminista irodalom²⁰¹ tükrében. A beszélgetések során a feminista kritikai nyelv terápiás zsargonná merevedett. Azok az elméletek, amelyeken keresztül addig az engem körülvevő struktúrákat, és hozzájuk képest a saját pozíciómat próbáltam értelmezni, domináns világképpé minősültek át, amelyben magamat mint a patriarchális elnyomás áldozatát azonosítottam. A státusszal való azonosulás végül fokozatosan rázárult a gondolkodásomra.

Az elismerés rendelkezik azzal az erővel, amely megszilárdíthatja az identitást, azonban ezzel együtt az a feltételezett rendszer is kimerevedik, amelyben az adott identitás elnyeri szerepét. Nem számít, mennyire felszabadító egy mozgalom küldetése, ha gyakorlati működése dogmatikus és retorikája megosztó – az elnyomás csíráit hordozza magában. Az önismereti csoport céljai között az is szerepelt, hogy a résztvevőket felszabadítsa testi traumáik terhe alól, azonban mai értelmezésem szerint a felszabadítónak tételezett ideológia inkább kiváltotta, semmint megváltotta a terhet: nem csupán a saját testemmel való viszonyomra nehezedett rá, de az abbéli képességemet is korlátozta, hogy transzgresszív gondolatokat fogalmazzak meg. Kritikus reflexió felvállalásával, de akár csak a saját kognitív disszonanciáim és diszkomfort érzetem megvallásával is, úgy éreztem, nem csupán a saját identitásom stabilitását kockáztatnám, de a közös feminista ügyet is.

A mentőövként dobott ideológiát nehéz kritikus távolságból szemlélni, hiszen a túlélést szolgálja az, hogy a lehető legszorosabban kapaszkodjunk bele. A traumafeldolgozás azonban a praxis útja, azaz

²⁰⁰ WEIL, Simone: *Essay on the Notion of Reading.* (ford. Chris Fleming). In: *The Journal of Continental Philosophy*. Volume1, Issue 2. 2020. 9-15.

²⁰¹ Id. 56. lábjegyzet

a felkínált narratíva gyakorlatban való alkalmazása, ami végül elvezet a saját igazságához – egy traumán túli élet lehetőségéhez.

A szomatikus gyakorlatokról szóló késői írásaiban Simone Weil a világot szöveggként értelmezi, amely többféle szinten olvasható. Az *olvasatok* egészen konkrétan és önkéntelenül hathatnak ránk, akár egy gyomortáji ütés, amelynek hatására a világnak különféle értékek mentén töredezett képei tárulhatnak elénk. Ezeknek az értékeknek a jelenléte teszi nyilvánvalóvá az olvasatok önreferencialitását. Egy cselekedet, vagy vágy értékének, igazságtartalmának vagy erkölcsösségének megítélésakor nem a dolgot magát, hanem annak olvasatát kell megvizsgálnunk, és fel kell tennünk magunknak a kérdést: miképpen juthatunk át az egyik olvasatból egy másikba?²⁰² Weil a megoldást egy olyan szomatikus gyakorlat kidolgozásában látta, amelynek alkalmazásával egy spirituálisan és morálisan kiegyensúlyozott perspektívához juthatunk: a testünk segítségül hívásával mediálhatunk a különféle olvasatok között. Az angol és a német nyelvben a gut-feeling és a Bauchgefühl utal a megtestesült intelligenciára, magyarul a megérzésnél nincs rá érzékletesebb szó. Ezek a testi jelzések olyan szinkron eseményekről adnak hírt számunkra, amelyek már a látóhatárunkon érzékelhetőek – a külső realitás feleletadást, felelős cselekvést sürget.²⁰³

Weil nyomdokain haladva, a szomatikus intelligenciámnak egy személyre szabott praxis, az intuitív festészet segítségével adtam hangot, amely testi és szellemi tartalmakat egyesítve közvetít. Ezen az úton kíséreltem meg feltérképezni a feminizmushoz fűződő autentikus viszonyomat, és megtalálni a választ a kérdéseimre: miben áll a művészi intuíció és szabadság, avagy pontosabban: miképpen szabadítható fel a szomatikus intelligencia gyakorlatán keresztül a felelősségteljes alkotóerő? A festménysorozat utolsó darabja végül egy, a hajfonatainál fogva felakasztott, saját nyelvét elharapó, négy arcéből összeálló önarckép lett (37).

Habár kritikát fogalmaztam meg bizonyos feminizmusokkal kapcsolatban, a kiállításommal nem kívántam anti-feminista álláspontot képviselni. A politikai arénában a bizonytalanságot és elakadást felvállalni – hacsak nem taktikai okokból – a gyengeség jele; és miközben a művészet gyakran szolgál könnyen kategorizálható politikai tartalmak szócsöveként, én mégiscsak inkább a kockázatos gondolatok és az önreflexió terepének tartom. Ha valamit a tudatosság fényébe helyezek – Borbély András költő weilánus elemzése²⁰⁴ szerint –, azt is jelenti, hogy egy bizonyos távolságból tekintek rá. A távolság ugyanakkor arra utal, hogy szabad viszonyban állok a figyelmem tárgyával, nem kötnek hozzá a szükségletek kényszerei. Távolságunk egymásra vonatkozásunk esete, kapcsolat – azaz közelség.

Ennek fényében az önreflexió munkát és a kritikus gondolataim nyílt megfogalmazását a törődés gesztusaként értelmezem, amely elsősorban magam felé, másodsorban a feminista mozgalom felé irányult.

²⁰² PIRRUCCELLO, Ann: *Making the World My Body: Simone Weil and Somatic Practice*. In. *Philosophy East and West* 52, no. 4. 2002. 480.

²⁰³ A kiállítás filozófiai konzultánsa ezúttal is Prokk Balázs volt.

²⁰⁴ BORBÉLY András: *Misztika és politika V.: Simone Weil diptichonja*.

<https://aszem.info/2018/03/misztika-es-politika-v-simone-weil-diptichonja/> (Utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

VII/3.a. A „POWER MUST GROW, IF IT DOESN'T GROW, IT ROTS” C. KIÁLLÍTÁS, MINT AZ IDEOLÓGIA ÉS ÁLDOZATISÁG CSAPDÁJÁBÓL VALÓ SZABADULÁS PÉLDÁJA

A „*Power Must Grow, if it Doesn't Grow, it Rots*” a „*Ne tegyétek reám...*” projekt csapdáira adott reflexív válasz volt. Míg az előző munka ideológiai, társadalmi-politikai, intézményi és affektív szinten is valamelyest csapdaszerűen működött, addig itt mintha mindezek meghaladásának kísérlete bontakozna ki. A projekt lényegi újítása, hogy a trauma és ideológia külső struktúrái helyett a saját test és szubjektum belső, intuitív működését állította a középpontba, így módszertani és alkotói szempontból is a felszabadulás irányába mutatott. A női test és ágencia – amely a feminista diskurzus két fő terepe – ezúttal magáról a feminista ideológiáról formált szubjektív vélemény kialakításában játszott szerepet. Ennek eléréséhez a testi intelligenciát szolgáltattam meg az intuitív festés szomatikus gyakorlatán keresztül. A törekvésemben emellett felismerem – bár akkor még nem volt tudomásom róla – a wilsoni *gut feminism* alapvetését is, miszerint a feminista politika akkor válik igazán termékennyé, ha képes elviselni és feldolgozni saját kártékony potenciálját. Én is olyan műveket akartam létrehozni, amelyekben feloldom a feminista kritika morális felsőbbrendűségét, és egy univerzálisabb emberkép felé nyitok. A munka egyben annak a törekvésemnek is a megnyilvánulása, hogy a festészetet a művészeti kutatás sajátos eszközeként igazoljam – olyan médiumként, amelyen keresztül a megélt tudás (*felt knowledge*) a felszínre hozható. Összegezve, a kiállítás elsősorban az autonómiára való törekvés példája: felismertem egy csapdahelyzetet – az ideológiai csapdát és az áldozatiság csapdját –, és ebből próbáltam kilépni.

Ideológiai szint

Autonóm művészet:

A munkák nem egy politikai ideológia szolgálatában, de nem is pusztán annak ellenében jöttek létre. A személyes reflexió és az intuitív, szomatikus festői praxis olyan regisztert nyitott meg, amelyben saját ideológiai pozícióm is a vizsgálat tárgyává válhatott.

Kilépési kísérlet az ellenálló művészet csapdájából:

A „*Ne tegyétek reám...*” radikális feminista retorikájával szemben itt már nem a patriarchátussal való nyílt konfrontáció, hanem saját feminista pozíciómmal való szembenézés és annak kritikai újraértékelése került előtérbe. Az ellenállás tárgya így részben saját korábbi ideológiai pozíciómmá vált, ami lehetőséget teremtett a korábbi oppozíciós logika fellazítására.

A kultúrharc szintje

A kiállításnak nem volt mozgalmi jellege, és nem helyezkedett közvetlenül a kultúrharc progresszív–konzervatív dichotómiájába. Ehelyett részben magukat az ideológiai pozíciókat és a hozzájuk kapcsolódó bizonyosságokat tette reflexió tárgyává.

Hierarchikusság:

Azáltal, hogy saját korábbi, dogmatikusnak érzékelt feminista pozíciómmal is szembefordultam, a kiállítás nem egyetlen feminista narratívát képviselt, hanem a feminizmuson belüli ellentmondások és konfliktusok számára is teret nyitott. Különösen a radikális feminista terápiás gyakorlatokkal szembeni kritikámban vált érzékelhetővé ez a feszültség. Ugyanakkor ebben a kritikában továbbra is megjelent egyfajta fölényes hang, ami arra utal, hogy a hierarchikus logikák nem szűntek meg, hanem részben új formát öltöttek.

Affektív szint

Transzformáció felszabadító módon:

A test mint mediátor és a szomatikus praxis biztosította, hogy a reflexió ne torzuljon el az ideológia vagy a traumatizáltság logikái mentén, hanem „egy spirituálisan és morálisan kiegyensúlyozott” alkotói pozíció felé mutasson. Ezúttal nem mások testén és narratíváin keresztül, hanem a saját szomatikus intelligenciámra támaszkodva dolgoztam.

Kilépési kísérlet az áldozatiság csapdájából:

Míg a „*Ne tegyétek reám...*” esetében a traumatikus élettörténetek feminista keretezése az áldozatiság hierarchikus logikájának veszélyét hordozta, itt a fókusz saját kognitív disszonanciámra és korábbi feminista pozícióm kritikájára helyeződött át. Az önreflexió és a szomatikus praxis révén a trauma nem stabil identitáskategóriaként, hanem feldolgozandó és átalakítható tapasztalatként jelent meg. Ugyanakkor a testi és intuitív tudás felszabadítóként való értelmezése maga is új csapda lehet, amennyiben azt az ideológiai vagy diszkurzív tudásnál eleve autentikusabb hozzáférésként tételezem.

BIBLIOGRÁFIA

The Autonomy Project — Newspaper 332.

https://monoskop.org/images/2/2a/Autonomy_Project_Newspaper_3_2012.pdf (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

ÁDÁM, Albert – LÁZÁR, Eszter – MÁTÉ, Dániel – NAGY, Edina (szerk.): *Approximating Borders: Artistic Research in Practice*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2023

ADORNO, Theodor W.: *Aesthetic Theory* (Ford.: Robert Hullot-Kentor). London–New York: Bloomsbury Publishing. 14-15., 208-209., 230. [1970]

AGAMBEN, Giorgio: *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. (szerk., ford.) Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999. 177–184.

AGAMBEN, Giorgio: *What Is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009, 1–24.

ALBRECHT, Glenn: *Exiting The Anthropocene and Entering The Symbiocene*. 2016.

<https://www.humansandnature.org/exiting-the-anthropocene-and-entering-the-symbiocene#> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

ALEXANDER, Jeffrey C.: *Trauma. A Social Theory*. Cambridge–Malden, MA: Polity Press, 2012.

ALTHUSSER, Louis: *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)* In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Ford. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971, 127–186. [1970]

ARENDT, Hannah on Power and Violence:

https://www.youtube.com/watch?v=6GUNDQ2CyPw&t=3s&ab_channel=PhilosophyOverdose (utolsó elérés: 2025. 08. 27.)

ARISTO: *Örök háború*. 2020. <https://pestisracok.hu/aristo/2020/02/orok-haboru> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium I*. Szent István Társulat, Budapest, 1977. 58.

BARTHES, Roland: *Mythologies* (ford.: Annette Lavers). London: Paladin, 1972

BAUDELAIRE, Charles: *The Painters of Modern Life*. Egyesült Királyság, Phaidon Press, 1995. 9-13.

BARNES, Rebecca – BOSMA, Alice – BOWS, Hannah – CHRISTIE, Nils (szerk.). *Revisiting the "Ideal Victim." Developments in Critical Victimology*. Bristol: Policy Press, 2018.12.

BARTÓK Béla: Faji tisztaság a zenében. In.: *Írások a népzeneről*. Kortárs, Budapest, 2009. 200.

BÉKÉS Márton: *Kultúrharc-készültség*. In: *Kommentár*, 2021/3. 170-174.

BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*.
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (utolsó elérés: 2025. 08. 29.) [1936]

BENJAMIN, Walter: *The Author as Producer*. In: Peter Demetz (szerk.): *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. (ford.: Edmund Jephcott). New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978. 220–238.

BENNETT, Jill: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005. 25.

BISHOP, Claire: Information Overload: On the Superabundance of Research-Based Art. In: *Artforum*, Vol. 51, No. 10, Summer 2013.
<https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-superabundance-of-research-based-art-252571/> (utolsó elérés: 2025. 08. 30.)

BISHOP, Claire: *Radical Museology, or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013. 1-9.

BISHOP, Claire: *The Social Turn – Collaboration and Its Discontents*. (Ford.: Somogyi Hajnalka). 2003. <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=531> (Utolsó elérés: 2025. 08. 12.)

BOECK, Angelika – TEPE, Peter: Artistic Research. In: *w/k – Between Science & Art*, 25 February 2021. <https://between-science-and-art.com/what-is-artistic-research/> (utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

BORBÉLY András: Misztika és politika V.: Simone Weil diptichonja. <https://aszem.info/2018/03/misztika-es-politika-v-simone-weil-diptichonja/> (Utolsó elérés: 2025. 08. 28.)

BORBÉLY Szilárd: *Nincstelenség – Már elment a Mesijás?* Kalligram. Pozsony, 2013. 18.

BOURDIEU, Pierre: *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. (Ford.: Susan Emanuel). Stanford: Stanford University Press, 1996. 217.

BOURRIAUD, Nicolas: *Relational Aesthetics*. (Ford.: Simon Pleasance és Fronza Woods, Mathieu Copeland). Dijon: Les presses du réel, 2002. 28-29.

BROWN, Wendy: *Wounded Attachments*. In: *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995. 24-27.

BRUGUERA, Tania: *Reflexiones sobre el Arte Útil*.

https://taniabruguera.com/wp-content/uploads/reflexiones_sobre_el_arte_util_-_eng_1.pdf (utolsó
elérés:2025. 08. 29.)

BÜRGER, Peter: *Theory of the Avant-Garde*. Ford.: Michael Shaw. Minneapolis: University of
Minnesota Press. 1984. 49-53.

CHILF, Mária: „Erről nem beszélünk!” – *Trauma az alkotómunkában*. DLA értekezés. Budapest:
Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2019.

CORSÍN JIMÉNEZ, Alberto – NAHUM-CLAUDEL, Chloe: *The anthropology of traps: Concrete
technologies and theoretical interfaces*. In: *Journal of Material Culture*, 24, 2009. 383–400.

CSAPLÁR Ferenc: *Bartók Béla, Kassák Lajos*. Kassák Múzeum. Budapest, 2006. 3.

CSURGÓ, Bernadett – JÁNOSI, Csongor – JUHÁSZ, Katalin – PINTILESCU, Corneliu: *Folklore
Revivalism and Ethnography: Alternatives to Everyday Culture*. In: *The Handbook of Courage:
Cultural Opposition and Its Heritage in Eastern Europe*. Institute of History, Research Centre for the
Humanities, MTA. Budapest, 2018. 573–602.

DAMISCH, Hubert – BOIS, Yve-Alain – HOLLIER, Denis – KRAUSS, Rosalind: *A Conversation with
Hubert Damisch*. In: *October*, Vol. 85. Cambridge, MA: The MIT Press, 1998. 8–9.

DANTO, Arthur: *Artifact and Art*. In: *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*. Exhibition
Catalogue. New York: Center for African Art; Munich: Prestel Verlag, 1988. 15.

DAVIS, Ben: *Will the Art World Go Post-Woke in 2025? On “The Painted Protest” and the Likely End
of the “Radlib” Era of Culture*. In: *Artnet News*, Január 9. 2025.
<https://news.artnet.com/art-world/post-woke-art-world-2595680> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

DELBO, Charlotte: *Days and Memory*. Rosette C. Lamont (ford.). Marlboro, VT: Marlboro Press, 1990.

DELISS, Clémentine: *The Metabolic Museum*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020. 37.

ÉBER Márk Áron: *Antonio Gramsci második kirablása: Az antikapitalizmus egyik klasszikusának
újbaloldali és újjobboldali (félre)értelmezéseiről*. In: *Eszmélet*, 35, 138. sz., 2023. 76–77.
https://epa.oszk.hu/01700/01739/00121/pdf/EPA01739_eszmelet_138_065-088.pdf

EHN, Billy: *Between Contemporary Art and Cultural Analysis: Alternative Methods for Knowledge
Production*. In: *InFormation – Nordic Journal of Art and Research*, 1 (1), 2012. 4–18.

ETTINGER, Bracha L.: *Fragilization and Resistance*. In: *Studies in the Maternal*, Vol. 1, No. 2, 2009.
4–14.

FÁBIÁN Mónika: *A táncházmozgalom mint kulturális reprezentáció – egy vizsgálati lehetőség.* In: *Zempléni Múzsza*, 16. évf., 4. sz., 2016. 24.

FASSIN, Didier – RECHTMAN, Richard: *The Empire of Trauma: An Inquiry into the Condition of Victimhood.* Princeton–Oxford: Princeton University Press, 2009. 275-284

FIELDS, Rob: *Reading Dean Kissick: Unpacking a Lament for the Good Ol' Days of Self-Indulgent Art.* In: *Aesthetic/Index*, 2024. december 11. <https://iamrobfields.substack.com/p/reading-dean-kissick> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

FINLAYSON, Alan: *Neoliberalism, the Alt-Right and the Intellectual Dark Web.* In: *Theory, Culture & Society*, 38. évf., 6. sz., 2021. 176.

FISHER, Mark: *Kilépés a vámpírkastélyból.* (Ford.: András Csaba). In: *Új Szó*, 2018. Online: <https://ujszem.org/2018/05/04/mark-fisher-kilepes-a-vampirkastelybol/> (utolsó elérés: 2025. 08. 27.)

FOSTER, Hal: *The Artist as Ethnographer?* In: George E. Marcus – Fred R. Myers (szerk.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1995. 302–303.

FOSTER, Hal: *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century.* Cambridge, MA – London: The MIT Press, 1996. 131–136.

FOUCAULT, Michel: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977.* (Ford.: Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham és Kate Soper). New York: Pantheon Books, 1980. 131–133.

FRASER, Andrea: *From The Critique Of Institutions To An Institution Of Critique.* In: *Artforum*, 2005. szeptember. <https://www.artforum.com/features/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-172201> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

FRASER, Andrea: *How to Provide an Artistic Service: An Introduction.* In: Helmut Draxler – Andrea Fraser (szerk.): *Services: Conditions and Relations of Project Oriented Artistic Practice.* Kunstraum der Universität Lüneburg, 1994.

FRASER, Nancy: *The Old is Dying and the New Cannot Be Born: From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond.* London: Verso, 2019. 15–16.

FRAZON, Zsófia (szerk.): *...NYITOTT MÚZEUM... Együttműködés, részvétel, társadalmi múzeum.* Budapest: Néprajzi Múzeum, 2018.

FREUD, Sigmund: *Zur Ätiologie der Hysterie.* Leipzig–Wien: Franz Deuticke, 1896.

GEISMAR, Haidy: *The Art of Anthropology: Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display*. In: Andrea Witcomb – Kylie Message (szerk.): *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*. Chichester: John Wiley & Sons, 2015. 193.

GELL, Alfred: *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*. In: *Journal of Material Culture*, 1, 1996. 15–38.

GIBBONS, Michael – LIMOGES, Camille – NOWOTNY, Helga – SCHWARTZMAN, Simon – SCOTT, Peter – TROW, Martin: *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*. London–Thousand Oaks–New Delhi: SAGE Publications, 1994.

GIERYN, Thomas F.: *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists*. In: *American Sociological Review*, Vol. 48, No. 6, 1983. 781–795.

GRAMSCI, Antonio: *Further Selections from the Prison Notebooks*. (Ford. és szerk.: Derek Boothman). London: Lawrence & Wishart, 1995. 45–47.

GREENBERG, Clement: *Modernist Painting*. In: *Art and Literature*, No. 4, 1965. 193–201.

HASLAM, Nick – McGRATH, Melanie J.: *The Creeping Concept of Trauma*. In: *Social Research: An International Quarterly*, Vol. 87, No. 3, 2020. 14–17.

HALSTEAD, Narmala – HIRSCH, Eric – OKELY, Judith: *Knowing How to Know: Fieldwork and the Ethnographic Present*. New York: Berghahn Books, 2008. 58.

HARAWAY, Donna: *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: *Feminist Studies*, 14, no. 3, 1988. 575–599.

HARDING, Sandra: *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

HEGYI Lóránd: *Korniss Dezső. Képzőművészeti*, Budapest, 1982. 77.

HORVÁTH Bence: „Ember belőlem sohase lesz, legfeljebb egy nyomorult asszony”. 2020. február 19. <https://444.hu/2020/02/19/ember-belolem-sohase-lesz-legfeljebb-egy-nyomorult-asszony> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

HORWITZ, Robert B.: *Politics as Victimhood, Victimhood as Politics*. In: *Journal of Policy History*, Vol. 30, No. 3, July 2018. 5.

JAMESON, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. 4–5.

- JONES, Richard: *Technology and the Cultural Appropriation of Music*. 2010.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13600860902742570> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- K. HORVÁTH, Zsolt: *A gyűlölet mauzóleuma*. In: *Korall*, 11. 39., 2010. 119–144.
- KANT, Immanuel: *Az ítélelőerő kritikája*. Osiris Kiadó, 2003. 127-147. [1790]
- KESTER, H. Grant: *Conversation Pieces. Community and Communication in Art*. California: University of California Press, 2013. 77.
- KHAMMAS, Hanan Jasim. *The Banality of Violence: Art and the narrative of victimisation*.
<https://sites.gold.ac.uk/comparative-literature/the-banality-of-violence/>
- KLANICZAY Gábor: *Gondolatok a népi kultúra, a szubkultúra és az ellenkultúra viszonyáról*. In: *Beszélő*, 1993.
<http://beszelo.c3.hu/cikkek/gondolatok-a-nepi-kultura-a-szubkultura-es-az-ellenkultura-viszonyarol>
 (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- KLANICZAY Gábor: *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran, Budapest, 2003. 17–24.
- KLEIN, Julian: *Seven Answers*. In: Jan Kaila – Anita Seppä – Henk Slager (szerk.): *Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power*. Helsinki: Academy of Fine Arts, Uniarts, 2017.
- KLEIN, Julian: *What is Artistic Research?* <https://jar-online.net/en/what-artistic-research> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- KLEIN, Melanie: *The Writings of Melanie Klein, Vol. III: Envy and Gratitude and Other Works, 1946–1963*. New York: Free Press; London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1984.
- KONKOL Máté: *Egy bizonyos szint fölött... – mire ment a kultúrharc?* In: *Új Egyenlőség*, 2022. január 4. <https://ujegyenloseg.hu/egy-bizonyos-szint-folott-mire-ment-a-kulturharc/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- KRISTÓF, Luca: *Kultúrchaták. Kulturális elit és politika a mai Magyarországon*. Budapest: Gondolat Kiadó – Társadalomtudományi Kutatóközpont, 2021.
- KWON, Miwon: *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002. 47.

- LACAN, Jacques: *The Seminar of Jacques Lacan: Book II. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954–1955*. (szerk. Jacques-Alain Miller, ford. Sylvana Tomaselli). London–New York: W. W. Norton & Company, 1991. 164.
- LACLAU, Ernesto – MOUFFE, Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (Ford.: Winston Moore, Paul Cammack). London: Verso, 1985., 65–71., 105–108.
- LARRAIN, Jorge: *The Concept of Ideology*. London: Hutchinson, 1979, 13–14.
- LÁSZLÓ, János: *Történelem-történetek. Bevezetés a narratív szociálpszichológiába*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2012.
- LATOUR, Bruno: *Why Has Critique Run out of Steam?*
<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/89-CRITICAL-INQUIRY-GB.pdf> (Utolsó elérés: 2025. 08. 28.)
- LEVINAS, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen. Esszé az exterioritásról*. Orosz László (ford.). Budapest: Jelenkor Kiadó, 1999. 260-261. [1961]
- LOVE, Heather: *Truth and Consequences: On Paranoid Reading and Reparative Reading*. In: *Criticism*, Vol. 52, No. 2, Spring. Detroit: Wayne State University Press, 2010. 235–241.
- LUKÁCS, György: *The Meaning of Contemporary Realism*. (Ford.: John és Necke Mander). London: Merlin Press, 1963. 17–34.
- LUMSDEN, Karen: *Introduction: The Reflexive Turn and the Social Sciences*. In: *Reflexivity: Theory, Method and Practice*. London: Routledge, 2017.
- LÜTTICKEN, Sven: *Autonomy as Aesthetic Practice*. In: *Theory, Culture & Society*, 31, no. 7–8, 2014. 3.
- LYOTARD, Jean-François: *A fenséges és az avantgárd*. (Ford.: Angyalosi Gergely). In: *Az embertelen. Beszélgetések az időről*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1993. 51–60.
- MACHLUP, Fritz: *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.
- Magyar néprajzi lexikon* III. (K–Né). (Főszerk. Ortutay Gyula). Budapest. Akadémiai, Kiadó 1980. 431–434.
- MAGYARI-VINCZE, Enikő: *Feminista antropológia – Elvek és gyakorlatok között*. Kolozsvár: Desire, 2006. 9.
- MARSTINE, Janet: *Critical Practice: Artists, Museums, Ethics*. London–New York: Routledge, 2017. 12.

- MARX, Karl – ENGELS, Friedrich: *A német ideológia*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1960.
- MASON, Otis Tufton: *Traps of the Amerinds: A Study in Psychology and Invention*. In: *American Anthropologist*, 2, no. 4, 1900. 657–675.
- MELVILLE, Pauline: *Napfogyatkozás Guyanában*. Budapest: Ulpius-ház, 2003. 23.
- MÉSZÁROS, Noémi Zsuzsanna – VÁMOS, Eszter – SZABÓ, Zsolt Péter: *Sérülékeny identitás: A kollektív áldozati tudat pszichológiai hatásai*. In.: *Magyar Pszichológiai Szemle*, 72. évf., 3–4. sz. 2017. 345–379.
- MOLDBUG, Mencius: *An Open Letter to Open-Minded Progressives*. 2008. 123–124.
<https://keithanyan.github.io/OpenLetterToOpenMindedProgressives.epub/OpenLetterToOpenMindedProgressives.pdf> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- MOREL, Eric: *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. Columbus: The Ohio State University Press, 2021.
- MORPHY, Howard: *Art as a Mode of Action: Some Problems with Gell's Art and Agency*. In: *Journal of Material Culture*, 14, no. 1, 2009. 5–27.
- MURDOCH, Simon: *Silicon Valley's Dark Enlightenment? Neoreactionaries and The World of Tech*. In: *Hope not Hate*, 2018.
<https://hopenothate.org.uk/2018/12/01/silicon-valleys-dark-enlightenment-neoreactionaries-world-tech/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- NAGLE, Angela: *Kill All Normies*. Winchester/Washington: Zero Books, 2017.
- NAGY, Olga: *Asszonyok könyve*. Budapest: Magvető, 1988.
- NAGY Olga: *A törvény szorításában*. Gondolat Könyvkiadó. Budapest, 1989. 38–47
- NELUND, Sidsel: *Acts of Research: Knowledge Production in Contemporary Art between Knowledge Economy and Critical Practice*. PhD-disszertáció. Copenhagen: Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2015. 69–70.
- NELUND, Sidsel: *Knowledge Production in the Arts: History, Concept and Methodological Considerations*. In: *Konceptualisering fra praksis*. København: University of Copenhagen, 2015. 137–147.
- NEMES, Z. Márió – MIKLÓSVÖLGYI, Zsolt: *Hungarofuturista kiáltvány*.
<https://litera.hu/irodalom/elsej-kozles/hungarofuturista-kialtvany.html> (Utolsó elérés: 2025. 08. 27.)
- NOOR, Masi – VOLLHARDT, Johanna Ray – MARI, Silvia – NADLER, Arie: *The Social Psychology of Collective Victimhood*. In: *European Journal of Social Psychology*, Vol. 47, No. 2, 2017. 121–134.

- OSTROW, Saul: *Art's Political Economy: A Response to Dean Kissick*. In: *Two Coats of Paint*, 2024. december 27.
<https://twocoatsofpaint.com/2024/12/arts-political-economy-a-response-to-dean-kissick.html> (utolsó
 elérés: 2025. 08. 29.)
- PALMER, Helen – HUNTER, Vicky: *Worlding*. 2018.
<https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)
- PINTÉR, Judit Nóra: *A nem múltó jelen: Trauma és nosztalgia*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014. 43–44.
- PIRRUCCELLO, Ann: *Making the World My Body: Simone Weil and Somatic Practice*. In: *Philosophy East and West*, 52, no. 4, 2002. 480.
- POLÁNYI, Mihály: *Személyes tudás*. (Ford.: Papp Mária). Budapest: Atlantisz, 1994.
- PUKÁNSZKY, Béla: *Kodály Zoltán zenepedagógiája és az életreform*. In: *Iskolakultúra*, 2005. 2., 26–37.
- RANCIÈRE, Jacques: *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (Ford.: Gabriel Rockhill). London–New York: Bloomsbury Publishing, 2013. 8. [2000]
- RÄBERT, Alva: *At the Mercy of Femocracy? Networks and Ideological Links Between Far-Right Movements and the Antifeminist Men's Rights Movement*. In: Michaela Köttig – Renate Bitzan – Andrea Pető (szerk.): *Gender and Far Right Politics in Europe*. Cham: Palgrave Macmillan, 2011, 276.
- REBENTISCH, Juliane: *Aesthetics of Installation Art*. (Ford.: Daniel Hendrickson és Gerrit Jackson). Berlin–New York: Sternberg Press, 2012. 56.
- RICOEUR, Paul: *Az én és az elbeszélte azonosság*. In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- SARAPIK, Virve – VENTSEL, Andreas: *Ideology and Art*. In: *Studies on Art and Architecture* 26, no. 1–2, 2017. 7–14.
- SCHINDLER, Johanna: *Subjectivity and Synchrony in Artistic Research: Ethnographic Insights*. In: *Culture and Social Practice*. Bielefeld: transcript Verlag, 2018. 74.
- SCHWAB, Michael – WAECHTER, Florian (szerk.): *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. Leuven: Leuven University Press, 2012.
- SCRANTON, Roy: *Learning to Die in the Anthropocene – Reflections on the End of a Civilization*. San Francisco: City Lights Publishers, 2015. 111.

