KK
KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



BALÁZS IMRE JÓZSEF
BENEDEK ISTVÁN
BIRÓ ANNAMÁRIA
CSIBI LÁSZLÓ
GAAL GYÖRGY
GONDOS BORBÁLA
JANCSÓ E. KATALIN
LAKATOS ARTUR
LÁZOK KLÁRA
MURAI ANDRÁS
NYERGES GÁBOR ÁDÁM
OLÁH ILDIKÓ
SZABÓ ÁBEL
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ
ÚJVÁRI DOROTTYA
VINCZE HANNA ORSOLYA

6

III. FOLYAM
2025.
JÚNIUS

AZ IDŐ NYOMÁBAN

KORUNK
FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY
HARMADIK FOLYAM • XXXVI/6. • 2025. JÚNIUS

TARTALOM

LAKATOS ARTUR • Az időmenedzsment generációi 3
ÚJVÁRI DOROTTYA • Idő a fényképezésre: a Kodak és az új amatőrök 9
CSIBI LÁSZLÓ • Amikor a fikció valósággá válik: anekdoták és városi legendák a filmben 20
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ • Föld-történetek, hálózat, mély idő – poszthumán színházi földre szállás 27
OLÁH ILDIKÓ • Rejtett örökség a ruhatárban: a divat kulturális emlékezete 45
NYERGES GÁBOR ÁDÁM • Mit üzen a költő? Távol Veronától (*versek*) . . . 52
GONDOS BORBÁLA • A kánon nélküli társadalom. A mozi torát üli az egyre fragmentálódó közönség 56
LÁZOK KLÁRA • „…ezeket nemcsak megszerezte, hanem forgatta is őket”. Iktári Bethlen Zsuzsanna olvasási habitusának lenyomatai 66
GAAL GYÖRGY • Az orvosképzés kezdetei Kolozsvárt 75

■ **HISTÓRIA**
GY. DÁVID GYULA • Jegyzetek a bonchidai Bánffy-kastély képzőművészeti galériájához (I.) 86

■ **MŰHELY**
BIRÓ ANNAMÁRIA • „Mert csak egy pillantat Eltünk; Ez a’ szüntelen múló; És változó együtt velünk, A’ máknyi jelenvaló”. Aranka György gondolatai a múló időről 92
JANCSÓ E. KATALIN • A gasztronómönérzettel megáldott „vadgróf” konyhás kalandjai 98
BENEDEK ISTVÁN – VINCZE HANNA ORSOLYA • Desztinációk az online térben. Erdély turisztikai imázsának vizsgálata 103

■ **MŰ ÉS VILÁGA**
MURAI ANDRÁS • „Egyik elmegy, jön a másik.” Hatvanéves
A tizedes meg a többiek 111

■ **TÉKA**
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Mesterséges intelligencia, vers, anomália,
Isten (*Sasszé*) 116
SZALAI MIKLÓS • Hit racionális alapok nélkül? Alvin Plantinga
vallásfilozófiája 119

■ **ABSTRACTS** 124

■ **KÉP**
SZABÓ ÁBEL

ALAPÍTÁSI ÉV 1926

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

LAKATOS ARTUR

AZ IDŐMENEDZSMENT GENERÁCIÓI

■ Az idő lehet abszolút, ahogy Newton határozza meg, vagy dinamikus és relatív, ahogy Einstein fogalmaz téridőelméletében, vagy oly módon relatív, ahogyan ezt Popper gondolta, a társadalom tanulmányozása során. Lehet ciklikus, mint a civilizációk ideje, ahogyan erről Spengler és Toynbee is írtak, de ugyanakkor az ember biológiai létezésének és a gazdasági termelési folyamatoknak is megvan a maguk ideje. A világgazdasági folyamatok történelmi perspektívából való megértéséhez különösen nagy segítség lehet a Braudel- és a Kondratyjev-ciklusok megértése, az üzleti kultúra és az ehhez kapcsolódó stratégiai tervezés kapcsán pedig elengedhetetlen a négy üzleti ciklus fogalmának ismerete, amelyek a fellendülés, csúcspont, hanyatlás és recesszió időszakaira értendők. A gazdasági termelés idejét meghatározza az ember mint homo oeconomicus saját időfelfogása, mivel a biológiai élethez kötődik az összes életfenntartáshoz és szabadidős tevékenységhez kapcsolódó értelmezés is. Ennek megfelelően a gazdasági tevékenységek ideje, akárcsak a biológiai idő, egy irányba telik, nem helyettesíthető semmiféle más erőforrással, és lehet hatékonyan élni vele, de ami elmúlt, vissza már nem hozható.[1] Ennek megfelelően az időmenedzsmentet tudatosan alkalmazó menedzseri stílusok – amiket a szakirodalom generációnak is nevez – különösen nagy hangsúlyt fektetnek a visszafordíthatatlan idő hatékonyabbá tételéhez, ami különösen fontos a határidők tisztelet-



...az időmenedzsmentet tudatosan alkalmazó menedzseri stílusok (...) különösen nagy hangsúlyt fektetnek a visszafordíthatatlan idő hatékonyabbá tételéhez, ami különösen fontos a határidők tiszteletben tartása és a komplex feladatok megoldása érdekében.

ben tartása és a komplex feladatok megoldása érdekében.[2] A munkaidő kihasználása fontos összetevője a vállalati versenyképességnek, ugyanakkor ezt több minden is meghatározza, például azokban a kultúrákban, ahol a jövőt bizonytalannak látják, kevésbé hajlandóak a dolgozók energiát befektetni a munkaidő hatékony kihasználásába, és a szabadidős tevékenységek felé fordul inkább a szubjektív figyelem.[3]

Az időmenedzsment generációinak teoretikusa, Stephen R. Covey neoprotestáns lelkészi családból származott, teológiát és menedzsmentet tanult több amerikai csúcsegyetemen, köztük a Harvardon. Saját bevallása szerint Peter Drucker és Carl Rogers pszichológus munkássága gyakorolt rá nagy hatást. Doktori dolgozatát önmegvalósításból (self management) írta, eredményeit több könyvben jelentette meg, amelyek nagy része bestseller lett. Ezek egyike, a *The 7 Habbits of Highly Succesful People*, 1989-ben jelent meg, és nagyon gyorsan bestseller-rekordokat döntögetett.[4] Az önmenedzselés alapelvei című fejezetben beszél az időgazdálkodás négy generációjáról, megjegyezve ugyanakkor, hogy minden nemzedék az előzők tapasztalataira épít. Ennek megfelelően az első generációt Covey szerint a jegyzetek és ellenőrző listák jellemzik, melyek célja, hogy a szerteágazó tevékenységeket valahogy megjelenítsék, összegyűjtsék és rendszerezzék. Az első generáció még relatíve spontán módon cselekszik, és ebben vagy sikeres, vagy nem. A második generációra a naptár és a határidőnaplók használata jellemző. Ennek fő eleme az előretekintés, mivel a jövőbeli eseményeket és tennivalókat rendszerezi. Az időmenedzsment egymást követő generációit az idő mint erőforrás tudatos felhasználása különbözteti meg egymástól. Míg az első generáció központi elve, hogy ne felejtsen el semmit, és tartsa a szavát a meglévő keretben, és ezen belül helye van a spontaneitásnak, a második generáció már igyekszik mindent pontosan beosztani, minden feladathoz a megfelelő időkeretet hozzá rendelni, és minden egyes újabb generációval új módszerek és nézőpontok kerülnek előtérbe. Ezek lépcsőként épülnek egymásra aszerint, hogy egyre tudatosabban viszonyulnak az egymást követő generációk a feladatok végrehajtásának megtervezésére és szervezésére a rendelkezésre álló időkeretben. Ezek a generációk ugyanakkor meglehetősen képlékenyek, nem a kronológia, hanem a tartalom határozza meg őket, nem kötődnek közvetlenül a biológiai életkorhoz.

A harmadik generációhoz az a típusú személy tartozik, aki a tulajdonképpeni tudatos időgazdálkodási gyakorlatot jeleníti meg, amelyik a következő elvekkel rendelkezik:

– rangsorolás, vagyis a prioritásokat és értékeket tisztázza, és ennek függvényében állítja össze elvégzendő teendőinek listáját
– céltudatosság, vagyis a rövid, közép- és hosszú távú célok meghatározása
– napi tervezés elve, vagyis minden napra előre tervezés.

Nagy gyengesége ennek a máskülönben hatékony harmadik generációs módszertannak, hogy csökkenti a spontaneitást, a váratlan lehetőségekkel való élést és az emberi kapcsolatok minőségét. A harmadik generációnak segítségére van az időgazdálkodási mátrix, ami a következőképpen néz ki:

	Sürgős	**Nem sürgős**
Fontos	Kritikus helyzetek Égető problémák Határidős munkák	Megelőzés, TK-tevékenységek Kapcsolat építés Új lehetőségek keresése Tervezés, rekreáció
Nem fontos	Közbejött problémák, egyes hívások Bizonyos levelek, egyes megbeszélések Egyes összejövetelek Küszöbönálló megoldásra váró ügyek Népszerű tevékenységek	Rutin teendők, állandó elfoglaltság Bizonyos levelek, postai küldemények Egyes telefonhívások Puszta időtöltések Kellemes tevékenységek

1. sz. ábra Tevékenységtípusok kategorizálása, Covey alapján

A negyedik generáció, amiről Covey írt, nem az időt, hanem elsősorban önmagát menedzseli, és ennek az időgazdálkodás csak az egyik eszköze. Nem a problémák, hanem a kapcsolatok fenntartása és az eredmények elérése számára a fontosak. 1994-ben megjelent, *First Things First* című könyvében részletesebben is kifejtette ezt a gondolatot (*Az óra és az iránytű* című fejezetben).[5]

Covey elveire többen is reflektáltak. Irina Pincovschi továbbgondolta Covey generációs teóriáját, és ezt bővebben kifejti könyvében. Míg az első generáció csak a listával és egy nagyvonalú tervezéssel rendelkezik, a második generáció már elektronikus formátumban is használja a különböző táblázatokat és tervezési eszközöket. Könyvének első megjelenésekor a harmadik generáció volt éppen felkapott, 2002-ben. Pincovschi szerint e generációnak a fő jellemzői: a konkrétan követendő értékek azonosítása, a célok ennek megfelelően történő kitűzése, a saját szabályok a rövid, közepes és hosszú távú eredmények elérése érdekében és a feladatok fontossági sorrendbe történő helyezése.[6]

A harmadik és negyedik generáció közötti felfogásbeli különbséget táblázat formájában a következő értékellentétpárokkal lehet érzékeltetni:

Harmadik generáció	**Negyedik generáció**
Ellenőrzés	Okhatás kapcsolat
Hatékonyság	Sikeresség
Relatív értékek	Elvek
A feladatok adminisztrációja	Az élet menedzsmentje
Sürgős feladatok megoldása	Fontos feladatok megoldása
Verseny az idő múlásával	Harmonikus együttélés az idő kereteivel

2.sz. ábra. Időmenedzsment generációs különbségek

Mint ahogy ez az ábrából is szembetűnik, a negyedik generáció ezzel szemben nem a munkaidő, hanem az egyén életének menedzselésével van elfoglalva. Fő jellemzői, hogy a munkafolyamatokat megtervezik, és személyes felelősséget vállalnak ezért, törekvéseik céltudatosak és egyúttal a hatékonyság is magasabb

fokúvá válik. Véleményem szerint ezt illusztrálja Trueman és Hartley 1996-ban, diákok körében végzett felmérése, melynek eredményei igazolták, hogy az idősebb és tapasztaltabb diákok rendszerint jobban gazdálkodnak az idővel, mint társaik, többek között azért is, mert képesek felmérni, mennyi idő szükséges számukra az újabb feladatok elvégzéséhez.[7] Habár a tendenciák érzékelhetőek, a külső szemlélődőnek nem biztos, hogy szükséges az egyes alanyokat beskatulyázni valamelyik generációba, mivel az ember képes a fejlődésre, de akár a visszafejlődésre is, és ugyanaz az egyén más-más helyzetben, más-más közegben és más-más időpontban képes a saját standard megszokásaitól eltérően viselkedni. Az időtervezés fontosságára felhívni a figyelmet kb. olyan banális, mint az aktuális, pillanatnyilag éppen érzékelhető időjárásról beszélni. Ugyanakkor időnként felmerülnek olyan gondolatok, amikre érdemes reflektálni. Ilyen például Elizabeth Grace Saunders 2025 februárjában közölt cikke is, amiben többek között arról ír, hogy az időmenedzsment terén inkompetens menedzser felesleges sürgősségi eseteket akar teljesíteni, csapatát túlvállaltatja, és megfelelő szakmai-erkölcsi támogatást sem képes ehhez nyújtani. Saunders szerint a fő okai ennek a következők: az inkompetens menedzser nincs tisztában csapata tagjainak képességeivel, utolsó pillanatban kér olyan dolgokat, amikről már régebben tudta, hogy szükségesek, nem egyezteti le előzetesen a korlátokat a felsőbb szintekkel, távolságot tart, és éppen ezért nehezen elérhető, és pozitív visszajelzéseket sem nyújt.[8] Tehát az időmenedzsment oly módon is része a teljesítménynek, hogy ha ezt nem is érzékeljük, mert minden mindennel összefügg.

Természetesen nem mindenki gondolja úgy, hogy az időtervezés valamiféle automatikusan működő élet- és hatékonyságjavító csodaszer. Jean-Denis Menard például[9] az alábbi gondolatokat fogalmazta meg, összehasonlítva az időtervezés előnyeit és hátrányait:

Az időtervezés előnyei	**Az időtervezés hátrányai**
Létezik egy viszonyítási alap, ami garantálja a pontosságot, a vállalások betartását és a tiszteletet mások ideje iránt.	Az egyén rabjává válhat a tervezésnek, rugalmatlanná válik, és ugyanazt követeli meg környezetétől is, függetlenül a lehetőségektől és a körülményektől.
Megadja az érzést, hogy az idő elmúlik, ennek megfelelően motivációt jelent a fejlődésre és az eredmények elérésére	Fennáll az idő elmúlásának túlzottan szubjektív érzékelése. Ekkor az egyén multitaskingba kezd, és több mindent próbál meg párhuzamosan elvégezni, hogy semmi téren se fusson ki az időből, de nem lehet ily módon hatékony.
Tudatosítja az idő kereteit és hiányát, lehetővé teszi a tudatos gazdálkodást ezzel az erőforrással.	Az idővesztegetés rögeszméje jelentkezik, és érzékennyé válik az egyén minden ezzel kapcsolatos jelenségre.
A dolgozó ember ideje lineáris és biztosan tudja ennek a végét: előbb-utóbb bekövetkezik a halál.	Az idő múlása lineáris, és egyszer vége van, de az egyén nem szívesen gondol erre. Így különböző tevékenységekbe menekül, amik felemésztik energiáit.

3. sz. ábra. Az időtervezés előnyei és hátrányai, Menard alapján

Charles M. Savage alkotta meg az időmenedzsment ötödik generációjának fogalmát, amely a csapatmunka, a vállalati szervezeti kultúra és stratégia szempontjából közelíti meg, a tudományos módszerek interdiszciplináris alkalmazá-

sával. Savage könyvében az időmenedzsment öt generációját a menedzseri gondolkodás fejlődésének részeként írja le. Az ötödik generáció túlmutat az egyszerű időmenedzsmenten, inkább a tudásmenedzsment és a rendszerszemléletű együttműködés új paradigmáját jeleníti meg, ahol az idő és tudás már nem elszigetelten, hanem hálózatban, dinamikus csapatmunkában és folyamatos tanulásban jelentkezik. E megközelítés szerint egyarán fontos az önfegyelem és az interperszonális kapcsolatok, a tervezés egyaránt precíz és a munkaerő lehetőségeire fókuszáló kell legyen.[10] 2014-ben pedig megjelent Krogue[11] cikke a Forbes magazinban az időmenedzsment hatodik generációjáról, amiben az ekkor már halott Covey munkásságára reflektál. Az időmenedzsment hatodik generációját a trendekre és a változás dinamikájára reflektáló generációként határozza meg, a múlt tanulságaira és a jövőbeli trendek alakulására egyaránt érzékeny, valamint negyedéves ütemtervekben gondolkodik. Ugyanebben a cikkében előrevetíti a 7–12 generációk megjelenését is. Ezeknek tervezése időbeli korlátokat jelent, a hetedik generáció egyéves ciklust tervez meg, figyelembe véve az évszakok ciklikus változását is, míg a tizenkettedik egy évezredre tervez előre, a szerző szavai szerint is „ez már az Isten szintje". Már előre is bocsáthatjuk, hogy az a generáció a mi életünkben már biztosan nem jön el, de még a kilencedik szint, a 20 éves távlatban történő tervezés kapcsán is kétségeink merülhetnek fel. Nem véletlenül a legbanálisabb kérdések egyike az állásinterjúztatásban, a „hol látod magadat 5 év múlva?" is csak ötéves időkerettel operál…

Ahogy ezt Korpics Márta és Roberts Éva kiemelik: az időgazdálkodással kapcsolatos elvek, megközelítések megismerése már részben eszközöket is ad a hatékony vezető kezébe, hiszen az egyéni és szervezeti küldetés, a stratégia megfogalmazása, szerepeink és értékeink beazonosítása, a prioritizálás a Pareto-elv alkalmazásával, a sürgős-fontos mátrix figyelembevétele, a tervezés és a megfelelő mennyiségű delegálás mind sikeresebbé tehetik a vezető által gyakorolt elveket időmenedzsment terén.[12] Ahogy minden más, az időgazdálkodással kapcsolatos gondolkodás is fejlődik. E sorok szerzője is valószínűsíti az új generációk megjelenését. Ugyanakkor figyelembe kell venni azt is, hogy a gondolatok és az ezekből születő rendszerek mindig csak a megfelelő körülmények között teljesedhetnek ki, érvényesülhetnek. Az időmenedzsment generációit, Covey és társai alapján, érdemes tanulmányozni, az ehhez kapcsolódó gondolatokban rejlő hasznos módszereket alkalmazni ajánlott, ugyanakkor ne feledkezzünk meg arról sem, ami már a negyedik generációnak is jellemzője: a hangsúly nem a kronologikus időn, hanem az ember tevékenységén van. Az idő ehhez mindössze csak keret és erőforrás, igaz ugyan, hogy visszafordíthatatlan és pótolhatatlan.