SEAVER, Nicholas: *Captivating algorithms: Recommender systems as traps*. In: *Journal of Material Culture*, 24(4), 2009. 421–436.

SEDGWICK, Eve Kosofsky: *Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is about You*. In: SEDGWICK, Eve Kosofsky (szerk.): *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press, 1997. 125-126.

SEREGI, Tamás: *A nem-esztétikai művészet – a tudománytól a konstrukcióig*. In: *CirkART*, 2016. június 24. <http://www.cirkart.hu/2016/06/24/a-nem-esztetikai-muveszet-a-tudomanytol-a-konstrukcioig/> (utolsó elérés: 2028. 08. 29.)

SHOLETTE, Gregory: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London–New York: Pluto Press, 2011.

SPRIGGS, Hermione: *Traps as Artworks & Artworks as Traps. Towards a Model for Life-Sustaining Art*. Doktori értekezés (Ph.D), University College London, 2025.

SONTAG, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003. 7-23.

SZARVAS Márton: *Kinek a kultúrája? Táncházmozgalom és hegemonia*. In: *Fordulat*, 30. sz., 2021. 296–299.

SZÍJÁRTÓ Zsolt: *Muzeológia 2.0 – Közelítések a jelenkor múzeumi etnográfiájához*. In: *Budapesti Könyvszemle*, 30, 2–4. sz., 2018. 152.

SZILVAY Gergely: *Elnyomó parasztok, városi művésznők: posztmodern tudálékosság a 444-től*. 2020. február 26. <https://mandiner.hu/velemeney/2020/02/elnyomo-parasztok-varosi-muvesznok> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

STEYERL, Hito: *Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy*. In: *e-flux journal* no. 21, 2010.

TAYLOR, Jodie: *The Intimate Insider: Negotiating the Ethics of Friendship When Doing Insider Research*. In: *Qualitative Research*, 11, no. 1, 2011. 3–22.

TAYLOR, Mary: *The Politics of Culture: Folk Critique and Transformation of the State in Hungary*. PhD disszertáció. City University of New York, 2008.

TAYLOR, Mary N.: *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship*. Bloomington: Indiana University Press, 2021.

TEDDER, Geraldine: *You Are Probably Completely Oblivious That This Text Actually Is About You. Reconsidering Eve Kosofsky Sedgwick's Reparative Reading in an Age of Paranoia*. In:

Brand-New-Life, Magazin für Kunstkritik, 2020. (Az általam elérhető dokumentum nem tartalmaz oldalszámokat.)

“*The Illusion of Thinking*”: *When Art Learns to Simulate Depth*.

<https://log.fakewhale.xyz/the-illusion-of-thinking-when-art-learns-to-simulate-depth/> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

THORPE, Dominic: *Performance Art from Ireland and Perpetrator Trauma*. Doctoral thesis, University of Brighton, 2022.

<https://pure.ulster.ac.uk/en/studentTheses/performance-art-from-ireland-and-perpetrator-trauma>

TIMÁR, Eszter: *Affektus és Melanie Klein a kortárs angolszász feminista elméletben*. In: *Helikon – Irodalomtudományi Szemle*, 69. évf., 2. sz., 2023. 273–283.

TOMKINS, Silvan S.: *Affect Imagery Consciousness. The Complete Edition, Vols. I–IV*. New York: Springer Publishing Company, 2008.

TOMPA, Andrea: *Omerta*. Budapest: Jelenkor, 2017. 16.

VOLKAN, Vamık: *Transgenerational Transmissions and Chosen Traumas: An Aspect of Large-Group Identity*. In: *Group Analysis*, No. 34. 2001. 79–97

VIVEROS-FAUNÉ, Christian: *The Culture of Complaint 2.0: White Guy Wants His Museum Back*. In: *The Village Voice*, 2024. december 19.

<https://www.villagevoice.com/the-culture-of-complaint-2-0-white-guy-wants-his-museum-back> (utolsó elérés: 2025. 08. 29.)

WAGNER, Roy: *The Invention of Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1981. 13–14.

WEIL, Simone: *Essay on the Notion of Reading*. (Ford.: Chris Fleming). In: *The Journal of Continental Philosophy*, Vol. 1, Issue 2, 2020. 9–15.

WERNER, Anna-Lena: *Let Them Haunt Us: How Contemporary Aesthetics Challenge Trauma as the Unrepresentable*. Bielefeld: transcript Verlag, 2020.

WIKSTRÖM, Josefine: *An Art for Art's Sake or a Critical Concept of Art's Autonomy?* In: *The Nordic Journal of Aesthetics*, No. 65, 2023. 90.

WILSON, Elizabeth A.: *Gut Feminism*. Durham–London: Duke University Press, 2015.

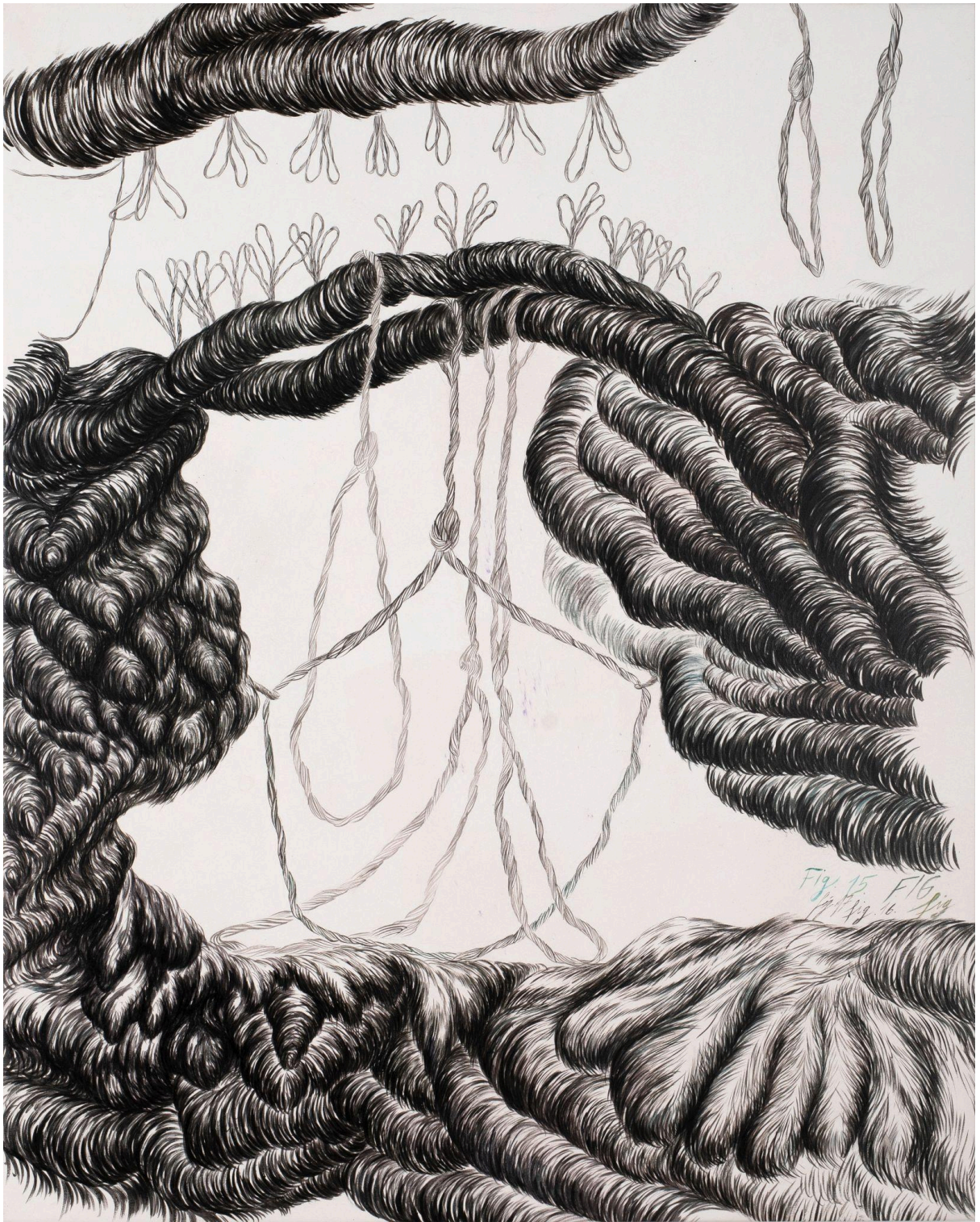
ŽIŽEK, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989. 45–48.

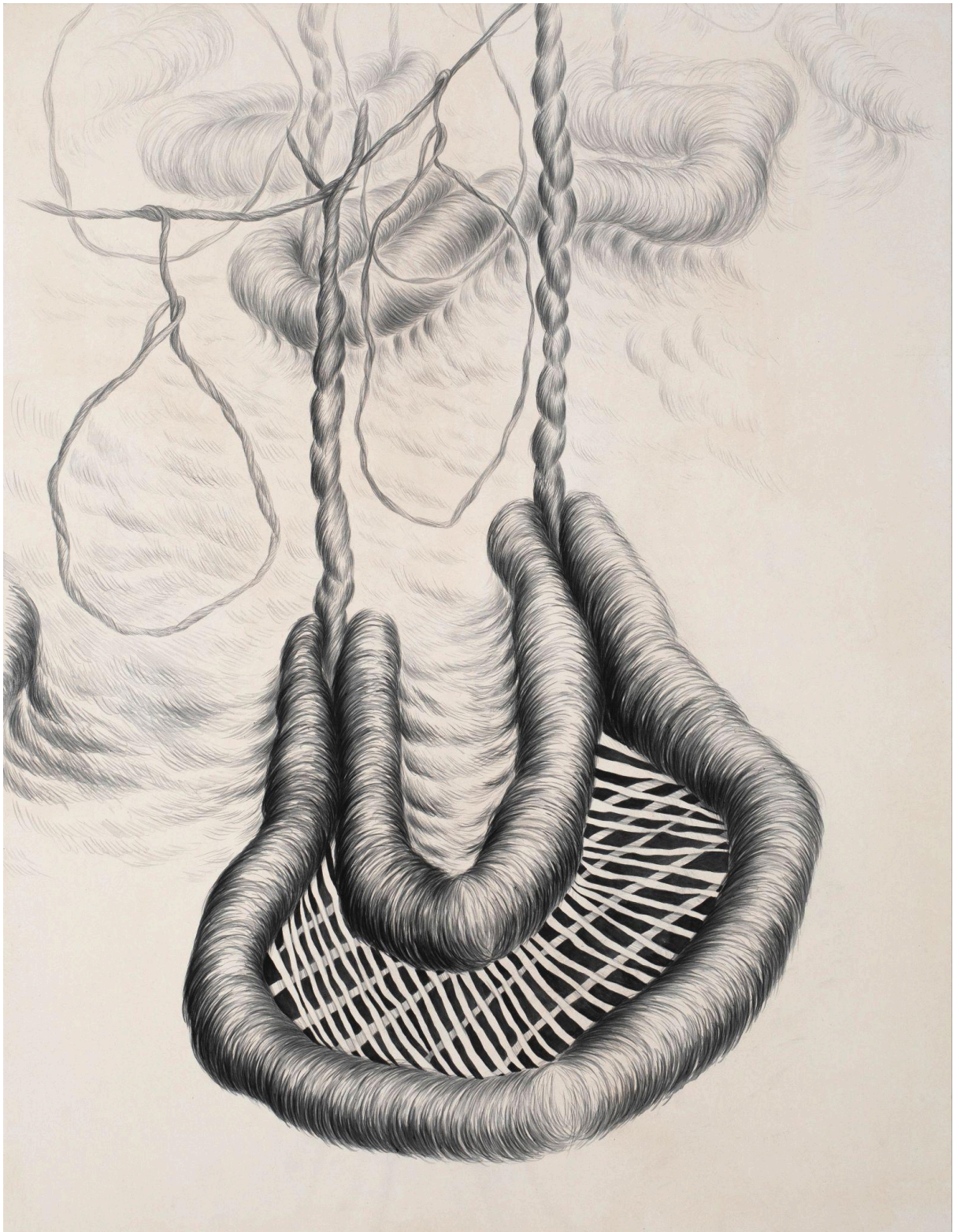


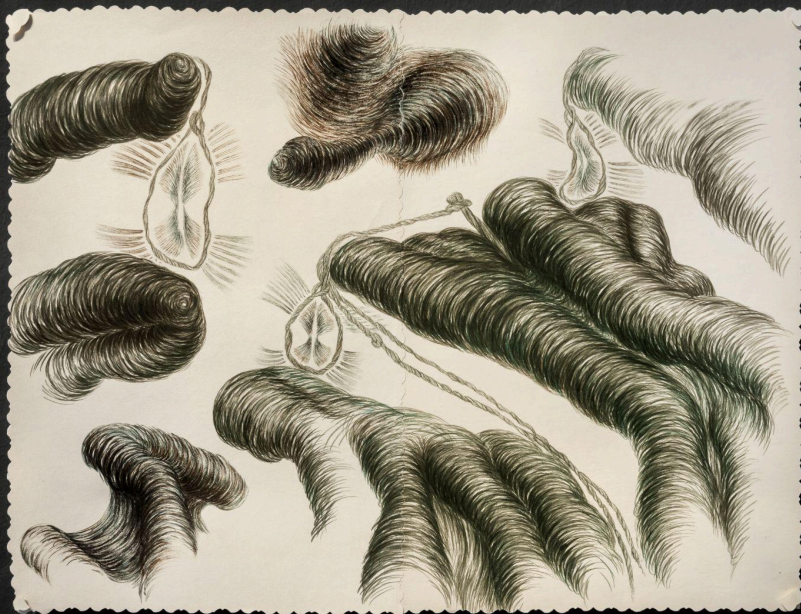


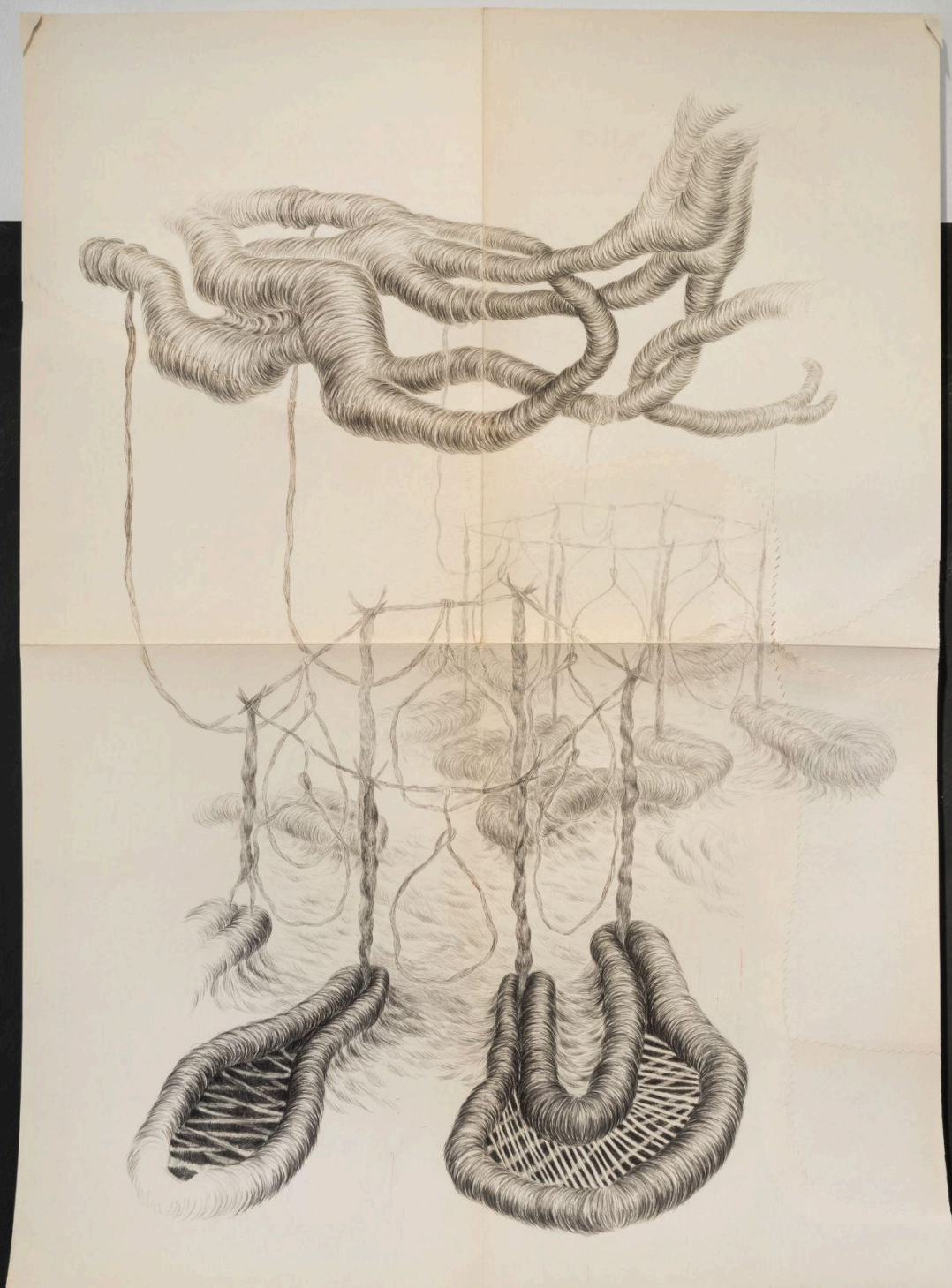


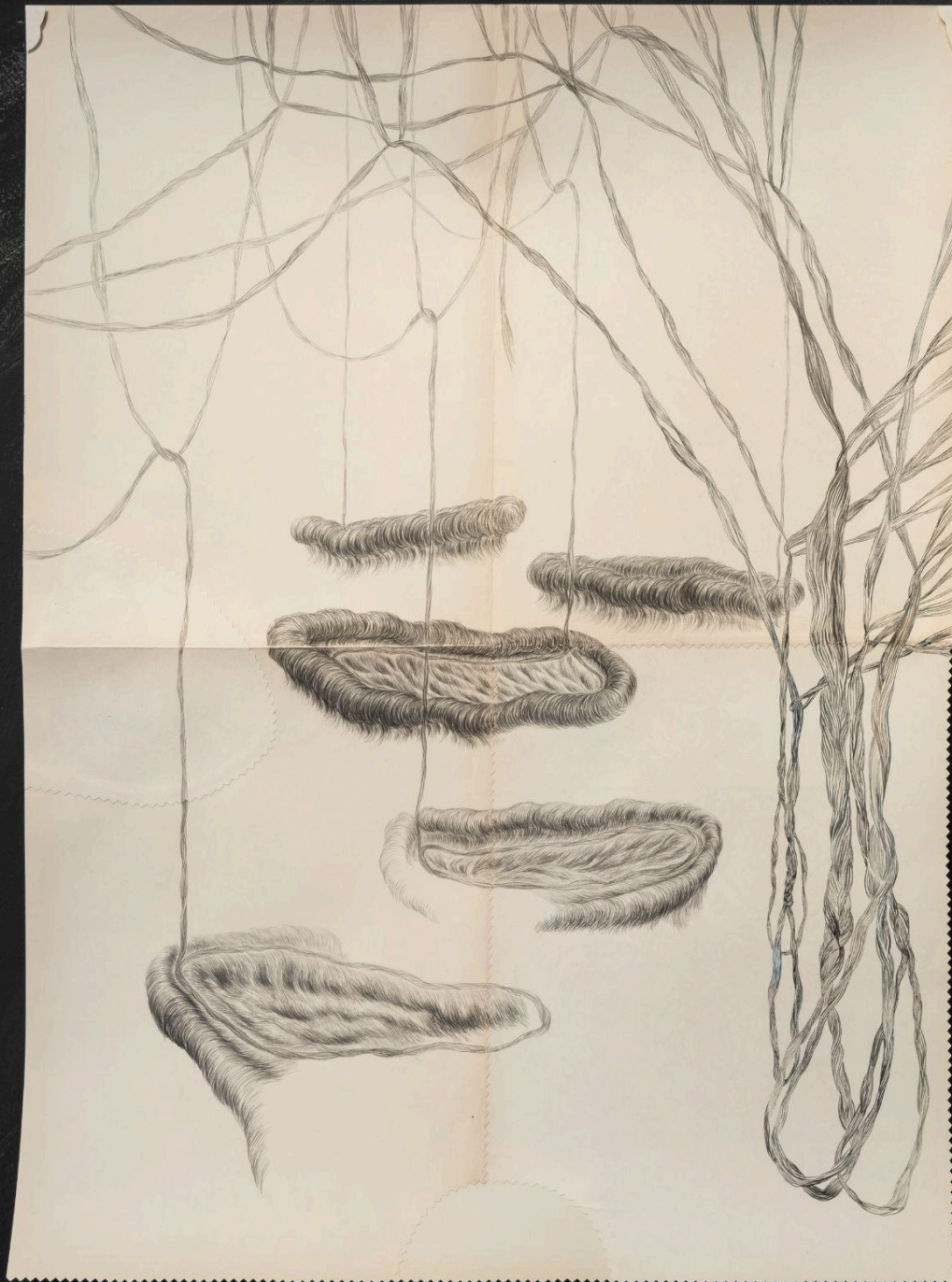






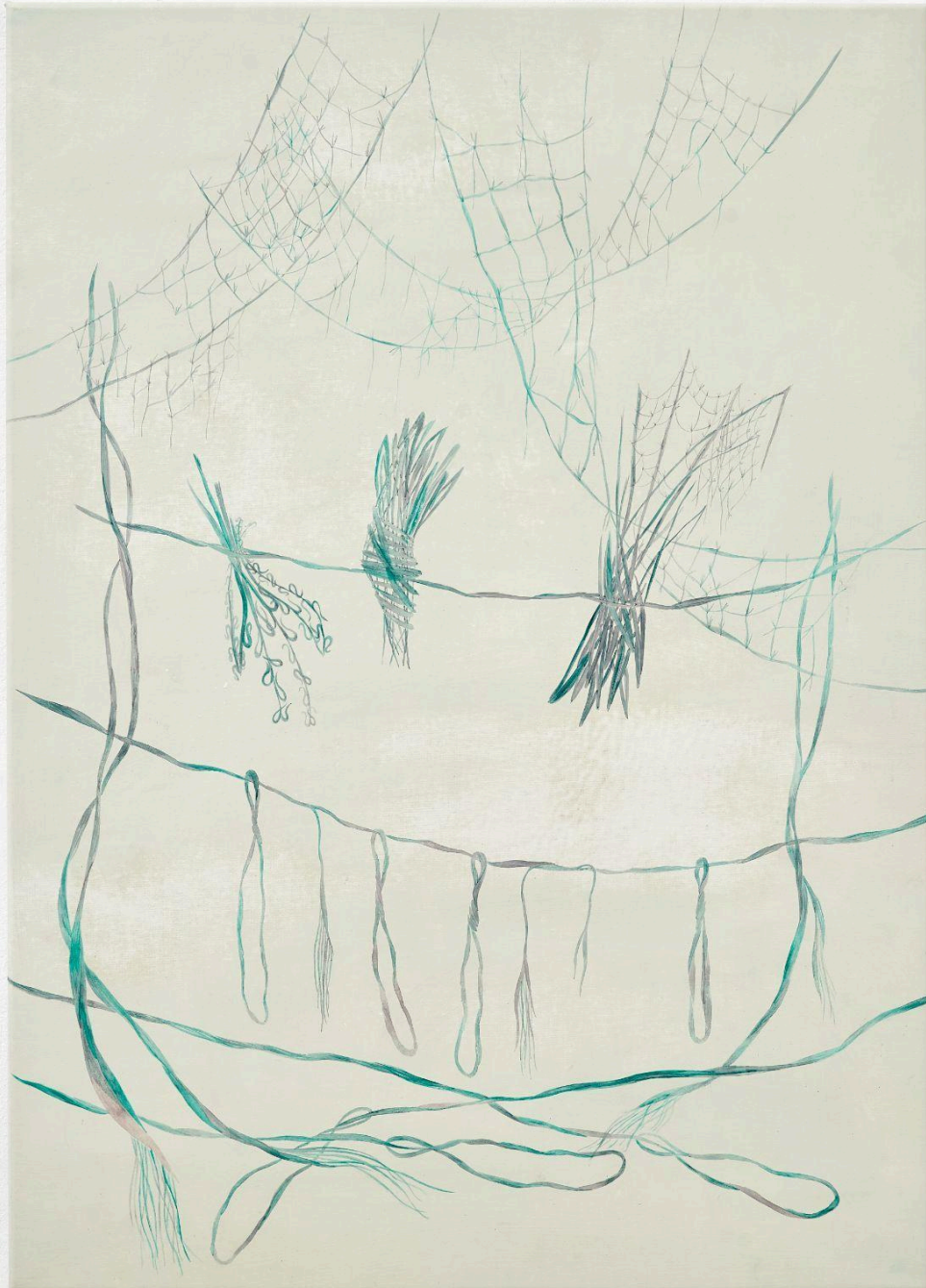




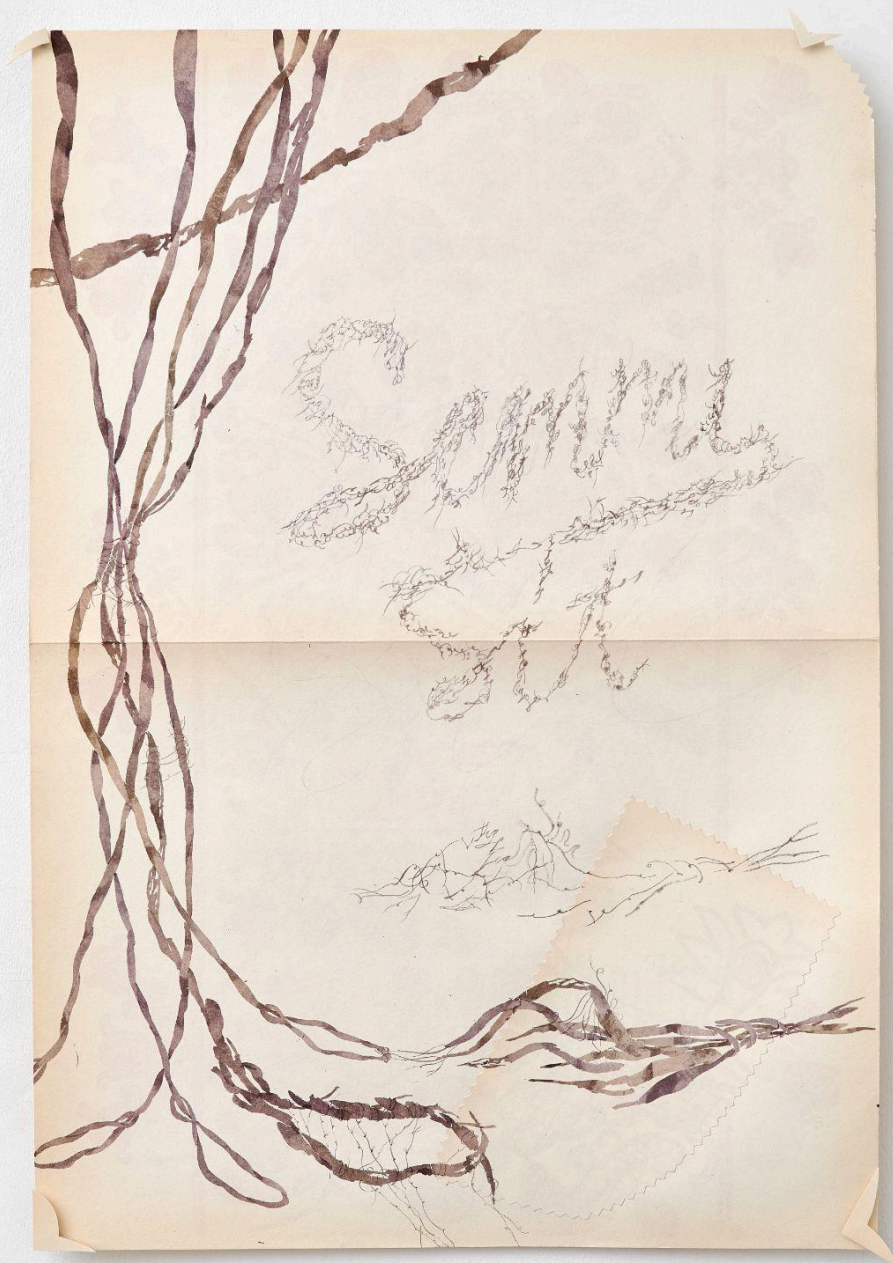


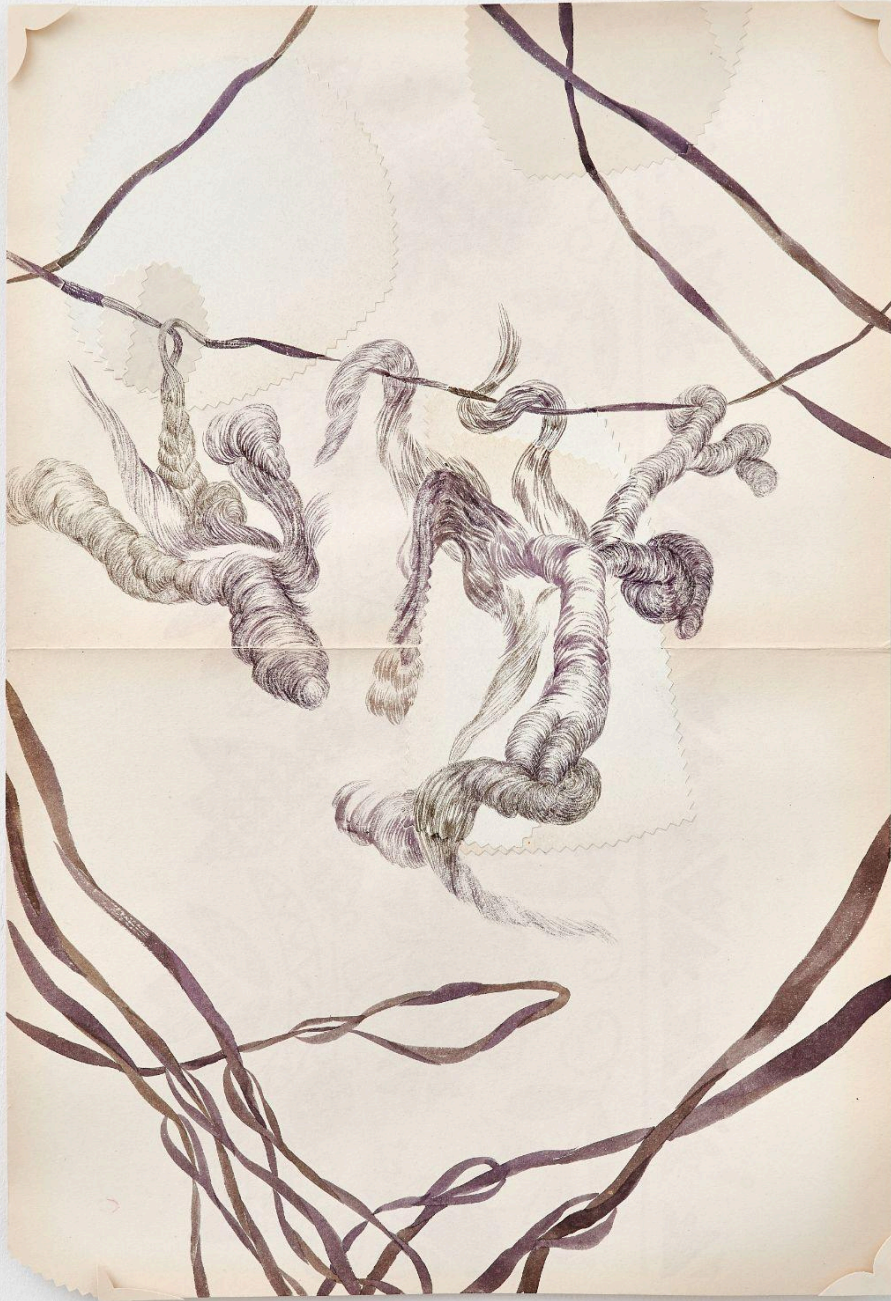












KÉPJEGYZÉK

1.



2.



Parasztok Atmoszférában koncert, Törekvés Művelődési Központ, 2017

https://www.youtube.com/watch?v=vs4WBPcOiWc&t=1693s&ab_channel=ParasztokAtmoszf%C3%A9r%C3%A1ban

3.



Maruzsenszki Andor, hegedű



Kiss-Balbinat Ádám, hegedű, ének, vers



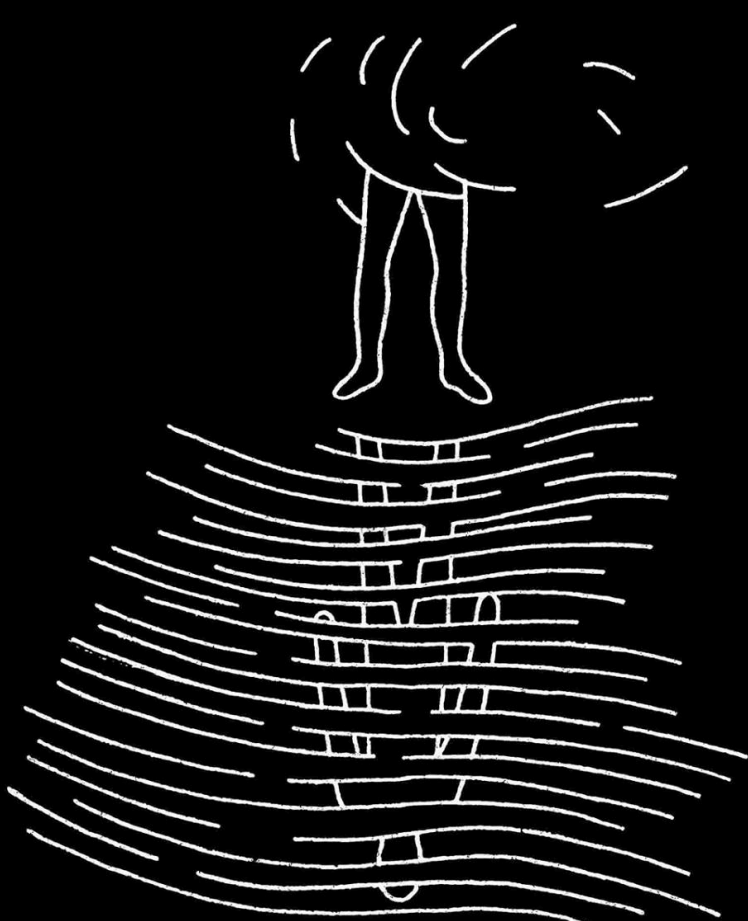
Bertók Márton, moduláris szintetizátor; Porteleki Áron, gardon, elektronika



Neményi Lilla, ének; Szurcsik Erika, ének, elektronika

PARASZTOK

AZ OFF-BIENNÁLE ZÁRÓESEMÉNYE



ATMOSZFÉRÁBAN

2017. NOVEMBER 5., 18:30

KONCERT

TÖREKVÉS MŰVELŐDÉSI KÖZPONT
1097 BUDAPEST, KÖNYVES KÁLMÁN KRT. 25.

BERTÓK MÁRTON • ÉRI KATALÍN • KERESZTESI BOTOND • KELE
ILDIKÓ • KISS-BALBÍNAT ÁDÁM • MARUZZSENSZKI ANDOR
NEMÉNYI LILLA • PORTELEKI ÁRON • SZURCSIK ERIKA
TRAPP DOMINIKA

Plakátterv: Kristóf Krisztián

5.



Lecture performance, Trafó, 2018

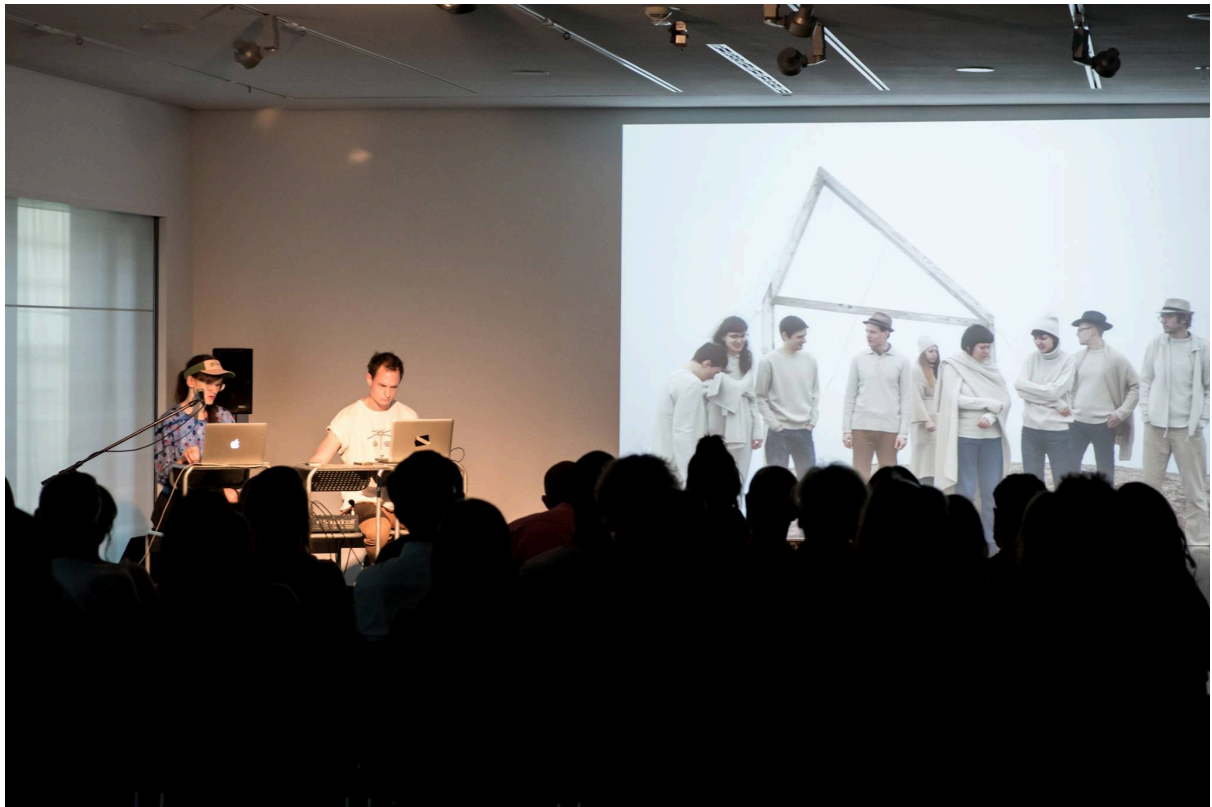
https://www.youtube.com/watch?v=BZwgWd70ay4&t=18s&ab_channel=Traf%C3%B3House

6.



Lecture performance, CEU, 2018

7.



Parasztok Átnoszférában koncert és lecture performance, Collegium Hungaricum, Berlin, 2018

8.

trafógaléria

1094, Budapest, Liliom utca 41. // +36 1 456 2040 // gallery@trafo.hu // www.trafo.hu
Nyitva: keddtől vasárnapig 12-18h, előadási napokon 12-20h
Open: Tuesday to Sunday 12pm, performance days 12-8pm

TRAPP DOMINIKA

„NE TEGYÉTEK REÁM...”
‘DON’T LAY HIM ON ME...’

2020/01/18 – 03/01

Megnyitó / Opening: 2020/01/17 (PÉN/FRI) 19h

A kiállítást megnyitja: Havas Ádám, szociológus
/ Opening remarks by Ádám Havas, sociologist



“Ne tegyétek reám...”, Trafó, 2020

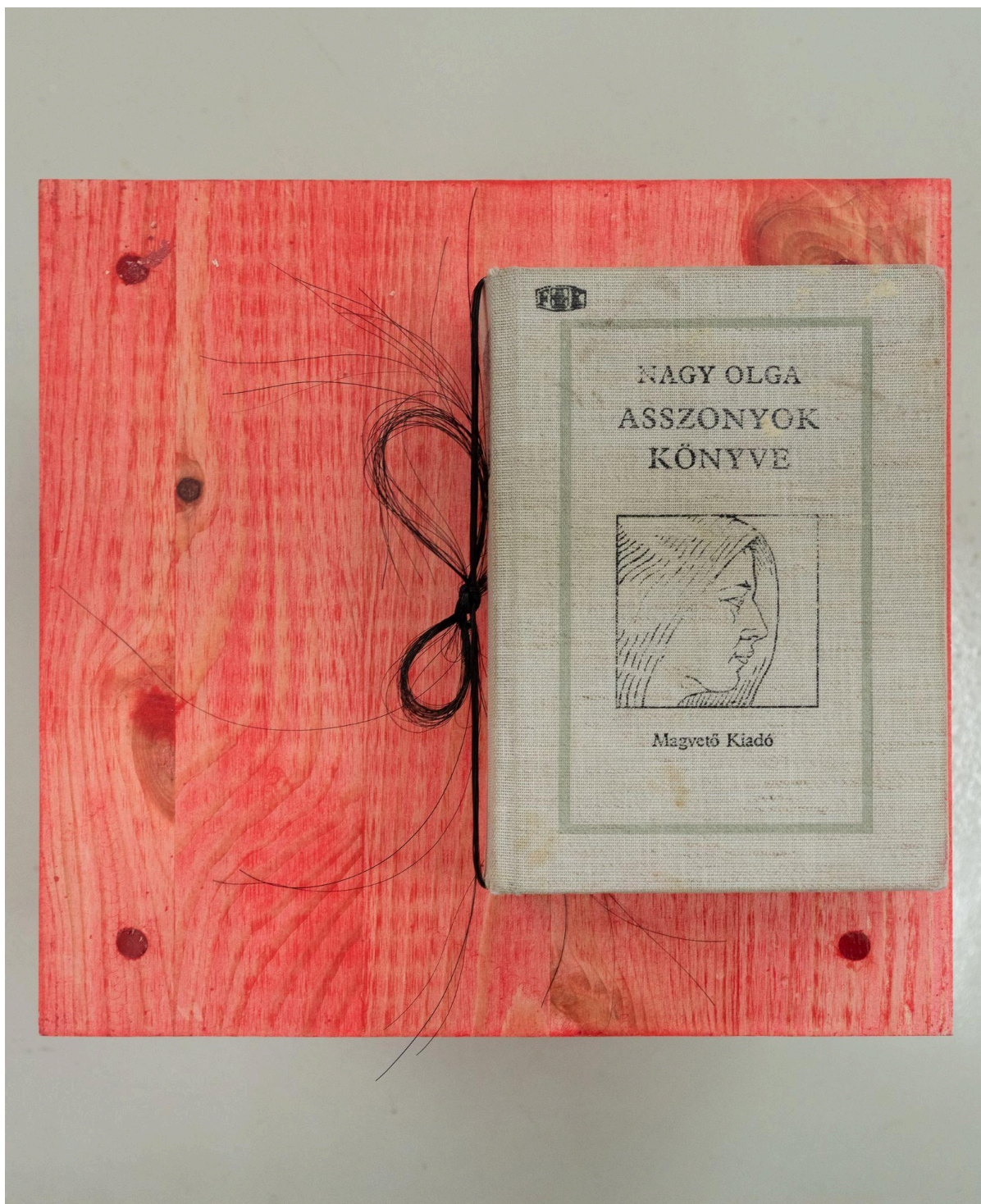


Szül. fekszik Megh., vízfesték, karton, Trafó, 2020

9.



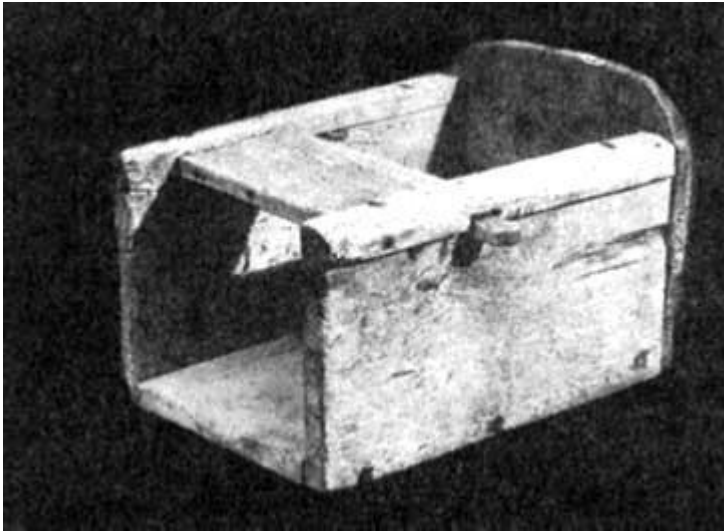
A parasztasszony teste, az AU Workshoppal együttműködésben, Trafó, 2020



11.



12.



13.



14.

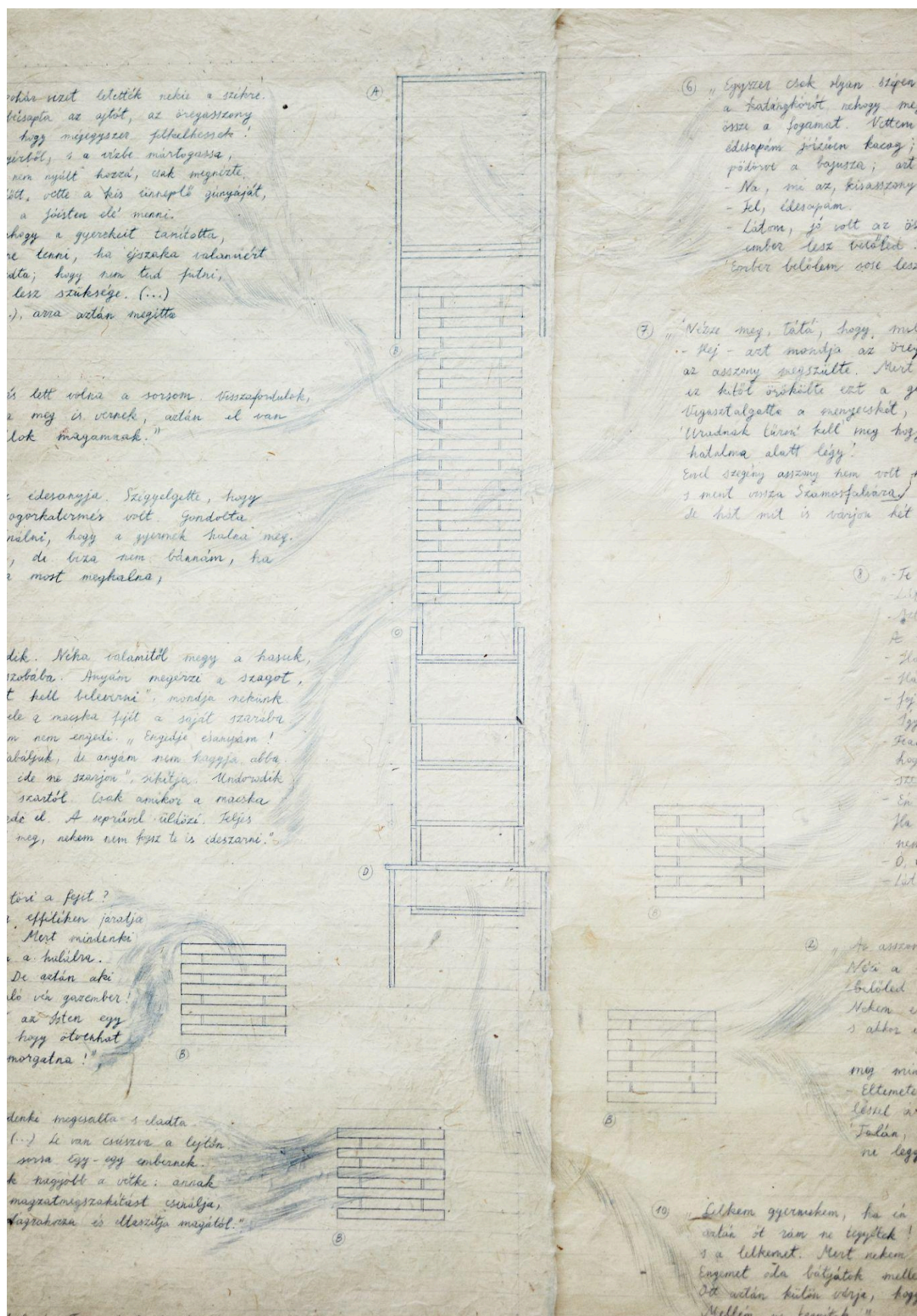


15.



16.





Kézzel rajzolt magyarázó ábra a *Parasztasszony teste* c. installációhoz, Trafó, 2020

18.



Leányos videoinstalláció, Trafó, 2020

19.



20.



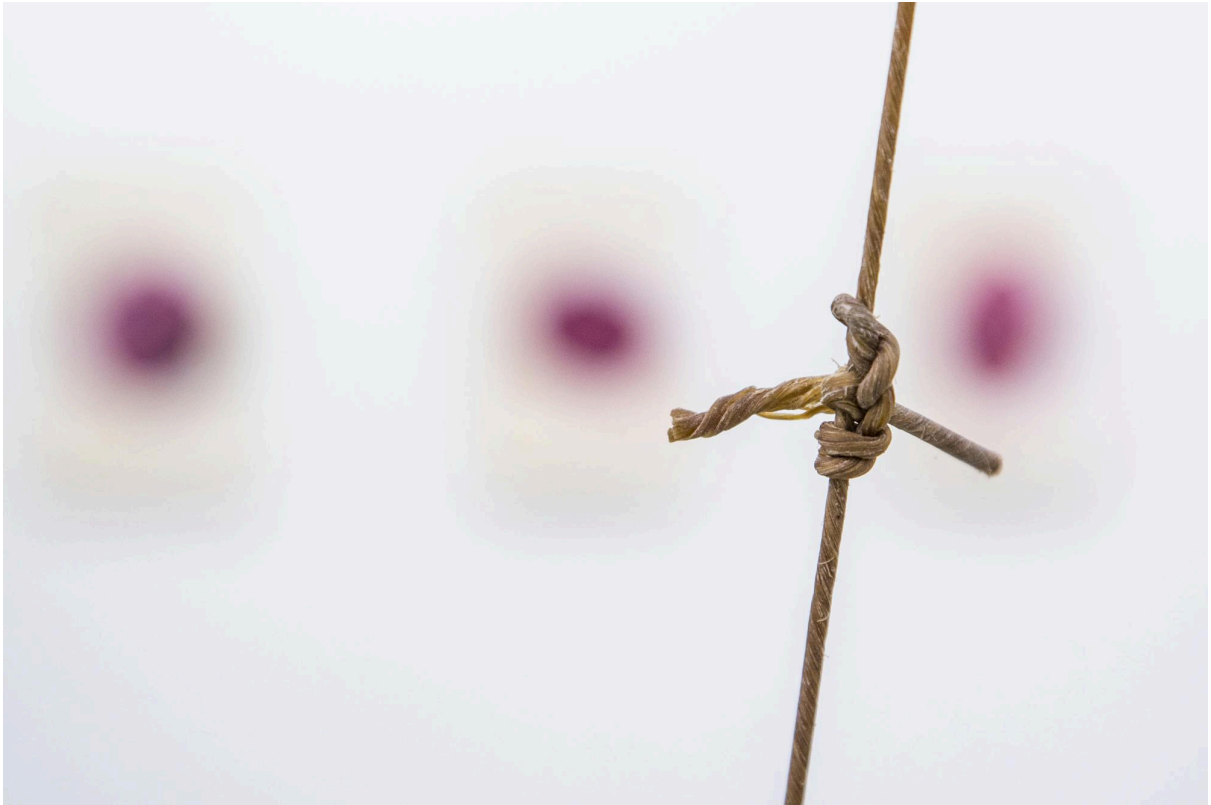
21.



22.



23.



24.



25.



26.



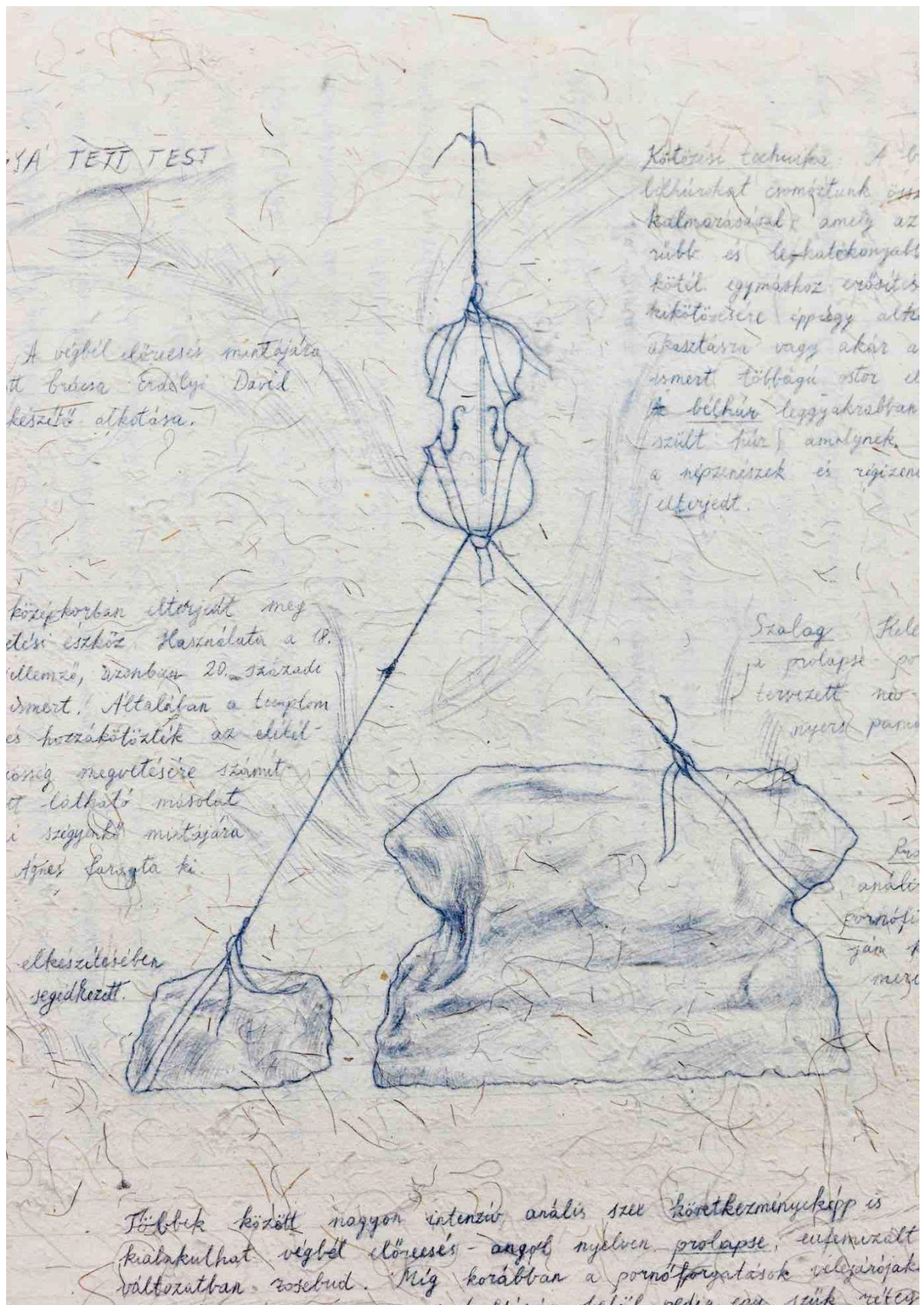
27.



28.



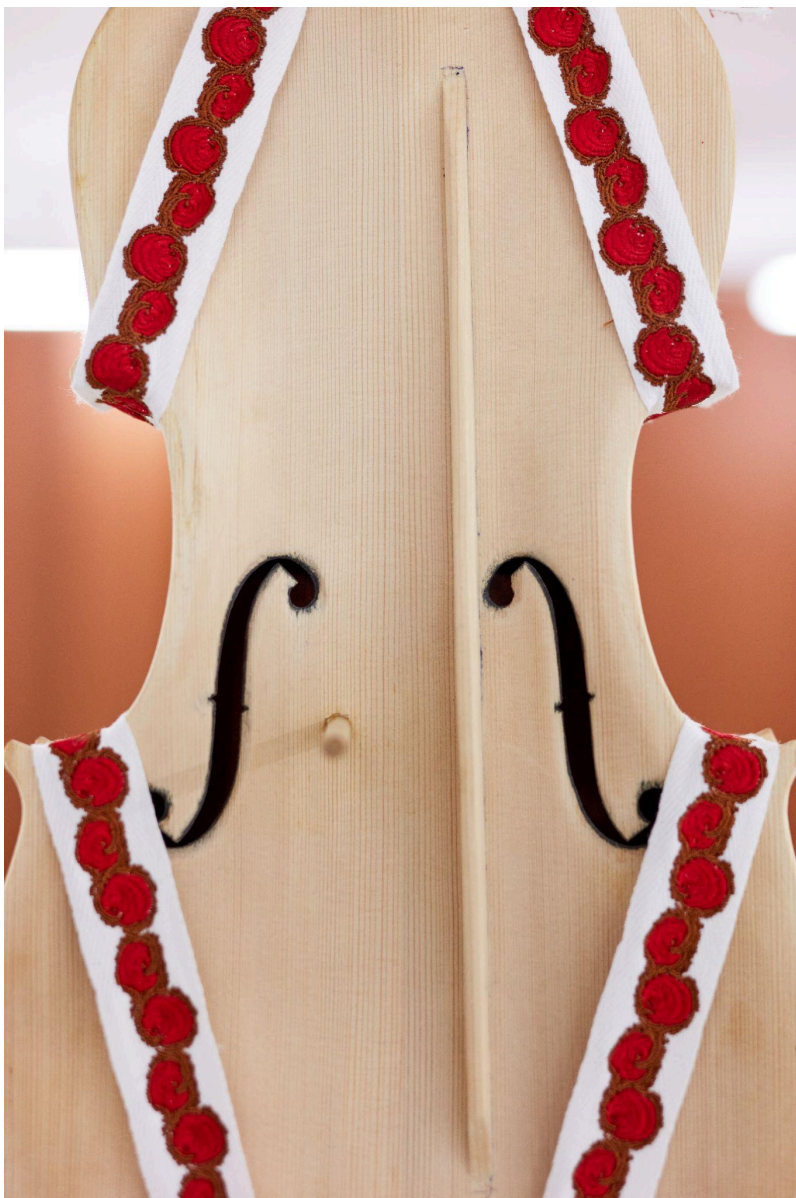




Kézzel készült magyarázó ábra a Fétistárggyá tett test c. installációhoz



30.



31.



Sorminta terv Kele Ildikó közreműködésével

KARLÍN STUDIOS
PRVNÍHO PLUKU 2
PRAHA 8

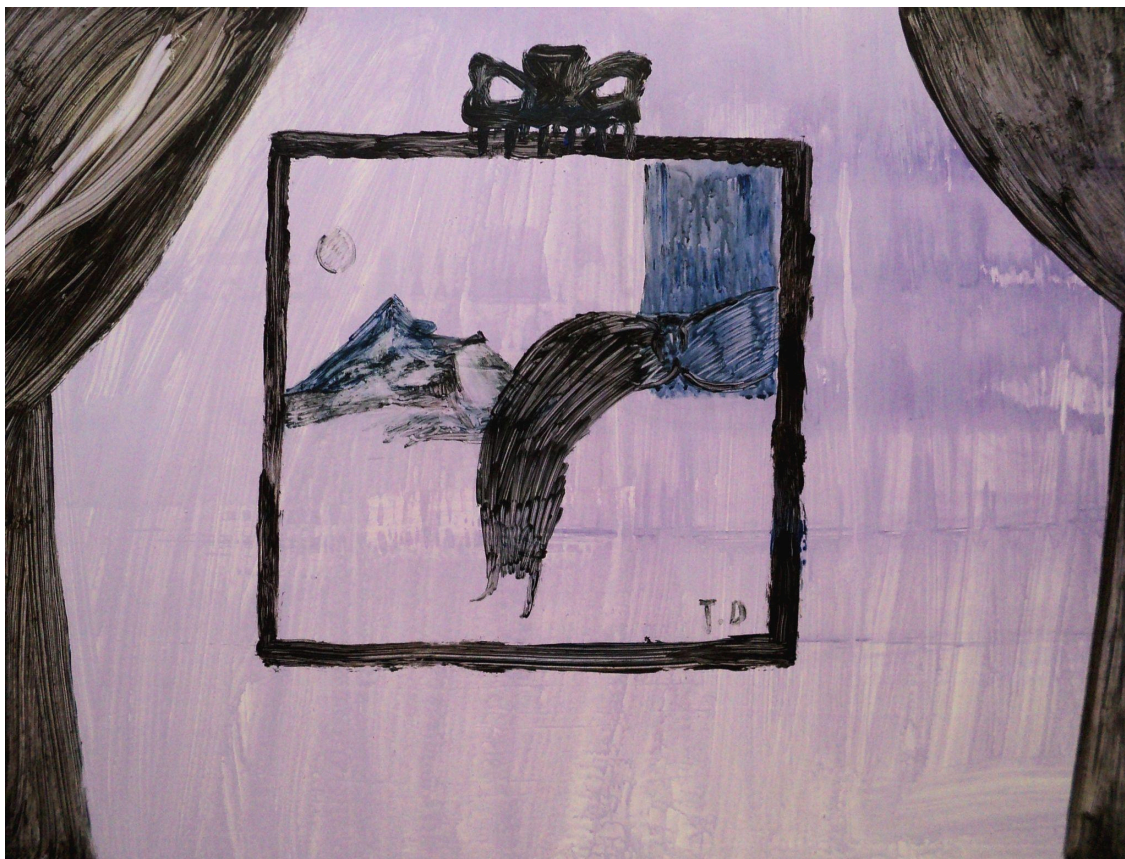
OPEN / OTEVŘENO:
TUE-FRI / ÚT-PÁ: 15-18:00
WEEKEND: 14-19:00

OUR YEAR-ROUND PROGRAM IS KINDLY SUPPORTED BY: MINISTRY OF CULTURE OF THE
CZECH REPUBLIC & THE CITY OF PRAGUE / CELOROČNÍ VÝSTAVNÍ PROGRAM PODPŮRILI:
MINISTERSTVO KULTURY ČESKÉ REPUBLIKY A MAGISTRÁT HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

THANKS TO / PODĚKOVÁNÍ:
KASÁRNA KARLÍN
WWW.KARLINSTUDIOS.CZ



32.