JEGYZETEK

1. A különböző időfelfogások, megközelítések kapcsán lásd: Lakatos Artur: *Time Management in Institutions. A Managerial Approach*. Philobiblon, Vol XV. 2010. 310–325.
2. Kate Keenan: *Cum să îţi organizezi timpul*. Editura Rentrop & Straton, Bucureşti, 1995. 6.
3. Andrea Bencsik – Timea Juhasz: *The soft criteria of competitiveness: A symbiosis of trust and knowledge*. Cogent Business & Management, vol. 10, nr. 1, 2023. DOI: 10.1080/23311975.2023.2176976
4. Ez esetben az alábbi kiadást használjuk: Stephen R. Covey: *The 7 Habits of Highly Effective People, Powerful Lessons in Personal Change*. Free Press, 2008. Ebben a kiadásban az időmenedzsment generációit tárgyaló rész a 93–111. oldalakon található.
5. Stephen R. Covey – A. Roger Merrill – Rebecca R. Merrill: *First Things First. An Interactive Edition*. Mango Media, 2015. 12–64.
6. Irina Pincovschi – Mihaela Mihai: *Managementul Timpului*. Editura H. G. A., Bucureşti, 2001. 19–22.

7. Mark Trueman – James Hartley: *A Comparison between the Time-Management Skills and Academic Performance of Mature and Traditional-Entry University Students*. Higher Education, September 1996, Vol. 32, No. 2. 199–215.
8. Elizabeth Grace Saunders: *Don't Let Bad Time Management Undermine Your Leadership*. Harvard Business Review, February 5, 2025. web: https://hbr.org/2025/02/dont-let-bad-time-management-undermine-your-leadership (2025. 04. 18.)
9. Jean-Denis Menard: *Cum să ne administrăm timpul. Noţiuni-cheie, situaţii reale, soluţii concrete*. Polirom, Iaşi, 2002. 24.
10. Charles M Savage: *Fifth Generation Management: Co-creating Through Virtual Enterprising, Dynamic Teaming, and Knowledge Networking*. Butterworth-Heinemann Press, 1996.
11. Ken Krogue: *Level 6 Time Management: Managing Change And Trends*, Forbes Magazine, 2014. augusztus 22. web: https://www.forbes.com/sites/kenkrogue/2014/08/22/level-6-time-management-managing-change-and-trends/ (2025. 04. 18)
12. Kajtár Edit – Korpics Márta – Kriskó Edina – Méhes Tamás – Roberts Éva – Ruzsa Dóra: *Vezető és vezetés a közszolgálatban*. Nemzeti Közszolgálati Egyetem, Budapest, 2019. 98.



ÚJVÁRI DOROTTYA

IDŐ A FÉNYKÉPEZÉSRE: A KODAK ÉS AZ ÚJ AMATŐRÖK

A képek rögzítésére alkalmas eszközöket – legyenek azok fényképezőgépek, a telefonjaink vagy kamerák – nem tudjuk kizárni az életünkből. És mivel a fényképezni tudó telefonjaink nagyjából mindenhová elkísérnek minket, szinte nem is tudunk megnevezni olyan helyet vagy körülményt, amikor ne készítettünk volna fotót. A pillanatképek a mindennapi kommunikációba is beépültek, üzenetként küldjük őket, mert gyakran egyszerűbb ily módon kifejeznünk, hogy hol vagyunk, mit csinálunk. Így a „mikor és hol fényképezünk?" kérdésekre számtalan választ adhatunk, és semmi sem fog extrémnek tűnni. Hiszen éppen az lett a megszokottól eltérő, ha valahol *nem* fényképezünk. A képkészítés már nem rendelkezik saját idővel. Ez azonban egy viszonylag új jelenség.



Nem a képek belső idejével fogok foglalkozni, hiszen arról számtalanszor írtak már. Arra vagyok kíváncsi, hogy miként alakult, formálódott a fényképezés ideje ennek megjelenésétől a második világháború időszakáig, a technikai, és ebből adódó szemléletbeli változások következtében. Mindennek a meghatározó előmozdítója és alakítója az amerikai Eastman Kodak Company vállalat volt, amely a könnyen használható fényképezőgépek – a Kodakok – elterjesztése mellett egy olyan kiterjedt reklámkampányt is lefolytatott, amely a fényképezést végérvényesen összekötötte a nosztalgiával és a szabadidővel.[1] Ugyanakkor a tömeges fényképezést is elindította, olyan mintázatokat felállítva,

A fényképezőgép már nem a tudomány világához kapcsolódott, hanem bőr borításával a személyes tárgyakhoz lett hasonló – a cipőkhöz, a pénztárcákhoz, a bőr díszkötéses könyvekhez és –albumokhoz.

amelyek azóta is szinte mindannyiunk fényképezési szokásaiban tetten érhetők. Ezen mintázatok alatt azokat a témákat és helyzeteket értem, amelyek „képért kiáltanak” – ilyenek lehetnek a kirándulások, az utazások, az ünnepek mozzanatai. Ebből a nézőpontból a nem munkával, hanem a szabadon eltöltött idő érdemes a megörökítésre.

A következőkben azt vázolom fel, hogy az amatőr fényképezés milyen jelentésváltozásokon ment át, valamint kitérek a Kodak két világháború közötti romániai fényképezést népszerűsítő kampányára is. A reklámok konkrét hatását majdnem száz év távlatából nincs lehetőségem felmérni, viszont a jelenség ismertetése hozzájárul a vizuális kultúránk jobb megértéséhez, sajtótörténeti vonatkozása is kiemelendő, valamint azt is szemléltetni fogja, hogy miként próbáltak meg egy amerikai találmányt a helyi viszonyokhoz igazítani.[2] Itt és most csak a sajtóban megjelentekre hagyatkozom, a későbbiekben azonban érdemes lenne azt is megvizsgálni, hogy maradtak-e fenn Romániában egyéb formában is Kodak-reklámok, plakátok, esetleg kisnyomtatványok.

Műkedvelők, amatőrök, kodakolók

■ A fényképezés korai időszakában mondhatni mindenki, aki próbálkozott az új képalkotási technikával, műkedvelő volt. El kellett telnie néhány évnek, ameddig megjelentek a hivatásos fényképészek, akik nagy része dagerrotípiákat készített.[3] Annak ellenére, hogy viszonylag költséges volt ilyeneket készíteni – hiszen a fényképezőgép mellett vegyszereket is be kellett szerezni, valamint sötétkamrát kialakítani –, már az 1840-es évek elejétől kezdve nemcsak az arisztokrácia és a nemesség fényképez, hanem művészek, tanárok, tudósok is. A korai felhasználók szinte mind a férfiak közül kerültek ki, mivel számukra volt elérhető ez a fajta tudás, valamint a kellő szabadidő is a kísérletezésre. Mint látni fogjuk, a nők nagyobb számmal csak a század végén kezdenek majd el fényképezni, amikor egy új típusú amatőr is megjelenik.

A fényképezéshez szükséges tudás megszerzése nagyon hosszú ideig az írott források alapján történt. Az új találmány híre is először a sajtón keresztül vált ismertté, és csak hetekkel, hónapokkal később jutottak el a világ különböző pontjaira a dagerrotípiák. A találmányt, felfedezést ismertető első magyar nyelvű írások francia és német közlemények fordításai voltak, és legkorábban a *Hasznos Mulatságok* számolt be az új képrögzítésről 1839 februárjában.[4] Pesten 1840-ben állítottak ki először dagerrotípiát, ahogyan Kolozsváron is. A kolozsvári rögtönzött kiállítás Bethlen Pál és özvegy Bethlen Károlyné Mikó Krisztina portréiból állt: ők ezeket Párizsban készítették, majd miután hazajöttek, megmutatták baráti körüknek. Valószínűleg a nagy érdeklődés hatására döntöttek úgy, hogy közszemlére teszik a képeket.[5] A látottak inspirálónak bizonyultak: Jakab Elek szerint a több száz látogató között ott volt Veress Ferenc, ekkor még „igénytelen kis tanuló” is, aki ekkor köteleződött el a fényképezés mellett.[6] Néhány évtized múlva a Veress által szerkesztett *Fényképészeti Lapok*ban is megemlékezik egy névtelen szerző (valószínűleg éppen Veress) erről az eseményről: megtudjuk, hogy Apor Károly báró is ekkor látott először dagerrotípiát, és szintén ez vezérelte a technika elsajátítására.[7] Előbbiből a 19. századi fényképezés egyik legfontosabb magyar képviselője lett, utóbbiból az egyik első erdélyi amatőr, vagy ahogyan a korszakban nevezték, műkedvelő fényképész.

Apor, aki a Királyi Tábla ülnöke, majd elnöke volt, 1842-ben vásárolt fényképezőgépet: megvette Marastoni Jakab felszerelését, aki az országgyűlés megörökítésére érkezett Erdélybe.[8] Sajnos fényképek nem maradtak fenn Aportól,[9] a fényképezési kísérleteiről is a legtöbbet a *Fényképészeti Lapok*ban megjelent két cikkben olvashatunk.[10] Munkamódszerére ezekben a rövid írásokban is történik utalás. Veress Ferenc név nélkül írt nekrológjában idéz egy 1854-es leveléből, amelyet Apor Nagyszebenből küldött neki: „Szabad időmnek egy részét e szép találmány fejlesztésére szentelem… Az idők ránk nehezedtek, mindenben mi szép, jó és hasznos, előre kell törekednünk…”[11] A „rájuk nehezedő idő” minden bizonnyal a szabadságharc leverése utáni megtorlásokra utal, amely a fényképezést is érintette. A forradalom résztvevőiről császári rendelet tiltotta a portré készítését, valamint engedélyhez kötötték a fényképek boltok kirakatába való kitételét is. A szabályozás, valamint az, hogy sok fényképezni tudó személy meghalt vagy elmenekült, néhány évig megállította a fényképezés térnyerését és fejlődését Magyarországon.[12]

Az 1850-es évek első felére jellemző politikai konjunktúra azonban egy nem várt eredményt is hozott: mivel Apor Károly és Mikó Imre sem tudtak tevékenyen részt venni a politikában, mindketten többet tudtak foglalkozni a fényképezéssel – több szabadidejük volt. Az idézett levében Apor *triumvirátusnak* nevezi meg hármuk – Veress, Mikó és jómaga – csoportját, akik az 1850-es évek közepén Kolozsváron együtt kísérleteztek a képkészítéssel. Mikó Imre által készített fényképek úgyszintén nem ismertek, annyit tudunk csupán, hogy fényképezőgépét Bécsből vette, ott is kezdett el tanulni, majd hazatérte után, ahogy már kiderült, először Veressel, majd Aporral is együtt kísérletezett.[13] Együttműködésük a kapcsolati tőke gyarapítása mellett más szempontból is sikeres volt: Veress Ferencnek lehetősége volt új felszerelést használnia, a két arisztokrata pedig egy „szakmabeli” irányításával dolgozhatott. Nagy különbség ekkor még nem volt egyikük felkészültségében sem, mivel főleg írott források alapján kísérleteztek, egy olyan terepen, ahol folyamatosan jelentek meg az új eljárások.

Ezek a kiragadott példák nem egyediek, a nyugati országokban szintén hasonló társadalmi közegből kerültek ki az 1840–50-es években az amatőrök, az Egyesült Királyságban az ún. „gentleman amateur” (úriember amatőr) kategóriájába tartoztak a fényképezéssel kísérletezők is, azaz a tanult, felső osztály tagjai voltak.[14] A fényképezésre szánt idő az ő esetükben kevésbé a témát határozta meg, sokkal inkább a kísérletezések, a technikai folyamatok elsajátításáról és tökéletesítéséről szóltak. A kép tárgyi oldala volt előtérben, a vizuális tartalom csak ezután következett. A kollódiumos nedveseljárás megjelenése változásokat hozott: bővült a műkedvelők köre, a nyugati országokban az 1860-as évektől kezdődően elkezdtek megjelenni az amatőrklubok, és a fényképek esztétikája is témává emelődött.[15] Ez a technika azonban még mindig viszonylag bonyolultnak számított, hiszen a képkészítés előtt kellett az üveglemezt (amelyből a negatív lett) a fényérzékeny oldattal bevonni. Ez viszont, negatív eljárás lévén, sokszorosíthatóvá tette a fényképeket. „A műkedvelő fotografia ekkor még csak csirájában volt; valóban tetterős, kitartó egyén volt az, ki ebben az időben, kivált messze idegen tájakon, a szabadban fotografiált” – foglalta össze 1890-ben Schmidt Sándor a fényképezés történetét bemutató írásában.[16]

Az igazi áttörést a szárazlemezek megjelenése hozta el, és ennek hatására kezdett először látványosan megugrani az amatőrök száma.[17] Az 1870-es években felfedezett és tökéletesített eljárás a következő évtizedben már a gyári előál-

lítást is lehetővé tette. Így azok is elkezdhettek fényképezni, akik nem akartak, nem tudtak a korábbi, kézműves jellegű eljárásokkal kísérletezni.[18] Az új nyersanyaggal párhuzamosan új fényképezőgépek is megjelentek, amelyek kisebbek voltak, mint a műteremben használtak, valamint lehetővé tették a gyorsabb exponálást. A képek előhívása is megváltozott: míg a nedveseljárás teljes folyamata 10–15 percet vett igénybe, addig az új technológia használata esetén az exponálás és az előhívás között akár napok és eltelhettek.

A fényképezést szabadidős tevékenységként űzők számának növekedése diverzifikálta az amatőrök körét. A korábbi műkedvelők, azaz a kísérletező, a fényképezés minden lépését elvégzők mellett megjelentek azok a csoportok is, akiket a kép *elkattintása* jobban érdekelt. Ennek, valamint az új technikának a hatására elkezdtek fényképeket kidolgozó vállalkozások nyílni.[19]

A képkészítés két fő része – a fényképezés, majd az előhívás, kidolgozás – fokozatosan elvált egymástól. George Eastman épp ekkor lépett színre: olcsóbb és egyszerűen használható fényképezőgépeivel egyszerre szolgálta ki, valamint teremtette meg az igényt a fényképezésre, amelyből immár a középosztály is részt kért. Először az 1885-ben piacra dobott papíralapú tekercsnegatívja jelent meg,[20] majd három évvel később a Kodak fényképezőgép (Kodak No. 1 név alatt). Amerikában a kis méretű gépbe már a gyárban behelyezték a száz fénykép készítésére elegendő negatívot. Így ahogy valaki megvásárolta azt, egyből elkezdhetett fényképezni vele. Miután kész volt, a gépet visszaküldte a gyárba, ahol előhívták a filmet, majd visszaküldték a képekkel és az új filmmel tulajdonosának, kérés szerint új tekerccsel feltöltve.[21] Hasonló gyakorlatra magyarországi példát nem tudok, hiszen ekkor itt gyára sem volt a Kodaknak. De az új fényképezőgépekről 1888 novemberében már megjelent egy hosszabb bemutató a *Gazdasági Mérnök* folyóiratban, amely illusztrációkat is közölt a „Kodak fényirda" használatáról.[22]

A fényképezés iránti érdeklődés növekedésével, a század utolsó két évtizedétől az amatőr kiegészült egy új, negatív jelentéstartalommal: Amerikában például egyre gyakrabban olyan egyéneket azonosítottak vele, akik megzavarják a rendet, fényképezőgépükkel a szenzációt keresik.[23] Nálunk sem alakul ez másképp. A korabeli magyar forrásokban a pillanatképeket készítőkre a kodakoló,[24] kodakknixer kifejezést használják, amely úgyszintén tartalmaz egyfajta rosszallást. Az utcák, a közterek fényképező emberekkel teltek meg, és sokan úgy érezték, hogy ez zavarja, veszélyezteti a társadalmi rendet. A jogi szabályozások még csak kialakulóban voltak, így érthető sokaknak a visszaélésektől való félelme.

„Európában a műkedvelő fényképészekre legalább is százennyi paragrafus ólálkodik, s velök együtt légiója a torzomborz szakálú vagy fenségesre borotvált bácsiknak, akik tüstént utunkat állják, ha meglátják kezünkben a gépet, mikor sétatérre, királyi palotába, múzeumba, temetőbe, állatkertbe et caetera akarunk menni" – méltatlankodott egy amatőr 1904-ben.[25] Írásában az amatőrök két csoportját különbözteti meg: vannak az „üveg-pattantyúsok",[26] akik utcán, parkokban leskelődnek „kodakoló" szándékkal, és általában a nőkre veszélyesek.[27] A másik csoport a „fekete bőrrel bevont kockákat cipelő, jámbor amateurök", akik közé a szerző is tartozik. Ők csak a körülöttük lévő világot szeretnék megörökíteni, betartva az előírásokat, és csak ott, csak azt lefényképzve, amit szabad.[28] Elégedetlenségének fő oka az első csoport viselkedése volt, akik miatt mindenkire gyanúsan tekintettek, akinél fényképezőgépet láttak.