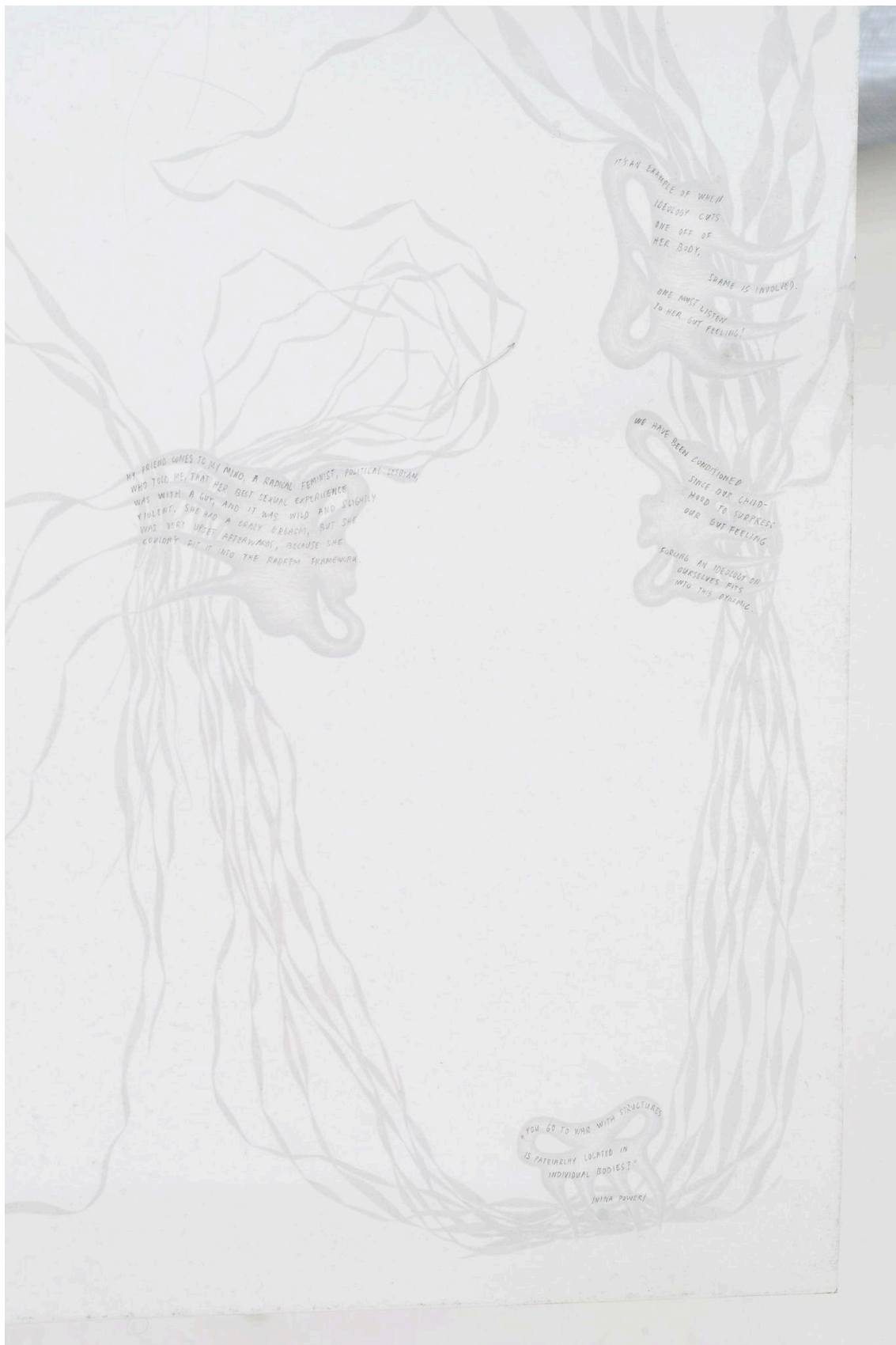














36.













37.



→ RECOGNITION STABILIZES IDENTITIES,
RECOGNITION FREEZES ORDER.

I WAS IN THERAPY AT A RADICAL FEMINIST
THERAPIST, AND EVERY TIME I ATTEMPTED
TO SPEAK ABOUT MY SHADY THOUGHTS AND
NARCISSISTIC TRAITS, SHE SILENCED ME,
AND EMPHASIZED THAT I WAS THE VICTIM.

↙ FALSE CONCEPT OF THE PURE,
UNTOUCHABLE VICTIM AND OF
MORAL IMMUNITY.
DOGMATISM IN THE WAY OF SELF-KNOWLEDGE.

I HAVE THE AGENCY NOT JUST TO EMANCIPATE
MYSELF, BUT TO OPPRESS AND ABUSE OTHERS.

BEING A FEMINIST
DOESN'T MAKE SOMEONE
A DECENT PERSON.

→ (NOT THAT I WANT IT...)

WHICH WAY LEADS TO THE COMPLICATED TRUTH?
SARAH WELLS LABYRINTH COMES TO MY MIND.
IN THE MIDDLE OF WHICH THE WANDERER IS AWAITED BY GOD
WHO DEVOURS HIM AND THEN VOMITS HIM OUT.
A LATER HE WILL GO OUT AGAIN, BUT HE WILL BE CHANGED.
HE WILL BECOME DIFFERENT, AFTER BEING EATEN AND DIGESTED
BY GOD. AFTERWARD HE WILL STAY NEAR
THE ENTRANCE SO THAT HE CAN GENTLY
PUSH ALL THOSE WHO COME NEAR
INTO THE OPENING.

MELLÉKLET

A Szívós Katával készült interjú leirata:

Az alapkoncepció az volt, hogy a férfi magyar néptáncok, amiket én nagyon szeretek táncolni, hogyan tudnak úgy színpadra kerülni, hogy ne az legyen, hogy „hát, egy lány férfit táncol”. Ez volt a kezdeti stádiumban az alapgondolat, de nyilván utána nagyon sokat formálódott az, hogy mi is az, amit a női táncból szeretnék meghagyni, és mi az, amit a férfitáncból beemelnék egy olyan táncba, aminek az lett a neve, hogy Leányos. A férfitáncokból a virtuozitás az, ami elengedhetetlen, és amit én a női táncokban hiányolok. Mert vannak gyönyörű női táncaink, amik szólisztikusak, de leginkább csoportos táncokról beszélünk ilyenkor. Ezek elsősorban nem a virtuozításra vannak kiélezve, hanem sokkal inkább az archaikus és énekes körtáncokra. Még hogyha nem is vagyunk olyan jártasak a magyar néptáncok terén, azt azért tudhatjuk, hogy ezek nem arról szólnak, hogy most letáncoljuk a csillagokat az égről. Lehet gyönyörű női táncokat találni, de valahogy mégis az autentikusnak mondott néptáncban a dinamikai fokozás megáll egy szinten.

Én ezt mindig hiányoltam egész életemben, pedig elég korán kezdtem a néptáncsal való ismerkedést – négy éves koromban –, de sosem tudtam kiteljesedni egy-egy női táncban. Ez nem azt jelenti, hogy nem élveztem annyira, vagy hogy abban az adott tánc szituációban tudtam volna másra gondolni, mert nyilván elvisz ennek is a heve és varázsa, de mégis hiányzott valami plusz, amit egyébként a páros táncokban abszolút átélek, de kimondottan a női táncokban meg nem. Nekem a női táncok szűkösek, ezért gátlástalanul férfitáncokat táncoltam, és azt nem éreztem szűkösnak, mert imádtam. Megpróbáltam magamra alakítani ezeket, de valahogy azokban az emberekben, akik látták ezt, felvetődött, hogy nekem valami identitásproblémáim lehetnek. De abszolút nem erről van szó. Ezért is lett ennek az egésznek az alaptézise az, hogy a nőiséget semmilyen téren nem szeretném eltüntetni vagy megkérdőjelezni a táncban. Viszont a női táncokat addig szeretném dinamikailag fokozni, ameddig már akár férfi gesztusokat, férfi motívumokat is bele lehet építeni egy női szólótáncba, anélkül, hogy erre valaki azt mondja, hogy „nagyon ügyes vagy, meg technikás táncos, de ez egy férfi tánc, női testtel”.

A Kortárs Táncművészeti Főiskolán nem volt fura az, hogy egy lány férfitáncot táncol. Az ottani közegnek nem volt olyan szűk látásmódja, mint mondjuk egy néptánc szubkultúrában, ahol azért vannak olyan dolgok, amik szinte megkérdőjelezhetetlenek. Az egy másik kérdés, hogy ennek milyen visszhangja lesz, de ott nem fog elvinni a folkrendőrség. Viszont egy táncházban ezzel szemben simán megtörténhet az, ami velem is megtörtént már nem egyszer, hogy utána odajöttek jópáran, hogy „figyelj, ez mi volt?” És mondtam, hogy ugyanaz, amit ti csináltatok...

Gondolkoztam azon, hogy régen mi volt a női-férfi viszony. Nem csak a táncban, hanem alapvetően a mindennapokban. Az asszonynak nem volt akkora a szava, nem ért annyit, amit mondott, nem ő mondta ki az utolsó szót és a táncban sem ő volt a domináns fél. De emellett ő nélküle nem lehetett volna megvalósítani egy adott páros táncot, mert mindennek az alapja igazából a nő. Általában a fiúkból vagy férfiakkól is ki lehet nyerni, hogy kimondják, hogy egy páros táncot nem lehet megvalósítani nő nélkül, de ettől függetlenül a színpadon szerintem nagyobb részben ez nem

látszik, mert gyakran senkit nem érdekel, hogy ott éppen mit csinál a női kar. Mert van egy gyönyörűséges férfi tánc, ami abszolút elviszi az egészet, és nyilván nem azt fogjuk nézni, hogy a lányok mit sifitlenek hátul ott a sarokban vagy éppen félkörben csujogatnak. Természetesen nem azt mondom, hogy ez nem szükséges, vagy hogy ezzel gond lenne, mert az is egy ugyanolyan hangsúlyos része az egész kultúrának és az egész táncagyománynak.

Ha táncról beszélünk, akkor alapvetően motívumokról beszélünk, és a motívumnak meg tudtommal nincs neve. Én azt gondolom, hogy miért ne lehetne bárkinek bármit táncolni. Attól függetlenül, hogy néptáncról beszélünk. Lehet szerintem egy férfimotívumot is úgy táncolni, hogy az nőies legyen. Vagy organikusabb, esztétikusabb legyen, mint ha egy férfitest táncolja. Számomra a lényeg, hogy ne egy nemtelen koreográfiát hozzak létre, hanem egy olyan női táncot, ahol tényleg a technikai csúcst tudom megmutatni. Nőként.

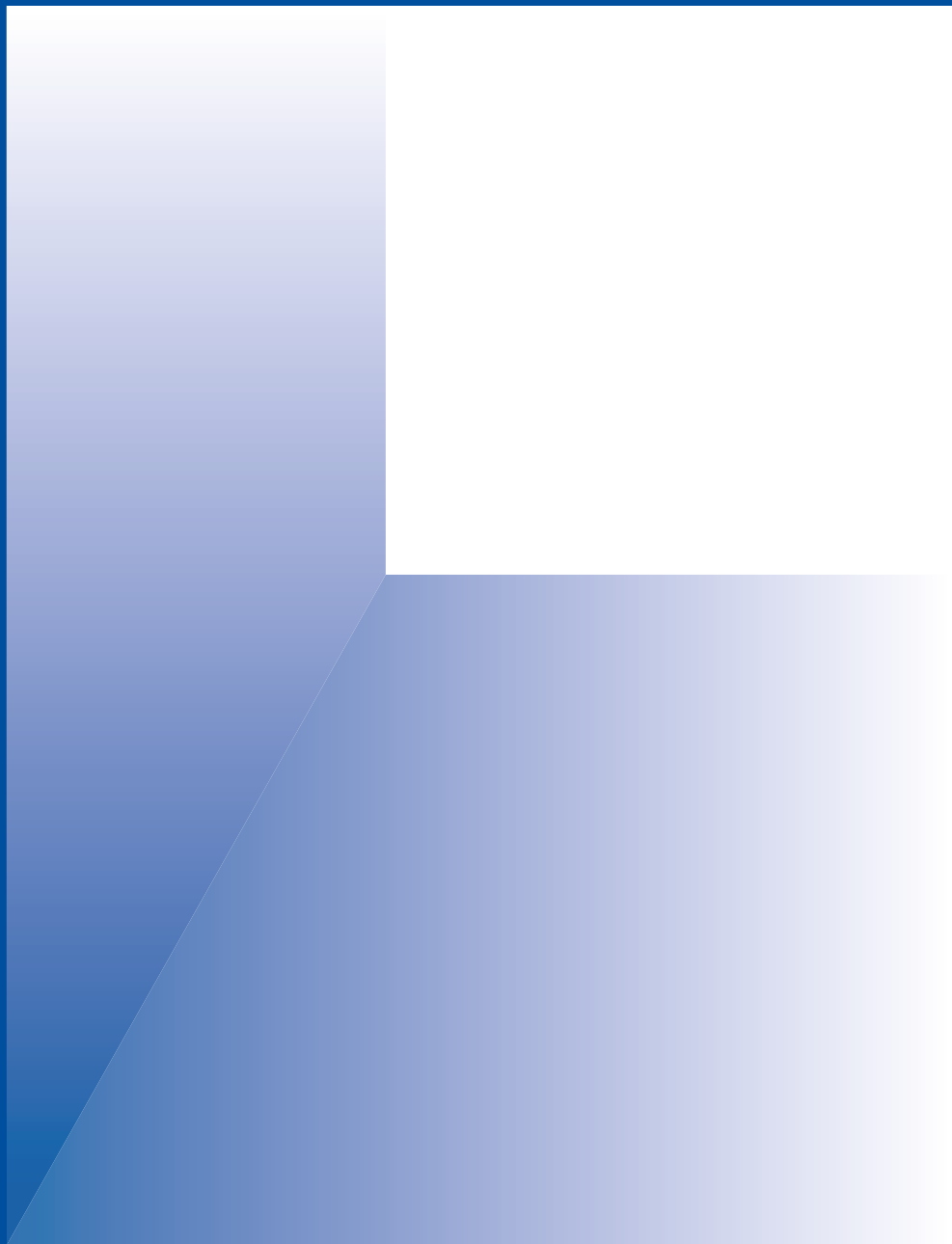
A néptánc alapvetően egy legózás, vannak azok az olyan alap kockái, amik biztos, hogy mindenhol megvannak, és mindenki tudja; a csárdás, ciframotívum, három lépő, lengető. Nyilván vannak ezeken túlmenően bonyolultabb dolgok is, de azokat is általában folyamatként tanuljuk meg; van egy eleje, egy közepe, egy vége, és csak így tudunk bennük gondolkozni. Ezeket a lego kockákat tudjuk egyik helyről a másikra tenni, de mondjuk azt nem tudjuk vele megcsinálni – én se tudtam nagyon sokáig ezt megcsinálni –, hogy ezt az egészet beledobjam egy serpenyőbe és összekatyvasszam. Miért ne lehetne még atomjaira bontani azokat, amiket mi esszenciaként tanultunk meg?

Tehát nem arról szól a magyar néptánc művelése és továbbadása, hogy leutánozzuk az adott adatközlőt, vagy az adott tanárt, hanem, arról szól, hogy igen, van egy táncforma vagy egy mozgásforma, és azt használjuk, alkalmazzuk és azt éljük át. Ehhez táncélmények kellenek. Mert azt gondolom, hogy tényleg eufórikus hatással bír a magyar néptánc, de hogyha csak ilyen lego darabokat kapunk belőle, és csak azokkal tudunk gondolkodni, akkor szerintem megrekedünk egy szinten, amire lehet, hogy azt mondja a szakma, hogy ez profi, csak számomra az sem alkotóként, sem táncosként nem jelent kiteljesülést, hogy profin tudok legózni.

Albert Ádám,
Kristóf Krisztián és
Trapp Dominika kiállítása
a Néprajzi Múzeumban

A művész tekintete 1.

A kétely felfüggesztése



A kétely felfüggesztése

A költői hit és az igazság látszata; a fikció és a valószerűtlenség figyelmen kívül hagyása; a logika és a kritika kikapcsolása; a hihetetlen hihetővé tétele. Mindezek olyan költői és irodalmi eszközök, amelyek természetfeletti jelenségek, tárgyak és emberek esetében teremthetik meg az igazság látszatát, és fordítva: a mindennapinak kölcsönözhetnek természetfelettihez hasonló érzetet. Eszközök tehát a hétköznapi valóság és a hétköznapi valóságról kialakított képek közötti dialógus és átjárás megalkotására. A hihetőség alapja: a kétely felfüggesztése. A cél pedig a befogadó hitetlenkedésének és kételkedésének felszámolása.

A *kétely felfüggesztése* című kiállítás a néprajztudomány szépséggel és művészettel foglalkozó diskurzushoz szól hozzá – a képzőművészet és három képzőművész nézőpontjából, két kutató reflexióival. A kiállítás *A művész tekintete* sorozat első epizódja. A kiindulópont a Néprajzi Múzeum gyűjteményi állandó kiállításának *Művészet és etnográfia* témája, amely a tárgyak funkcion és funkcionalitáson túlmutató esztétikai szerepét és jelentését vizsgálja: (magán)gyűjtők, utazók, természet- és társadalomtudósok, helyi lakosok és múzeumi kurátorok tekintetén keresztül, történeti perspektívából. A sorozat ehhez illeszti a művész tekintetét – dialógusba hozva az etnográfiát és kortárs képzőművészetet.

Albert Ádám, Kristóf Krisztián és Trapp Dominika képzőművészek a múzeum meghívására három éven át dolgoztak együtt múzeumi kutatókkal. Ennek eredményeként múzeumi témákat, kortárs kérdéseket, gyűjteményi tárgyakat és saját alkotásokat építettek össze egy-egy installatív művészeti munkába, végül egy összehangolt térbe, *A kétely felfüggesztése* kiállításba. Mágikus tárgyak és üzenetek olvashatósága és olvashatatlansága, csapdák és foglyul ejtett állatok nyomai, időben és térben rejtett és rejtőzködő, halhatatlan szereplők történetei. És a vágy, hogy mindez a múzeumi valóság részévé váljon. A kétely felfüggesztése. És ennek lehetetlensége.

Művészet és etnográfia – a tekintetek játéka

A gyűjteményi állandó kiállítás *Művészet és etnográfia* témájának koncepciójába még a forgatókönyvfejlesztés során épült be egy kortárs művészeti részvételi modul, amelynek kiindulópontja és lényege, hogy láthatóvá tegye és tudatosítsa az etnográfusok és a művészek által alkalmazott módszerek és nézőpontok közötti különbséget és hasonlóságot, és megkísérelje ezt kiállítási formában megjeleníteni. Mit tesz hozzá, mit hoz ki a gyűjteményi tudásból a tudományos és a művészeti megközelítés, és ezek a gondolatok miként fordíthatók át kifejezési formákká: kiállítási elrendezéssé, műalkotássá? Miként alakítható ki párbeszéd a társadalmi múzeumi beszédmódban etnográfia és kortárs művészet között, és ebben hol helyezhető el a tudományos és a művészeti kutatás szerepe és eredményei?

A 2020-ban kidolgozott koncepció a kutatásalapú, laborszituációban születő műalkotások és az állandó kiállítás téma szoros kapcsolata mellett érvelt: az állandó kiállításban egy alakítható művészeti modul megteremtésével, amely – a kortárs művészet jelenhez/időhöz való viszonyát is figyelembe véve – időről időre változik; emellett párbeszédbe lép a gyűjteménnyel, a gyűjteményi kiállítással, kiterjeszti a feltehető kérdések körét. A projekt egyfajta katalizátorszerepet vállalt: egyfelől az állandó kiállítás művészettel foglalkozó témájának frissen tartásában, másfelől egy művészeti intervenció-sorozat, A művész tekintete létrehozásában.

A megközelítés alapgondolata egyfajta perspektivikus szemlélet és gondolkodás, amely szerint a gyűjteményi tárgyakról a nézőpontok és a tekintetek változtatásával egymástól eltérő olvasatokat és értelmezéseket hozhatunk létre. Attól függően, hogy ki hol áll és honnan néz, mást és mást lát, vesz észre, gondol. A gyűjteményi állandó kiállítás témái között kiemelt szerepet kap a 19. századi gyűjtő tekintete, a koloniális és a nem európai tekintet, a kurátor (és az intézményi hatalom) tekintete és perspektívája. A kutatásalapú és változó témájú kortárs művészeti modul ezt egészíti ki a művész, a művészek tekintetével. Így a néprajzi múzeum gyűjteményi tárgyai és a mai mindennapi kulturális és társadalmi valóság összefüggései nemcsak a társadalomtudomány és a múzeumtudomány szemüvegén át jelennek meg, hanem kortárs képzőművészek műalkotásain és installációin keresztül is.

A *művész tekintete* sorozat azonban nemcsak tartalmilag, de módszertanilag is tágasabbá és műfajtudatosabbá teszi, teheti majd a múzeumi bemutatás lehetőségeit. A *Művészet és etnográfia* téma ugyanis alapvetően két, egymástól karakteresen eltérő prezentációra épül. Az egyik az in situ bemutatási eljárás: egy valaha volt szingapúri utcarészlet múzeumi megidézése, de nem élethűen, hanem a szellemépítéssel jellegzetességeit is mutató, fehér, makettszerű térszerkezettel és emlékeztető gesztussal. A másik prezentációs mód a white cube, a fehér kocka, amely a MoMA 1937-es alapítása óta a kortárs képzőművészet bemutatásának modellje – jóllehet mára a kritikai reflexiók is a diskurzus részét képezik (O'Doherty, Erőss). A *művész tekintete* intervenció-sorozat ebben a white cube térben kap helyet – bár első epizódja a gyűjteményi állandó kiállítást beelőzve, időszaki kiállítás-ként készült el. A két bemutatási mód és display (in situ, white cube) és a kortárs művekkel létrehozott intervenció együtt azt is mutatja, hogy a tárgyakról való esztétikai gondolkodás nem ér véget a tárgyak és a művek kontúrjainál és felületén, hanem a múzeumi térszervezésre is hatással van, volt és lesz. A *kétely felfüggesztése* csak látszólag bújik ki ennek a módszertannak az értelmezési teréből: ugyanis önálló időszaki kiállítás-ként határozott kijelentéseket fogalmaz meg egy klasszikus, a 19. század óta ismert múzeumi prezentáció, a dioráma, továbbá a múzeumi tér mint megbontható „táj” lehetőségeiről.

A kétely felfüggesztése – kutatás és kiállítás

A sorozatként tervezett művészeti kutatás első felvonásában három képzőművész, Trapp Dominika, Albert Ádám és Kristóf Krisztián dolgozott együtt két kurátorral, Wilhelm Gáborral és Fazon Zsófiával, 2020 őszétől, heti, kétheti rendszerességgel. A közös munka egyfajta szemináriumként működött: beszélgetéssel és vitával, egyes tárgyak feldolgozásával, raktárlátogatással, elvonulással, gyűjteményi és irodalomkutatással, közös filmnézéssel, egyéni konzultációkkal. A dialógusban formálódtak és jöttek létre az egyéni művészeti munkatervek: a művek koncepciói, műfajai, médiumai. Ezek aztán az idő előrehaladtával sokat változtak – a részvételi munkamódszer logikájának megfelelően.

Az eredeti elgondolás önálló művek és intervenciók ötvözésére épült, a gyűjteményi kiállítás szerves részeként, a *Művészet és etnográfia* téma terében. Az állandó kiállítás megnyitásának többszöri időpont-változtatása

(2022 márciusáról 2023 decemberére, majd 2024 májusáról 2024 őszére) azonban egy önálló időszak kiállítás megvalósítása felé terelte a közös munkát. A helyszínváltozás nem pusztán technikai körülmény: egyszerre műfajváltás (intervenció helyett önálló tárlat) és beszédmódváltás is. Hiszen míg az intervenció egy már felépített környezetben születik meg, és arra reflektál, addig az időszaki kiállítás teljesen más módon készül és működik: nem egy létező tartalmi és formai kontextushoz illeszkedik, így a művek és a gondolatok teresítése, a kontextus térbeli felépítése (a kiállítás mint mű) is része a munkának. Ez a változás az egyes művek felől (mellett) az installatív megközelítés irányába mozdította az alkotófolyamatot.

Fontos hangsúlyozni ezt a különbséget: egy meglévő gyűjteményi kiállítás intervenciónak is teret engedő kontextusában, illetve egy „üres”, tartalommal meg nem töltött white cube térben dolgozni egészen más gondolkodást, részvételi formát, léptéket és szerkesztést igényel – nemcsak a kurátorok és a művészek, hanem a művészek egymáshoz képesti viszonyában is. Egyáltalán nem magától értetődő, hogy ugyanabból az alkotófolyamatból mindkét forma megvalósítható. A *kétely felfüggesztése* azért válhatott mégis időszaki kiállítássá, mert a három képzőművész gondolkodása és alkotói intenciói koncepcionálisan is kapcsolódnak egymáshoz – vélhetően az extrémén sok közösen eltöltött időnek is köszönhetően, ami lehetővé tette a módszertani és fogalmi hangolást is.

A *kétely felfüggesztése* tehát nem egy kész elképzeléshez rendelt műveket, amelyek között a távolságot pusztán az elméleti koncepció és a kurátori munka tölti ki, hanem épp fordítva: az alkotók kérdései és nézőpontjai, a választott hangsúlyok formálták a három műre épített kiállítási koncepciót, majd ezt követően a fogalmi keretet. A folyamatot a művek belső tartalmi összehangolhatósága is segítette. Ebben a tájleírás, a tájábrázolás kulturális és tudományos dimenzió, a mágikus, rituális varázstárgyak megfejtése és múzeumi élete, erejük újra beindítása ugyanúgy fontos volt, mint a kulturálisan kódolt tárgyak és ábrázolások tapasztalaton keresztüli megértése, a kultúrák közötti (vizuális) kommunikáció megértése, az „egzotikus” és „idegen” test múzeumi és művészeti reprezentációja, vagy az állatok és a növények helye, hiánya, a természet megmutatásának lehetősége a múzeumban.

A művészek koncepciója alapján – a tartalmi összefüggéseken túl – markánsan jelentek meg az alkotásokban a dokumentációs és/vagy alkotói és kifejezési formákra, az installációs közegek világára vonatkozó reflexiók: a dioráma és a vitrinarchitektúra, a tanulmányrajz (részlet vevő megfigyelés), a tárgyreplika és a másolás gyakorlata, a test múzeumi ábrázolása nemcsak gondolati, de vizuális keretbe is rendezték az alkotásokat. A múzeum tehát felkínált egy terepet (tárgyakat, koncepciókat, gondolatokat) az alkotók számára, akik egyfelől tágitották ennek a terepnek a határait, másfelől hangsúlyozták a határok átlépésének fontosságát.

A *kétely felfüggesztése* (*suspension of disbelief*) a szépirodalomból és a színházi diskurzusból származó fogalom, és arra a belső feszültségre utal, ahogy megpróbáljuk felfüggeszteni a bennünk rejlő kétséget az élvezet/élmény kedvéért, hogy valami olyanban is higgyünk, ami lényegében valószerűtlen és spekuláció. Arisztotelész a színházi elvekkkel kapcsolatban tárta fel a fogalom értelmét, valahogy így: a közönség, a néző ahhoz, hogy átélhesse a katarzist, figyelmen kívül hagyja a fikcióban rejlő valószerűtlenséget. A *kétely felfüggesztése* a színházi és filmes világból, a televíziózásból és a videójáték-fejlesztésből egyaránt ismert negyedik fal (the fourth wall / breaking the fourth wall) fogalomra is mutat. Ez egy olyan előadáskonvenciót jelöl, amelyben egy láthatatlan, képzeletbeli fal választja el az előadókat és a nézőket egymástól: de míg a közönség „átlát” ezen a falon, az alkotó úgy tekint rá, illetve a színészek úgy viselkednek, mintha nem tudnák, hogy ott van. A negyedik fal koncepciójának izgalmas, egyben költői társfogalma a kiállítás címe: *A kétely felfüggesztése*.

Ez a gondolkodásmód egyfelől harmonikusan, másfelől kritikusan olvasható össze a múzeumok időben változó, de folyamatosan jelen lévő, valóság, fikció, illúzió és élmény elméletére és gyakorlatára épülő prezentációs formáival: a valóság múzeumi ábrázolásával és leképezésével, a múzeumon kívül létező világ térre és vizuális nyelvre fordításával (mint például a period room, az enteriőr, a makett). A *kétely felfüggesztése* kiállítás nem az elméleti mező boncolását végzi el, mégis nyilvánvalóvá tesz kérdéseket. Lebontható vagy eltüntethető-e a negyedik fal, beengedhető-e a valóság a múzeum kreált terébe? A mű befogadásának szükségszerűen alapja-e a hitetlenkedés, a kételkedés, illetve a kétség felfüggesztése? Vagy vannak illúziók, amelyeket érdemes a befogadáshoz fenntartani?

(művészet és etnográfia) → A múzeum a világ összegyűjtésének és bemutatásának egy lehetséges módja. A modern múzeumok történetében a művészet és az etnográfia létrehozta saját gyűjteményeit, és kialakította a világ bemutatásának múzeumi formáját. A valóság és a múzeumi világ azonban soha nem azonos – bár a múzeumok szüntelenül dolgoznak e különbségek elrejtésén, a valóság múzeumi illúziójának megteremtésén. A kétely felfüggesztése ezt a finom feszültséget vizsgálja mágikus tárgyak, csapdák, rejtett vagy rejtőzködő történetek segítségével, három képzőművész tekintetén és alkotásain keresztül.