A „fekete bőrrel bevont kocka” megnevezés, noha nincs kimondva, de pontosan illik a Kodak fényképezőgépekre. A George Eastmanhoz kötődő és már említett újítások mellett érdemes kiemelni a fényképezőgépek külalakjához kapcsolódót is. A Kodakok bőrborítást kaptak, amely teljesen eltért a korábbi, általában drága fából készült fényképezőgépektől. Makeda Best tanulmányában hívja fel a figyelmet erre a részletre, kifejtve, hogy ezek a gépek új szenzoriális élményt nyújtottak használóiknak. A fényképezőgép már nem a tudomány világához kapcsolódott, hanem bőr borításával a személyes tárgyakhoz lett hasonló – a cipőkhöz, a pénztárcákhoz, a bőr díszkötéses könyvekhez és -albumokhoz.[29]

A negatív hangvételű, ítélkező írások mellett megjelennek azok is, amelyek felismerik az új típusú amatőr fényképezésnek a pozitív oldalát. Ilyen például Lippich Elek művészeti író, amatőr fényképész *A Kodak jó társ, valóságos nevelő* c. írása. Ebben amellett érvel, hogy aki fényképezési szándékkal megy ki a természetbe, figyelmesebben, elmélyültebben viszonyul környezetéhez. Valamint a pillanatfelvételek, amit ő kodaknak nevez, hasznosak lehetnek a történeti helyek, néprajzi témák megörökítésére.[30]

Mindezek a folyamatok a fényképezés demokratizálódását hozták el: egyre nagyobb és változatosabb társadalmi rétegek kapcsolódhattak be a képkészítésbe, amely az addigi tudományos jellegű időtöltésből egyre inkább átalakult egy szabadidős tevékenységgé. Ez nem csupán a megváltozott technikához kötődik, hanem egy tágabb társadalmi kontextushoz kapcsolódik: az iparosodás révén megváltoztak a munkaviszonyok, és a középosztály bizonyos csoportjainak több szabadideje lett. Az ebbe a kategóriába eső nők és férfiak pedig szórakoztató időtöltéseket kerestek. A fényképezést a hagyományos, technicista oldalról megközelítő amatőrök emiatt is voltak rossz véleménnyel a *kodakolokról*, akik nem elmélyülni szerettek volna a fényképezésben, hanem kikapcsolódásként tekintettek rá.[31]

Gondoskodjék egy hűséges nyaralópajtásról

■ Az a tény, hogy egy árucikk neve néhány éven belül köznevesült, már önmagában jelzi ennek elterjedtségét, sikerességét. A Kodak világszintű térnyerése a századfordulón, mint fentebb vázoltam, több mindennek köszönhető: gyorsan tudott reagálni egy társadalmi igényre és technikai szempontból is megfelelően volt kialakítva. De mindehhez hozzáadódtak még a jól előkészített reklámkampányaik is. Az amerikai reklámok felépítéséről és ezek hatásáról a fényképezésre, a vizuális kultúrára Nancy Martha West írt egy kiválóan adatolt kötetet.

Ismerve, hogy a magyar nyelvű írott forrásokban megjelenik a köznevesült kodak név a fénykép szinonimájaként, valamint a kodakolás igeként a fényképezésre, kíváncsi voltam, hogy a vállalat megpróbálta-e az Amerikában bejáratott kampányát, amely alapját a képes reklámok adták, itt is megjelentetni.

West a Kodak marketingéből öt fő motívumot különített el és vizsgált: a szabadidőt, a gyerekkort, a divatot, a múlt újraélése iránti vágyat, valamint a narrációt.[32] Kutatásához az 1888 és 1932 között megjelent reklámokat vette alapul: a kiindulópont az első Kodak fényképezőgép megjelenése, a zárás George Eastman halála. De a kiválasztott időszak Amerikában egybeesik a folyóiratok „aranykorával” is.[33]

A fényképészeti vállalkozások közül Eastman ismerte fel legkorábban, hogy reklámozással sok millió felhasználóhoz érhet el. Tevékenyen részt vett a rekla-

mok megalkotásában, ő találta ki az ismertté váló „You press the button, we do the rest." (Ön megnyomja a gombot, a többi a mi dolgunk.) szlogent is. Eastmannak a fényképezés megítélését tekintve két fő célja volt: megváltoztatni azt a felfogást, hogy a fényképezés egy bonyolult folyamat, valamint elnőiesíteni ezt az időtöltést.[34] Reklámjai grafikájában ezért gyakran nők, lányok vagy éppen gyerekek azok, akik fényképeznek, hangsúlyozva, hogy a képkészítés bárki által megvalósítható.

Ehhez az elképzeléshez alkotta meg az 1890-es évek elején a *Kodak Girl* (Kodak lány) karakterét, amely fiatalossága és divatossága a pillanatkép készítésének egyszerűségét, szabadságát volt hivatott szimbolizálni. A fiatal nő alakja ugyanakkor rájátszik egy már létező (reklám)toposzra: a nőiesség a technikai egyszerűséggel függ össze. Ugyanakkor a lány mint karakter azt is jelképezi, hogy a női fényképész mindig megmarad az amatőr szinten.[35] De a Kodak lány függetlenségével megtestesíti a századfordulón megjelenő *új nő* karakterét is, hiszen utazik, biciklizik, teniszezik, szabadidős tevékenységeiben egyedül vagy más nőkkel jelenik meg, de soha nem férfiak társaságában.[36]

Amerikában a Kodak-reklámok általában egész oldalas, színes illusztrációk voltak, amelyeket csak rövid szöveg kísért.[37] A magyar nyelvű sajtóban műtermek reklámjai, szakboltok hirdetései már nagyjából az 1860-as évektől kezdődően folyamatosan jelen voltak, főként a napilapokban. A gazdagon illusztrált, teljes oldalas Kodak-reklámhoz hasonlóak hiányoznak, mivel az első világháborút megelőzően, de az utána következő időszakban is viszonylag kevés olyan magazin volt, amely a közölt képek mellett a reklámoknak is nagy teret engedett. Még az is megfigyelhető, hogy nem a nagy márkák hirdettek, hanem az adott város szakboltja reklámozta magát és a nála beszerezhető kellékeket. Ezek a típusú reklámok nagyon ritkán illusztráltak, döntő többségük a tipográfiára, a sormintákra épített, külön jelentéssel bíró illusztrációt kevés kapott. Az 1900-as évek első éveiben megjelenő fényképészeti szaklapok, *A Fény* és *Az Amatőr* többoldalnyi reklámot közölt, de még ezek között is kevéshez tartozott illusztráció.

A századforduló magyar nyelvű hirdetéseiben viszonteladóknál, forgalmazóknál már feltűnik a Kodak, de ha van is ezek mellett illusztráció, nem az amerikai reklámokat követik. A budapesti Wachtl és Társa a *Borsszem Jankó*ban reklámozta a náluk beszerezhető Kodak filmeket és egyéb kellékeket, a lap profiljához illően egy fényképező törpe képével.[38] A Konta testvérek a *Kakas Márton*ban reklámozták a náluk beszerezhető Kodak termékeket a „Kodak fényképezőgépek, a legjobbak a világon" szlogennel, mellette a Kodak Brownie fényképezőgép rajzával, amely a sikertelen nyomtatás miatt alig kivehető.[39]

A Kodak térnyerése Közép- és Kelet-Európában az 1910-es években kezdődik, de a világháború miatt igazán csak az 1920-as évektől lesz jelentős. Magyarországon 1912-ben kezdték el megszervezni egy gyár felépítését, de a háború miatt csak 1921-ben tudják befejezni, majd egy évre rá átadni az épületeket. A Vácon felépült Kodak-gyárban csak fotópapírt gyártottak, amely ellátta nyersanyaggal a környező országokat, és minősége megegyezett az Angliában előállítottakkal.[40]

Romániában ebben az időszakban nem működött filmet, fotópapírt vagy fényképészeti vegyszereket előállító gyár. Még a Kodak bukaresti szaküzlete is csupán 1929-ben nyílt meg. Az ezt beharangozó rövid írás a mindennapi kenyérhez hasonlítja a fényképezőgépüket, amely a fürdők, a tengerparti nyaralások, a szalonok stb. elmaradhatatlan kelléke.[41] A bolt az Edgar Quinet út 6. szám

alatt működött, egy különleges homlokzatú art déco épületben, amelyben többek között az Albina Bank székháza is volt.[42]

A Kodak első romániai reklámkampányára a sajtóforrások alapján úgyszintén 1929-ben került sor. Valószínűnek tartom, hogy a bukaresti székház/szaküzlet megnyitása és a reklámkampány összefügg egymással, noha a megnyitóról megjelent rövid híren és a reklámokon kívül egyéb anyag egyelőre nem került elő, amely az amerikai gyár romániai terjeszkedéséről számolna be. A reklámkampányt az év végére, decemberre időzítették, hiszen a fényképek és a fényképezőgépek karácsonyi ajándékozása már akkor szokás volt.

A reklámok román és magyar nyelvű napilapokban egyaránt megjelentek, többek között az *Ilustraţiunea Română*, a *Viitorul*, a *Keleti Újság*, az *Aradi Közlöny*, a *Temesvári Hírlap*, a *Brassói Lapok* hozta le ezeket. A hirdetések egyforma grafikai kialakítást kaptak, a szövegek az adott lap nyelvét követték, és tartalmukban megegyeztek.[43] A magyar nyelvű lapokban négy különböző tematikájú, de hasonló felépítésű reklám jelent meg. A viszonylag nagy méretű, téglalap alakú mező felső részén grafika van, amely témájában kapcsolódik a középrészen lévő szöveghez, az alsó regiszterben általában egy fényképezőgép rajza jelenik meg. A négy reklám közül az egyik gyerekek számára ajánlotta a Kodak fényképezőgépet, a másik három az utazás és nosztalgia témájához kapcsolódott.

„Akar minden héten Sinaiara utazni?" teszi fel a kérdést az a reklám, amelyen egy pipázó férfi lapozza fényképalbumát.[44] „Vasárnap ne felejtse el magával vinni a Kodakot",[45] olvassuk egy következőn, amely grafikáján egy férfi veszi ki táskájából a Kodakját, a háttérben autó és játszó gyerekek tűnnek fel. „Újból ott látja magát a hegyekben, aki viszontlátja magát egy Brownie-val vagy Kodakkal készített fényképein" – hívja fel a figyelmet a fényképek emlékfelidéző képességére az utolsó reklám.[46] A reklámokról nem maradt le a Kodak lány sem: egy csíkos ruhás, kezében fényképezőgépet tartó alak, aki egy Kodak film feliratú dobozon áll, valamint egy ugyanilyen dobozra könyököl, mindegyik reklámon feltűnik. Szignó egyiken sincs, így nem tudjuk, hogy ki készíthette ezeket. A jelenetek elrendezése kollázsszerű, és az is előfordulhat, hogy külföldről kapott mintákat illesztettek össze.


Akar minden héten Sinaia-ra utazni?

legszebb és leghasznosabb ajándék.

Megvalósíthatatlannak látszik és mégis beteljesülhet ez a szép álom. Csak Öntől függ, hogy annyiszor menjen Sinaiára, ahányszor csak kívánja. Sinaian van, hogyha mindig ujból átnézi

KODAK-kal

készített fényképeit. Visszatérése után minden héten lapozgathat fényképalbumában, és így a hegyekben töltött szép napok emlékeit szerzi meg. Viszont főgla látni a villákat, a kaszinót, a monostort, a Pelest, a Pelisort és összes barátait. Szemei előtt lesz amit látott, és amit egyszer és mindenkorra Kodak-jával megrögzített.

Néhány perc alatt megtanulhatja egy KODAK-nak, vagy BROWNIE-nek a kezelését. Egy KODAK-kal nincsen bajlódás, nincs szükség sötét kamarára. Minden fényképészeti cikk üzletben vehet egy KODAK-ot ízlése és módja szerint.

Egy BROWNIE már 490 leitől felfelé, egy KODAK 1.100 leitől felfelé kapható.

Kapható minden fényképészeti cikk üzletben.

KODAK S. A., Rom.

Keleti Újság, 1929, 292. szám.

A következő évben újabb Kodak reklámsorozat jelent meg a lapokban, a magyar és a román nyelvű hirdetések most is azonosak voltak. Kampányukhoz a nyári hónapokat választották, a téma a nyaralás volt. A *Keleti Újság* júliusban, augusztusban és szeptemberben hozta le a reklámokat, amelyek felső vagy alsó regiszterében jelent meg a grafika, középen volt a szöveg, az alsó részen fényképezőgépek rajza vagy a Kodak lány volt látható. A grafikák és a reklám felhívása itt



Keleti Újság, 1930, 186. szám.

is kapcsolódott egymáshoz. Többször is megjelennek fényképező női alakok, akik csónakázás, tengerparti fürdés, hintázás közben örökítik meg a nyaralókat. A reklámokkal egy új fényképezőgépet, a Kodak Hawk Eye-t is népszerűsítették: „Sokszorozza meg kellemes perceit az új Kodak Hawk Eye géppel" szólt a felhívás.[47]

Hogy mennyivel több fényképezőgépet adtak el a reklámok hatására, esetleg nőtt-e az amatőrök száma, nem tudjuk. De talán a kampány sikerességet mutatja, hogy 1931-ben és 1932-ben országos fényképversenyt szervezett a Kodak. Az 1931-es verseny híre ugyanolyan formában megtalálható a magyar és román lapokban is, többek között a *Keleti Újság* és a *Nagyváradi Napló* is megjelentette.[48] A felhíváshoz kép is tartozott: ez fénykép alapján készült, és természeti tájban egy nő meg egy férfi alakja jelenik meg rajta, akik egy korlátra könyökölnek, a nő kezében egy boxgépet tart. Egy évre rá már az *Ilustraţiunea Română* folyóirattal közösen szervezték a versenyt,[49] a nyertes képeket a lap meg is jelentette. Több összehangolt reklámkampányra nem találtam példát, valószínű, hogy Eastman halála után megváltozó üzletpolitika számára a romániai terjeszkedés nem volt lényeges, hiszen a városokban lévő szaküzletek ugyanúgy forgalmazták a Kodak termékeit is.



Ilustraţiunea Română, 1929, 4. szám

Az újságokban megjelenő Kodak-reklámokon kívül nem sikerült egyéb grafikáikra – plakátokra, filmborítékokra, más efemer nyomtatványokra – bukkannom Romániában. Elképzelhető, hogy közgyűjteményekben lehetnek hasonló fennmaradt tárgyak, ennek érdemes lenne a későbbi vizsgálata. Magyarországon az Országos Széchényi Könyvtár Térkép-, Plakát- és Kisnyomtatványtárában fellelhetőek Kodak-plakátok, Kopcsay Ágnes ismeretterjesztő blogbejegyzésében meg is tekinthető néhány.[50] Ezek közül leginkább Szántó Klári három grafikája az 1930-as évekből követi a Kodak-reklámok stílusát. A Verichrome filmhez készült grafikák úgyszintén a nyaralások, utazások elmaradhatatlan kellékeként mutatják be a fényképezést: kirándulások, tengerparti nyaralások és városlátogatások alkalmával fényképeznek ezeken. Szántó grafikája színes, minimalizmusra törekvő, és a megjelenő alakok megformálása hasonló a romániai újsághirdetésekben lévőkkel.

A Kodak-reklámok, noha sokkal egyszerűbb kivitelben, mint az amerikai társaik, itt is ugyanazt az üzenetet fogalmazzák meg: a fényképezést szabadidős tevékenységek kiegészítőjévé kell tenni, hogy megörökítse azokat a pillanatokat, amelyekre visszaemlékezhetünk. Felfogásukban a fényképek mindig deiktikusak, visszamutatnak egy olyan múltbeli eseményre, amelyet a képkészítés emelt ki a mindennapiságból. Azzal, hogy a fényképezés már nem egy sok időt igénybe vevő folyamattá alakult, presztízsvesztésen esett át. Ahhoz, hogy az amatőr felhasználók között újra megtalálja a helyét, új jelentésekkel, jellemzőkkel kellett felruházni. A szabadidő megörökítőjeként a felhasználó személyiségéről próbált valamit mondani: bebizonyította, hogy az egyénnek másból is áll az élete, mint a munkából.

JEGYZETEK

1. Nancy Martha West: *Kodak and the Lens of Nostalgia.* University Press of Virginia, Charlottesville, London, 2000. 1.

2. A romániai fotótörténet főként elszórt adatokból áll, a nagyobb munkák Erdélyre vonatkoznak és magyar nyelvűek. Még mindig a fő hivatkozási pont Miklósi-Sikes Csaba: *Fényképészek és műtermek Erdélyben, 1839–1916.* Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2001. kötete, amely főként a hivatásos, műtermi fényképészeket ismerteti. Az utóbbi években több publikáció is megjelent, amelyek amatőr fényképészek munkásságát mutatják be, döntően ezek is magyar nyelvűek. (Lásd: Blos-Jáni Melinda (szerk.): *Látható Kolozsvár: Orbán Lajos fotói a két világháború közötti városról.* Erdélyi Múzeum-Egyesület, Exit, Kolozsvár, 2018.; Blos-Jáni Melinda (szerk.): *Belső képek. Dr. Hintz Györgyné Boros Ella (1885–1975) műkedvelő fényképész hagyatéka.* Erdélyi Múzeum-Egyesület, Exit, Kolozsvár 2021.; Gordán Edina: *Arcok a múltból: válogatás Szabó János fényképhagyatékából = Chipurile trecutului. imagini din colecţia János Szabó.* Mega, Kolozsvár, 2023.) Román nyelvű, átfogónak szánt fotótörténeti munka 1985-ben jelent meg, (Constantin Săvulescu: *Cronologia ilustrată a fotografiei din România, perioada 1834-1918*. Asociaţia Artiştilor Fotografi, Bucureşti, 1985.), azóta főleg helyi gyűjteményekről, jelenségekről készültek tanulmányok, például Adrian Silvan Ionescu a fényképezés 19. századi vonatkozásairól írt, Delia Voina Nagyszebenhez kapcsolódó fényképészekről. A digitalizálással viszont egyre több gyűjtemény, archívum jelent meg, és az ezekhez kapcsolódó értelmezések, kontextusteremtések is jelen vannak népszerűsítő cikkek, kiállítások, konferenciák formájában. A legnagyobb, online elérhető általános fotóarchívum az Azopan (azopan.ro) és a Mihai Oroveanu gyűjtemény (photopastfuture.ro).

3. A dagerrotípia egy direktpozitív eljárás, amely ezüstözött rézlemezre vagy ezüstlemere készül. Nem volt sokszorosítható, minden így készült kép egyedi darab. Bővebben lásd: Dagerrotípia: http://fotomult.c3.hu/direktpozitivek/dagerrotipia/index.html (2025. 04. 29.)

4. Farkas Zsuzsa: *A fénykép fogadtatása Magyarországon.* Aetas 32, 4. sz. 2017. 155–174. 159.

5. Miklósi-Sikes Csaba: *Fényképészek és műtermek Erdélyben, 1839–1916.* Haáz Rezső Alapítvány, Székelyudvarhely, 2001. 22.

6. Jakab Elek: *Fénysugarak napjaink borúiból.* Divatcsarnok 3. évf. 41. sz. 1855. július 25. 814–816. 814.

7. [n. n.]: *Apor Károly báró, a kir. tábla elnöke Maros-Vásárhelyt.* Fényképészeti Lapok 3. évf. 4 sz. 1884. 78–79.
8. Marostoni Jakab festő volt, de a fényképezéssel is megpróbálkozott. Bővebben lásd Baji Etelka: *Marastoni-dagerrotípia a Magyar Nemzeti Múzeumban*. Fotóművészet 45 évf. 5–6. sz. 2002. 120–121.; Fisli Éva (szerk.): *Fényképtárgy*. Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest, 2020.
9. A Teleki Tékában őrzik Bolyai Farkas ravatali fényképét, amelyet többen Apor felvételének tartanak, mivel Miklósi-Sikes „talán az ő munkájának" nevezte meg (Miklósi-Sikes 2001. 92.). Biztos források hiányában ez azonban csak feltételezésnek fogadható el.
10. [n. n.]: *Apor Károly báró, a kir. tábla elnöke Maros-Vásárhelyt.* Fényképészeti Lapok 3 évf. 4. sz. 1884. 78–79.; [n. n.]: *Apor Károly báró elhunyt.* Fényképészeti Lapok 4. évf. 11. sz. 1885. 234.
11. [n. n.]: *Apor Károly báró elhunyt.* Fényképészeti Lapok 4 évf. 11. sz. 1885. 234.
12. Sisa József és mtsai. (szerk): *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet.* MTA BTK – Osiris, Budapest, 2018. 402.
13. Kincses Károly: *Levétetett Veressnél, Kolozsvárt.* Magyar Fotográfiai Múzeum Budapest, 1993, 32.
14. Lásd például Jean-Baptiste-Louis Gros francia diplomatát, aki az első dagerrotípiákat készítette a Parthenonról. Naomi Rosenblum: *A world history of photography. Third edition.* Abbeville Press Publishers, New York, 1997. 18.
15. Pamela J. Inglesby: *Button-pressers versus picture-makers: The socialreconstruction of amateur photography in the late 19th century U.S.* Visual Sociology (5:1) 1990. 18–25. 18.
16. Schmidt Sándor: *A fotografiáról II. 1851-től maig.* Vasárnapi Újság 37. évf. 20. sz. 1890. május 18. 322–323. 322.
17. Zselatinos szárazlemez: http://fotomult.c3.hu/negativok/zselatinos-szaraz-eljaras/index.html (2025. 04. 30.)
18. Inglesby 1990. 18.
19. Uo. 19.
20. Albertini Béla: *A magyar fotókritika története 1839-1945.* Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1987. 29.
21. Robert Hirsch: *Seizing the Light. A Social and Easthetic History of Photography.* Routledge,Taylor & Francis Group, New York, 2017. 174.
22. [n. n.]: *A fényképészet a gazda és a mérnök szolgálatában*. Gazdasági Mérnök 12. évf. 48. sz. 1888. november 18. 557.
23. Inglesby 1990. 19.
24. Megjelenik újságcikkben a kifejezés, lásd: [n. n.]: *Esti levél. Két tanács.* Pesti Hírlap 28. évf. 221. sz. 1906. augusztus 12. 8. De emellett a Magyar Nyelvőr is megemlíti, lásd [n. n.]: *Egyveleg. Vegyesek*. Magyar Nyelvőr 34. évf. 1905. 39.
25. [n. n.]: *Esti levél. Jus photographiae.* Pesti hírlap 26 évf. 314. sz. 1904. november 13. 8. 8.
26. A pattantyú az ágyú megnevezése. Az üveg-pattantyú a fényképezőgép metaforája.
27. Mivel engedély nélkül fényképezhették le őket.
28. [n. n.]: *Esti levél…* 1904. 8.
29. Makeda Best: *Sensing Memories: The Heptic and Kinesthetic in George Eastman's Camera.* The Journal of Decorative and Propaganda Arts (27). Souvenirs and Objects of Remembrance 2015. 56–73. 66.
30. Lippich Elek: A Kodak jó társ, valóságos nevelő. Az Amatőr 2 évf. 2. sz. 1905. január 15. 35–36. 35.
31. West 2000, 42.
32. Uo. 2.
33. Uo. 30.
34. Uo. 40.
35. Uo. 53.
36. Uo. 54.
37. Az első időszakban, mivel a nyomtatási technika még nem tette lehetővé a fényképek reprodukálását, a reklámok grafikák voltak. Az 1920-as évek közepére már majdnem mindegyik reklámjuk fényképeket is tartalmazott. West 2000. 33.
38. Borsszem Jankó 33. évf. 1690. sz. 1900. április 29. 14.
39. Kakas Márton 9. évf. 21. sz. 1902. május 25. 15.
40. Horváth M. Ferenc, szerk.: *Volt egyszer egy gyár – a Kodaktól a Fortéig. Kiállítás három színben.* Vác, 2010. 7.
41. [n. n.]. *O satisfacţie.* Dimineaţa 25. évf. 1929. augusztus 2. 4.; [n. n.]. *O satisfacţie.* Adevărul 42. évf. 1929. augusztus 3. 2.
42. Bővebben az épületről lásd: Mihaela Criticos: *Din nou Edgar Quinet 6.* Arhitectura. 2011. web: web: https://arhitectura-1906.ro/2011/11/din-nou-edgar-quinet-6/ (2025.04. 30.)

43. A fordítások nem mindenhol a legsikeresebbek. „Gondoljon arra az örömére, amikor viszont látja azt a sok hegyet, amelyet vakációja alatt az Ön barátai voltak” – olvasható az egyik reklámban. Keleti Újság 12. évf. 293. sz. 1929. december 22. 9.
44. Keleti Újság 12. évf. 292. sz. 1929. december 21. 15.
45. Keleti Újság 12. évf. 294. sz. 1929. december 23. 15.
46. Keleti Újság 12. évf. 293. sz. 1929. december 22. 9.
47. Keleti Újság 13. évf. 162. sz. 1930. július 27. 6.
48. Keleti Újság 14. évf. 150. sz. 1931. július 6. 15.; Nagyváradi Napló 34. évf. 104. sz. 1931. május 12. 7.
49. Ilustraţiunea Română 4. évf. 24. sz. 1932. május 8. 12.
50. Kopcsay Ágnes: „Fényképezzen Ön is…” web: https://nemzetikonyvtar.blog.hu/2022/03/19/_fenykepezzen_on_is# (2023. 05. 01.)



CSIBI LÁSZLÓ

AMIKOR A FIKCIÓ VALÓSÁGGÁ VÁLIK: ANEKDOTÁK ÉS VÁROSI LEGENDÁK A FILMBEN



Az anekdoták és városi legendák történései nincsenek dokumentálva, (...) kizárólag a közösségi emlékezet őrzi őket, majd generációváltások révén jön létre a sajátos konverzió: ami korábban egy közismert anekdota volt, későbbiekben szigorú valósággá változhat.

Kinek az emlékezete?

■ Hogy milyen módon épül be a szóbeszéd az egyén emlékezetébe, arról a *Pszeudotörténelem a dokumentumfilmben, avagy valóság az emlékezet szűrőjén* címmel megjelent írásban foglalkoztam (lásd Korunk 2023/9-es szám), ezúttal az anekdoták, politikai viccek konverzióját teszem – szintén filmes szempontból – vizsgálat tárgyává. Elég, ha a Nicolae Ceauşescu nevéhez köthető korszakra gondolunk, a diktatúra évtizedeinek emlékezetét számos anekdota és vicc őrzi. Bár nem tudjuk pontosan, hogy ezek kivel és mikor történtek meg – mégis olyan módon épültek be a közösségi emlékezetbe, hogy az adatközlők többnyire valódi esetként hivatkoznak rájuk. Városi legendákról szóló tanulmányában Miklós Ágnes Kata arra mutat rá, hogy fontos lenne azt vizsgálni, mik is ezek: „Honnan jönnek? Miért alakulnak ki? Hogyan keletkeznek? Miről szólnak?”[1] – kérdezi. Oral history gyűjtőként tegyük hozzá, legalább annyira érdekes, hogy hogyan és milyen okból válnak előbb a közösség majd az egyén megélt emlékeivé? Igaznak tűnő vicces történetek számos mozgóképen feltűnnek, legyenek ezek anekdoták adaptációi vagy az alkotók fantáziájával kevert városi legendák, a film történetébe ágyazva úgy alakulnak hitelessé, hogy valóságtartalmukat a közönség ritkán kérdőjelezi meg.

Bár az anekdota történeti ismereteket közvetít, a történettudomány mégsem tud vele mit kezdeni – véli Tarjányi Eszter, mivel az elbe-

szélt eset nem hitelesíthető a hagyományos történetíró módszerekkel,[2] a néző viszont régmúlt időkkel kapcsolatos ismereteit ezekből a feldolgozásokból egészíti ki, esetenként szerzi meg. Az ilyen módon létrejött élmények, amellett, hogy az egyén történelmi ismereteinek erős támaszpontjai lesznek, nemsokára emlékképekké konvertálódnak. „Mennyire történelmi a témáját a múltból merítő regény, mennyi benne ténylegesen a történelem?" – fogalmazza meg a hetedik művészetre is érvényes kérdést Gyáni Gábor,[3] ezért is fontos, hogy filmes történeteket milyen közegből válogatjuk, mennyire reálisak azok? Ahogy az oral history gyűjtések alkalmával az adatközlők hitelességének ellenőrzése fundamentális feladat, úgy az anekdoták és városi legendák esetében is mérlegelnünk kell: mivel ezek valószerűségének, hihetőségének vizsgálata minden részletbe menően nem végezhető el, szükségszerű fenntartásokkal kezelni őket. Az anekdotikus történeteket jellegük alapján két szempont szerint értékeljük: előbb a kollektív emlékezetben formálódnak, fejlődnek, tartalmilag bővülnek (az egyén önmagában csak határozott ideig képes őrizni őket, többségi, generációkon átívelő használatbavételük igényeltetik), később az emlékezet játékának eredményeképpen a közösség tagjainak saját tapasztalatélményévé válnak. Mivel rendre múltbéli eseményekről van szó, feldolgozásuk alkalmával tekinthetjük posztumusz történéseknek ezeket. Az anekdoták és városi legendák történései nincsenek dokumentálva, nem kutathatóak, kizárólag a közösségi emlékezet őrzi őket, majd generációváltások révén jön létre a sajátos konverzió: ami korábban egy közismert anekdota volt, későbbiekben szigorú valósággá változhat.

Zimnicea és az 1977-es földrengés

■ Filmes kutatómunkát végezve, a hazai terep kiváló forrásként szolgál, és ezt pár, a Nicolae Ceauşescu nevével fémjelzett korszakból vett esettel illusztráljuk. 2020-ban készült a *Zimnicea* című rövidfilm,[4] melynek rendezője, Bogdan Naumovici sajátos történetet adaptált filmre: 1977 márciusában Romániát történelmének legnagyobb, a Richter-skála szerinti 7.3-as erősségű, pusztító földrengés rázta meg, amely több mint másfélezer személy halála mellett jelentős anyagi kárral járt. A legjelentősebb veszteségek a fővárosban voltak, de a hivatalos jelentések szerint a katasztrófa során a Teleorman megyében található kisváros, Zimnicea épületeinek 80%-a is megsemmisült. A bukaresti helyszínelést követően Nicolae Ceauşescu a déli megye katasztrófasújtotta városába utazott, a korabeli híradások látogatása kapcsán így számoltak be: „az elnöki helikopter leszáll Zimniceán, a megye legsúlyosabban megpróbáltatott helységében. Sok utca romhalmazzá vált, összedőlt 175 ház, más 523 megrongálódott; összesen a lakásalap 80 százaléka vált használhatatlanná."[5]

Naumovici filmje március negyedikét idézi meg: mialatt Zimnicea lakói a városi művelődési házban az új polgármester kinevezésének ceremóniáján vesznek részt, a párttitkár beszédét földrengés szakítja meg. A kultúrház falai megremegnek, az ijedt tömeg szétszéled, a megye első embere a sokkból felocsúdva, gondolkodás nélkül jelenti a fővárosi pártbizottságnak, hogy a Duna-parti kisváros szinte teljesen megsemmisült. A néző ebből sokat nem láthat: a film állítása, hogy a párttitkár elsietett jelentését azelőtt tette, hogy ellenőrizték volna, a földrengés során milyen mértékben károsultak az épületek. Miután a Bukarestbe leadott telefonhívást visszacsinálni már nem lehet, félelemtől vezérelt, gyors dön-

tés születik: mire Nicolae Ceauşescu Zimniceára látogat, a várost le kell rombolni, hogy a főtitkár elvtársat valóban a bejelentett pusztítás képe fogadhassa.

A Digi24 televíziós hírcsatorna utánajárt a legendának, mely szerint, bár a tisztviselők hatalmas károkat jelentettek, valóságban a település épületeinek nagy részét nem is érintette a földrengés. 2017-ben készült riportjukban a regnáló polgármester annak a véleményének ad hangot, hogy a megyei párttitkár jelentése elsietett volt, állítván, hogy az egykori hatóságoknak megfeszített munkával sikerült elérniük, hogy az elnöki látogatásra a város központi részének 80 százaléka teljesen tönkre menjen.[6] Egy másik forrásban közölt tanúvallomás ugyanezt az állítást erősíti meg: Emil Petrescu helyi lakos a földrengést követően a városban készített fényképei kapcsán mondja el, hogy a település csupán 30 százalékban sérült, a többit a buldózerekkel végezték el, még mielőtt a nagy főnök, vagyis Nicolae Ceauşescu a helyszínre érkezett volna.[7]

Naumovici a Mediafaxnak adott interjúban arról beszél, hogy az egykori, kinevezés előtt álló polgármester 2012 körül adott interjújában tagadta, hogy a várost lerombolták volna. A rendező a jelenlegi városvezető, Petre Pârvu – akinek mellesleg a földrengés évfordulói kiváló médiaszereplési alkalmat kínálnak – élményeit idézi, aki maga kisgyermekként a helyszínen élte át a földrengés pillanatait. Az elöljáró emlékei szerint az iskolába összegyűlt helybéliekkel a hatóságok közölték, hogy az utórengések következtében a rozoga lakások könnyen össze fognak dőlni, ezért a katasztrófát meg kell előzni, és mind el kell bontani azokat. „Ezt gondolom. Senki sem erősítette meg az elméletemet, viszont ezzel magyarázom, hogy miért nem foglalkoztatott senkit ez akkoriban” – idézte Naumovici a polgármester szavait az interjúban.[8]

Nyilvánvaló, hogy a Ceauşescu-diktatúrában kockázatos lett volna erről az esetről nyíltan beszélni. Az más kérdés, hogy amennyiben az eset valóban így történt volna (túl meseszerű, de attól még teljes mértékben igaz lehet), akkor 1989 után hogy nem kapott nagyobb nyilvánosságot, miért kellett majdnem két évtizednek eltelnie, hogy az abszurd jelenségről az emberek beszélni kezdjenek. Mivel irattári dokumentumok nem őrzik, ez a rendkívüli eset napjainkban kizárólag az egyén és a kis közösség emlékezetére hagyatkozva rekonstruálható és adaptálható.