(a kétely felfüggesztése) → A kétely felfüggesztése a színházi irodalomból ismert fogalom. Arra utal, ahogy megpróbáljuk felfüggeszteni a bennünk rejlő kétséget az élvezet és az élmény kedvéért. Hogy megértsük, ami irreális. Hogy elhiggyük, ami valószínűtlen. Irodalmi szövegekben ezen a gondolkodáson alapul a „fantasztikus” és „természetfeletti” hihetővé tétele – amely olybá tűnik, mintha igaz volna, holott fikció. Egy elképzelt világ. Az igazság látszata felszabadítja a képzeletet, és kikapcsolja a médium korlátait. Akárcsak a színház, ahol a néző könnyedén engedi el, hogy amit lát, az színpadon zajlik: egy mesterségesen létrehozott világban, ahova mi, nézők a nyitott negyedik falon keresztül tekintünk be. Akárcsak egy babaházba. Akárcsak egy múzeumba. Egy jól díszletezett múzeumi kiállítótérbe. Ami ezekben a terekben történik, azt igaznak fogadjuk el, az átélés és az élmény kedvéért. És ez így van jól. Mindez azonban nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy benézzünk a színpalak mögé.

(a tekintetek játéka) → A Néprajzi Múzeum 1872-es alapítása óta gyűjti, archiválja és óvja a magyarországi, az európai és Európán kívüli közösségek kulturális emlékeit. A több mint 150 éves múzeum magángyűjtők, utazók, természet- és társadalomtudósok (etnográfiai) tekintetén keresztül nézi és mutatja a világot. A gyűjteményi gondolkodás alapja a tárgyak hétköznapi funkciója, emellett azonban a kezdetektől jelen van benne az esztétikai szemlélet: a tárgyak és a képek „szépként”, művészetként való olvasása, tárgyak, amelyek szépségükkel ragadják meg a gyűjtők, a kutatók és a múzeumok figyelmét. A paraszti világ tárgyai, az Európán kívüli kultúrák régészeti, keleti-orientalista és őslakos tárgyai. Népművészet és „törzsi” művészet – gyűjtők és tudósok tekintetén keresztül. De miként néz mindekre a kortárs művészet, a kortárs jelenségekkel és gondolatokkal dolgozó alkotó: a művész? Mit vesz észre? Milyen tárgyakat, jelenségeket, fogalmakat és műfajokat tart izgalmasnak a saját nézőpontjából? Mire függeszti tekintetét? Milyen világot épít ebből?

(a művész tekintete) → Albert Ádám, Kristóf Krisztián és Trapp Dominika képzőművészek a múzeum meghívására három éven keresztül dolgoztak együtt múzeumi kutatókkal, szemináriumok, raktárbejárások, közös elvonulás és intenzív párbeszéd keretében. Ennek eredményeként múzeumi témákat, kortárs kérdéseket, gyűjteményi tárgyakat és saját alkotásokat építettek össze egy-egy installatív művészeti munkába, végül egy összehangolt térbe, *A kétely felfüggesztése* kiállításba. Mágikus tárgyak és üzenetek olvashatósága és olvashatatlansága, csapdák és foglyul ejtett állatok nyomai, időben és térben rejtett és rejtőzködő, halhatatlan szereplők történetei. És a vágy, hogy mindez a múzeumi valóság részévé váljon. A kétely felfüggesztése. És ennek lehetetlensége.

A kiállítás elbeszélő szótára

A kiállítás narratív értelmező közegét egy elbeszélő szótár adja: olyan fogalmak hálóját, amelyek nem lineáris formában építik fel a művek és a kiállítás történeteit. Olvasása bármely pontból indítható, az összefüggések vízszintesen és függőlegesen is kiadnak egy olvasatot és egy mintázatot. A szótár tartalmazza a kiállítás alapfogalmait, a művekhez tartozó etnográfiai kulcsfogalmakat és szereplőket, illetve az egyes alkotások tartalmát feltáró fogalmakat is.

↓ **kiállítás
alapfogalmai**

**tekintetek játéka
a kétely felfüggesztése
negyedik fal
művészeti kutatás
néprajzi múzeum
etnográfia
kolonializmuskritika**

↓ **Albert Ádám**
A halhatatlanok
hajója

dioráma
installáció
másolás
történetmesélés
természet

gyökérszobor
és halhatatlanság
csésze és csempe
Ted Chiang

halhatatlanok
hibriditás
protézis
anyaghierarchia
őszibarack
gomba
kék

↓ **Kristóf Krisztián**
Mágikus
analfabéta

vitrinarchitektúra
installáció
másolás
történetmesélés
természet

csurunga
és álomidő
terepjegyzetek
Róheim Géza

varázslás
halott (tetszhalott) tárgyak
analfabetizmus
piktografikus üzenet
szemasziográfia
gomba
kék

↓ **Trapp Dominika**
Az üregig szűkült
minden ösvény

dioráma
installáció
másolás
történetmesélés
természet

csapda
és dimenziókapu
perspektívaváltás
Sylvia Plath

vadászat
szenvedés
empátia
hiány
nyomolvasás
barcogás
kék

A különféle trópusok – mint például művészet és tudomány – egymástól eltérő gondolkodásmódokon alapulnak, más-más szótárból dolgoznak. Ezért lehetséges az, hogy akár ugyanannak vagy a nagyon hasonlóknak a leírására és megnevezésére is eltérő fogalmakat használnak. A múzeumban ezek a szférák és gondolkodásmódok a gyakorlatban is összeérhetnek, de az elméleti munka során elengedhetetlen a nyelvi regiszterek és az eltérő szókészletek közötti rend megteremtése. A *kétely felfüggesztése* kiállításban egyszerre több, egymásra mutató világ van jelen: a kortárs képzőművészet, a múzeumtudomány, a múzeumtörténet, az interdiszciplináris kolonializmuskritika, a tudományos és a művészeti kutatás, a film- és színházkészítés elmélete. Az eltérő világok közötti átjárás, illetve az egyes alkotók és alkotások mint autonóm világok közötti kapcsolat megteremtésére készült a kiállítás elbeszélő szótára.

A szótár nem pusztán tudományos és definitív műfaj. A szócikkekben teremthető összefüggő narratíva, elbeszélésként is olvasható szöveg. A szépirodalom egyik legismertebb európai szótárregénye Milorad Pavić *Kazár szótár* (1984) című könyve; az egyik legnehezebb vállalkozás (olvasóként mindenképp) Temesi Ferenc *Por* (1986, 2017) című műve, de a szakirodalom a szótárregény műfajába sorolja Zilahy Péter *Az utolsó ablakzsírf* (1998) című munkáját is. A *kétely felfüggesztése* kiállítás szótárírásához, a szótár elbeszélő hangjának megteremtéséhez ezek a szépirodalmi művek ihletül szolgáltak, nem pusztán a műfaj, hanem az értelmezés, a gondolkodás, az írás és az olvasás gondolati tere szempontjából is. Temesi Ferenc és Milorad Pavić regényéből idézek egy-egy rövid részletet:

„Szótáríró munkájában az a csöndes meggyőződés vezette, hogy valamennyien szótárai vagyunk a világnak, méghozzá egyedi jelentéstartalommal megáldva. Elég csupán arra az abszolút tiszta helyzetre gondolnunk, amelyben két szerelmes azt mondja egymásnak, »szeretlek«. A szerelem története példázza majd, hogy a két emberben mennyire különböző jelentéstartalom tapad e szóhoz.” (Temesi Ferenc: *Por*, E-É betűs fejezet, „előszó” címszó)

„(...) az az olvasó, aki a címszavak sorrendjéből kihámozhatná e könyv rejtett értelmét, rég eltűnt a föld színéről, mivel a mai olvasóközönség úgy tekinti, hogy a képzelet kizárólag az író hatáskörébe tartozik, ahhoz neki semmi köze sincs. Főként egy szótár esetében. Az ilyen olvasónak nincs szüksége homokórára a könyvben, amely figyelmezteti, mikor kell változtatni az olvasás módján, mert a mai olvasó sohasem változtat olvasási szokásain.” (Milorad Pavić: *Kazár szótár*, 18. o.)

A *kétely felfüggesztése* kiállítás kurátori ambíciója viszont épp ezt a változtatást célozza meg: azzal, hogy nem műleírásokat ad, hanem fogalmakra bontott, bárhonnan indítható értelmezési keretet nyújt az elbeszélő és grafikus szótár szócikkeivel. A rövid címszavakból építkező szótár megírása nemcsak inspiráló kurátori feladat volt, hanem nagy szabadságot ad a néző-olvasónak: nélkülözi az alfabetikus rendet, de színeivel és struktúrájával segít átlátni a kiállítást – térben és fejben.

A szótár fogalmainak ábrába szervezése jól mutatja, hogy a szövegek négy regiszterre bomlanak. Az elsőhöz azok a fogalmak tartoznak, amelyek a teljes kiállítás gondolati közegét teremtik meg: tekintetek játéka; a kétely felfüggesztése; negyedik fal; művészeti kutatás; néprajzi múzeum; etnográfia; kolonializmuskritika. A második ugyancsak közös fogalmakat tartalmaz, de olyanokat, amelyek kibontása mindhárom mű esetében releváns, azonban más-más szempontból és hangsúllyal: dioráma és vitrinarchitektúra; installáció; másolás; történetmesélés; természet. A harmadik regiszter olyan címszavakat sorol, amelyek az egyes alkotásokat a múzeumi gyűjteményhez és etnográfiai/antropológiai témákhoz kötik. Végül a negyedik az önmagukban is értelmezhető munkák belső tartalmi és módszertani rétegeit fejtik ki – de jelölik a közös fogalmakat is (mint például a kék vagy a gomba fogalmak, alkotói módszerek).

Az általános fogalmakon (első regiszter) túl létrehozott hármas szerkezet (három alkotó, három nézőpont) leginkább Pavić *Kazár szótárát* idézi, amelyben három vallás felől tekintenek és írnak meg lírai címszavak segítségével egy történetet: a kazárok történetét, egy kicsit mindig másképp. *A kétely felfüggesztésében* látható három alkotás persze nem ugyanarról beszél, de ugyanazon a múzeumi terepen mozog, amelyből az alkotók létrehozzák saját világaikat. A szótár a könyvformához képest grafikus ábra, amelyben a lapozgatás helyett a teljes struktúra átlátására és a párhuzamos címszavak összeolvasására is lehetőség van.

A kiállítás elbeszélő szótárát a katalógusban részletekben közöljük: itt, a bevezetőben az első regisztert, az általános fogalmak szócikkeit, amelyek kijelölik a terepet (etnográfia és művészet világát) és a kiállítás kulcsfogalmait. A művészek alkotásaihoz tartozó szócikkeket az egyes művek fejezeteihez kapcsoljuk. Az összeolvasáshoz így újra csak szükség lesz a lapozgatásra.



kiállítás alapfogalmai

tekintetek játéka → olyan perspektivikus szemlélet és gondolkodás, amely az olvasatok és értelmezések különbözőségét hangsúlyozza; a nézőpontok ugyanis aszerint változhatnak, hogy ki hol áll, honnan néz és milyen tudással rendelkezik: eszerint mást lát és másként gondol a világra; magángyűjtők, európai utazók, különböző korok kutatói és a helyi kultúra tagjai, múzeumi kurátorok és kortárs művészek; ezek a tekintetek olykor radikálisan eltérnek egymástól, mégis mindegyik hozzátehet valamit egy jelenség megértéséhez; ezt a többszólamú értelmezési folyamatot nevezzük a tekintetek játékának.

a kétely felfüggesztése → leginkább a színházi irodalomból ismert fogalom: arra utal, ahogy megpróbáljuk felfüggeszteni a bennünk rejlő kétséget az élvezet és az élmény kedvéért, hogy kritika nélkül tekinthessünk arra, ami irreális, hogy elhiggyük, ami valószerűtlen, fikció; irodalmi szövegekben a kétely felfüggesztésére épül a „természetfeletti” és a „fantasztikus” létrehozása, hihetővé tétele; az igazság látszata felszabadítja a képzeletet: színházban, irodalomban, filmben; és a múzeumban is: ahová egy nyitott negyedik falon keresztül tekinthetünk (és léphetünk) be.

negyedik fal → olyan előadáskonvenció, amely elválaszthatatlan a színházi és filmes világtól, a televíziózástól, a videójáték-fejlesztéstől és a kétely felfüggesztésének fogalmától; a negyedik fal az előadókat és a nézőket képzeletben elválasztó, láthatatlan fal gondolatán alapul; annak ellenére, hogy a közönség egyértelműen „átlát” ezen a falon, az alkotó úgy tekint rá, a színészek úgy viselkednek, mintha nem tudnák, hogy ott van; a kétely felfüggesztése teszi lehetővé, hogy elfogadjuk: ami a színpadon történik, az a valóság.

művészeti kutatás → olyan kutatótevékenység, művészeti gyakorlaton alapuló kutatás, amelyet művészek végeznek, akik az eredményeiket művészeti alkotássá fordítják; a művészeti kutatás terepe és motivációja nem feltétlenül különbözik a tudományos kutatásától, azonban előfeltevései, módszere és célja más közeget teremt: művészeti alkotást, művészeti intervenciót; a művészeti kutatás le is válhat a mű létrehozásáról, és irányulhat „csupán” addig ismeretlen tapasztalatok megszerzésére.

néprajzi múzeum → olyan 19. századtól intézményesülő szakmúzeum, amely a nyugati világ tárgyai mellett a nem nyugati kultúrák tárgyait is gyűjti, kutatja és interpretálja; a gyűjtemények elsődleges célja az életmód megértésének és megmutatásának vágya; a 19. században a néprajzi gyűjtemények gyakran támogatták a kulturális evolucionizmust, a koloniális szemléletet, a nemzeti identitás megteremtését, más megfogalmazásban: a saját kultúrán belüli másság (paraszti kultúra) és a saját kultúrán kívüli másság kutatását; a 20. század második felétől erősödő kritikai tudományok a múzeumi munkában is segítik a hatalmi és kisajátítási technikákon alapuló gyakorlatok leépítését.

etnográfia → olyan tudományos gyakorlat, a világ kultúráinak szisztematikus vizsgálata, amely a kultúrát és a társadalmat a látható, megfigyelhető jelenségekben (munka, hétköznapiak, ünnepek, rítusok stb.) és a láthatatlan, de elbeszélte belső történeteken (hiedelmek, vallás, mágikus gondolkodás stb.) keresztül írja le és értelmezi; a világ különböző részein és tudományos nyelvhasználatában eltérő fogalmak jelölik ezt a tudományos gyakorlatot: néprajztudomány, kulturális antropológia, etnológia és etnográfia; a 20. század nyolcvanas éveitől tapasztalható társadalomtudományi átalakulások nyomán az etnográfia olyan ernyőfogalommá vált, amely jól leírja ezt a(z) (etno)tudományos közeget.

kolonializmuskritika → olyan kritikai gondolkodás, amely szűkebb értelemben azt a gyarmatosító és kizsákmányoló gyakorlatot bírálja, amelynek során egy hatalom (ország) a saját határán túli, idegen területeket ural: gyarmatosít, meghódít, a gazdasági és a vélt kulturális fölény révén; tágabban azonban minden olyan hatalmi stratégia és gondolkodás kritikája, amelyben két kultúra kapcsolatát a domináns fél gazdasági és kulturális fölényét érzékeltető, hierarchikus viszony jellemzi; a kritika ezzel a fölényrel száll vitába, a szűkebben vett gyarmati rendszer kritikáján túlmutatóan.

Trapp Dominika

Az üregig szűkült minden ösvény

A fiktív múzeumi táj dramaturgiája a művészi kutatás folyamatát tükrözi. Központi elemei az áttetsző öntvényekből és állatbőrből épített nyúzópóznák, amelyek a tájcsapdák múzeumi bemutatására tett kísérletek, ugyanakkor dimenziókapukként is funkcionálnak: egy metaforikus tér irányába kínálnak átjárást. A szerkezetek alkotói előzményei a tájnarratíva-festmények, amelyeken a természet üreges képződményei (kürtők, vájatok, likak) az emberi test nyílásaival olvashatók össze. Az installáció fordulópontja három csapdatípus művészi továbbgondolása: súlycsapda, verem és hurok. A festmények az élesítés és a hatástalanítás mozzanatait érik tetten: helyzeteket, amelyeket az emberi szándék vagy akár más erők is mozgathatnak. E működési mechanizmusok feltárást segítik a gyűjtemény csapdatárgyai. A csapdák körül látható asszociatív elemzések a kívülről szemlélő múzeumi tekintettel szemben egy elképzelt „belülről”, a préda szemszögéből tudósítanak. A jegyzetek, rajzok és szövegek, illetve a folyamat nehézségeit is felvállaló zenemű a belehelyezkedés dokumentumai. A csapda mint modell tehát túlmutat a vadászat és a múzeum kontextusán: rámutat az ismerősség és otthonosság relativitására.

dioráma → csapdába ejtett állatok nyomai, a csalogatás és a rabul ejtés hangjai, kifeszített állatbőrök és megfeszített csapdák teremtenek hibrid diorámát a kiállítótérben – az autentikus élmény és a „hűség” környezet művészi megfogalmazásával, alkotói eljárások során születő fiktív tárgyak és történetek segítségével.

installáció → olyan művészeti gyakorlat, amely vegyíti a múzeumi műtárgyak „hagyományos” bemutatását (falra szerelt vitrin) a szerzői művek elrendezésével (festmények, feszített és festett állatbőrök) és hangjátékkal, így teremti meg az állatok elejtésének, szenvedésének és haláltusájának múzeumi és művészi közegét, egyben a táj hiányzó múzeumi ábrázolását.

másolás → múzeumi tárgyak megfigyelésén, modellezésén, művészi átfordításán és kommentálásán alapuló alkotói gyakorlat, amelyben az utánpótlás (hangutánpótlás), a körberajzolás (madársziluettek) és a valós méretű, de modellé és metaforává alakított tárgykötés együttesen van jelen.

történetmesélés → olyan múzeumi látványba szerkesztett történet, amelyben a művész tárgyak választásával, modellezésével, megfigyelésével teremti meg és meséli el a hiányt: az állat és az ember hiányát, otthagyt nyomaikból felidézhető és elmesélhető történetét; a vadászat, a szenvedés, a rabul ejtés, a haláltusa, az empátia, a természet és a tudás múzeumban átélhető történetét.

természet → a természet az élő állatok, a növények és az élő környezet birodalmát jelöli, amely világot a biológia és a geológia segítségével írunk le; a természet azonban a mindennapi tapasztalatok szintjén is leírható: az emberek a természetről, a természetben található más szereplőkről tapasztalati úton is szerezhetnek ismereteket; olyan tárgyak, amelyek kifejezetten a természetbe készülnek (mint például a csapdák) segítenek abban, hogy ezt a tapasztalati tudást feltárjuk.

csapda és dimenziókapu → a gyűjtemény csapdái a vadászatról és a népi vadfogásról ugyanúgy mesélnek, mint a tudomány és a múzeumok összehasonlító, tipológiai gondolkodásáról; a csapda a mindennapokban akkor működik, ha a vad nem veszi észre: belesétál; a vadász és a vad világa találkozik tehát: a vadász a vad környezetét manipulálja, ott elhelyez és működni hagy egy csapdát; a vad akaratlanul lép a vadász világába, amelyben kiszolgáltatottá válik; a sikeres vadfogás feltétele, hogy a vadász pontosan ismerje a vad környezetét és abban képes legyen észrevétlen maradni.

perspektíva → olyan episztemológiai fogalom, amely arra utal, hogy minden leírásban megtalálható az alapjául szolgáló nézőpont; ez szükség szerint részleges, hiszen más nézőpontok kimaradnak belőle; az etnográfia korán felismerte a perspektívák egymásmelléttségét és az ebből fakadó módszertani kérdéseket: az eltérő tudományos megközelítések szerepét, a helyi értelmezések különbözőségét; az egymás perspektívájába való kölcsönös belehelyezkedés teljesen más értelmezések létrehozását eredményezi: lehetővé teszi más élőlények viselkedésének megértését.

Sylvia Plath → A nyúl fogó (részlet)

Csak egy helyre lehetett menni.
Bujkálva, szagosan:
Az üregig szűkült minden ösvény.
S a csapdák csaknem magukra csappantak –
Sem mire se záruló nullák,

Sűrűn, mint a szülés fájdalmai.
A sikolyok hiánya
Lyuk volt a hőségben, üresség.
Az üveges fény tiszta fal volt,
Körben a bozót csöndes.

(fordította: Tandori Dezső)

vadászat → a vadászat (a gyűjtögetés és a halászat mellett) a legkorábbi és legtovább alkalmazott létfenntartási mód; a homo sapiens 300 ezer éves múltja nagy részében vadászatból tartotta fenn magát, amire testi sajátosságai is utalnak: képes a futásra, eszköz- és fegyverhasználatra, célzott és távoli dobásra, mindemellett a csapdák alkalmazására; a vadászat feltételezi a vadak életmódjának, tulajdonságainak, szokásainak ismeretét, a környezet adottságainak kihasználását; az etnográfia már a legkorábbi időszakában gyűjtötte és vizsgálta a vadászat eszközeit: a fegyvereket és csapdákat.

szenvedés → a csapdába, törbe esett állat szenvedése és haláltusa az emberi tudás és akarat függvénye: a vadász élve, sebesülten vagy élettelen állapotban akarja elejteni a vadat és a ház körüli kártevőket; a csapdába esés módja és az állat fogolyként való szenvedése azonban kiszámíthatatlan: a tájat és a természeti környezetet utánozó csapdák igyekeznek túljárni az állat eszén, aki már csak utólag, fogolyként szembesül ezzel a stratégiával; a csapdák „az állat környezetének halálos paródiái” – írja Alfred Gell brit antropológus.

empátia → olyan érzés, amely képessé tehet az együttérzésre: például egy másik ember vagy élőlény lelkiállapotának átélésére; olyan érzés, amelyet egy másik ember bánata, egy másik élőlény szenvedése vált ki belőlünk, attól függően, milyen fejlett az empatikus képességünk; az empátia a művészeti diskurzusban a műalkotások megértését és átélését is jelenti.

hiány → a hétköznapi tárgyak olyan médiumok, amelyek emberek, állatok, növények és dolgok között közvetítenek; múzeumi műtárggyá válva azonban kikerülnek ebből a szerepből, és csak utalnak korábbi funkcióikra; kiállítási tárgyként egykori hétköznapi funkciójuk bemutatása a cél, amelyet múzeumi műtárgyként már nem töltenek be; a múzeumi környezet jellegzetessége az eredeti környezet hiánya – egy csapda esetében az állat és az ember hiánya; fontos kérdés: miként tölthető be ez a hiány a kiállításban.

nyomolvasás → a sikeres vadászat egyik feltétele, hogy a vadász olvasni tudja a nyomokat, hiszen a vadnyomból az állat szinte minden lényeges tulajdonsága megállapítható; a vadász népek a nyomolvasást nagyon magas színvonalon gyakorolják; a nyom lehet az érintkezés lenyomata is: olyan jel, amelyben két résztvevő egymásra tett hatása is látható; egy csapdába került állat karomnyomaiból így kiolvashatjuk a karmolás erejét, a fa sajátos anyagszerűségét, de a vad haláltusáját és a csapda ellenállását is; a nyomolvasás az absztrakt gondolkodás előfutárának is tekinthető.

barcogás → olyan hangutánzó szó, amely egy Magyarországon egész területén élő szarvasféle, a däm-vad párzása során kiadott hangját jelöli; a däm-vad bikák évente új agancsot fejlesztenek, s ezzel a talajba sekély gödröket kaparnak, ahová jellegzetes hangjukkal és szagukkal hívják a nőstényeket; a vadállatok párzásra hívó hangját gyakran utánozzák a vadászok az állatok csapdába csalására és elejtésére.

kék → a kék szín (annak ellenére, hogy a természetben meglévő szín, a víz színe) az erdőben kevésbé alkalmas rejtőzködésre; az áttetsző műgyantából készült nyúzópóznák kéksége nem a csapdák elrejtését, mint inkább a hétköznapiaktól elemelt, metaforikus megközelítést tesz lehetővé.



- 1 A liminalitásnak itt elsősorban az antropológiából ismert definíciójára gondolok, egy átmeneti, közbülső, de potens állapotra, amely egyik minőségnek a másikba való átalakulása során adódhat. Értelmezésem szerint a liminális tulajdonságokkal bíró tárgy úgy működik, akár egy dimenziókapu, amelyet azáltal tudok aktiválni, hogy műalkotások alapanyagává teszem – kísérletet téve arra, hogy beteljesítsem a benne rejlő szemantikai potenciált. A művészeti kutatás kontextusában a liminális állapot a művészi tapasztalás (artistic experience) része, és ahhoz a fajta, elidegeníthetetlenül szubjektív természetű tudáshoz vezet el, amelynek felszínre hozatala a művészeti kutatás egyik legsajátosabb célja.

Művészi és kutatói praxisomban arra teszek kísérleteket, hogy a paraszti kultúrát és folyamányait komplex jelen-tésű, liminális¹ tulajdonságokkal felruházható tárgyakon és jelenségeken keresztül vizsgáljam; ezekhez viszonyomat kezdetben a személyesség határozza meg, amelyet a kutatási folyamat érlel kritikaivá.

A Néprajzi Múzeum gyűjteményi állandó kiállításához kapcsolódó intervencióm kiindulópontja eredetileg a néprajzi és antropológiai kutatásokban leírásként vagy képként megjelenő, de a gyűjteményből alapvetően hiányzó természeti táj volt – alkotásaimon keresztül a táj bemutatási lehetőségeit terveztem vizsgálni múzeumi környezetben. A gyűjtemény azon darabjai közül, amelyekben a tájleírás valamilyen formája nyilvánul meg, elsősorban a szubjektív olvasatok foglalkoztattak: ide tartoznak a kutatók terepnaplóiiban található szöveges leírások, rajzolt és festett tájképek és fotók; valamint olyan, adatközlőktől gyűjtött tájleírások és inventáriumok, amelyek az enkulturációs folyamatban játszottak szerepet. Kétféle mozgás megnyilvánulását szerettem volna tetten érni: egyrészt a táj felé irányuló és abban megtestesülő képzeletét, másrészt a táj felől érkező erők, a táj ágenciájának megnyilatkozásait.

A kutatás során a következő koncepciók figyelembevételével dolgoztam: *worlding* és *econarratology*. Számomra a *worlding* koncepciójában fogalmazódik meg az a nehezen körülírható jelenség, amelyet az egyén és a környezete közötti interakcióban megnyilatkozásnak nevezek. Ezek a folyamatok a legérzékletesebben művészi megközelítéssel tárhatóak fel (Palmer–Hunter 2018), újabb példaként annak, milyen speciális célok szolgálatában hasznosítható a művészet eszköztára interdiszciplináris keretek között. Az *econarratology* pedig egy olyan elméleti keretrendszer, amely számol a szubjektív narratívák valóságalkító erejével, ezáltal a környezet lehetséges definícióját szélesre tágítja. A munkám szempontjából ez a paradigma azért volt érdekes, mert a domináns valóságértelmezések mellett figyelmet fordít lokális és partikuláris olvasatokra (James 2003) – beleértve a különféle őslakos, de akár a művészi interpretációkat is.

A gyűjtemény vizsgálata, az olvasatok összevetése, valamint a vonatkozó irodalom tanulmányozása mellett szerepet szántam a festésnek is. A folyamatnak ez a fázisa egyben annak a törekvésemnek a megnyilvánulása is,









hogy az intuitív festészetet mint a művészi kutatás sajátos eszközét érvényesítsem, amely képes az érzett tudást (felt knowledge) felszínre hozni. A tájnarratívák iránti érdeklődésemet az angol–amerindián származású Pauline Melville-től való idézet keltette fel:

„A vidék nem könnyen engedte át magát a méréseknek [...] az európaiak egyáltalán és soha meg nem láthatják, mi folyik valójában ezen a helyen.”

Ebben a sugallásban valamiféle mély és sötét, khtonikus minőséget érzékeltem, és ez öltött testet a festményeimben is. Ahogy egyre többet készítettem belőlük, annál nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy antropomorfizálom a tájat, olyasmit olvasok rá, ami nem belőle jön. Az emberről szeretnék megtudni és elmondani valamit, amihez a tájinterpretáció csak eszköz. Ez a felismerés áthangolta a figyelmem. Így eshetett meg, hogy a gyűjteményi adatbázist böngészve a csapdaggyűjtemény darabjain akadt meg a szemem. A csapdákban felismertem eredeti érdeklődésem tárgyát, azaz a táj felé irányuló és abban megtestesülő képzeletet, valamint a táj felől érkező erők, a táj ágenciájának megnyilatkozásait – az utóbbit az ember által drámai módon eltérített formában.

A csapdák a *Gazdálkodásgyűjteményen* belül a *Gyűjtőtevésgyűjtemény* részét képezik, számuk nagyjából 150 darabra tehető. A csapdázás másodlagos vadászati technológia, a hozzá kapcsolódó tárgyak a Néprajzi Múzeum gyűjteményének talán legszerényebb, legkevésbé esztétikus tárgyai, megformáltságuk teljes mértékben a funkcionalitást szolgálja. Mégis ezek az esendő szerkezetek átlényegítő találkozások színterei: az embert és az állatot, a technológiát és a tájat, a halált és az életet összekapcsoló portálok, amelyek halálos erejük miatt érzelmi és morális erővel is rendelkeznek. Mindemellett megítélésük is ambivalens, hiszen egyszerre tekinthetők a személyes konfrontációt kerülő, az emberi cselekvést alattomos módon delegáló eszközöknek, és az emancipációs technológiai ugrás előfutárainak, korai automatáknak is (Corsín Jiménez – Nahum-Claudel 2019).

Témaválasztásom azon túl, hogy lehetőséget nyújt több, sajátosan művészi (asszociatív, affektív) olvasat és – a *Művészet és etnográfia* téma perspektivikus látásmódjához kapcsolódva – szokatlan (állati) szemszög bemutatására, a muzeológiai diskurzus egészére nézve is termékeny metaforaként működhet. A csapda mint





dimenziókapu – amely kiragad és örökre megváltoztat – az eredeti környezetükből kiemelt és múzeumi gyűjteménybe került tárgyak átlényegülésével is párhuzamba állítható. Az installációban a csapdákhoz kapcsolódó metaforikus dimenzióknak elsősorban azokat a tartományait igyekeztem ábrázolni, amelyek a megjeleníthetőség határán mozognak – mind muzeológiai, mind művészeti értelemben. Ide értem elsősorban a nem emberi perspektívákat, illetve az azokba való belehelyezkedés, beleérzés kísérleteinek a megjelenítését.

A kutatási folyamat sajátossága, hogy a téma feldolgozását nem a konkrét tárgyak vizsgálatával, hanem a csapdákhoz kapcsolatos, elsősorban külföldi irodalom feltérképezésével kezdtem. A gyűjtemény kezelőivel folytatott beszélgetéseim alapján világossá vált, hogy hazai terepen a csapdákhoz utoljára Korompay Bertalan néprajzkutató foglalkozott behatóan *Csapdafélék: A csapdák összehasonlító néprajzához* (1983) című könyvében, és itthon szinte ismeretlen az a fajta izgalmas, multidiszciplináris diskurzus, amely a csapdák körül zajlik. Az ezekből is inspirálódott műegyüttes tehát nem csupán a művész szempontjával gazdagíthatja a honi elméleti muzeológiát, hanem az egyéb, rajta keresztül becsatornázódó kurrens olvasatokkal is.