Amintiri din epoca de aur (Mesék az aranykorból)

■ Szintén a Nicolae Ceauşescu nevéhez köthető időszakot idézi meg az *Amintiri din epoca de aur (Mesék az aranykorból)*[9] című kétrészes mű, amely városi legendák által, hat kisfilmben idézi meg a sajátságos romániai szocialista korszakot. A film szinopszisa szerint az epizódok megtörtént eseményeket dolgoznak fel, ugyanakkor az alkotói folyamat során a rendezői fantáziának is kellő teret engedtek. Esetünkben a második – a hivatalos pártfotós történetét bemutató epizód érdekes. Ebben a Román Kommunista Párt első számú újságjának, a *Scînteia* szerkesztőségi munkájába nyerünk betekintést: mialatt a címlaphoz Valéry Giscard d’Estaing francia elnök látogatásának (1979) végén készült fotókat válogatják, a szerkesztőknek feltűnik, hogy Nicolae Ceauşescu elvtárs az összes fotón fedetlen fejjel jelenik meg, viszont a francia elnök kalapot visel. Azonnali döntés születik, a címlapra szánt fényképet úgy kell módosítani, hogy a diktátor fejére is kalapot tesznek. A nagy sietségben viszont hibát ejtenek, az újság rossz fényképpel kerül nyomtatásba: a címlapfotón Nicolae Ceauşescu egyszerre viseli a fejére illesztett kucsmát, és tartja kezében eredeti fejfedőjét. A kisfilm az eb-

ből keletkező bonyodalmat mutatja be, majd az epizód végén található inzert arról számol be, hogy a legenda szerint ez volt az egyetlen alkalom, amikor a *Scînteia* újság nem jutott időben – még a reggeli műszak kezdete előtt – a munkásosztály kezébe.

Amennyiben Valéry Giscard d'Estaing bukaresti látogatásáról szóló tudósításokat keresve, a korabeli újságokat fellapozzuk, az 1979. március 9–11. közötti lapszámokban a két államférfiról 14 fényképet találunk, ezek belső- és külső helyszíneken készültek: a francia elnök egyetlen képen sem visel fejfedőt, míg Nicolae Ceauşescu a kültéri fényképeken (szám szerint nyolc ilyen van) csak egyetlen alkalommal látható kucsmája nélkül. Nyilván a szkeccsfilm készítői is tudták ezt, hiszen alkotásukhoz magunknak is hamisítani kellett egy kalapot viselő Valéry Giscard d'Estaing-ot, mivel a valóságban ilyen fénykép nem létezik.

„Ha a regény szereplői nem a történelmi forrásokból ismert alakok, és a cselekmény sem (mindig) utal a múlt máshonnan ismert tényleges eseményeire, mi köze az elképzelt múltnak a valóságos múlthoz? Mi kezeskedik a regényben történelemként előadott, részben, sőt zömmel kitalált történetek történeti autenticitásáért?"[10] – teszi fel a kérdést Gyáni Gábor. Egy valós jelenség – sajtó- és öncenzúra – a filmnek nagyszerű keretet biztosít, viszont a történet karakterei: a szerkesztő, a fotóriporter, a nyomdai alkalmazott – ismeretlenek maradnak számunkra. Amíg a Zimnicea esetében egy lokális, realitását illetően vitatható jelenséget találunk, amelyet valósként elismerni hajlandók vagyunk, addig a sajtóbakit feldolgozó film vállaltan városi legendáriumokból építkezik, bár a végeredményben a néző azzal az élménnyel marad, hogy valós történetet látott. A bemutatott eset szélesebb körben ismert, de valóságtartalma nem ellenőrizhető: a hibás újságból nincs egyetlen példány sem (pedig ahogy azt a filmben látható, a hatóságok azon igyekezete, hogy mind begyűjtsék és megsemmisítsék, teljes mértékben nem sikerül), nem ismerjük a szereplőket (akiket bármikor ki lehetett volna kérdezni), a történet mégis úgy él a kollektív emlékezetben, hogy valóságos, mert „ilyen volt a rendszer". Ez a manipulációs módszer a sajtóban valóban létezett, és létezik ma is. *A szocializmus hátsó bejárata* című dokumentumfilmünkhöz Tibori Szabó Zoltán professzorral készítettünk felvételt, amely során az egykori Kolozs megyei pártlapok – *Flacăra* és az *Igazság* – közös fotóarchívumából fennmaradt képeket mutatta meg. A Tibori által megmentett, cenzori utasításokkal ellátott fényképeket nézve magunk is láthattuk, hogy azon túl, hogy a „nemkívánatos" elemeket, személyeket rendre törölni kellett, esetenként még a diktátor és felesége arcán, esztétikai meggondolások mentén is kellett korrekciókat végrehajtani.[11]

A szocializmus hátsó bejárata

■ *A szocializmus hátsó bejárata*[12] című dokumentumfilmünk a romániai magyar sajtóban dolgozók történeteit gyűjtve maga is sok részletet felfed a Ceauşescu-kor legendáiból. A gyűjtés során eleve nem zárkóztunk el ezektől, viszont az interjú készítések során azzal szembesültünk, hogy ugyanazt az esetet többen sajátjukként élik meg, sőt, olyan történeteket is valósként mesélnek el, amelyek bizonyítása és ellenőrzése nehezen végezhető el. Bár a filmben ezek nem kaptak helyet, érdemes két példát idézni: elsőként a tisztafejezéssel kapcsolatosan (az újság nyomdába kerülése előtt egy minta példányt nyomtak, amelyet egy – az aznapi

munkából felmentett szerkesztőségi tag a délutáni órákban kellett ellenőrzés céljából, friss fejjel végigolvasson), a fel nem ismert sajtóhibákról meséltek.

Sz. J., a Temes megyei pártlap, a *Szabad Szó* munkatársa az alábbi történetet osztotta meg: „A román testvérlapnál, a *Drapelul Roşu*nál előfordult egy eset, hogy megjelent címben, hogy »Schimb de mesaje între Ceauşescu şi Iosip Broz Tito«, tehát üzenetváltás Ceauşescu elvtárs és Broz Tito elvtárs között, és a románban ugye a mesaj (üzenet) és a masaj (masszázs) nagyon közel áll egymáshoz, és masaj jelent meg a lapban."[13] P. P., az Arad megyei *Vörös Zászló* munkatársa hasonló esetet idézett fel: a román testvérlapnál, a *Flacăra Roşie*nál jelent meg. Ott első oldalon hatalmas betűkkel, amikor a román–jugoszláv barátságról volt szó, az kellett volna megjelenjen, hogy »Mesaje reciproce între tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi Iosip Broz Tito«. Ez azt jelenti, hogy kölcsönös üzenetváltások a két pártvezető között, de ez valamilyen véletlen folytán úgy jelent meg, hogy »Masaje reciproce«, tehát kölcsönös masszírozások Ceauşescu és Broz elvtársak között".[14]

Internetes felületen keresve hasonló esetről olvashatunk, miszerint az aradi *Flacăra Roşie* újság egyik szalagcímében Nicolae Ceauşescu és egy meg nem nevezett arab vezető között üzenetváltás (mesaj) helyett masszázsra (masaj) került sor.[15] Míg a bakit vétő újság nevében egyezés található, addig az üdvözölt fél személyét illetően látható az eltérés. Annak kevés a valószínűsége (de teljességgel mégsem kizárható), hogy a rendszerre jellemző vasfegyelemmel és szigorúsággal ellenőrzött pártnapilapban egy-egy lapszám két megyében is ugyanazzal a sajtóhibával jelenjen meg, valószínűsíthető inkább, hogy egyszer megtörtént az eset, ami aztán a régióban (Temes és Arad megye) közkedvelt anekdotaként, önálló életet élve épülhetett be az egyének emlékezetébe. Hogy az eset a közösségi emlékezetben más formában is megjelenik, a forrásközlő(k) felelősége. Egy rosszul felidézett emlék (hallottam róla, mesélték nekem), vagy a történet szándékos ferdítése (mennyivel viccesebb, hogy a főtitkár elvtárs egy arab élenjáróval masszírozták egymást) tovább torzítja az esetet.

A gyűjtések során egy második csoportba soroltuk azokat a történeteket, amelyekkel szinte minden adatközlőnél találkoztunk, és amelyek azzal szembesítettek, hogy anekdotikus (és ellenőrizhetetlen) történetek az emlékezeteben valós eseményként (nagy számban) léteznek. D. S. a kolozsvári *Igazság* szerkesztőségében eltöltött időkből egy komikus esetet idézett. Egy időszakban a román hírügynökség, az *Agerpres* a híranyagot magyar nyelven is leküldte a megyei szerkesztőségeknek, viszont a telexgép, amelyen ezek befutottak, ékezeteket nem használt. A történet szerint az 1970-es években, amikor Szatmárnémeti városát hatalmas árvíz fenyegette, Bukarestből felhívás érkezett a pártszervezeteknek, amit az *Igazság* szerkesztősége kellett továbbítson. „Volt egy olyan felhívás, hogy »Să întăriţi barajul«, vagyis erősítsétek a partot. És a titkár – a szöveg jött, mi már bele voltunk hülyülve a sok ékezetbe, oda sem nézett, és behúzott egy ékezetet. Emiatt párt lett a part helyett. »Erősítsétek a pártot!« Másnap reggel a városban a pártszervezetbe felvettek egy csomó új párttagot, hogy erősítsék a pártot, közben Szatmárt elöntötte a víz."[16] Bár a történet abszolút illeszkedik a kor anekdotáinak sorába, mégis kevésbé hihető, hogy a természeti katasztrófa előtt állva, a helyi hatóságok a fővárosból érkező utasításokról az újságból értesültek volna.

A felsorolt esetek arról tanúskodnak, hogy a közösség emlékezetében a politikai anekdoták, mint valóság sok esetben helyet kérnek és kapnak. Gyűjtés során a kollektív emlék – az adott rendszerben élt/ aktív személyek emlékezete hi-

telesíti ezeket (valóban olyan volt), az egyén saját emlékévé válva ugyanazt teszi (hallottam/ olvastam/ tudok róla). Mégis, amikor ilyenekkel találjuk szemben magunkat, felmerül a kérdés: valóban megtörténhetett? Hihető? Feldolgozásomban használhatom hiteles adatként?

Összegzés

■ Bár a hangsúlyt a romániai szocializmus éveire helyeztük, tulajdonképpen mindegyik történelmi korszaknak megvannak a maga politikai viccei, anekdotái, amelyek a közösségi emlékezet szerves részévé váltak. A filmes számára csábító, jó történetek ezek, amelyek az alkotásban emlékezetes pillanatokat kínálnak, viszont valóságtartalmuk erősen vitatható, így a klasszikus értelemben vett dokumentumfilm-alkotásokban kevés helyük van, ha mégis, akkor az alkotók részéről komoly kontextualizálást feltételeznek. Napjainkban, a szólásszabadságnak, illetve a technikai forradalomnak köszönhetően az anekdoták is átalakulóban vannak: a politikai szereplők vagy helyzetek gúnyolására mémek készülnek, már nem a szóbeszéd gondozza őket, hanem megosztjuk a különböző internetes platformokon – és bár léteznek a világnak olyan részei, ahol ez komoly következménnyel jár – mégis kellő biztonsággal tehetjük ezt.

Az anekdotikus történetek olyan helyzeteket mutatnak be, amelyek állítólag igazságból fakadnak, valóságalapjuk megkérdőjelezhetetlen, az adatközlő állítása szerint – még ha személyes érintettsége nincs – valóban megtörténtek. Az itt bemutatott eseteknek nincs konkrét, ismert vagy azonosítható szereplője, mindegyik a bárkivel bármi megtörténhetett gondolkodásmód szellemében jött létre. Fontos, hogy a közösségi emlékezetben őrzött emlékképek közvetítői milyen egyének: bár gyűjtésünk alkalmával forrásaink kivétel nélkül megbízható személyek voltak, az általuk tolmácsolt, anekdotikus történetek filmbe szerkesztésétől mégis eltekintettünk. Meggyőződésünk, hogy a kamera előtt jóhiszemű adatközlés folyt, ugyanakkor azt tapasztaltuk, hogy a több évtized távlatából felidézett esetek az idő múlásával akaratlanul is sérültek.

A jelenség vizsgálata során ugyanazok a kérdések érvényesek, amelyek a szóbeszéd emlékképé való konverziója esetében is felmerültek. A filmkészítő szerepe a történelmi regény szerzőjével azonos, alkotásával mindkettő a múlt egy bizonyos fejezetét idézi meg. „Amíg a regény átélhetővé, addig a tudományos szöveg csupán érthetővé vagy magyarázhatóvá teszi azt, amiről sem az írónak (beleértve a történészt is), sem az olvasónak nincs, nem lehet közvetlen élettapasztalata”[17] – állítja Gyáni Gábor, és valóban az idő által megfakított emlékek révén létrejött emlékezetpolitika mellett az anekdoták, vicces történetek a tárgyalt filmekben a korszak abszurditásait napjaink számára érthetőbbé-átélhetőbbé teszik. Gyáni Lukács Györgyöt idézve arra a következtetésre jut, hogy a krónikás feladata olyan minőségben idézni a múltat, hogy abból megértsük, „milyen társadalmi és emberi indítékokból gondolkodtak, éreztek és cselekedtek az emberek úgy, ahogyan az a történelmi valóságban történt”.[18] Írásunkban bemutatott esetek ennek a kritériumnak tökéletesen megfelelnek, bár mélyen az anekdota világában gyökereznek, mégis, magyarázatát képesek adni annak, ahogy a Nicolae Ceauşescu-féle diktatúrában hogyan működött a társadalom – a kisemberről vagy a hatóságok képviselőiről legyen szó egyaránt.

Gyáni arról is ír, hogy a történelmi regények olvasóinak elvárása, hogy az olvasmány fikcionális eszközökkel ábrázolva múltbéli eseményeket érdekfeszítő-

en tárja fel, tartalmát tulajdonképpen azért hiszi el, mert az elbeszélés retorikája elementáris erővel hat rá.[19] Amíg a regény olvasása során az olvasó képzelőerejét igénybe kell vegye, ettől a feladattól a nézőt a film mentesíti: az adott történelmi kor minden kellékével-jelmezével tárul szeme elé, a múltidézés nemcsak tartalmi szempontból, de vizuálisan (és a filmzenének köszönhetően akár auditívan) is létrejön. Azoknál, akik bár érintőlegesen is, de kapcsolódnak a tárgyalt korhoz, a film által hordozott információk befogadását egy másik tényező is befolyásolni képes, ez pedig nem más, mint a nosztalgia, melynek fényében a korábbi évtizedek történései megszépülnek. Lehet, azzal a korral kapcsolatosan az egyén élménye negatív, mégis az érzés, hogy a történések idején jóval fiatalabb volt, sok esetben felülírni képes azt. Ezt a jelenséget rendre megtapasztaljuk, amikor a társadalom különböző rétegeinek körében a Ceauşescu-éra és a szocializmus iránti nosztalgiahullámot látjuk eluralkodni. A nézőnek tudása kell legyen az adott korról: amennyiben nem ismeri, vagy nem érti, hogy hogyan működött a Nicolae Ceauşescu-féle korszak, akkor a bemutatott eseteken derül, anekdotaként kezeli őket. Viszont, ha rendelkezik egy diktatúra struktúrájának és működésének behatóbb ismeretével, úgy a történetek mögött képes lesz olvasni azokat a félelmeket, amelyek ezeket a történeteket létrehozták.

JEGYZETEK

1. Miklós Ágnes Kata: *A városi legendák és szeptember 11.* A Hét. 3. új évf. 51-52. sz., 2005. december 29. 8.
2. Tarjányi Eszter: *Az egyszerű forma bonyolultsága: Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotakincse*. Literatura, 36. évf., 2010/1. 15.
3. Gyáni Gábor: Mimézis és reprezentáció. Tény és fikció kapcsolata. Lajtai Mátyás – Varga Bálint (szerk.) *Tény és fikció. Tudomány és művészet a nemzetépítés bűvkörében a 19. századi Magyarországon*. MTA Bölcsészettudományi Központ, Történettudományi Intézet, Bp., 2015. 12.
4. *Zimnicea*, rendezte Bogdan Naumovici, Hi-Fi Productions, 2020.
5. *Nicolae Ceauşescu elvtárs ismét a földrengés sújtotta vidékek lakossága körében*. Előre, 31. évf., 9114. sz., 1977. március 8. 2.
6. *Legenda oraşului Zimnicea, distrus nu de seism, ci intenţionat.* Digi24.ro. 2017. március 4. web: https://www.digi24.ro/special/campanii-digi24/romania-cu-incetinitorul/legenda-orasului-zimnicea-distrus-nu-de-seism-ci-intentionat-680841 (2024.07.14.)
7. *Cum a fost păcălit Ceauşescu după cutremurul din '77. Clădiri care au rezistat seismului, dărâmate cu excavatorul, pentru bilanţ.* adevarul.ro. 2023.02.07 web: https://adevarul.ro/stiri-interne/societate/cum-a-fost-pacalit-ceausescu-dupa-cutremurul-din-2240356.html (2025.02.03.)
8. Răzvan Tupa: *Bogdan Naumovici, despre primul său film, „Zimnicea": vreau să le dau o informaţie*. mediafax.ro. 2020. február 21. web: https://www.mediafax.ro/cultura-media/bogdan-naumovici-despre-primul-sau-film-zimnicea-vreau-sa-le-dau-o-informatie-18873277 (2024. 07. 14.)
9. *Amintiri din epoca de aur*, rendezte Hanno Höfer, Razvan Marculescu, Cristian Mungiu, Constantin Popescu, Ioana Uricaru, Mobra Films – Why Not Productions, 2009.
10. Gyáni: i. m. 12.
11. Szóbeli közlés, Kolozsvár, 2022.
12. *A szocializmus hátsó bejárata*, rendezte Csibi László, Bodográf BT, 2022.
13. Szóbeli közlés, Temesvár, 2022.
14. Szóbeli közlés, Arad, 2022.
15. „În ziarul Flacăra roşie, din Arad, într-un titlu a apărut schimb de... masaje, în loc de schimb de mesaje între Ceauşescu şi un lider arab." Ilie Rad: *Spaima şi comedia erorilor de tipar*. jurnalul.ro 2009. február 12. web: https://jurnalul.ro/scinteia/special/spaima-si-comedia-erorilor-de-tipar-319019.html (2025. 02 05.)
16. Szóbeli közlés, Kolozsvár, 2022.
17. Gyáni: i. m. 12.
18. Lukács György: *A történelmi regény*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977. 50. Idézi Gyáni: i. m. 12.
19. Gyáni: i. m. 12.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

FÖLD-TÖRTÉNETEK, HÁLÓZAT, MÉLY IDŐ – POSZTHUMÁN SZÍNHÁZI FÖLDRESZÁLLÁS

■ Egy szemétkupac tetején ül és kotlik az öreg hölgy, a huszadik század lázadó drámairodalmának hőse. Újra akarja költeni az emberiséget, ám a vállalkozás legnagyobb akadálya, hogy a szemét egyre csak szaporodik körülötte, ő maga pedig már nem fiatal ehhez a különleges-excentrikus, de mégis egyszerűen biológiai alapú vállalkozáshoz. A szöveg írója a 70-80-as évekbeli abszurd színház projekt jeles lengyel képviselője: Tadeusz Rózewicz, aki sajátos, nappali zajban és étkezés közben is tesztelt dramaturgiát dolgozott ki, hogy minél közelebb kerüljön a mindennapokhoz, azok egyszerű és (ma így mondanánk:) hibrid tényeihez, jelenségeihez. Nem csak a szeméthez, a fogyasztói társadalom mindennapi valóságához sikerült közelednie: ebben a világban nem ritka az állati vagy tárgyi létforma, a posztidentitás jelenségei – a nemcselekvő hős, a töredezett, káosz- és katasztrófa ihlette forgatókönyvek. Azonban ez a dramaturgia kevéssé ismert tájainkon: Rózewicz népszerűsége ugyanis nem terjed ki a szószínházi örökség által dominált-jelölt kultúrákra, az erdélyi magyarra sem.



Habár az avantgárd-abszurd irodalom szívesen vitte be a dráma szövegébe a természeti elemeket, és drámaformáján keresztül kényszerítette is az alkotókat a színpadi nyelv megújítására, ahhoz nem adott kulcsot, hogy hogyan lehet színre vinni a természetet, hogy ne hamisítsuk meg, hogy ne ismételjük meg a természet esztétikai reprezentációban való megduplázását

A játékosok és a nézők között is „megosztott" időforma uralkodik, amelyben a rendező (és színészei) elindított és megszakított idő-íveket helyeznek egymás mellé, ismételnek meg (...)

(Chauduri) – pl. hogyan lehet a rinocéroszokat, a halott növekedő haját és a körülötte sarjadó gombákat, vegetációt, vagy hogyan lehet a föld egyre növekvő repedéseit Ionesco *A király halódik* c. drámájában? Világos, hogy ezekre a később artikulálódott látványszínház, az intermediális megoldások nyújtanak jó megoldást. Beckett drámai szövegeinek különös, az emberit változatos módon meghaladó főszereplői (a hatalmas száj a-*Nem én*-ben, a lábak a *Jövés-menés*ben) szintén különleges színrevitelért kiáltanak, s közöttük is különleges az *Ó, azok a szép napok*-ban a derékig (később nyakig) földbe süllyedt Winnie-jének helyzete és létmódja (egyébként ez ihlette Rózewiczet a fent említett öreg hölgy és szemétkupacának megírásához). Winnie hibrid testének és a földnek a színházi megjelenítésében nyomon követhetjük a reprezentációs díszletfelfogás kudarcát és változását: Roger Blin 1971-es előadásában valódi földhalmokat utánzó díszletelemek között látjuk Winnie-t és társát, ám a szöveg későbbi előadásaiban már egyszerűen teátrális környezet, színház veszi körül a szereplőt – így pl. Robert Wilson 2008-as rendezésében – és a konkrét, materiális föld metaforákra, kulturális-társadalmi jelenségekre transzponálódik. Miközben az abszurd drámák avantgárd retorikája, világmegváltó és kétségbeesett hangneme elavult – csak értelemzés kérdése, hogy meglássuk: az abszurd fantasztikumra és a mindennapokkal való keveredésre éhes dramaturgiájában kimondottan a mai poszthumán érzékenységre ismerünk. Ennek a színpadi formába öntése azonban nem tud elszakadni a sémáktól, rutinos formáktól, de legfőképpen az antropocentrikus szemléletmódtól.

Fenti példálózásunk több, kortárs színházunk és kutatása számára lényeges kérdést vetett fel:

1. Egyrészt, milyen tradíció segíti (vagy gátolja) a kortárs, az antropocén világunkra reagáló poszthumán szemlélet és színházi gondolkodás kialakulását? 2. Másrészt, hogy az ebben fontos természeti, azaz nem társadalmi és nem humán elemek, (pl. a föld vagy az állatok) hogyan jelennek meg a színházban, amely – Chauduri és Latour egyaránt hangoztatott elve szerint – minden más, a modernitás kultúrájában nem humán jelenséggel és mássággal együtt teljességgel kirekesztődött az eddigi kultúrából és színházból, sőt az ezt teoretizáló kategóriák is alkalmatlanok arra, hogy a mai kor természettel kapcsolatos problémáit megragadják. 3. Továbbá, a hibriditás jelenségét, amely a globalizáció korában mindennapos tapasztalatként vesz körül, ám a tudomány világában, a szigorú diszciplináris értelemzés következetes gyakorlatában zavarba ejtő. Javaslatunk szerint a humán tudományokban kevéssé elterjedt Latour-i cselekvő-hálózatelmélet (ANT) segítségével tudjuk megragadni ezeket a jelenségeket, valamint azt, hogy ez hogyan alkalmazható a dramaturgia, a színház területén. 4. Dramaturgiai kérdés, hogy hogyan kerülnek egymás mellé ezek a különféle létmódú figurák, akik már nem arisztotelészi cselekvők (hanem állatok, tárgyak, emberi testek önállósult részei), és nem is a klasszikus konfliktus-dramaturgia szerint szerveződnek össze? Illetve, hogyan törik meg és agonizál a régi szöveg- és előadás-dramaturgia a természet, az élővilág nem realisztikus jelenségeinek bevezetésén? Olyan dramaturgiai fogalmak válnak kétségessé és részben alkalmatlanná, mint pl.: szerep, szituáció, konfliktus, valamint a hozzájuk tartozó időfogalom. 5. Hogyan, milyen módszerekkel lehet ennek a kultúrának a színházi jelenségeit kutatni?

A felvetett kérdéseket az alábbiakban a következő témák tárgyalásában fogjuk megválaszolni, vagy részlegesen megközelíteni: 1. hagyományos terek és in-

tézmények poszthumán tematikájú előadása, 2. Természeti elemek (Gaia) előadásbeli reprezentációja.

Poszthumán témák és a reprezentáció kérdése

■ Két szempontból szeretném vizsgálni a poszthumán szemléletmódot hordozó előadásokat:

1. A szószínházi tradíció közegében kibontakozó, és-vagy a kőszínház (repertoárszínház) intézményében rendezett előadások, amelyek felvetésünk szerint nem jelentenek kedvező talajt a poszthumán érzékenység számára – a kőszínházi struktúrában nehezen bontakozik ki az alternatív kísérletezés vagy kutatásalapú színház, ilyen munkát csak a színháztermen vagy -épületen belül lehet folytatni: stúdiótermekben, a színpad különféle, klasszikus rendet felforgató tereiben. Úgy tűnik, a valódi alternatív események helyett a komplex színházi formanyelvet kidolgozó előadások alkalmasak a humán, antropocentrikus szemlélettel való szembefordulásra, azzal való folyamatos küzdelemre.

2. Olyan előadásokat vizsgálunk, amelyekben természeti elemek szerepelnek, viszonylag klasszikus környezetben: pl. föld, homok, lombok, állatok.

1. Komplex színházi formanyelvet működtető előadásra nagyszerű példa a klasszikus proszcéniumszínpadon felépített *Dido és Aeneas*: többszörösen rétegzett nyelv és dramaturgia alakul ki az előadásban.[1] Tánc, erős kompozíció, a centrális vizualitás elkerülésére, festmények, klasszikus zene, erős effektek. Egy repedező, omladozó világ képe tárul elénk: nem lineáris dramaturgiával, hiszen Dido és Aeneas történetét eleve megsokszorozza azzal, hogy Didót egy énekes és egy nem énekes színész játssza, hasonlóképpen a Bellinda szerepét is két színész-performer. Az ember fogalmának poszthumán meghaladását sikerül kezdeményezni ezzel a technikával. Ennek folytatásaként jelenik meg a test fragmentálása, a formátlanítás abban a jelentben, ahol a test nélküli, puszta fejből álló Didó szerepel az ágy közepén, a fej nélküli test pedig fölé hajol. A humán formák felszabadítása és az azzal való játék végső soron az anyag formátlanságát, az anyagiság léte felé való játékos-fenyegető közelítést exponálja. Ezt a témát már a kezdőjelenet felüti a Dido testes alakjának a végtelen lepedőrétegekből való kibontakoztatásával. Utalhatna ez akár az ibseni hagymahéj-metaforára – ám itt nem az én lélektani boncolgatását látjuk tematizálni, hanem a test beburkoltságát, talányos elválaszthatatlanságát a dolgok világától. A cselekvések táncos sokszorozása, torzítása, a vertikalitás kimozdítása (ferdén elhelyezett és szemlélt festmények) elbizonytalanítja a világot, semmissé teszi az egyszeri cselekvést – lásd a teázás pillanatának vizsgálatát alább. A forma dekonstruálásával való játék végül az anyag, a homok vagy föld révén tagadja az (elit) kultúra által formázott humán világot.

Habár nem történik utalás a globális környezeti problémákra, mégis ennek a problémaérzékenységnek a talajáról, tapasztalatából beszél az előadás, amikor az ablakon-ajtón folyamatosan betóduló homok (föld) állandósítja a katasztrófaállapotot. A természet betör a színpadi térbe, és mivel a homok mozgása nem modellált, nem megrendezett, a maga mozgástörvényeit hozza be a színpadra. A szerelem mindent felforgató erejéről szól ez a metafora, mégis több ennél, és nem csupán azt tematizálja, amit Una Chauduri sérelmez az európai naturalista és realista dramaturgiában: hogy társadalmi térbe, az elit kultúra világába zárja az embert, ezáltal pedig a homályba száműzi a nem emberit, és szimbólum-

má „nemesíti" a természet elemeit (a sirályt, a cseresznyéskertet, a vadkacsát Csehov és Ibsen drámáiban).[2] Chartier operájában a természeti, biológiai vagy ösztönös, tehát a társadalmin kívüli világ bukkan fel a maga logikájával, és ebben nagy szerepe van a tánc nyelvén született testi megfogalmazásoknak – pl. a befejezésben az emberi testet állatként marcangoló embertárs képe végleg defigurálja az emberalakot.

A poszthumán érzékenység látványos-plasztikus és teátrális formanyelvre talál a technikailag sokat tudó proszcéniumszínpadokon – ám az antropocentrikus témákat, a humánt meghaladó kísérletek nyilvánvalóan adekvát közegre a hagyományos színházépületen kívül találnak, a külső terekben elképzelt és felépített, helyspecifikus színház, lakás- és utcaszínház stb. eseteiben. Olyan típusú bátor kísérletekről van szó, amilyeneket a német Rimini Protokoll hoz létre, ahol pl. a mesterséges intelligencia által kreált hang vezeti a nézőket a különféle városrészeken, vagy szintén fülhallgatóból instruálnak a múzeumban, egy kamionban (pl. a *Call Cutta, Remote X Situation Rooms, Cargo X* A Rimini színészei a nézők maguk, és ezzel a koncepcionális huszárvágással felborítják a színházi hierarchikus struktúra specializálódott szegmenseinek (adminisztráció, díszletműhelyek, szabóság, öltöztetők stb.), működését. Ahol azonban ennek a várost és talált tereket helyszínül használó kísérletezésnek nincs tradíciója – pl. Kelet-Európában, az alternatív színház hiányának kultúráiban – ott a kötetlen formák helyett a színházi tér felforgatása, vagy sajátosan helyspecifikus használata történik: pl. Andrei Şerban *Ványa bácsi*jában, ahol a nézőtéren, galérián és mindenhol folyó játék önálló térrészeket von ki a centrális dramaturgia elvei alól, és ugyanakkor a nézőtér-játéktér duális felosztás látványviszonyai alól.

2. Természetes anyag színházi reprezentációja ill. prezentációja: Nézzük pl. a Föld-reprezentációkat: Şerban említett *Ványa bácsi* előadása[3] is performatív anyagként, eszközként használja a földet, amikor a negyedik felvonásban esőben, ebben a vizes-sáros földben birkózik egymással Jelena és Asztrov, búcsú gyanánt. A föld nem nyilvánvalóan látható módon, de teatralizált anyag: a színpadra felhordott, valójában könnyen száradó komposzt, hogy megkönnyítse a színpadi használatot, a benne való dagonyázást, vele való manipulálást. Színházi rendszerbe bevitt (azaz kellékként használt) organikus anyag, de a szenvedélyes, nézőt is veszélyeztető vad játékmód eltakarja ezt az aspektust, mely végső soron az illúzióteremtő színház elemeivel és annak megkérdőjelezésével dolgozik, a negyedik fal eltüntetése révén. A közvetlenség, a nézők résztvevővé tétele történik meg azáltal, hogy a sárban birkózó szereplők vad mozdulatai folytán a közel ültetett nézők ruhájára is ráfröccsen a sár. Hasonlóan extrém performativitást alkalmazó jelenet az ittas Asztrov (Bogdán Zsolt) bravúros leereszkedése a vaslépcsőn (gumicsizmája meg-megcsúszik a fém felületen, mozgása állandó életveszély-hullámokat vet, s végül egy kiélezett pillanatban nemcsak sugallja a veszélyt, hanem meg is érezteti a nézővel, akinek feje fölött Bogdán egy pillanatra elengedi a kezében tartott súlyos deszkát, dőlni engedi, majd hirtelen elkapja. A veszély termelése Hatházi András játékára is érvényes, aki a galériára mászik fel, a párkányra ül, és onnan lógatja lábát. Elemi ösztönöket ébresztenek ezek a jelenetek, olyan pillanatokat, amelyekben háttérbe szorul a társadalmi, a néző számára a karakter mögül előlép az ember (színész), a maga testi történéseivel, és előtrébe kerülnek a fizikai-biológiai, ösztön vezérelte állapotok és viszonyok. A sárban birkózás hátterében valódi galambok repkednek-mocorognak

a galambdúcokban, és azzal, hogy magát az életet „performálják”, hosszabb időközökre a természetbe írják át a szerepjátszó emberi testeket.

Hasonlóképpen performatív az anyaghasználat pl. *A fösvény* c., Bocsárdi László rendezte előadás[4] zárásában, ahol a földhalom és az ásás aktusa inkább a performanszok világára jellemző momentum: az utolsó jelenetben megjelenő nagy kupac föld látványa eleinte az idegen anyagé, valami mélyebb, archetipikus valóságra utal, az ember természetéről, meztelenül feltáruló valójáról (hiszen Pálffy Tibor levetkőzik ebben a jelentben, s kicsit szégyenlősen, ám ruhátlan önmagát mégis felvállalva áll a nézőtéri fények előtt, mintha szabályokkal és saját természetével vívódna ebben a pillanatban). A föld itt a performanszok anyagszerűségének érzékelési terét teremti meg, hogy megakassza az illúzióteremtő színház logikáját, s kérdésessé tegye annak folyamatosságát (ezt a célt szolgálja egyébként a nézőtér fele épített híd is, amelynek árnyékába rejtőzik először a meztelen főszereplő). Ám a színpad ez esetben mégis megmarad színpadnak, illúzióteremtő világnak, amelyen ugyan rést üt a földhalom, mint performansztérbe behordott anyag – de a kőszínházi környezet meghatározó volta, és leginkább a főszereplőnek a színházi nézőtérrel való kissé hamiskás, kissé agresszív interakciója miatt ez az anyag megmaradt a színpadi térbe bevitt rekvizitumnak, és nem mutat túl azon. A nyers helyzet ugyanis lassan belesimul a színpadi játékba és a dramatikus történetbe, a fennebbi példához hasonló módon – hiszen ebben a gödörben keresi ellopott kincseit Harpagon, majd a veszteségek nyomán úgy fekszik be a gödörbe, mint egy koporsóba. A szimbólumot azonban a játék során kitágítja a rendező a színház jelentésmezeje felé: Harpagon a nézőtéri székek alatt próbál elrejtőzni, s a színpadi díszlet, akárcsak a földhalom, színházi realitássá válik, a színpadon épített valósággá – a színháztér elemeinek segítségével, akárcsak a Ványa bácsi-előadásban. A földhalom pedig ezzel elveszíti eredeti organikus létét, s a történet elemévé válik, ám a történések sajátos mélységet kölcsönöznek neki, valójában a halál, sírhalom jelentés által – azonban ezzel besorolódik a kultúra szimbolikus rendszereibe. Archetipikus mélység szimbólumaként érthetjük, de technikai szempontból tudható, hogy a földhalom mélység nélküli színházi díszlet, azaz, az illúzióteremtő színház egyik eszköze: jelentése azok által a cselekvések és viszonyok által rajzolódik ki, amelyek a cselekményben és a színpadon adottak.