Alfred Gell 1996-ban megjelent nagy hatású *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps* (*Vogel hálójá: Csapdák mint műalkotások, műalkotások mint csapdák*) című írásában a csapdákat a művészet és az antropológia világát összekapcsoló portálokként írja le. Az emberi készségek különösen nagy hatóerejű megnyilatkozását ismeri fel bennük, hiszen a vadásznak a zsákmányállatokról szerzett tudását egy autonóm, eleven és mindközben halálos technológia formájában testesíti meg, amely akár az alkotóját is túlélheti. Tanulmányának egyik leginspirálóbb megállapítása, hogy a csapdákat a műalkotásokkal vetekedő kifejezőerővel ruházza fel. Ennek igazolására Gell egy gondolatkísérletet javasol, amelyet a következő kérdéssel vezet be: az állatcsapdák vajon tudósítanak-e másról, mint hogy az ember kedvelt tápláléka az állati hús? Azt javasolja, képzeljük el, amint egy íjas csapdával nem potenciális áldozatként szembesülünk, hanem úgy, ahogyan egy galéri látogató találkozik egy kortárs művész installációjával. Érvelésében Arthur C. Dantónak az az ismert megállapítása köszön vissza, miszerint egy műalkotás társaságában lenni olyan, mint ha egy másik létezővel vagy egy megtestesült gondolat-

tal találkozunk. Gell szerint semmi meglepő nem lenne abban, ha egy csapda közelében egyfajta intenzitást tapasztalnánk. A csapda elsődlegesen halálos hiányt közvetít – a vadász és a jövőben áldozattá váló állat hiányát. E jelzett távollét miatt tehát a csapda erőteljes jelként funkcionál. A csapda tekinthető továbbá az alkotóját megtestesítő modellnek is, hiszen egy vadászt helyettesítő automata. Gell talán legprovokatívabb kérdése, hogy vajon melyik faragvány árul el annyit az emberről, mint ez a pusztán funkcionálásra tervezett, mechanikus szerkezet. Arra is rámutat, hogy a csapdák az áldozatukat is modellezik – hiszen kiforgatják az állat viselkedésének paramétereit, így kiadják annak negatív kontúrját. A csapda tehát az állat környezetének (Umwelt) halálos paródiája. A csapdába esés dramaturgiája Gell szerint a csapdázás, a vadászat sokkal költőibb és tragikusabb formája, mint például az üldözés, hiszen az állat saját tettei, magabiztossága (hübrisz) miatt válik a csapda (némeszisz) áldozatává (katasztrophé) – akár egy tragikus hős. A metaforát továbbhajtva arra a megállapításra jut, hogy minden jelentős műalkotás csapdaként is működik, ha egy gondolat egy csapdához hasonlatosan foglyul ejti az arra fogékonyakat.

Otis Mason hasonlóan drámai élel fogalmaz az amerikai őslakosok állatcsapdái kapcsán kilencven évvel korábban írt tanulmányában: „A csapda olyan találmány, amelynek célja az állatok bebörtönzése, vagy önbörtönzésre, illetve öngyilkosságra való rávezetése.” A csapdákról kézenfekvő azt gondolni, hogy egyszerű céleszközök, amelyek sebezhető állati testekre irányulnak: „bezárják, elzárják, körülzárják vagy megragadják a fejénél, szarvánál, végtagjainál, kopolyájánál; megcsönkítják, megsebzik, összetörik, szétvágják, agyonütik, felnyársalják, megmérgezik és így tovább”. Mason azonban hangsúlyozza, hogy a csapdáknak elsősorban az állat elméjét kell célba venniük. A csapdát olyan meggyőző technológiaként írja le, amelyet arra terveztek, hogy megváltoztassa áldozata viselkedését a vadász zsákmányoló szándéka szerint. A csapdák terei Mason szemében rendkívüli drámák helyszínei, ahol az emberi és az állati elme az egymásra ismerés hirtelen, tragikus pillanatait élheti át.

A meggyőző technológiáknál maradván a csapdák olyan értelmezésére térhetünk rá, amely nyugtalanítóan közel áll hozzánk. Nick Seaver az internetet fenntartó infrastruktúrákról való gondolatainak alapját Mason (1900)







és Gell (1996) megközelítései adják. Az internetes felhasználói élményt meghatározó infrastruktúra adatok, algoritmusok és technológiák konstellációja, amelynek bizonyos működésmódjai leírhatóak a csapdázás antropológiai modelljével. A csapda társadalmi gyakorlatokba, rítusokba ágyazott technológia – sem a vadászok, sem a zsákmány, sem a csapdák nem léteznek egymástól elszigetelten. Az algoritmikus „ráterelés” mélyen beépült az online lét közegébe, gyakorlatilag elkerülhetetlenné vált. Seaver ennek kapcsán vezeti be a kaptológia (captology) kifejezést egy olyan gondolkodásmód meghatározására, amely a Szilícium-völgy műhelyeiben és csúcstalálkozóin általánosan elterjedt. A kaptológia az embert egyszerre látja irracionális, ösztönös és kiszámítható lénynek, akit hajlamai és kényszerei könnyedén sebezhetővé tehetnek a meggyőzésre építő technológiák célkeresztjében. A szoftvertervezésnek ez az elmeorientált megközelítése széles körű befolyással bír az egész iparágban, és a felhasználók becsapdázására irányuló egyre kifinomultabb stratégiák a kaptológia fogalmaival érzékletesen szemléltethetők. Az internet korai szakaszában a „ragacsosság” (stickiness) a kereskedelmi webtervezők egyik legvágyottabb minőségének számított. A ragacsosság mint kaptológiai fogalom egy kezdetleges stratégiára utal, amely a légyapírhoz hasonlóan bárhová felakasztható, és bármit elkap, ami rajta landol. Az olyan fejlettebb kaptológiai stratégiák, mint a személyre szabott ajánló algoritmusok, az áldozat viselkedésének sokkal összetettebb és specifikusabb ismeretére épülnek – akár a kalahári vadászok tájcsapdái, amelyek a szárazföldi vadfogás talán legszofisztikáltabb formái.

Nos, mit tehetünk, ha a társadalmi cselekvés színtere és a pusztai infrastruktúránk is csapdává válik? – teszi fel a kérdést Seaver. A csapdázás időszervezetéről való gondolkodás láthatóbbá teszi a csapdák és az infrastruktúrák közötti folytonosságot: az infrastruktúra leírható egy csapda időben elnyújtott működéseként is. Ha lelassítjuk és szétterítjük őket, láthatóvá válik, hogy a csapdák nem csupán a pillanatnyi erőszak eszközei, hanem a környezetet is átalakítják: új világot teremtenek a csapdába ejtett entitások számára. Egy lelassult, időben elnyújtott működésű csapda foglyának lenni nem egyenlő a halállal, hiszen a csapda működtetőjének elsődleges célja a préda kiismerése, minél hatékonyabb manipulációja, végül kiszigerelése. Ehhez egyszerre érvényesülnek a létet fenntartó és a létet korlátozó technikák. Seaver szerint a csapdaszerű infrastruktúrák

135846
Ürgecsapda,
íjas csapda

Néprajzi Múzeum
Gyűjtőgetés-
gyűjtemény

Helyszíni gyűjtés,
Törökkoppány,
1938, Gunda Béla

Keményfa,
puhafa, zsinór

9 × 36 × 33 cm



Minden kivétel nélkül, de mégis gyönyörűsége-
nek hat.

Friss cseresznye hegyzei és a máshol
szórnak az illata.

Alvadt virágok, irdes,
ahol hegyült.

Megvétel az a
hipertrophia,
szellőző kezek
az isten.

Állatkerti jelenet: egy tigriskölyök ~~az~~
~~egy~~ egy ifjú mégis ráront az
anyjára, aki erre így tesz, mintha megijedne.
Feltett sebességig, önkezelővel
vadászatra. Ha hasonló lehet foglalkozni?
Igy születnek a rituálék.

Az ifjú csapda egy gyilkos győzelem,
az ősei háttal mégis győzed, mint
egy szöveg.

Másik rész: kirokolt kinyúlások kérészek
egy kasszafalad odajár, a tárgy és a fókusz
egy entitásként mozognak, mintha
helyet cserélőnek nézi. A caption
szóval azért illeszkedik, mert a
kassa költötte ki a kirokolt - kijelölés.
A kommentekből derül ki, hogy egy
állatkerti csapda áll a világ előtt, egy
másik felvétel a világ előtt is látszik.

Virtuális ablakok nyitnak
természetileg látszókat ki a világ előtt,
de a valódi világba is néhány megfigyelés.
Amint kinyúlások derül ki, a kassza
kérészeket, ellettérőket szövegeket.

Az antropomorfizmus
figyelemelterelés.

A múzeum felállítását.

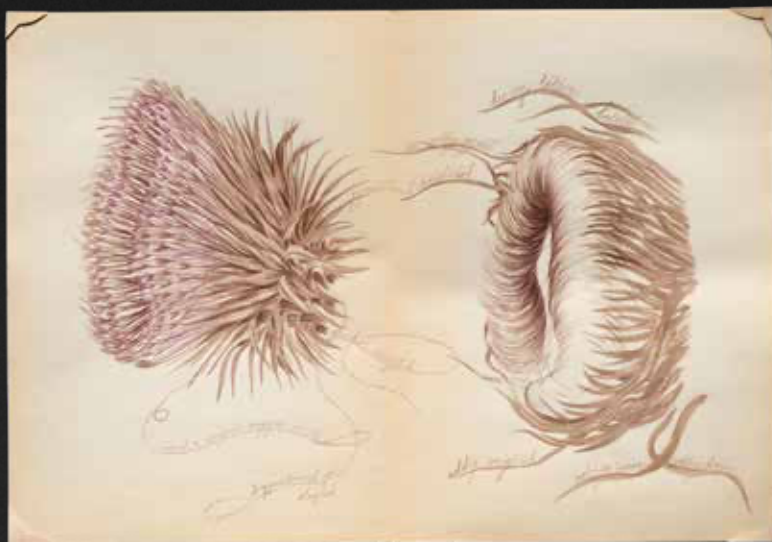
A tárgyak honvédelmi irántanak,
de már nincs hova kasszafalad.

nem értelmezhetőek kielégítően egy olyan egyszerű erkölcsi tanmesében, ahol a csapda kizárólag a gonosz működéseként írható le. Csapdamentes létállapot azonban nehezen képzelhető el, realisabb, hogy az emberek a boldog tudatlanság állapotában nem vesznek tudomást azokról az infrastrukturális, élethelyzeti vagy akár gondolati formációkról, amelyek az életükre zárnak. A kérdés szerinte nem az, hogyan szabaduljunk ki a becsapdázottságból, inkább az, miként avatkozunk be a létező struktúrák működésébe és állítsuk azokat újfajta célok szolgálatába.

Az elkészült installáció darabjai a kutatás szinte minden jelentősebb fázisát megjelenítik a múzeum terében – a kezdeti intuitív tájinterpretációktól egészen a csapdagyűjtemény darabjaiig. Az áttetsző öntvényekből és állatbőrből épített nyúzópóznák, amelyek a tájcsapdák múzeumi bemutatására tett kísérletek, dimenziókappukként funkcionálnak: egy metaforikus tér irányába kínálnak átjárást. A szerkezetek alkotói előzményei a tájnarratíva-festmények, amelyeken a természet üreges képződményei (kürtők, vájatok, likak) az emberi test nyílásaival olvashatók össze. Az installáció fordulópontja három csapdatípus művészi továbbgondolása: súlycsapda, verem és hurok. A festmények az élesítés és a hatástalanítás mozzanatait érik tetten: helyzeteket, amelyeket emberi szándék vagy akár más erők is mozgathatnak. E működési mechanizmusok feltárását segítik a gyűjtemény csapdatárgyai. A csapdák körül látható asszociatív elemzések a kívülről szemlélő múzeumi tekintet helyett egy elképzelt „belülről”, a préda szemszögéből tudósítanak. A jegyzetek, rajzok és szövegek, illetve a folyamat nehézségeit is felvállaló zenemű a belehelyezkedés dokumentumai.

A fiktív múzeumi teret több dimenziókapu is tagolja, amelyek a metafora különféle rétegeibe kínálnak átjárást. Azonban közeledve az egészen konkrét néprajzi tárgyakhoz, az egykor használatban lévő csapdákhoz, a felvetülő asszociációk már egyre kevésbé tűnnek absztraktnak, és egyre kitapinthatóbb közelségbe kerülnek olyan csapdakonstrukciók, amelyeket akár ránk is kalibrálhattak volna.





136185
Csapda, tőr,
„stiglinc-fogó”

Néprajzi Múzeum,
 Gyűjtögetés-
 gyűjtemény

Bernece, 1939,
 Korompay Bertalan

Bogáncs,
 rafiarost, lószőr,
 házi készítmény

22 × 24 cm

„Cigányok használják
 »stiglinc« (carduelis)
 fogásra. A csalétek
 bogáncskóró.

A lószőrhurkokat
 a keretet összekötő
 rafiaszálakra
 erősítik.” (KB)



63.85.137
Egérfogó

Néprajzi Múzeum
Gyűjtögetés-
gyűjtemény

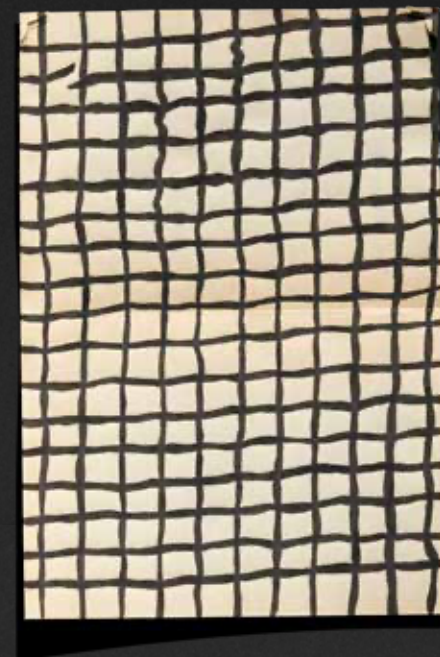
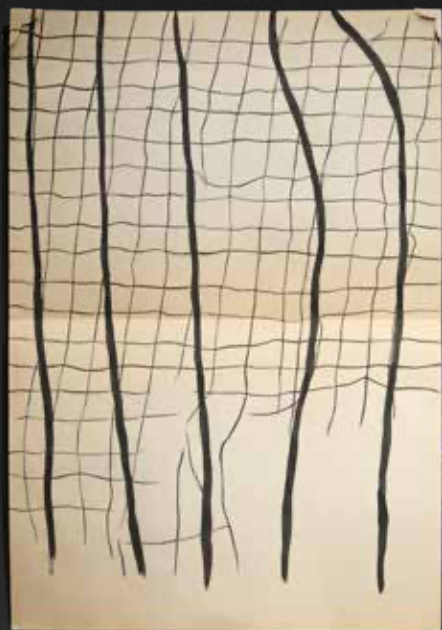
Helyszíni gyűjtés,
Tiszanána, 1963,
K. Csilléry Klára,
Morvay Judit

Fenyőfa, vasdrót,
házi készítmény

17 × 18 × 28 cm

„Ott állították fel, ahol
éppen garázdálkodott az
egér. Szalonnát tettek a
pallóra, mely az egeret
kibillentette az elzárt re-
keszbe. A megfogott rág-
csálót zsákba ugrasztot-
ták, majd a zsákot földhöz
vágták.” Az egérfogót az
adatközlő nagyapja készí-
tette 1900 körül.





ÉERIE'-e az állatiscapda?

Az 'erie'-re nem találok megfelelő
magyar fordítást. Halborzongató?

Szörnyű? Kiszérlődés?

Mark Fisher szerint az 'erie' érintés
a jelenlét vagy a távollat hiányának
esetlegesével hozható összefüggésbe.

Miért van itt valami, miközben nem
kellene lennie?

Miért nincs itt valami, miközben
kellene lennie?

Az 'erie' feszültséget és szexuális
gerjeszt. Miféle érték munkálkodhat itt?

Munkát látni egyáltalán?

Az erdő melyben megbúvik csapda látványo-
sól beszélhetünk lenne feltételezésünk,
hogy 'erie' érintet kelthetne bennünk,
am valahán csapán addig 'erie', amíg
talányok övnek.



Mivel számunkra egy állatisapda fel-
ismerhető és az észlelt szándékai
valószínűsíthetők, nem számot 'sorunk'.

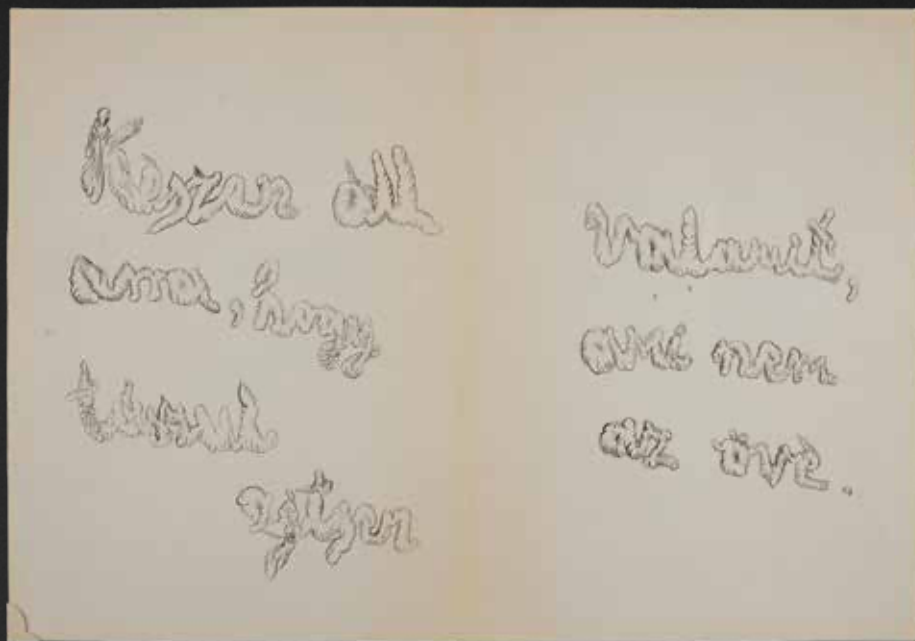
Haonban egy állat a csapdával való
találkozás során megpróbál az 'erő'
affektívát. Az 'erő' az ismerős és
= ismeretlen közt térben képviseli
meg, ami itt a sapda tere. Emellett
vél az időszakasat fedő le, amelyben
az észlelés már, de a felismerés még
nem történik. Am az állat a be-
csapdáztatás világában nem képes
felfogni, mirek esett oldalánál, és
ez egészen a haláláig fennáll.

A sapda egy tökéletes zavar az
illetkezésben, ami miatt 'erő'
számára, mert megfelelő kognitív
képességek hiányában képtelen felfogni a
fenyegetés jelentését vagy forrását.

Az érzék kalibrált csapdák - pszichológiai
szempontból egészen a sapda idejében is
térben elnyújtott működésűként is értelmez-
hető infrastruktúrákig - viszont számunk-
ra is értelmezhetően szeri-k, amennyiben
homályos vagy a kettőjük és szándékai.

Az 'erő' belső affektív egy akár
hűdként 'értelmezhető' ember és állat
között, mert bár kognitív képességeik

különböznek, a fenyegetésre adott
ingere reakcióik eredeti közös evolúciós
erőforrások. Az 'erő' koncepciója menten
való rendelkezés tehát egy a bele-
helyekedésre tett kísérletet köztul-
-komparatív akár, amely fajokon
alálvó minden alkalommal az
életüket meghatározó dinamikák
feltárására.



59.75.37
Csapda,
felrántóhurok

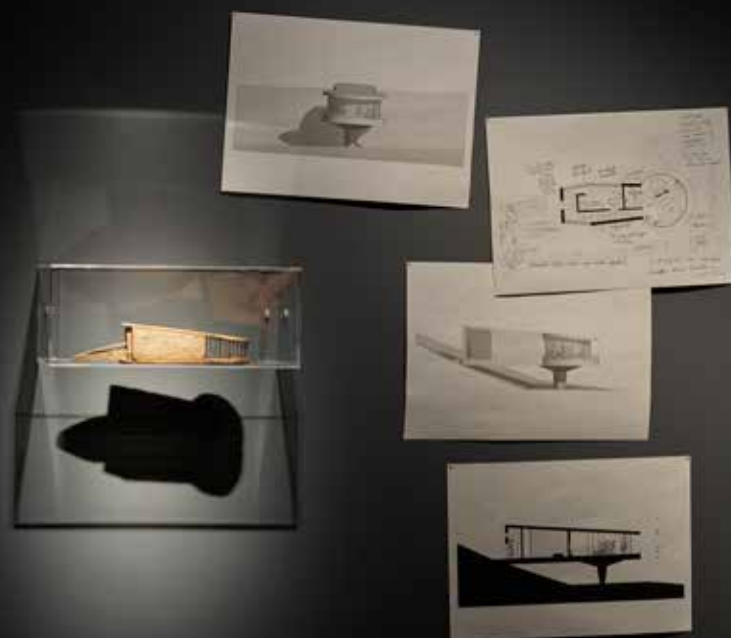
Néprajzi Múzeum
 Gyűjtögetés-
 gyűjtemény

Raktárrendezés
 során talált tárgy,
 1959, Vincze István

Nád, zsinór,
 házi készítmény

135 cm





68.99.10
Egérfogó

Néprajzi Múzeum
Gyűjtögetés-
gyűjtemény

Helyszíni vásárlás,
Tiszafüred, 1968,
Takács Lajos

Keményfa,
puhafa, vasdrót

6 × 9 × 30 cm



59.70.137
Csapda,
patkányfogó

Néprajzi Múzeum
Gyűjtőgetés-
gyűjtemény

Helyszíni gyűjtés,
Átány, 1959,
Fél Edit, Hofer Tamás

Kovácsoltvas,
keményfa,
házi készítmény

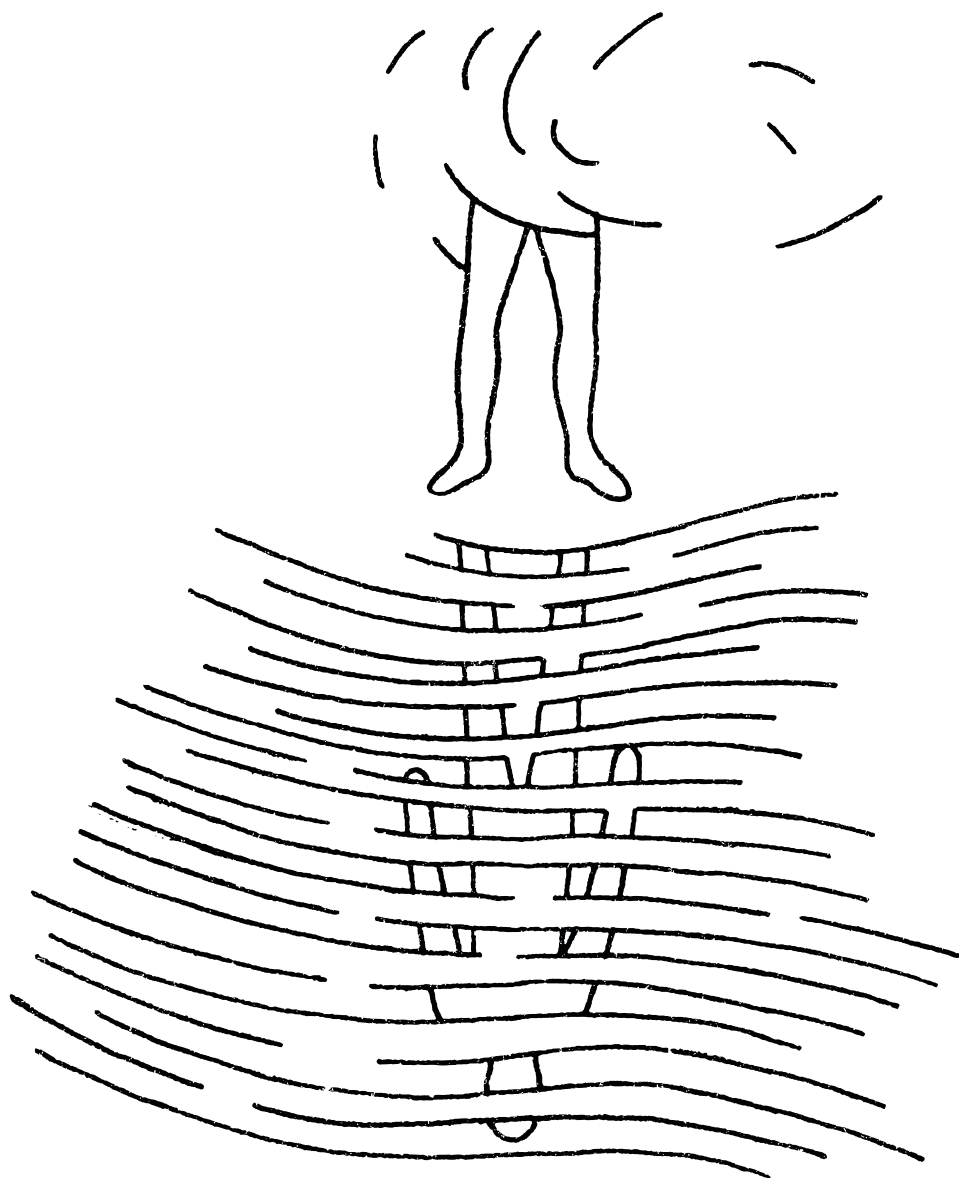
39 × 26 cm

„Használója patkányok irtására eszelte ki. Egykor a vágószerkezet fel volt drótozva a felső lécekhez.” (HT)

A patkányfogó összecsapolt keményfa rámból és átalakított birkanyíró ollóból készült. Két keresztléc tartja a vágószerkezetet, amely összenyomva kerek nyílást formál, a birkanyíró olló természetes rugalmasságának köszönhetően azonban összezáródásra törekszik. A csapda kioldószerkezete hiányzik.



PARASZTOK ATMOSZFÉRÁBAN



- 1 Kiindulópontok, kutatás
- 2 Résztvevők
- 3 Zenei koncepció
- ♪ 4 **Prológus**
- 5 Ménes Ágnes a Teremtésit!-ről
- ♪ 6 **Palatkai lakodalmas**
- 7 Porteleki Áron interjúja Porteleki Lászlóval
- ♪ 8 **Sír az út előttem**
- 9 Prokk Balázs: Nyaláb
- ♪ 10 **Fehér galamb szállt a házra...**
- 11 Bartók Béláról és a népdalokról
- ♪ 12 **Katonakisérő**
- ♪ 13 **Régi Keserves**
- 14 Juhász Ferenc: Bartók kemény könnyei
- ♪ 15 **Bertók-Porteleki duó**
- 16 Horváth Márk, Lovász Ádám: Az antropocén sötét melankóliája
- ♪ 17 **Kassák Lajos: Parasztok**
- 18 Nemes Z. Márió: Technoparasztok



PARASZTOK



Kiindulópontok, kutatás

Trapp Dominika ezzel a projektjével arra tesz kísérletet, hogy a magyar paraszti kultúra zenei örökségét kritikai szempontok alapján interpretálja, valamint kapcsolatot épít kortárs művészek és a táncházzenészek új generációja között egy közös produkció létrehozásával.

A kapcsolódó kutatás során azoknak az előképnek tekinthető művészeti csoportoknak a munkásságát is vizsgálja, amelyek a progresszió jegyében inspirációt merítettek a magyar parasztság alkotásaiból. A táncházmozgalom zenészegegyéniségei mellett kiemelt figyelmet fordít a korai magyar avantgárd mozgalmaira, főként a Kassák Lajos köré tömörülő fiatal aktivisták tevékenységére. Ők Bartók forradalmi szellemisége nyomán fordultak a népi kultúra felé; azaz “az egymás ellen uszított, harcterekre parancsolt népek” összetartozásának cáfolhatatlan bizonyítéka felé – és akikben maga Bartók is a szellemi megújulás lehetőségét látta: egy “másik Magyarország” képviselőit.

A projekt során létrejön egy konceptuális zenekar, amelynek elsődleges inspirációs forrásai a magyar népzene eredeti előadói: Bartók felforgató alkotói karaktere, zenetudósi munkássága, valamint a mögé felsorakozó zenészek és egyéb művészeti ágak képviselői. A zenekar a nevét – **Parasztok atmoszférában** – egy Lengyel József vers címéből kölcsönözte, amely 1917-ben a Kassák Lajos által szerkesztett **MA** folyóirat művészmatináján hangzott el. A névválasztással a csoport vállaltan áll be azon – általa is vizsgált – mozgalmak sorába, amelyek különféle ideológiák mentén használták fel és ki a parasztság kultúráját, sajátos atmoszférát vonva köré.

1/2 Résztvevők

Bertók Márton, analóg moduláris szintetizátor

“Az Ultrahang Fesztivál egyik kurátora és grafikusa vagyok, Triglav néven pedig absztrakt zenét szoktam játszani különböző elektronikus hangszereken, többnyire egy analóg moduláris szintetizátoron. Tiszta, de komplex hangokat használok a Buchla/Serge-féle hagyományokból merítve. Bár a népzene sose érdekelt, a műfajok szerintem nem számítanak különösebben.”

Éri Katalin, nagybögő, gardon

“Budapesten születtem a rendszerváltás előtt nem sokkal, édesanyám képző- és iparművész, Porteleki Áron apja és az én apám pedig egy zenekarban játszanak népzene. Szóval gyerekkoromtól kezdve a szüleim tudatosan vittek mindenféle izgalmas művészeti eseményre, koncertre, színházba, kiállításra, s mellette jártuk a szóránymagyarság falvait, azokat a helyeket, ahonnan apám tanulta a falusi zenészekről a muzsikálást. Hat éves koromban egy csellót nyomott a kezembe és elkezdett tanítani, majd beiratott egy zenesuliba is. Aztán jött egy nagyobb szünet, és pár év kihagyás után - miközben a Kisképzőn (ahol Trapp Dominikával és Szurcsik Erikával összebarátkoztunk) tanultam - az összegyűjtött zsebpénzből beiratkoztam klasszikus csellót tanulni. Érdeklődésem viszont párhuzamosan a hatvanas évek zenei világa felé is fordult, és elkezdtem tematikus megfontolás alapján bakeliteket gyűjteni, DJ-zni. Persze jártam táncházakba is, mert a kétezres évek közepén ezek szuper bulik voltak Budapesten. Ekkoriban ismerkedtem meg Maruzsenszki Andor primással. Néhány év újabb csend után felvettem neki, hogy van otthon elfekvőben egy nagybögő, nem próbáljuk-e ki, hogy tudok-e még muzsikálni, mert a művészetelméleti tanulmányaimat nem éreztem elég produktívnak. Kiss-Balbinat Ádám csatlakozásával pedig megalapítottuk az Erdőfü nevű autentikus népzenei formációt, amivel hétről hétre régi falusi atmoszférát próbálunk megidézni a fővárosban.”

Keresztesi Botond, dísztet

“1987-ben születtem Marosvásárhelyen. Gyermekkori amnéziám Ceaușescu halálakor, forradalmi hangulatban, a szovjet összeomlás kapujában töltöttem. Bár nem láttam, ahogy Sütő Andrást fél szemére megvakítják, Ceaușescu-t szitává lövik karácsonykor élő adásban, mégis generációm alapélményeivé váltak ezek a motívumok – csak úgy, mint a vértelen rendszerváltás Magyarországon vagy Antall József halálhíre a kacsamesékben. 1990-ben az “anyaországba” költöztünk, bár ekkor még az emberek furcsa magyarul beszélő románokként tekintettek ránk. Gyerek- és fiatalkoromat egy kivéreztetett, majd defibrillált bányászvárosban, Tatabányán töltöttem. A népi kultúra a városi lét ellenpólusaként lépett az életembe, nyaranta a nagyszülők meglátogatásakor, az Aranyos folyó partján, az erdélyi Torda megyében. Életem a vizuális művészetek felé fordult, a budapesti Képzőművészeti Egyetemen 2012-ben végeztem. Nagyanyám utolsó nagyszülőmként 2015-ben ment el, azóta nem jártam a faluban.”

Kiss-Balbinat Ádám, hegedű, ének, vers

“Székelyföldön születtem 30 évvel ezelőtt, akkor apám még népdalénekes volt a sepsiszentgyörgyi Vadrózsák Népi Együttesnél. Aztán a romániai rendszerváltás után Kolozsvárra költöztünk, ahol anyukám színművészi, édesapám operaénekesi diplomát szerzett, én pedig megkezdtem klasszikus zenei tanulmányaimat hegedűn. Nyaranta mindig meglátogattam kalotaszegi dédnagymamámat apám szülőfalujában, ahol Erdély legnagyobb népzenei és néptánc táborát szervezte a Kallós Alapítvány.

2000-ben Budapestre költöztünk, ahol az érettségi után felvételt nyertem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem muzikológia szakára. Népzenevel áthatóbban 2007-ben kezdtem el foglalkozni, amikor megalapítottam a Góbé zenekart, majd pár évvel később felvételiztem a Zeneakadémia népi hegedű szakára. A legintenzívebb munkafolyamat mégis akkor indult, amikor Maruzsenszki Andorral és Éri Katalinnal elkezdtünk együtt muzsikálni, zenéket hallgatni. Rajtuk keresztül ismertem meg Trapp Dominikát, akivel azóta együtt élek, és esténként a konyhában művészetről, világvégről és folklórról elmélkedünk. Valahogy mindennek folyománya ez a projekt.”

Maruzsenszki Andor, hegedű

“Gyakorló muzsikusként a Kárpát-medence egyedülálló vonószenei hagyományainak átmentését és hű tolmácsolását tartom a legfontosabb feladatomnak. Ez a barokk és reneszánsz művészetben gyökerező zenei tradíció interetnikus foglalatban fejlődött és évszázadokon át kiszolgálta a paraszti társadalom igényeit. A XX. század elsőprő erejű változásai nyomán a hagyományos paraszti életmód keretei megszűntek, így a tradicionális vonós muzsika is elveszítette saját közegét. Ma, a folyamat vége felé, jól kirajzolódnak a kulturális erőző mozzanatai, az első fonográfhengeres gyűjtésektől kezdve egészen a mulatós zene térnyeréséig. A jelenkor izgalmas kérdése, hogy a közegétől megfosztott népzene megállja-e magában a helyét mint önálló művészeti ág? Érthető, értelmezhető-e a paraszttzene a parasztság nélkül? Azt hiszem a Paraszttok Atmoszférában egy a lehetséges válaszok közül.”

Neményi Lilla, ének

“Eredetileg a Camp Koala nevű feminista-punk zenekarban voltam basszusgitáros-énekes. A népzenevel iskolai élményeim vannak énekórákról, ezen kívül más kapcsolatom nem volt még vele eddig, de a nyomasztó népdalok mindig is tetszettek. Amikor Domi felkért, hogy Erikával együtt én is énekeljek, nagyon megörültem, mert a projekt betekintést nyújtott a táncmozgalomba és a népzene világába.”

Porteleki Áron, brácsa, elektromos gitár, ütőhangszerek

“Budapesten születtem a táncmozgalom 80-as évekbeli aranykorába. Apám népzeneész, anyám keramikus, mindketten aktív tagjai voltak a társaságnak, amire úgy emlékszem, mint egy nagyon vegyes, különféle területekről érkező alkotó emberek csoportjára.

Előbb hegedűn, majd népi kontrán (3 húros brácsán) kezdtem tanulni, amihez hamar csatlakozott a jazz-dobolás. Az utóbbi két hangszer az, amivel a mai napig foglalkozom. Dobosként sokféle műfajban kipróbálhattam magam, mégis az elmúlt nyolc évben fő érdeklődésem a különféle experimentális zenék és az improvizáció mint dinamikus alkotó erő felé fordult. Ennek jó táptalaja volt a népzeneben megismert rögtönzés és a free-jazz erőteljes formanyelve, valamint a kortárs tánc fizikalitásával való megismerkedésem. Alapvetően minden zenében főként a hangzások felé fordult a figyelmem, mondjuk a virtuozitással szemben, és általában is ebben találok a legproduktívabb párhuzamokat egy-egy alkotófolyamatban. Népzeneusként az egyszerűbb kísérlet-modellek vonzanak, mint amilyenek például a mezősegi és a gyimesi zenében vannak, ahol a zenei szövetben bőven van hely szabadabb asszociációk kialakulására. Dobosként pedig az a nagy energiájú játékmód kezdett vonzani, ami túlmutat az előadó egyéniségén, mintegy rituálisan felőleli az előadót és a hallgatót egyaránt, a jelenben szól és el is illan. Olyan - gyakorlatilag rögzíthetetlen - energia, ami lélekben hazavihető.

Kulturális antropológiai tanulmányaim kitárták előttem a különböző korok és kultúrák életstratégiáit, adaptációs folyamatait, globalizációval beköszöntő problémáit, és a táncház ilyen jellegű vizsgálata is sok dilemmát, kérdést felvetett bennem, főleg a saját identitásommal kapcsolatban. Ez a projekt némiképp ismét életre hívta bennem ezt a problémakört, ugyanakkor egyfajta bizalommal is kecsegtet afelől, hogy talán mégis lehet ebből a fontos forrásvilágból közösen meríteni különböző szubkulturális beágyazódottságunk ellenére.”

Szurcsik Erika, ének

“Szurcsik Erika vagyok, képzőművész, dalszerző, énekes. A népzenehez való alapvető viszonyomat édesanyámhoz kötöm: annak idején azért költöztünk haza Finnországból, mert ő azt szerette volna, ha a gyerekei magyar népdalokat énekelnek. A művészetben kevésbé tudok eltávolodni a berögzüléseimtől, de zenében érdeklődőbb és a műfajokban kísérletezőbb vagyok. A népzene is egy ilyen izgalmas terület a számomra, amivel eddig nem volt alkalmam mélyrehatóbban foglalkozni.”

Trapp Dominika, koncepció

“Semmi említésre méltó zenei előképzettségem nincs. A népzenehez a Kisképzőben, Éri Katin keresztül kerültem közelebbi kapcsolatba a 2000-es évek közepén — bár ő akkoriban épp eltávolodóban volt a családja által ráhagyományozott népzenei örökségtől, úgyhogy táncház helyett inkább a Kultiplexbe meg a Trafóba jártunk. Ezekre a helyekre barátnőnk, Szurcsik Eri is gyakran velünk tartott. Róla tudtuk, hogy nagyon izgalmas hangja van, de akkoriban még nem igazán merte kiereszteni. Kati azóta visszatért a gyökerekhez, az Erdőfü formáció nagybögőse lett, és rajta keresztül ismertem meg két éve Kiss-Balbinat Ádámot, a zenekar primását. Azóta Ádámmal együtt vagyunk, és én szinte minden pénteken táncházban ülök (nem tudok táncolni), és formálódik bennem sokféle vélemény.”

„Pillantásom gyöngyház szárnyai / mind sivárabb táj fölött lebegnek.”
/Kassák Lajos/

“Jóslás a te idődről”
/Csoóri Sándor/

A zenemű létrehozása során arra voltunk kíváncsiak, hogy a paraszti kultúrának milyen interpretációs lehetőségei vannak ma a hagyományápoló megközelítésen túl.

Végigtekintve a XX. század társadalmi és művészeti mozgalmain általánosságban elmondható, hogy valamiféle krízisre adott reakció vezethette az embereket a népi kultúra felé.

A századelőn a modernitás elidegenítő hatása, a felgyorsult technikai fejlődés és urbanizálódás volt az, ami életre hívta a “természetközeli” létformát propagáló életreform-mozgalmakat.

A történeti avantgárd művészei és teoretikusai főleg azzal okolták a népi hagyományokhoz való visszanyúlást, hogy valami “ősit”, “tisztát” kerestek, valami olyat, ami egyszerre a “keletiségünk” és az “európaiságunk” bizonyítéka, ami “összeköt” – ez a 30-as években volt jelentős állásfoglalás az előretörő “fajtisztá” ideológiákkal szemben. A 70-es években pedig egy elnyomó hatalom identitásromboló törekvéseivel szemben határozta meg magát a táncházmozgalom.

Mára leginkább a hagyományörzés gyakorlata vált dominánssá, kevés a kritikai értelmezés – hacsak magát a hagyományörzést nem tekintjük eleve kritikai gyakorlatnak.

Ahhoz, hogy a jelenben érvényes álláspontot alakítsunk ki magunknak a fent vázoltakkal kapcsolatban, meg kell tudnunk fogalmazni, mi más aktualitása lehet most a mi “odafordulásunknak” azon túl, hogy motiváltak vagyunk az értelmezési mező bővítésében, és folytonosságot kívánunk képezni a múltban fellelhető progresszív törekvéseknek.

Ahogy számos elődnek tekintett alkotó és gondolkodó, úgy mi is jelenünk krízisének perspektívájából tekintünk ki és vissza.

Az általunk vizsgált, mára már szinte teljes egészében felmorzsolódott, gazdaságilag és kulturálisan is önálló magyar parasztság életformája évszázadokon keresztül a természet viszonylagos kiszámíthatóságához alkalmazkodott. A természetben zajló munkálatok alól való felszabadulás ideje alatt gyakorolhatták azokat a tevékenységeiket, amelyeknek az eredményeit ma népművészetként tartjuk számon; ennek megfelelően az alkotások motívumkincse a parasztság természetbevettségének viszonyrendszerében értelmezhető. Míg a kozmikus állandók napjainkban is érvényesek, addig a nagy léptékben gyarapodó és urbanizálódó emberiség tevékenységének következtében létrejövő természeti változások alapvető átalakulásokat okoztak a globális ritmusok tekintetében. Ezek a jelenségek egy új földtörténeti kor beköszöntét jelzik, amelyben a természet kiszámíthatatlansága és környörtelen változékonysága jelenti az új normalitást. Újfajta, globális léptékű természetnek való kitettségünk tudomásul vétele alapjaiban kell, hogy átirja önmeghatározásunkat: mindannyian a Föld nevű bolygó technoparasztjainvá lettünk, műalkotásaink horizontja a savanyú puszta és az emelkedő tengerszint.

A civilizációnk és a természet krízises viszonyával kapcsolatos diskurzusnak az az ága inspirált minket a zenei koncepció megalkotásánál, amely a visszafordíthatatlan környezeti változásokat igazoló tudományos tények ismeretében a gyászmunka jelentőségét hangsúlyozza.

Az elmúlás és a gyász tematikája a hangzás kapcsán is előtérbe kerül, hiszen a produkció zenei alapjait fizikai hordozókra rögzített zenei gyűjtemések képezik. Ezek egyfelől hordozók a parasztemberek előadásában megszólaló zenét; másrészt – mivel sérülékenyek – az elhasználódásuk okán újfajta zenei minőségek is megjelennek rajtuk. Tulajdonképpen magukba sűrítik azokat a zenecsétféltikai sajátosságokat, amelyeket a zenekar létrehozásával szintetizálni szeretnénk. A népzenei gyűjtemések a zenekar azon tagjainak alapvető forrásai, akik népzeneivel foglalkoznak; a sérült hordozók esetleges zajai pedig a kísérleti műfajokkal foglalkozó tagok számára inspirálóak.

Fontos megjegyezni, hogy ugyanaz a technológia, amellyel a kutatók megmenteni, rögzíteni voltak képesek a paraszti kultúrát, végül elő is segítette ugyanennek a kultúrának az eltűnését.

3 Zenei koncepció



Prológus

Az ember agyagból gyúrjon Istent,
Aki teremtsen néki világot,
Hol hajthat magának papírhajót,
Amin önnön özönvizét megússza.

Keressen folyton partokat,
Hogy folyvást száradozzon.
Keressen folyton partokat,
Míg el nem mossza egy végső áradat.

Keressen folyton partokat,
Hogy folyvást száradozzon.
Keressen folyton partokat,
Míg el nem mossza egy végső áradat.

A szöveget Molnár Gyula „Olasz” színházrendező írta, és a **Teremtésit!** című, az 1980-as évek elején bemutatott tárgyszínházi darab „prológusaként” hangzott el. A színdarab előadói közt találjuk Éri Pétert, a Muzsikás együttes tagját, feleségét, Ménes Ágnes iparművészt és Kása Béla fotóművészt is. Ez a darab képezte a kutatómunkánk egyik kiindulópontját, mivel olyan ösztönzési produkciónak gondoltuk, amely előképe lehet a mi törekvéseinknek. Jól példázza, hogy a 80-as években még nem volt meghatározó az a fajta távolságtartás, amely most jellemzi a táncművészeti és a kortárs művészeti közeg viszonyát.

4/5

Ménes Ágnes *A TEREMTÉSIT!*-ről

Valamikor a nyolcvanas évek legelején közeli barátaink esküvőjére tanultuk be és adtuk elő először a *Teremtésit!* című színdarabot Üllő mellett egy tanyán, ahol nem volt elektromos áram. A helyszín egy fészer volt, fény ugye semmi, mindössze a holdfényes éjszaka, sok-sok gyertya és néhány petróleumlámpa állt rendelkezésünkre. Ebből kreált rivaldát és varázsolt színházi fényeket a fészerbe becipelt agyaggal megpakolt asztal, teknő, létra, vagy tucatnyi hangszer és más kellékek köré jó barátunk, az Olaszországban élő Molnár Gyula „Olasz” színész, rendező. Az eredeti darabot és az előadásban szereplő tárgyakat is Olaszországból hozta (egy bőröndnyi gumiállatkát és nagy mennyiségű műanyag katonát), amikkel Isten (Éri Péter) az agyagos asztalon megteremti a Világot egy Kerub (Ménes Ágnes) és egy Szeráf (Kása Béla) segítségével.

A darab előzménye a Teatro delle Briciole Genesis (*Teremtés*) című 1980-ban Pármában bemutatott előadása volt, amit Deréky Pál és Molnár Gyula dolgozott át és fordított magyarra a kedvünkért. Az előadást szűk baráti körben később egy tordasi istállóban is előadtuk, majd látatlanban beleszeretett a budapesti Szkéné Színház akkori igazgatója, Regős János és 1985-ben meghívta az Olaszt, hogy rendezze meg velünk igazi színházi körülmények között az előadást. A darab nyitó és záró zenéjét Éri Péter találta ki és játszotta el Mészáros Zoltán „Zümi” gitárszintetizátorán. Erre a felvételre énekelt rá Sebestyén Márta egy közismert moldvai dallamra improvizálva Molnár Gyula *Teremtés* című versét (Az ember agyagból gyúrjon Istent, aki teremtsen neki világot). A darab végén a végtelenbe elúszó Noé bárkáját Palotai Zsolt árnyjátéka elevenítette meg. Mindehhez pedig a Szkéné akkori remek szcenikusa, Vizi Miklós teremtett fényt és hangot. A közös együttlétet, a barátságunkat pecsételtük meg egy-egy ilyen játékkal, s szinte észre sem vettük, hogy a baráti társaság egyben alkotó közösséggé vált.

A *Teremtésit!* osztatlan sikert aratott. A teltházak előadásokon a közönség nemigen látott még addig „tárgyszínházat”, azaz egy asztalon különféle hétköznapi tárgyakkal, bábukkal, játékokkal, gyümölcsökkel, csokoládé nyuszikkal stb. előadott színdarabot sok humorral, élő zenével, vizuális hatású, meglepő ötletekkel. „Látszik, hogy kintről jött!” – mondták az előadás után érzékeltetve, hogy korábban itthon ilyesféle színházi műfaj nemigen volt látható. Pedig ebben az időben a Szkéné Színház pontosan az ilyen alternatív, progresszív kísérleti előadások, fesztiválok helyszíne volt. A *Teremtésit!* zenéjének a Muzsikás együttes népi hangszerekkel, töröksípval, tekerővel, buzukival és hárfaciterával kísért népzenei változata később Sebestyén Márta szólólemezeire is rákerült.

1985-ben a *Teremtésit!* egyértelmű dokumentuma volt egy Olaszországból jövő színházi formának, ami nemcsak nekünk, a benne szereplőknek volt élvezetes, hanem a Szkéné színházat estéről-estére megtöltő közönségnek is.



Palatkai Lakodalmas

Magyarpalatka faluja Erdélyben, a Mezőségnak nevezett kulturális tájegység középső részén, Kolozsvártól 30 kilométerre található. A napjainkban nagyobb részt románok, valamint magyarok és cigányok által lakott település egykor Belső-Mezőség legfontosabb zenészközpontjának számított. A Kodoba, Mácsingó, Radák nevezetű muzikusdinasztiák tagjai az 1800-as évek végétől egészen a zenéjük iránti helyi igények megszűnéséig, az 1990-es évek közepéig meghatározó szerepet játszottak a vidék zenei életében. A faluközösség minden fontos eseményén jelen voltak: zeneszóval kísérték keresztelőre az újszülött csecsemőt és búcsúztatták a halottat, napokig tartó lakodalmakat játszottak végig szemhunyásnyi alvás nélkül. Ezekben a multságokon bevett szokás volt a muzsika taktusára, ritmusos csujogatásokkal dicsérni a menyasszonyt, nevében köszönetet mondani a szülőknek és elbúcsúzni tőlük. A „Fehér galamb szállt a házra, édesanyám Isten áldja...” kezdetű csujogatósszöveg is a menyasszony háláját fejezi ki, az őt felnevelő édesanya felé. Ha előállt az a tragikus helyzet, hogy a menyasszony a menyegző előtt meghalt, a fent említett köszönőszövegek szomorú metamorfózison mentek keresztül: tartalmuk nem változott, ám halottkísérő dallamok szöveg-évé alakultak át, a mérhetetlen öröm helyett a mérhetetlen bánatot kifejezve.



6/7

Porteleki Áron: Interjú apámmal

Édesapámmal egy nagyobb ívű beszélgetésbe kezdtem nemrégiben a táncházmozgalom kialakulása körüli időkről. Azt nagyjából jól dokumentálták, hogy hogyan alakult ki, kik, mikor és hol vettek részt benne, de arról keveset tudtam, hogy a néptáncosokon és népzeneészeken kívül milyen emberek képezték még részét a társaságnak, illetve hogy ők maguk milyen egyéb társaságokkal érintkeztek, hova jártak a táncházon kívül, milyen társzművészeti kapcsolódásaik voltak. Ennek kapcsán sok minden előkerült, egy történet pedig különösen beindította a fantáziám; az alábbi interjúrészlet ezzel végződik.

„Volt a 70-es években egy kulturális összefonódás, figyelem egymás iránt és magunk felé is, egyfajta leválasztódás a rendszerről. Volt közös mozgás, eljártunk egymás cuccaira. Nem azt mondom, hogy egy Dresch-koncert mondjuk demonstráció volt a rendszer ellen, de mégis valahogy közös levegőt szívtunk ott egy csomó olyan emberrel, akik mondjuk akkor jöttek haza valahonnan. Eszmét cserélhettünk arról, hogy a világban hogy mennek a dolgok, és hogy itthon hogy mennek a dolgok. Kiállításokra jártunk vagy éppen vidékre szilveszterezni. Kovács Gábor gimnáziumi barátom – azóta híres filmproducer – elvitt egy csomó helyre, rajta keresztül ismertem meg Sajnovits Sanyit, aki a Muzsikás meg a Vízöntő borítóit is csinálta, így én is belekerültem ebbe a csapatba.

Akkoriban a Sebő klubban volt a táncház. De voltak ott koncertek is, énekelt versek, utána táncház, amihez később tudtak hívni adatközlőket [a]is. Aztán később a Muzsikás együttes az FMH-ban volt. Szélesedett, tágult a kör... Elmentünk például konvojban a Ten Years After koncertre is Szegedre. Minden olyan alkalmat kihasználtunk, ahol együtt lehettünk, aztán lehetett róla beszélgetni.

Sebő Feriék nagyon sok filmhez készítettek zenét, sokszor meg is jelentek benne, és tők avantgárd volt, hogy gitárral játszották mondjuk a széki négyest. Ez a filmbe tökéletesen passzolt, mondjuk a táncházba nem, de mindenesetre volt egyfajta fogadókészség, főleg hogy aztán lejöttek a táncházba a filmesek is. Bevonzották egymást a körök. Ugyanígy történt a képzőművészekkel is: játszottunk sokszor Schéner Misi bácsiék kiállításán mint Téka zenekar például.

Az volt a lényeg, hogy minél több helyen jelet hagyjunk erről az akkor még sokkal tágabban értelmezett népi kultúráról, és teljesen avantgárdnak számított egy „Nem úgy van most, mint volt régen” simán elénekelve, esetleg aláarakva valami szölam, és akkor ezt filmekhez is felhasználták - pl. Szomjas Gyuri betyár filmjeiben. Együtt voltunk...

Mindenhová elmentünk. Belógtunk orgonakoncertre a Zeneakadémiára vagy a Benkó-klubba jártunk, ahol Bontovics Kati énekelt. Ezzel a filmes társasággal egyszer március idusán tartottuk a szilvesztert, mivel a hivatalos kommunista állami szilvesztert utáltuk. Olyankor inkább lementünk vidékre. Március huszonegyedikén viszont a Szabadság hídon – ami már önmagában egy jelkép – voltak olyan performanszok, amikor mindenki hozhatta azt a tárgyat, ami neki nagyon sok gondot vagy bosszúságot okozott. Ilyenkor egy szűkebb vagy tágabb társasággal megjelentünk, a hídnak a felfelé tartó ívére rakosgattuk a pezszőket meg a borokat, mindenki mondott valamit a tárgyról aztán bedobta a Dunába.

Például egy gitáros barátunk, akinek nem is ment olyan rosszul a gitár, de mégsem volt elégedett magával, simán bedobta a gitárt Dunába. Hát így. Voltak diaporámás vetítőink, és az is egy performansz volt, hogy zenére mindenféle képeket, pl. Urbán Tamás fotóit vetítették összevágott zenékre vagy élő zenére, és gitárral vagy hegedűvel kísérték. Engem is felkértek egyszer, gyimesi keszerveket játszottam. De nem is ez a lényeg, hanem hogy az egyik ilyen vetítő is repült. Volt, aki a csajának a fényképét dobta be, ami szépen ki volt nagyítva, valaki meg a gyűrűjét. Volt, aki egy szatyorban egy komplett vécétartályt hozott, amit nem tudott megjavítani már egy éve. Azt is bedobta a Dunába.

– És te mit dobtál be?

– A verseimet. Papírhajót hajtogattunk belőle, és úgy. Dozvald János kezdte az egészet, azt hiszem - egyszer egy drága optikáját dobta be, ami mindig épp valami fontos pillanatban hagyta cserben...”

Oláh Gábor pedig TV-filmet is készített a jelenségről „Bedobás” címmel 1979-ben, ami nagy port kavart.



Sír az út előttem

A fényes nap immár elnyugodott
A föld szintén sötétben maradt

Nap sem süti világosan
Még a hold is homályosan

Sem eső nem esik
Sem felhő nem látszik

A nyári folyóvíz
Télre megaluszik

Hideg se volt, mégis befagyott a tó

Én vagyok az, aki nem jó
Fellegajtó nyitogató

Fejem felett az nagy felhő
De nem abbul hull az eső

Azt gondolom, eső esik
Pedig a szemem könnyezik

Kimentem az útra sírni
Ott se vigasztalt meg senki

Egész falut összejártam
Még egy senkit sem találtam

Kerek erdő, kerek mező
Közepébe gyásztemető

Látod-e amoda
Azt a száraz nyárfát?

Fújja a szél a nyárfa levelét
Azt gondolom, hogy az is ellenség

A fűszál is felállott ellenem

Sír az út előttem
Bánkodik az ösvény

Rengő erdők
Rejtett völgyek
Szűk ligetek

Erdő felől dörög az ég

Sötét fölhek vándorolnak az égen

Úszik a holdvilág az ég fellegében

Esső akar lenni

Esső akar lenni

Esik eső, látom én azt

Sár lesz abból, tudom én azt

Sok esőbe, sok sárba

Sok sötét éjszakába

Amottan nagy hegy alatt

Van egy forrás a föld alatt

Lenn a völgyben lassu patak tévedez

Az én fáradt életemnek képe ez.

A Sír az út előttem egy válogatás a természettel végzetszerűen összefonódott paraszti képzelet tájain fellelhető, az árvaság, az elárultatottság, a gyász érzéseivel párba állítható természeti jelenségekből. Közös gyűjtőmunka eredményeképp jött létre, népdalok kezdő természeti képeit, – más néven “népdalküszöbeit” – szőttük metaforikus szuperképpé. Hagyományosan számos népdal esetén a természetből vett motívumokhoz különféle törvényszerűségeket követően kapcsolódik az értelmi, érzelmi mondanivaló. A mi szövegkollázsunk esetén az önmagukban álló természeti motívumok összességéből bomlik ki a zeneművet meghatározó véghangulat. Említésre méltó még, hogy az utolsó két sor, amely költői módon definiálja a népdalküszöbök jelentését és jelentőségét, egy folklorizálódott Petőfi versből való.

A népdalszöveg-kollázs jelensége nem előzmény nélkül való a magyar irodalomban. György Mátyás egy mára már szinte elfeledett avantgárd költő, Kassák Ma körének tagja, aki az 1910-es években népdal- és népballada-szövegrészekből építette fel expresszionista hatású, Bartóknak ajánlott Legény gajdol c. versét. A mű egyik korai példája a bartóki program zenén túli megvalósításának.

9

Prokk Balázs: NYALÁB

Mindannyiunk számára vannak fontos és jelentéktelen események az életünkben. A fontos helyzeteket vagy jelentéssel ruházzuk fel, vagy jelentéssé válnak számunkra.

... Ezek viszonyítási pontok...

Egy esemény: megesis, néha a semmiből. Vagy éppen, életfolyamunk egy mélyebb rétege válik láthatóvá benne: előfordul.

✱

A kezdetben zakatoló, majd később sugárhajtású haladáshoz szükséges energia először az emberben fogyott el.

A haladás fogalmát bevezető Adam Smith Az erkölcsi érzelmek elméletében önmagát két részre osztotta; egy önmagát vádló és önmagát ítélő pártatlan szemlélőre, valamint a vádlottra. Hegelnél ez a jogi metafora teljesen átalakul, s a tudat hasadásához vezet; úgy, hogy egy szabadságát fenntartani igyekvő úrra, valamint az életéért küzdő szolgál elismerésért vívott harcának képévé alakul át.

Európa párhuzamos szellemi valóságait jól vázolja, hogy a romantika derekán a ludditák géprombolása, valamint a Grimm-testvérek népmese gyűjtése egy időszakra esik. Ez utóbbi az ipari forradalom alatt zajló egyik első, tudatos, s részben hagyományörző gyűjtőmunka is. Így, a romantika elvagyódása nemcsak az értelmet teremtő költői nyelvre, hanem – már tudományos léptékekkel mérhetően – a népi tájszólásra is rátalált.

✱

Személyes eseményeink élményszerűségét különösen nehéz megosztanunk másokkal. Ilyenkor akarva-akaratlanul olyan kifejezéseket teremtünk vagy hasznosítunk újra, amely úgy adhatja át a tapasztalati élményt, hogy azt valamilyen – mindenki számára felismerhető – képhez rögzítjük. A személyes események élményszerűségét gyakran élmények eseményszerűségéhez hasonlítjuk. „Épp azt gondoltam, rám törhet, ki érti, / e táj oly elhagyott. / S ím váratlan előbukkant egy férfi, / de tovább baktatott.”

✱

A paraszti kultúra a maga természetbe ágyazottságával, s annak elevenségét visszatükröző lírája miatt lett érdekes és hívogató a költők és a népzene kutatók számára. Lényegét tekintve a mi társaságunk is ilyen. Olyan metaforákat és képeket kerestünk, amelyekben egy apokaliptikus kép tükörcserepeit látjuk felcsillanni.

Azokat a természeti képeket, amelyekben a környezet egyensúlyának felborulásával végleg befellegzik az emberi életnek is. Ahogy ezeket a Kárpát-medence szerte fölbukkanó paraszti tapasztalatokat viszonyítási pontokként egymás mellé helyezzük, egy zárt s keserű atmoszféra szorításában találjuk magunkat.



FEHÉR GALAMB SZÁLLT A HÁZRA...

Fehér galamb szállt a házra
Édesanyám, Isten áldja
Köszönöm, hogy megtartottál
És most a halálnak adtál

Édesanyám, dugjon el
Jön a halál, vigyen el
Eldugott a kiskertjébe
Egy tő szegfű elejébe

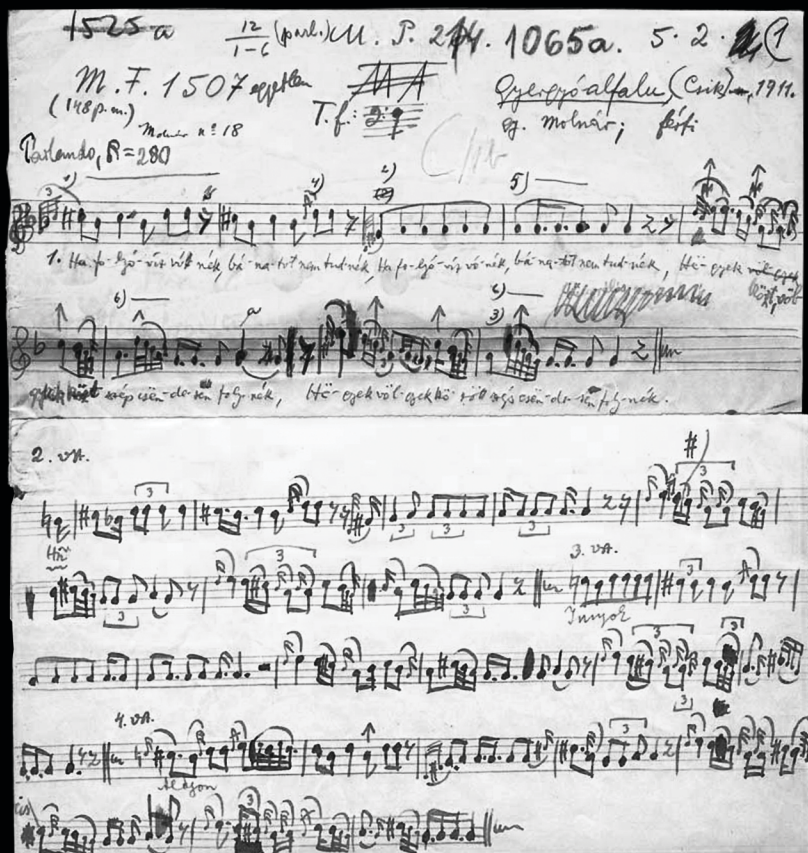
A tő szegfű elhervadt
És a halál csak megkapott
A tő szegfű elhervadt
És a halál csak megkapott

Jaj de szépen megyünk mi
Szép menyasszonyt viszünk mi
Nem visszük, hogy virágozzék
Csak visszük, hogy hervadozzék

Ezt az ún. gózsálást szokták énekelni az erdélyi mezőségen a falubeliek akkor, amikor kikísérik a halottat a temetőbe. A palatkai lakodalmásban kiabált csujogatások szövegeinek inverzét halljuk viszont ebben a tételben: "Nem visszük, hogy virágozzék, csak visszük, hogy hervadozzék". Az elmúlás jelképes formában is megjelenik: a zene megidézi azt az auditív élményt, amely a megrongálódott viaszhengerek felvételeiről visszaköszön, s amely zenei élményről már a múlt században is néhányan úgy vélekedtek, hogy „nyekergősen [szól], a hogyan a fonografnak „zengedezni” természete, a mitől ugyan elmegy a hallgató illúziója”.