Enyhén eltérő a föld és non humán elemek használata Castelucci *Resurrection* (Feltámadás) című operájában,[5] ahol ugyan hasonlóképpen nagy földtömeg jelenik meg a színen, és ez nem különleges színházi föld, hanem valóságos, vastag földtakaró, amelynek látható módon van mélysége, hiszen az első pillanatokban megjelenő ló és gazdája hívására odaérkező mentőosztagok beleásnak, és rengeteg halott emberi testet emelnek ki földből, amelyeket gondosan felcímkéznek, lefotóznak, becsomagolnak és elszállítanak. A föld organikus elem voltát az teremti meg az első pillanatokban, hogy az (elhagyatott térbe) bebaktató ló fedezi fel a földben levő hullát, szimatolásával a való élet esetlegességét teremti meg, és az ösztönösség, a megérzés képzetét alakítja ki. Az előadás egyébként abban az értelemben is feltámasztása egy objektumnak, hogy a Stadium de Vitrolles nevű, korábban díjnyertes architektúrájú, mára elhagyatott, romos állapotú betonépítményben játszódik, amely az előadás által életre keltve visszakapcsolódhatott a kultúra hálózatába.

Hálózatok és cselekvő (hibrid) dramaturgia

■ *Down to Earth* című munkájában a következőt hangoztatja Bruno Latour: „Ma a díszlet, a kulisszák, a háttér, az egész épület színpadra lépett és verseng a színészekkel a főszerepért. Ez minden szövegkönyvet megváltoztat, más befejezésekre késztet."[6] Habár a szöveg az antropocén kor problémáira utal, amelyek közepette az ember már nem tekinthető egyedüli és kitüntetett főszereplőnek a Földön, mégis nagyszerű kapaszkodókat nyújt a színházról való gondolkodás számára, ahogyan Latour cselekvésközpontú antropológiai-szociológiai elméletei általában könnyen teremtenek párhuzamot a színház világával. Mégsem gyakoroltak nagy hatást a mainstream színháztudományra – talán épp demokratikus alapvetésük miatt.

Azon túlmenően ugyanis, hogy a színház nagy tradíciójú művészet, patinás intézményi szerkezettel és működési-morális szokásokkal, talán nagyobb gond az, hogy Latour cselekvő- hálózatelmélete nem alkalmazható nagy sikerrel a rendezői színház trendjére, amely pedig a 20–21. századi színházművészet élvonalban áll ma is (bár egyre több színházi kultúrában osztoznia kell a kollektívkollaboratív színház heterarchikus formáival). Maga az a Latour-i kitétel, hogy a kultúra hibrid hálókból áll, a hálózatot pedig egyenrangú elemek alkotják,[7] nem teszi alkalmassá az elméletet egy hierarchikus rendszer leírására (hacsak nem a válságának pillanatát vizsgáljuk), amelyben szimbolikus értéknek, egyéni látásmód karakterisztikus tartalmainak rendelődik alá minden jelentés: Peter Boenisch szavaival élve, a rendezés klasszikus korában a rendező „egyedüli szerző és felsőbbrendű autoritás".[8] Ám a rendezés aktusát több olyan folyamat kíséri, amelyben heterarchikus kapcsolatok, hálók jönnek létre, pl. a színészi munka improvizatív folyamataiban stb. Maga az alkotás egy rendező által biztosított és felügyelt folyamat, amelyet az a rendezői szándék irányít, hogy a néző számára többé-kevésbé uniform jelentések bontakozzanak ki. Ám minél több síkon és gyakrabban szakítja meg a hierarchikus struktúrát és kapcsolja más, külső jelentésekhez (pl. performanszokhoz, más előadásokhoz, nézői jelenléthez) annál inkább felszabadítja a struktúrát: Boenisch megfogalmazásában a posztdramatikus rendezést gondolkodás és képzelet terén megnyilvánuló játékosság jellemzi[9] és gyakran átadja-átutalja a jelentésteremtést a befogadói horizontra, egy hálózatos elrendeződés terepére.

A hálózatosság jelensége valójában végigkíséri a rendezői színház vonulatát, (a próbafolyamat sok szakaszában, az egyéni alkotói felkészülés mintázataiban), a végtermékben azonban ritkán kap szerepet a háló, hanem inkább a kísérő folyamatokban (kivételt képeznek a posztdramatikus rendezés olyan esetei, ahol maga az előadás folyamatszerű és befejezetlen, és a rendező valamiképpen kiengedi kezéből az ellenőrzést). Illetve, az előadás folyamán improvizatív jelenetekben is tetten érhető az a latour-i cselekvő-hálózati jellemző, miszerint a háló elemei közti viszonyok állandóan újrarendeződnek, a hálózat és a cselekvő is folyamatosan újradefiniálják egymást – az elemek viszonya pedig fontosabb, mint maguknak a cselekvőknek az identitása.[10] Duška Radosavljević a 21. századi rendezői gyakorlat leírásban használja a hierarchiák hálózatából álló heterarchia fogalmát, illetve a latour-i cselekvőhálózat és a sloterdijk-i szféra kapcsolódásának lehetőségeit.[11]

Latour elhíresült fekvőrendőrpéldája szerint, amelyben az élő rendőr helyett egy betonküszöb figyelmeztet valamilyen veszélyre,[12] a társadalom és az anyag

tulajdonságot cserélnek, az úgynevezett transzláció révén, amely a tárgyakat cselekvővé tudja tenni. Ez a csere a gyakorlatban nyilvánvalóan rutinos viselkedési mintákat és rutinosan előhívott jelentéseket is jelent, amelyeket a színház jobb esetben igyekszik mellőzni, hogy elkerülje az elcsépelt, adott esetben kiürült szimbólumok használatát, bevitelét az előadásba, és a kortárs szemlélet számára jelentős gondolatokat segítsen megfogalmazni, megérteni. Mégis, nyilvánvalóan épít ezekre a rutinos kapcsolatokra, hogy a megértést és az értelmezést irányíthassa. Hans-Thies Lehmann az elbizonytalanítás esztétikájához sorolja az ilyen jelenségeket, melyek a szinesztétikus jelhasználathoz, a kikapcsoltság állapotához köthető nyomkereséshez, hasonlóságok és korrespondanciák kereséséhez kötődnek, és amelyek kommunikációs kapcsolatot ajánlanak a nézőnek.[13] Ilyen alapokon nyugszik pl. Tomi Janežič alább tárgyalandó előadásában a videóbejátszás jelenete. Az ilyen viszony tehát egy újrarendeződő hálót teremt, nemcsak a gondolkodásunkban, az azonosítás folyamtában, hanem, mint láttuk, az előadás során változó viszonyokban. Mindkét esetben annál intenzívebb a háló mozgása, minél hosszabban kitartott az azonosság keresése, és elhalasztott, vagy néha eleve felfüggesztett a referencia megtalálása.

Latour hálózatában az elemek egyenértékűek, demokratikusan egyforma viszony áll fenn közöttük, a non humán létezők egyenrangúak a humán létezőkkel. Ezeknek a hibrid hálóknak a folyamatosan átrendeződő, elemeiknek az újradefiniálódó mozgása biztosítja azt is, hogy a tárgyakat a fentebb leírt transzláció által cselekvőnek tételezzük. A hálózatos szerkesztésmód és a cselekvőképesség tudatos használata szerez érvényt a 21. századi létünkért és világunkért felelősséget vállaló attitűdnek. Aktivista attitűdről van szó, hiszen reformálni kell a modernitás nagy hagyományú antropocentrikus szemléletmódját, le kell építeni a fogalomhasználatot is, amely az egyszerű tények megragadásában a már évszázadok óta bejáratott emberközpontú szemléletmódot és fordulatokat hozza magával. Latour megfigyelése szerint a nem uniformizált cselekvőket is be kell vonni a diskurzusba[14] – hiszen az uniformizált rendszerek az okai annak, hogy egyes dolgok, tárgyak, létezők sosem kerülhetnek a látóterünkbe. Ez éppúgy érvényes a színháztudomány, a drámaesztétika kategóriáira is: amennyiben közel akarunk kerülni a szimmetrikusan leírható világhoz – le kell bontanunk a klasszikus dramaturgiai terminológiát, amely, ahogy a drámaíró és klímaaktivista Chantal Bilodeau fogalmaz az Arisztotelész-kritikájában: a hierarchikus, konfliktusközpontú, lineáris és patriarchális értékeket képviselő poétika kondicionálja gondolkodásunkat, az emberi fajt az agresszív hódító terminusaiban gondolja el, és nem engedi érvényre jutni a sokféleséget.[15] Hasonlóképpen fogalmaz a környezettudós Una Chauduri is, aki megállapítván, hogy a Nagy Választóvonal nyomán a természet teljességgel kikerült a drámairodalomból azáltal, hogy a 19. század humanista színházi ideológiája és esztétikája az emberi létezést „hézagmentes *társadalmi* hálózatként írta körül", a dráma játékszabályaival a természetet puszta színpadi háttérré minősítette.[16]

Latour azt állítja, hogy a társadalmit csak úgy lehet újra összerakni, ha lemondunk azokról a kategóriákról, amelyek a kultúránkban működnek, és amelyek újra és újra ugyanúgy osztják fel a világot emberekre, növényekre és állatokra, vagy pl. Galileo-tárgyakra, amelyek a szabadesést követik – és felismerjük világunk hibrid összetételeit és működését, valamint a lovelock-i értelemben vesszük a tárgyakat, amelyek így kölcsönhatásban tudnak lenni a környezetükkel, és cselekvő szerepük van a világunkban. Ennek értelmében tehát újra kell

gondolnunk a dramaturgiai kategóriákat is, amelyek társadalmi világra, élő emberekre voltak kitalálva.

Nézzük például a konfliktus, a szituáció fogalmait, és térjünk vissza Chartier operájának fentebb emlegetett teázásjelenetéhez. Egy szalonkörnyezetet teremtő kisasztal foteljében ül egy férfi, aki az őt kérdező szolgálóleánytól teát rendel. Odatartja az üres csészét a tányérkával, amelybe a szolgáló (táncosnő) forró vizet tölt. Ám nem figyel oda, és túltelik a csésze, kicsorog a víz, de ő tovább tölti, s a szürrealisztikus helyzetben már nem is tud szabadulni a töltés lendületétől, az ömlő vízsugártól – nem tudja abbahagyni a cselekvést. A vendég konstatál, törölget stb. A klasszikus értelemzésben a két szereplő között kialakuló helyzet dinamikája lélektani, strukturális-hatalmi viszonyokat és ellentétet tételezne a szereplők között: a lány kiszolgálja a vendéget egy teával, és világos az alsó és felső státusz mibenléte. Közbejön egy véletlen, amely elrontja az eddigi viszonyokat, s a vendég alárendelődik az abszurd-humoros helyzetnek, végtelenedik a teatöltés és a kiszolgálás (amely egyébként benne is folyamatokat indít el). Amennyiben azonban a szituáció résztevevőit egyenrangúnak gondoljuk el, a teáscsészét is a szituáció szereplőjének kell elfogadnunk, amelyet a szolgáló cselekedtet, és amely cselekvő objektumként megtelik, kicsordul belőle a víz, és maga is ágense a cselekvésnek: a lány tölt, a csésze tovább telik és „kiönti magából" a vizet, a férfi hitetlenkedve néz, törölget. A hibrid szituáció tehát három szereplőt tartalmaz (akik/amelyek között a viszonyok átrendeződnek), a férfi és nő mellett a teáscsészét is, és közöttük újra elosztódik a cselekvés, átminősül az ellentét (konfliktus?), új folyamatok indulnak el (pl. a szolgálónak a folyamatos, vízcsorgástól ki kell mennie: a vízcsorgást ő okozta, de most már úgy tűnik, hogy annak oka a csésze). A tárgy ilyenféle cselekvő jellege csakis a Latour által leírt Lovelock-féle tárgyi univerzumban jöhet létre, ahol a mozgás nem pusztán a testek szabadesése (mint a Galilei-univerzumban), és a természet sem pusztán „hasznosítható erőforrásnak" tekintendő: a Lovelock-ágensek cselekednek és reagálnak, ágensek láncolatát alkotva[17] – itt a tárgy tehát részese és felelőse a helyzetnek, interakcióban van a világ többi elemével.

Nevezzük ezt a szituációt *hibrid szituációnak*, a benne megjelenő nem lélektani viszonyokat pedig *több-mint humán viszonyoknak* – eltekintve a szituáció emberek közötti viszonyrendszerből felépülő fogalmától és lélektani szerkezetétől, valamint a konfliktusból kibomló lineáris szerkezettől, amely a klasszikus típusú drámaesztétikák sajátja. Összehasonlításképpen, Andreas Kotte korszerű, de antropocentrikus szemléletű színháztudományi könyvében a cselekvést individuális és szociális viselkedésként definiálja, kiemelve szerepét a környezethez való evolúciós alkalmazkodásban. A szituációt pedig emberek közötti viszonyként, „emberi cselekvésösszefüggések legkisebb és legtömörebb érthető egysége"-ként határozza meg.[18] A tárgyak Kotténál csakis a szubjektum – objektum szétválasztás viszonylatában jelennek meg.[19]

Történetek, terek, objektumok hálózata: Janežič előadása egy szocreál épületben

■ Tomi Janežič, a szlovén rendező neve markáns rendezői brandet jelent, és minden bizonnyal a rendezés posztdramatikus változatához tartozik. *1978* című előadása[20] mind dramaturgiailag, mind pedig különös esztétikájában a mához szól, mélységesen magában hordozza a kortárs globalizált világ problémáit és

megoldáskereséseit, az ehhez igazodó formanyelvi különlegességeket mutat fel. Rendezői teljesítményére hatványozottan illik az, hogy „élő gondolkodási helyet" teremt[21] előadásában: a 2023-ban rendezett helyspecifikus eseményt a temesvári színház magyar társulatánál, egy elhagyott oktatási intézményben, a Temesvári Műszaki Egyetem egykori Hidrotechnikai Karának épületében, három helyszínen láthatják a nézők. A helyspecifikusság a fentebb tárgyalt módon kibillenti az előadást a szokványos értelemzési keretek közül: az első helyszín egy tágas és világos előadóterem a második emeleten, a 70-es évek jellemzőivel (napvilág játszanak benne), a második egy emelettel lennebb egy szűk nézőterű, videónézésre berendezett tér, amely aztán bravúrosan megnyílik és az eltűnő (negyedik) fal mögött egy belső térnek berendezett hátsó játékteret láthatunk. A harmadik, földszinti teremben, a hajdani kísérleti laboratóriumban a nézők nemcsak a játéktér körül és ahhoz egészen közel, hanem a vaskorláttal ellátott galérián is elhelyezkedhetnek – itt zajlanak az isonzói csata jelenetei, az árokásás, amely során valóban nagy mennyiségű föld kiásásának folyamatát látjuk, illetve ebben az elrejtőzést, az életveszélyt.

A rendező és a drámaíró szerzőségével fémjelzett, ám kezdettől fogva *devised* technikával készült, nem dramatikus alapú mű az 1978-as évet idézi meg, január 26., csütörtök napját, és remek dramaturgiai technikával olyan eseményeket kapcsol össze, amelyek a történetmesélők életében személyes jelentőséggel bírtak. A történetek egyébként a színészek és családjaik főként diktatúrabeli életéből származnak és a drámaíró, Simona Semenič utólag szőtte össze a szálakat. Bravúros dramaturgiát dolgoz ki, amelyben néhány esemény, szándék vagy egyéni-családi sors azáltal kötődik esetlegesen össze, hogy ugyanabban a pillanatban történtek: például az anya a dugva tartott kávét akarja elővenni, amikor a szomszédasszony csenget. Ugyanezen a napon van Ceauşescu pártfőtitkár és államelnök születésnapja, ugyanekkor a szomszédé is, ekkor aláznak meg egy gyermeket az iskolában, ezen a napon böjtöl a nagypapa a háborúban tett fogadalma értelemében stb. Az egymás mellé állított mikroesemények (és az olyan közéleti-politikai események, mint Aldo Moro meggyilkolása) mindig személyes szándékokkal és történetekkel terheltek, ezeket pedig a szereplők saját történetmeséléséből kapja meg a néző. (Megemlítendő itt, hogy Janežiè munkamódszerére jellemző az a sajátos történetmesélés, amikor a színészek eljátszanak, sőt megmutatnak egy-egy helyzetet, az alakított szerepükről 3. személyben beszélve, pl.: Boróka, aki a nagynénit játssza: „És a nagynéni (vagyis a testvére) szintén átjött minden szombaton").