Az első fonografikus népdalgyűjtések Vikár Béla etnográfus, nyelvész nevéhez fűződnek, aki a 19. század végén kezdte meg gyűjtői tevékenységét, a kontinensen elsőként. A gyűjtésekhez az akkoriban legkorszerűbb technikát, a fonográfot használta, és az így viaszhengerekre rögzített felvételeket később Bartók, Kodály és Lajtha László jegyezték le.

A fonográfhenger kissé torz, túlviláginak tetsző, néhol nehezen érthető hangjait a fiatal Bartók Béla saját szándékán kívül tovább deformálta: a legdíszesebb, „legérzékenyebb” részeknek precíz módon történő lejegyzése érdekében többszöri lejátszással addig koptatta a hengereket, míg azok némelyike teljesen elzajosodott.



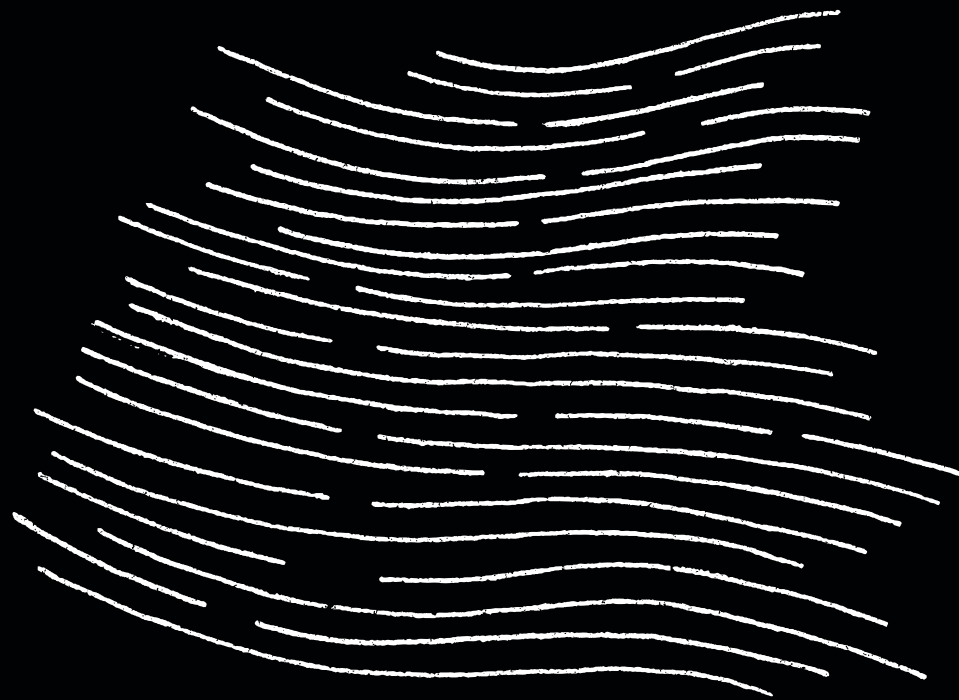
“Szemben ültünk egymással, de nem tudhatam, ő mit gondol rólam, én azonban láttam fiatal, halványszínű, simán modellált arcát, egyenes testtartását, szavait kísérő kézmozdulatait, láttam és éreztem, hogy egész lényéből akaratos erő és szinte fénylő tisztaság árad felém. [...] Hogy elbúcsúztam Bartóktól, éreztem, ez a találkozásunk sosem esik ki az emlékezetemből, és hosszan tartó lesz személyes ismeretségünk. Valóban így történt. Művészi kísérletezéseink közelebb kerültek egymáshoz, és kölcsönös volt egymás iránti megbecsülésünk. Egyik látogatásom alkalmával három népdalátírását játszotta el. Nagyon tetszettek, de nem maradt zavartalan az örömem. Bárha többször is láttam már, de csak ez alkalommal figyeltem fel Bartók dolgozószobájára. Magyaros motívumokkal díszített, faragványos, használatra kényelmetlen bútorok voltak benne, és korsók, köcsögök és sok hímes párna. A merész szerkezetű zenét hallgatva, Bartók kiegyenesített derekát, éles profilját látva a környezet romantikus túlzásfolttsága visszásan hatott rám.

Az a véleményem alakult ki, hogy Bartók még nem találta meg fejlődésének egyenes útját. A múlthoz kötő romantikus nosztalgia és a kibontakozó nyugtalan eruptív szellem viaskodott egymással. Bartók még nem vette észre szellemének ezt a kettősségét, vagy nem tekintette jelentősnek. De mielőtt a népdalgyűjtést teljesen abbahagyta, fejlődésének új szakasza kezdődött el. A népdalmotívumokat megtartotta mint zenéjének ősi gyökereit, de mondanivalójának lényege már a jelen életérzéséből fakadt, felbontotta a primitív dalok formarendszerét, az egyszerre formabontó és az intellektuális zene egyszerre formabontó és formateremtő feladatai felé haladt.”

KASSÁK LAJOS

NÁRAY MIKLÓS

Bartók, amennyire nem programosan irodalmiasodó, s tornyos egyéniesedése, úgy ő - és máig legigazabban ő a ma fordulás életét élő, és így, rajta keresztül épül át a népzene rettenetessége a talitása a ma monumentálisává, a népzene ősi monumen- ma erejévé, a népzene magába néző primitívsége a ma nem revidáló egyszerűsödésébe. Itt egyesül a Bartók-ouvre egyik faktora: a népi ősiség a másikkal, Bartók itt értem el utoljára Bartók népdalgyűjtésének legigazibb értelmét.”



[illegible]



12

A Belső-Erdélyben közismert dallam most szövegtelenül, egy szál hegedűn szólal meg.

[illegible]

Régi Keserves

Olyan árva vagyok,
mint az út mellett az ág,
Kinek minden ember
nekimenyen s levág.

Az én éltemnek es
most úgy vagyon sorsa,
Mer bokros búbánat
azt igen futkossa.

Hervadni kezdettem,
mint ősszel a rózsza,
Kinek nincsen sohutt
semmi pártfogója.

Addig menyek,
addig a kerek ég alatt,
Valamíg megnyugszom
fekete föld alatt.

A **“Régi keserves”** némiképp újraértelmezése Bartók Béla azonos című, 1929-ben énekhangra és zongorára írott kompozíciójának, amely Török Erzsébet, a kor kedvelt népdalénekesnője előadásában hangzott el. Az eredeti darab a Húsz magyar népdal sorozat első füzetében Szomorú dalok címen megjelent 5 kompozíció egyike.

A mi átiratunk megidézi a kompozíció strukturális sajátosságait, illetve Török Erzsébet előadását.

“1933-ban a Budapesti Filharmóniai Társaság fennállásának 80 éves jubileumára a Húsz magyar népdal öt tételét átírta zenekarra. Ezt a meghangszerelt változatot 5 évvel később egy rangos németországi fesztivál, a Baden-Baden-i Ünnepi Játékok keretében is be akarták mutatni. 1938 februárjában a produkció ügyében írott levelében Bartók leszögezte: “Ezek a művek nem ‘feldolgozások’, hanem eredeti kompozíciók, fölējük mintegy mottóként helyezett magyar népdalokkal.” A tervezett Baden-Baden-i bemutató azonban nem valósulhatott meg. Hogy miért, az egy 1938. március 28-án, alig pár nappal Ausztria német megszállása után postázott Bartók-levélből derül ki. A STAGMA, a német szerzői jogvédelmi hivatal ugyanis átdolgozásnak minősítette Bartók népdal-motívumokat fölhasználó zeneműveit. Más szavakkal: nem volt hajlandó azokat eredeti kompozícióknak elismerni. Válaszul Bartók nem kevésbé drasztikus lépéshez folyamodott: “Ezzel a jogtalan, értelmetlen és kizárólag anyagi okokból eredő eljárással szemben nem tehetek mást, mint hogy tiltakozásomat fejezzem ki mindazon műveimnek Németországban való előadása ellen, amelyben népdalokat és néptáncokat használok föl, és hogy ezeket az előadásokat, amennyire tőlem telik, megakadályozzam. [...] Erre a lépésre nemcsak anyagi megfontolások, hanem elsősorban elvi és zenei okok késztettek.” Az eredeti dal, amelyet Bartók feldolgozott, saját gyűjtése 1907-ből Gyergyóújfaluból (Csík megye), előadója Tóth Péterné.



“[...] Mert ezt gyűlölte a legjobban, ezt a piperkőc-elnyomást, a valceres Ochs-trampli ságot, ezeket a boldog, lusta, selyemparókás, táncos-csipke trampliságokat, ezeket a boldog, buta, selyemparókás, táncos-csipkelétű földesúr-csődöröket, máslis cipellőjű szép ember-bikákat, Mozartot-hallgató édes selyemkancácskákat! Mert ez is Bartók Béla volt! Ez a Gyűlölet.

Gyűlölete az elnyo másnak, gyűlölete a rothadó-arcú és rothadék-szívű, dögbűz-párájú Rózsa-Tegnapnak. És az olyan jövőnek, amely nek virága dögvirág, hatalma Csontvázak zörgő Mennyországa. Bartók Béla zenéje látomások és vérzések mindenség-foglalata. Zenéje a Tegnap gyűlölete, de a Múlt Tiszta Mámorának Gyönyörű Itatósa is! Olyan újat-virágzó őanyag, amely magába fölitta a természeti és zenei múltak minden édes és éhes gyönyörét, olyan Élő Virág-szövet, amelynek tenyésző boldog életében a múltak aranypáfrányai ragyognak.

Mosoly talan, szigorú kristály-arca mélyeiben Bach, Beethoven, Liszt Ferenc árnyék-mosolya villózik, mint vízörvény zöld fonadékában lobogó vízínövények fényes zöld levelei.

Könnytelen, égő, óriás kristály-csillag szemében, az izzó, gyötrött kristályszív-arc két ősmódatában: Akarat, Gyűlölet, Tisztaság, Konok Tudás, Fehér Gyötrelem, a Mindenség Legősibb Lángjai, a Természet és az Ember Nagy Temetői. Csillag-Temetők és Ember-Temetők. Mindenség-Lángok és Eredet-Tudások. Kezdetek és Bevégezések. Befejezések és Újra-Indulások. És látok könnyeket is kemény szemében. Kemény könnyeket is látok ásvány-erejű Ős-Tudás Szemében. Olvadt gyémánt-kérgesen elfolyva a pupilla titkos fekete korongján és az írisz arany-csipkepáfrányain. Úgy lángolnak ott a vércsipkés, aranypórusos gömbfelületen az elfolyó lassú könnyek, mint égő gyémánt-lepény-rózsák. Mint elolvadt angyalok az Isten szemén. Mert az Ember kemény könnye ez a szemekben, az Emberé, aki tudja, milyen nehéz megváltani és fölemelni a világot. És milyen reménytelen. És tudja azt is, hogy nem lehet reménytelen. És ezért, hogy ott égnek kemény könnyei szemében. És könnyezik föloldhatatlan, végtelen Kemény Szeretetében! [...]”

Szia! Tök jó volt tegnap! Azon gondolkoztunk Ádámmal, hogy az Erdőfű zenekar a táncmuzsika világában azok közé a zenekarok közé tartozik, amik főleg erdélyi népzenet játszanak, ami olyan szempontból speciális, hogy a magyar népzene kincs archaikusabb rétegeit tartalmazza. Szóval ők ebben a népi "szubkultúrában" arra törekszenek, hogy ez az archaikus hangzás fennmaradjon a játékaik által. Te az "elektronikus zenei szubkultúrában" nem valami hasonlót képviselsz a szinttellel? Az időintervallum persze szűkebb, de valahogy ezen belül te is egy "régibbi" hangzást, egy régibbi technikát képviselsz, nem?

Igen, az archaikus félrevezető megfogalmazás lehet, és így, hogy elmagyaráztad, értem is, hogy miért nem állja meg a helyét!

Igen, talán ezért is szól együtt olyan izgalmasan a gardonnal.

Amúgy valami ilyesmit láttam bele én is a hangszer és a te viszonyodba, és ezért is vontam párhuzamot az Andorék által játszott népzenevel kapcsolatban. Bartók a nótával meg a városi cigányzenével szemben emelte fel az izolált magyar lakta falvak parasztnéjét, csak úgy, mint "az".



Egyfelől értem az elgondolást, másfelől ezt azért nem állítanám. Elég komplex kérdés, megpróbálom röviden összefoglalni. Ketten találták fel egyszerre a szintetizátort, **Bob Moog** és **Don Buchla** egymástól függetlenül a 60-as évek közepén. Moogról már biztos hallottál, az ő szintetizátorához tartozott egy zongorabillentyűzet, amin a zongoristák rögtön tudtak játszani (igaz, csak monofonikusan). Szinte minden mai szintetizátor - legyen az analóg vagy szoftveres - ezt az elvet követi. Buchla viszont azt mondta, hogy a fekete-fehér billentyűzettel csak "keyboard music"-ot lehet játszani, ő pedig nem azért talált ki egy új hangszert, hogy Bachot játszanak rajta. Szerinte az új hangokhoz új formák kellenek, teljesen új zenét kell csinálni. Direkt öt lépéses sequencereket csinált, nyomásérzékeny billentyűzetén pedig minden billentyű külön hangolható, és nem kell vele feltétlenül hangmagasságot állítani. Nagy hangsúlyt kapott a véletlenszerűség - az egyik kedvenc Buchla modulom a "Source of Uncertainty" ("a bizonytalanság forrása"). Ezekkel hagyományos zenét elég nehéz játszani, új utakat keresni viszont csodálatos. Szóval engem ez a Buchla-filozófia vonz az egészben, amit elég nehéz reprodukálni szoftveresen, viszont nem is gondolom archaikusnak, hiszen pont nem a konzerválásról szól.

De persze sokszor beazonosíthatóan "régiek" a hangszínek, amik kijönnek belőle, és azokat is nagyon szeretem.konzerválásról szól.

Inkább úgy tekintek rá, mint egy hegedűművész egy Stradivarira, amit azóta is próbálnak emulálni/szimulálni több-kevesebb sikerrel, de mégiscsak ez "az".

BERTÓK MÁRTON

Ennyi.

Az antropocén mint geológiai határvonal, esemény az ember által felszabadított erők kártékony működéséből származó eltűnés- és katasztrófasorozat, amely válaszút elé állítja a filozófiát. Bizonyos szempontból azt is mondhatjuk, hogy az antropocén szó szerint horrorisztikus, olyan hozzáférhetetlen jelenség, amely beárnyékolja és összezavarja a temporalitást és a territorialitást.

Szükségképpen hozzáadódik ehhez a geológiai választóvonalhoz a negativitás, a sötétség, a melankólia és a gyász. Donna Haraway az antropocént a gyász egy olyan formájával asszociálja, amely a közös életet és a közös meghalást állítja középpontba.¹ Nemcsak az élőlények alkotnak egymással kölcsönhatásban lévő, kibogozhatatlan összeállásokat, hanem az élőlények eltűnésének folyamata, a hiányképződés is interszubjektív struktúrát alkot. Itt természetesen az antropocénben lejátszódó tömeges kihalás fő áldozatai, az állati szubjektumok is részei ennek az interszubjektivitásnak. Haraway több fogalmat is megalkot erre a horrorisztikus valóságra. Az antropocén fogalma mellett bevezeti a *chthulucén* elnevezést is. Első látásra ez a szóösszetétel H. P. Lovecraft Cthulhu nevű szörnyére utal, azonban a helyzet távolról sem ilyen egyszerű. A *chthulucén* kifejezés a görög *khthonios* szóból ered, és azokra a szubterrán, elemi erőkre utal, amelyek démonikus hatásokat fejtenek ki a föld felszínére. Mint Haraway fogalmaz, „a *chthulucén* nem záródik önmagára, nem alkot kerek egészet, érintkezési zónái áthatóak, és folyamatosan tekervényes végtagokat bocsátanak ki magukból.”² Az antropocén tehát egy olyan horrorisztikus valóság, amely csápjain és nyálkás végtagjain keresztül nyilvánítja ki a maga romboló, furcsa és egyben elbizonytalanító jelenlétét. Graham Harman kiemeli Lovecraft *Cthulhu hívása* című novellája kapcsán, hogy a horrornak mint műfajnak elsődleges jellemzője a hozzáférhetlenség.³ Sem a *chthulucén*hez, sem Cthulhu-hoz nem tudunk közvetlenül hozzáférközni, ez kölcsönöz a létezőnek kísértetiességet, baljós jellegét.

Mire utal a felháborodás, az elkeseredés, a melankólia? A sötét ökológia első és leglényegesebb pontja annak kimondása, hogy nincsenek kívülállóak, nincsenek széplelkűek, akik a természetkárosodás felett állnának. Az ítélkező szerepét már beárnyékolja az elsötétült, zombivá-vált természet megkerülehetetlen valósága. A melankólia nélkülözhetetlen velejárója minden szubjektivitásnak és minden etikának. Minden egyes tapasztalatunkat jóvátehetetlenül és kitörölhetetlenül átszínezi a vágy és az annak tárgya közötti szakadék sötétsége. Azonban téves azt feltételeznünk, hogy ez a sötét üregesség, a hiány fekete örvénylése ellentétes a vágyakozással és annak alanyával. A melankólia nem belülről érkezik, és a világ külsődegenségére externalizálódik, hanem eleve ott van a megszűnésre és felbomlásra ítélt ökológia

gravitációs intenzitásaként. Lovecraft szörnyeihez hasonlóan megnevezhetetlenül és pontosan leírhatatlanul rejtőzik a melankólia a mélyben.⁴ Az antropocén sötétsége olyan hiány, melynek fenyegetésétől nem szabadulhatunk, hanem eredendő létmodalitás, amely eleve beszennevez minden létezőt, természetet és mesterséget egyaránt.

Az antropocén árnyékában létrejövő poszthumán kor melankólia-fogalmának megalkotásával a nyilvános nemlét lehetőségét vetjük fel, a név nélkülihez vagy megnevezhetetlenhez való tartozást, egy olyan radikális és letagadhatatlan alteritásba való elszívárgást, amely során az antropocén sötét melankóliájához csatlakozunk. Maurice Blanchot szerint a nyilvános nemlét nem más, mint „egy hiányzó sírról eltűnő felirat”.⁵ Az antropocén a megszűnés individualitását egy kollektív kiszerveződés szenvedélyességére cseréli fel. A megnevezhetetlenül, leírhatatlanul és megragadhatatlanul a mélyben rejtőző melankólia egy poszthumán korhoz való posztantropocentrikus viszonyulást jelent. Mark Fisher szerint a furcsa az, ami nem tartozik sehova, azonban mégis a megszokott territorialitáson belül bukkan fel hirtelen egy törést vagy szakadást okozva.⁶ A furcsa valami olyat tesz hozzá az ismerőshöz, ami általánosságban túl van azon, és amit nem lehet összeegyeztetni ezzel a megszokott, otthonos territorialitással. Az antropocén hipertárgya saját melankolikus sötétségével fedi be az egyre inkább árnyékba boruló emberi horizontot. Ez az elsötétedés azonban a hiányzó sírról eltűnő felirattal szubverzív módon kollektivizálja a felszámolódást. Furcsa, queer közösségek termelődnek ki a *chthulucén* nyálkás xenoterritorialitási mélyén.

Aligha gondolhatja bárki komolyan, hogy az élő és élettelen entitások, amelyek körülvesznek bennünket, az általunk való megmentésre vágynának. Sokkal inkább alig várják a tőlünk való megszabadulás sötét pillanatát. Nincsen tehát környezet, a minket körülvevő világ látszólagos otthonossága ellenére. Az otthon valójában a legidegenebb táj, mivel itt a furcsaság a magábanvaló jellegében mutatkozik meg. Redukálhatatlan másságként eredendően jelen van a megközelíthetlenség a hozzánk legközelebb eső tájakon is.⁷ Ez a másság ugyanakkor a szubjektumot is átjárja, mivel a sötét ökológia az átjárhatóság jegyében született meg. A sötét ökológia torz alteritása a kollektív kiszerveződés poszthumán közösségiségét hozza létre, az antropocén sötét melankóliájával átírt negatív queer összekapcsolódást. Morton az *Ecology Without Nature* című kötetében így vezeti be a „sötét ökológia” fogalmát: „a sötét ökológia egy melankolikus etika. Mivel képtelenek vagyunk kivetni magunkból vagy felemészteni a másikat, (...) a cselekvőképességünk felfüggesztődik”.⁸ A sötét ökológia melankolikus attitűdje esztétikus formát is ölthet. A természeti létezőkkel nem mint tiszta, ártatlan alteritásokként találkozunk, hanem a felbomlás és az összeomlás tüneteiként. Chthulu földalatti csápjai váratlan helyeken törnek elő, elbizonytalanítva a szubjektum távolságtartását. A *chthulucén* furcsaságával töri meg a megszokottság monotonitását, és új posztantropocentrikus heterogén közösségiséget hoz létre.

⁴ Fisher, Mark (2017) *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books), 16-17.

⁵ Blanchot, Maurice (2014 [1973]) *A túl nem lépés* (Budapest: Kijárat K.), 41.

⁶ Fisher, Mark (2016) *The Weird and the Eerie* (London: Repeater Books), 10.

⁷ Morton 2007: 177.

⁸ Morton 2007: 186.

⁹ Morton 2007: 186.

¹ Haraway, Donna J. (2016) *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Durham and

² Haraway 2016: 33.

³ Harman, Graham (2013) *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* (Alresford: Zero Books)



A „sötét ökológiai” szemlélet megkérdőjelezi a természeti létezők természetességét is. Egy olyan etikai és esztétikai álláspontot jelöl, amely nem letagadni kívánja a negativitást, hanem éppen ellenkezőleg: prezerválja és konzerválja a melankóliát, „*megtartja az ökológiai katasztrófa árnyékában élt élet sötét, depresszív jellegét*”.¹⁰ Ez az elsötétült világ nem „*odakint*” van és nem is „*idebent*”, mivel az ilyen kettős distinkciókat eleve megkérdőjelezi az ökoválság. Vagyis arra mutat rá a világ „vége”, hogy mindig egyek vagyunk a világ melankolikus, folyamatos pusztulásnak alávetett lényegnélküliségével.¹¹ A sötét ökológia legfőbb jellemzője az, hogy „*helyben marad*”, még ha ez a hely groteszkül deformálódott, sőt egyenesen lakhatatlan is.¹² Mérgezett sárban kell leragadnunk, sőt már abban vagyunk leragadva, a radioaktív, anti-vitális talaj ölelésében, az olajfoltok feketeségében, és nem áhítozhatunk valamilyen tiszta földre.¹³ A természet folyamatosan visszatér, ez az örök visszatérés viszont nem egy reményteli találkozás lehetőségét vetíti elő, hanem „*élettelen, rettentő és mechanikus jelenlétként*” adódik.¹⁴ Ebből a roncsoltságból egy olyan közösségiség lehetősége merül fel, amely „*excentrikusságával*” felkelt bennünket a romantikus természetimádat „*szendergéséből*”.¹⁵ Sőt a Haraway által megfogalmazott chthulucén gondolat is a romlottságnak mint ontológiai állapotnak az elfogadására, az egyenesen annak elmélyítésére tesz javaslatot. Ezzel a filozófiai és ökonómiai aláásással és elmélyítéssel a világtalanítás megszűnik tisztán negatív fogalom lenni, és az idegenséget termelő ágenssé lényegül át. Ezen elmélyítés során démonikus szubaltern alakulások és leírhatatlan metamorfózisok törnek elő a megmérgezett föld gyomrából, és a szeméttel elárasztott tengerek mélyéről.

I.

A világ változik és mi változik a te életedben?

Paraszt vagy, szegény, földhözköttött emberállat.

Minden gondolatod, vágyad és cselekedeted alá van rendelve valakinek, akit nem ismersz és akitől rettegsz csöppnyi gyerekkorod óta.

Nem jelenhetsz meg előtte instanciázni,

a baromi munka és az együgyű alázatosság a te sorsod.

A föld, sóhajtod hajnalonként és este lámpaoltás után is azt sóhajtod: a föld!

A városiak olykor beszélni szoktak rólad, a grófok dicsérnek a parlamentben,

s a kispénzü polgárok szidnak a mézárosok, pékek és gyümölcsárosok pultjainál.

Egye meg a fene a városi naplopókat, gondolod a zsíros kalapod alól

s kaszával a válladon indulsz ki a búzatáblára.

Mit tudsz a költőkről, akik verseket firkálnak rólad különböző újságokban?

Semmit! No lám, a te életedben is vannak pillanatok,

amelyek megóvnak a szapora férgektől és a fecsegő emberektől.

[...]

IV.

A világ változik és mi változik a te életedben?

Isten háta mögött láttad meg a napot és azóta sem kerültél közelebb a világhoz.

Mit tudsz te az amerikai börténről, az indiai gyapotfarmokról

és az épülő Oroszországról?

Paraszt vagy, dolgozol a földeken, gabonát zsákolsz és angolkóros gyerekekkel teletömöd a falvakat.

Megsüvegeled az uraságot

és jókarban tartod az állataid.

Valamikor a vándorok tőled kapták a kenyeret, most magadnak sincs egy betevő falatod.

Öntözéshez nincsenek csatornáid, a föld megdolgozásához nincsenek szerszámaid.

Egyhelyben állsz és várod, hogy valaki megváltson terheidtől.

Boldogságos ünnepe lelkednek, hogy vasárnap délelőtt

összecsődülhettek a jegyző háza előtt,

leborultok a szabad ég alatt és hallgatjátok a misét,

amit a rádió küld felétek a város.

¹⁰ Morton 2007: 187.

¹¹ Uo.

¹² Uo.

¹³ Morton 2007: 201.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Morton 2007: 202.

“A nincstelen paraszt nem szakadt el még egészen a földtől, nem úgy panaszoja nincstelenségét, mint a gyári bér munkás és a legizőbb vágya, hogy egyszer valamiképpen, valami csoda folytán földet birtokoljon. Munkájában állandóan érzi személyi fontosságát s a munkamozdulataiba beleviszi egyéni ritmusát. Gondoljunk a kaszásokra, kötörökre, a kocsisokra, a marokszedőkre, vagy akár a kubikusokra és látni fogjuk, ezeknél a munkáknál mennyi minden függ az ember odaadó szeretetétől, produktív akaratától. S ha a paraszt megáll a kiszáradt földön és föltekint az izzó magasságba: érzi, hogy a szenvedő rög és a könnyörtelen ég között ő is részese az áldatlan természetnek. Szív ből tud örülni a termékenyítő esőnek és kétségbeesetten menekül az áradó vizek elől. Éjjel és nappal a termelésnek áldoz s az ő szemében a jó háziállat értékes munkatárs. Ha megdühödik, löccsel üti a lovát, ha összehangolódnak, kérges tenyerével megveregeti a lovacska nyakát s a dolgos jószág hálásan visszatekint rá. Így él a paraszt a maga világában s ez a nagy harmónia, a természet gazdagságának ez az intenzív életátérzése az, ami lírikussá teszi őt, tömpe ujjait alkotó készséggel telíti meg és szellemében arra készíti, hogy a művészet nyelvén mondja ki azt, ami napi munkájában megvalósíthatatlan a számára. Ez a kulturálatlan parasztság kulturalkotásának értelme.”



18

NEMES Z. MÁRIÓ: A TECHNOPARASZTTÁ-VÁLÁS

“A magyarság a magyar paraszt. Semmi sincsen már kívüle, ami magyar, és mindenki, aki magyar, csak általa lehet az.” - írja Szabó Dezső. Mit üzen ez a hungarofuturistáknak? Hogy menjetek szét a magyar falvakba, járjatok szét a magyar paraszt között. Szívjátok tele a tüdő tőket a lelkével. Hogy bennetek legyen a magyar paraszt, mint a kenyér és a hús a testben, mint az erő a friss növényekben, mint a hit a keresztes vitében. A magyar paraszt legyen természetek gyökere s virágaitok mélyebb színei. Itt minden igazi építés alapja a magyar paraszt. És sírboltot épít a magyarságnak mindenki, aki nem erre az alapra épít. Csakhogy a sírbolt már elkészült. A kortárs technológiai és kulturális változások felemésztették azt a természetben való létet, ami a magyar paraszt sajátos tér ideje volt. Az antropocén betörésével a magyar paraszt kihalt faj lett és a magyar táj a parasztság nekrokapitalista tömegsírjává vált. Meg kell szállnunk ezt a halálgyárat, hogy technoparaszttá változhassunk! Bele kell lépnünk az élőhalott termelésbe, hogy újjászülethessen a magyarság. Kenyérként és húsként esszük meg a magyar paraszt kulturájának maradványait. A rurális zombikultúra kisajátításával visszaemésztjük a faj ősi energiáját. Nincsenek evidenciáink, csak technológiai törmelékek, fényképek, hangfelvételek, subák és álbajszok. Színházat csinálunk a temetőből, ahol haláltáncot jár a népi esztétika. Mamuttá válás, hungarosza urusszá válás, paraszttá válás - ezt a referencia nélküli metamorfózist praktizáljuk, hogy a hiány és távollét felől, intenzív gyázmunkával építsük újra a fajt. Gyászolok, tehát vagyok, kísértetek táplálják gyökereimet, de mégis kibomlik az alkonyi virág az antropocén kertjében.

et p o t o a
a p m r e s z i o e
y a r p l z z t s á
m y a z e n é s e g y é
t t d i t a k o r a r
f k n e t a k a s s á k
y k v k n y s e g e
z l m i p e y n m z
t a k z q p f y f a s z
C e æ é é s a
m e ú u d s d h e t
s z g k e p v s e l o n

JAJ
JAJ