A színészek/szereplők újra- és újratelepítik a történeteket a játékterekben, teret teremtenek és felszámolják, szőnyeget terítenek ki, majd összeszedik stb. Nemcsak események és tárgyak hálóját hozzák létre így, hanem helyszínek, helységek kapcsolódnak össze hálózatosan, a világtörténelemből nem ismert vagy elfelejtett módon és behálózva a kontinens egy részét: Nova Gorica Temesvárral, Isonzóval, egy Nova Gorica-i lakótelep egy goriziai helyszínnel, egy tó, amelybe beesik a csempész nagybácsi autója, stb. Bravúrosan kapcsolódnak össze az első részbeli történetekben megidézett és megteremtett helyszínek az előadás második részének elején az olasz videós digitális világának helyeivel. Ebben a részben a falra vetített képen megjelenik az olasz Carlo, aki parókát és bajuszt visel, és aki, hogy a videó illuzórikus világát demonstrálja, megmutat egy további videót a mindennapi önmagáról, paróka és bajusz nélkül. Majd a videóban más videós helyszínek következnek az eddig megismert történetekből:

Zsolt blokkjának előtere a korábbi történetekből már ismert porolóval, a Nova Goriza és Gorizia között húzódó határ, a tó, amelybe beesett a csempészek autója, a Faiti-hegy képe Isonzóban, ahol a dédnagypapa harcolt, a temető fele tartó út, ezen haladhatott a nagyapa, és ott van Tomi Janežič háza is, előtte egy porolóval. Duna-part és egy híd képe, amelyről Zsolt nagybátyja leugrott, majd a temesvári Győzelem tér, ahol Zsolt nagyapja elájult. A hídról meg a tóról nemsokára elmondja Carlo, hogy nem ugyanazok, mint a történetekben felidézettek – a narratív igazságok létrehozásának folyamatát tapasztaljuk meg, s azt, hogy az azonosítás mindig a hasonlóságon keresztül vezet.

Az azonosításra való törekvés, igyekvés mozgatja a hálót, amelynek elemei a frissen artikulálódó, felismert, vagy csak hasonlító helyek. Az emlékezeti helyek összekapcsolódnak a digitális világ képeivel, és kitágítják az első felvonás helyszínét, mely nyilvánvalóan *helyspecifikus tér*: egy második emeleti tanterem, Ceauşescu-képpel, lozinkákkal, fa virágtartókkal, bennük kókadt növénnyel, létrával a dobogón és valódi, 70-es évekbeli tárgyakkal: tejporosdoboz, porcelántányér, táskarádió, tárcsás telefon, kávéfőző stb. Az ezek által megidézett emlékek helyszínei, terei hozzákapcsolódnak a második rész videójában látott vetített helyekkel, szélesre tágított augmentált tereket hozva létre. És tágabb, globális hálózatokat is sző az emlékezés és a videó: az olasz Gorizia a szlovén Nova Goricaval, Novi Saddal, Temesvárral a csempészett dzsörzé és az olasz cipők útját követve, de Marco emlékezését is, amely Janežič gyermekkorát is idézi – majd mélyebbre, történelmi időkbe is kalandoznak, Ferenc József történeteire, s végül a harmadik, földszinten játszott részben az Isonzónál harcolt temesvári katonákra, köztük a költő Endre Károlyra és Zsolt nagypapájára kerül a figyelem.[22]

A Latour értelmében vett hálózatok jönnek így létre: humán és nem humán elemekkel (emberek, tárgyak), egyszerűbb és bonyolultabb összetevőkkel (a hamisított trikó és a Faiti hegy vetített képe) is könnyű belátni, hogy a háló így percről percre átrendeződik, hiszen az elemek (színészek, tárgyak, térrészek, helyek terei, történetek vagy narratívák) állandóan újradefiniálják önmagukat a történetek újravétele és bővülése során. Egy-egy szereplő története abbamarad a saját narratívája és esetleg egy közös jelenet végeztével, de újra előkerül majd egy teljesen más szemszögből, egy másik szereplő történetében, és ezáltal a hálónak a színész-elemei megváltoznak, hiszen radikálisan más információ derül ki róluk egy másik nézőpontból. A klasszikus dramaturgia másként működik: a szereplőre vonatkozó információ koherens, jelentről-jelentre való bővítésével és ezáltal a karakter lélektani dimenziójának alakításával dolgozik. Az ebben az előadásban alkalmazott szereplőváltások azonban egy fragmentált, posztmodern és posztdramatikus módszerre építenek. A történetmesélésben való folyamatos szintváltásnak (tér- és időbeli váltás) köszönhetően a viszonyok nyilvánvalóan átrendeződnek. A szereplők pedig nem játsszák el ezeknek a viszonyoknak a lélektanát, hanem ehelyett elmondják a viszonyokat, és gesztusokkal megmutatják. Pl. megmutatják a térben, ahogy tévénézéshez ülnek össze, megmutatják, hogy hogy állították sarokba a kisfiút Ceauşescu születésnapján. Miközben a jelenben történnek a cselekvések és megmutatások, az elbeszélés azonban a múltra emlékezik – a saját történetekbe való belehelyezkedés és az abból való kilépésnek, a komplex váltásoknak köszönhetően sajátosan sűrített idő teremtődik.

■ *Kollektív játék, színházi formanyelv*: A játék immerzív, abban az értelemben, hogy nincs benne elkülönülés, eltörlődik a különbség a néző saját énje és a többiek között. Miközben az immerzív színház körülölel és résztvevővé tesz, egy pillanatig sem tudjuk elfeledni azt, hogy egy mesterséges játékhelyzetben vagyunk: a nézőt körbejátsszák a színészek, körbeveszik 1970-es évekbeli tárgyaikkal, feldíszítik körülötte a termet ócska égőkkel a Ceauşescu és a narrátor Zsolt születésnapjára, zenélnek körülötte, közös hangburokba vonják, és direkt módon beszélnek hozzá. Ugyanakkor azonban, az események nappali fényben történnek, lehetővé teszik a mindennapi nézelődést a teremben, a figyelem változó fókuszpontokkal épül (eleve a rendező indítja el ezt a konvenciót) – a reflexió mindvégig jelen van. Színház és *performance lecture* közötti nyelvet használnak a színészek is, részletesen magyaráznak és mutatnak a nézőnek. Olyan rituális immerzív találkozások ezek, amelyeket, Thomas Oberender szavával élve, nem kívülről szemlél a néző, hiszen számára is világos, hogy egy társadalmi térbe lépett be[23]. Valós térben – egy helyspecifikus előadás terében, mint fentebb leírtuk – és valós időben nézzük a színészeket, akik saját magukat (Zsolt, Attila, Emese, Boróka stb.) és a fiktív szereplőket mutatják.

Nem karakterjátszás ez – nem szerepet játszanak. Thomas Oberender fogalmaz így: „a színész a szerepnek az anyaga”[24] – és ez meglehetősen komplexen összebarkácsolt anyag. Maga Janežič mondja az *1978* kapcsán, hogy a játék nem klasszikus módon való színjátszás, hanem „a legalapvetőbb módon való játszás”.[25] Hozzáfűzi: „Hasonlít a pszichodrámához, amelyben, mint terapeutának meg kell értened, hogy ez nem rólad szól, hanem a történetről, a főszereplőről, arról, amin valaki más keresztülmegy.”

Janežič, mint előadásaiban rendesen, az illúziót messze elkerülő, lazán viselt parókát ad szereplőire, hogy egy-egy karaktert jelezzen vagy megmutasson vele – ez nyilván nem a lélektani realizmus bevett játékmódja, amelyet igyekszik elkerülni vagy megszakítani, ellenpontozni. Magyarázata szerint: „…ha egy jelenetben valaki szenved, az inkább egy pszichológiai tény kell, hogy legyen, mintsem egy mutatvány. Hogyha a színész bezárja magát, mert így próbál valami mélyebb érzést eljátszani, azzal épp az ellenkezőjét éri el. Nem azt kell lássuk, hogy nekiáll a színész belülről felturkálni az érzéseit, hanem épp az ellenkezője működik, kívülről kell megkeresnie. Át kell öleljen, magába kell szívjon minden külső hatást, ami őt érinti”[26] és „meg kell értenie a színésznek, hogy néha elég, ha csupán tényeket közöl, csupán csinál vagy mond valamit és a nézői fantázia, a képzelőerő, a kíváncsiság, az érdeklődés máris elkezd működni.” A színész feladata a rendező szerint „…a játékról játékra egyre szofisztikáltabb és részleteiben gazdagabb játszótér felépítésére.” A színészi testek pedig ruhával bőségesen ellátott, a 70-es évekre jellemző bőrdzsekis, kötött szvetteres, pongyolás-háziruhás csomagolásban jelentkeznek, ruháiknak sokszor történeteik vannak (pl. a dzseki alá kerül be a haj, hogy eltakarja, s megjelölik vele a testet). A sokféle, rétegesen viselt ruha mégsem tárgyiasítja el a testet, hiszen a ruhadarabokhoz viszonyuk van a játszóknak: ezeket a szereplőket nem csupán a (saját) történet narrátoraiként kell látnunk, hanem ugyanakkor szereplőként is: a testen elrejtett valuta, a hamisított pólók, a zacskó a testet, mint archívumot képezi meg, de azon a különös módon, mintha mindenki a testén-testében cipelné a történetét (ez hatványozottan igaz a Securitate verésétől dagadt talpak esetén). Ilyen funk-

ciója van a parókának is: történetben való részvételt jelöl, de általa kettős jelenléte van a színésznek.

Játékuk módszere tehát egy részletgazdag játszótér felépítése a nézőkkel közös jelenben, ahol a helyzet valósága fontosabb, mint a karakter szisztematikus építése, vagy mint a cselekmény fejlődése – a történetek meg-megszakadva és egy körkörös mozgás által teljesednek ki, bőséges részletekkel –, amelyeket a befogadó nem feltétlenül tud beépíteni a saját narratívaváltozatába. A részletek bősége és a történések szimultaneitása miatt viszonylag szabad és nyitott a befogadás köre, az alkotók által lazán szabályozott. Láttuk Janežič elveit a színész tényközlő, cselekvő vagy elmondó funkciójáról, és arról, hogy a játékot a nézőkkel, a környezettel, egyáltalán a jelenlevőkkel összhangban kell kialakítani: „Ki kell nyissátok mindenki felé a történetet. Ne bújjatok a konvencionális színház álarca mögé. […] Nem érdekel a „hogyan". Ne legyetek tökéletesek, késsetek a replikákkal, hibázzatok a szöveggel és használjátok fel a hibátokat. Együtt kell gondolkoznotok a nézőkkel. Értenetek kell, amit ők látnak kintről."[27]

És itt érdemes visszatérni a dramaturgiai helyzet kérdéséhez, amelyről fentebb azt állítottuk, hogy nemcsak humán helyzetek, nemcsak konfliktuális helyzetek alkotják – a cselekvő tárgyak szerepe megnő, pl. a paróka aktív, mert nincs alárendelve a szereplő totális ellenőrzésének – elcsúszik, leesik stb. Némely kiemelt tárgy éppoly jelentőséggel ruháztatik fel, mint fent a teáscsésze: a színpadon eleve kiemelődik a tárgy, ha beszélnek róla, majd újabb kontextusban is kiemelik és újabb információt adnak hozzá: ezt történik a tejporosdobozzal vagy a kávéfőzővel, amelyek főszereplővé válnak egy-egy hasonlóképpen hibrid momentumban, és teljes jogú szereplővé ezekben a jelenetekben. Hogy a tejporosdoboz hogyan cselekvő objektum a titkos kávéfőzés helyzetében, az nyilvánvaló: ő rejtegeti magában a kávét, amit a szomszédok nem láthatnak meg. Van tehát története, amelyet a játékosok elmesélnek nekünk és a csengetéskor nem csak a családért, hanem a tejporosdobozért is aggódunk: külön is, de úgy is, hogy a család mit tett a dobozzal, az meg mit tehet a családdal, ha feltárja titkát.

Nyilvánvaló, hogy emberi cselekvés nélkül ezek a tárgyak nem tudnak cselekvővé válni – de a cselekvés újraelosztása révén cselekvők ők, hatás-visszahatás mechanizmus szerint, cselekvő kölcsönhatásban vesznek részt – és itt érdemes Latour azon elvére alapoznunk, hogy számára nem a szándék a fontos, hanem az, hogy mit tesz a tárgy, továbbá, hogy amikor cselekszünk, még ki cselekszik? Hány ágens van ugyanakkor jelen? Latour válasza, hogy a cselekvési folyamat kivitelezésében sosem vagyunk egyedül.[28] (Érdemes hozzátenni, hogy az 1978-as előadás kellékeit, azaz tárgyait nagy mértékben a színészek és családjaik adták össze, így aztán nemcsak színpadi történetük, hanem egy régről hozott narratívájuk is van, amelyet az alkotócsapat ismer, és talán a közönség egy része is. A cselekvésben az adományozók is jelen vannak.)

Az ilyen helyzetekben hibrid kapcsolatok születnek a non humán helyzet elemei közt, valójában a cselekvés újraelosztódása történik, ahogy Latour fogalmaz: nem élőlényekről és környezetről kell beszélnünk, hanem „egymást átfedő elrendeződésekről".[29] A dramaturgiai fogalmak átrendeződésének, revideálásának szükségességét értjük meg abból a latouri kitételből, hogy a természet, az emberi világ és a társadalom nem válnak többé szét, az ágensek együttes cselekvése révén.[30] Amennyiben a modern világ akarja és felvállalja ezt a globális és planetáris jelentőségű együttes cselekvést, annak jelen kell lennie a színházról való teoretikus gondolkodásban is.

Idő: Ekképpen a rendezés bejáratja azt a gondolatot, hogy a cselekvő tárgyak produktívan vesznek részt a történetfűzér mesélésében, és minden tárgynak van története (a hamisított trikóknak, a vízben úszó cipőknek stb.) – azonban ezekkel a múltbeli tárgyakkal nemcsak a közönség jelenét építik, hanem ugyanakkor az emlékezés múltját és narratíváit. Ennek eredménye, hogy a tárgyak (és emlékek) által teremtett pontokon át lehet járni egy olyan múltba, melynek a mélységeit nem ismerjük, hiszen szubjektív narratívák rejtik, amelyeknek csak egy része került a felszínre, a többit pedig homály, titok övezi, megnevezetlen és megszámlálhatatlan mélységbe nyúlnak vissza, összefonódásaik révén is.

A színház mély ideje. Gaia

■ Az *1978*-ban a közösségi játék immerzív tere kizárja a klasszikus építkezésből származó lineárisan felépített fiktív időt – ehelyett szimultán időformákat használ, és az első résztől fogva kialakított temporális alapszerkezet a valós ritmusú rövid szekvenciákból adódik. A játékosok és a nézők között is „megosztott" időforma uralkodik, amelyben a rendező (és színészei) elindított és megszakított időíveket helyeznek egymás mellé, ismételnek meg, és ezen a módon olyan időfolyam keletkezik, amely a technikai eszközökhöz szokott (telematikus) érzékelésünknek megfelelően szaggatott és szimultán, és random módon mozgó hálózatot eredményez, amely személyes és kollektív archívumokat mozgat (kiemelt, szervezett ritmusú jelenetek a közös zenélés pillanatai). Ebben az időkeretben különféle időformák kerülnek egymás mellé attól függően, hogy a megosztott tartamidő (Bergson) hogyan alakul a térrel való viszonyában. Fentebb jeleztük, hogy a kollektív jelenlét mindenkit bekapcsoló második emeleti előadóteréből koncepciózusan haladunk egy első emeleti szűk, augmentált térbe: egy virtuális, intermediális összetevőhöz: a garázsajtóra projektált helyszínek globális hálózatához hozzácsatolják a háttérben bedíszletezett dobozszínpadot, majd annak kiürített, mondhatni avantgárd változatát. Ezeknek a tereknek a specifikus érzékelése alakítja az interszubjektív időérzetünket is. A néző az első részben nappali fényben, amfiteátrumban ülő és a játékba bevont, körbejátszott résztvevő, a másodikban térben mozi-, majd kukucskálószínpad sötétben ülő nézője, a harmadikban pedig performanszszerű jelenségek szorongó szemlélője, közeli résztvevője. A tér látványával kapcsolatos fontos tapasztalat, hogy elrendezése, összetételei révén felbontja az antropocentrikus, hatalom meghatározta vizualitást.

Ám a színpadi folyamat előrehaladtával a földhalom köré szervezett események megtapasztalásában és teoretikus megragadásában is egyre alkalmasabbnak tűnik a *mély idő* fogalma, amely nem csak a cselekvéshez rendelődik hozzá: a harmadik részben a föld a valódi realitás, és a folyamatos ásás azt a képzetet teremti, hogy az ásással egyre alább lehet hatolni – ez esetben tudjuk, hogy valóban van hova, hiszen a földszinti reális alapzat szintjén folyik a játék, és ez alatt a szint alatt, ahová a katonaruhás szereplők ásnak, csakis az egyetemi épület alatti föld autonóm létezése látható és sejthető. Az ásás valódiságát egyébként a folyamatosan használt illúzióteremtő eszközök ellenpontozzák és emelik ki – a ködgép, a művér állandó locsolásának ironikusan használt mozzanatai – és e kétarcúság eredménye, hogy egyrészt átéljük a múltba, 1914-be mélyülő történetet, amelyet a játék közben elmondanak, előadnak, másrészt pedig az atmoszféra- és illúzióteremtés hamis, művi voltát nézzük, s ehhez képest a föld az egyetlen realitás. És az ezek közti váltások teszik összetetté is, hiszen a vál-

gatás (közelítés-távolítás) egyre inkább mélyíti a jelenhez, mindennapokhoz kapcsolódó élményeket.

A mély idő fogalmát a geológiában használták először, azóta azonban a humán tudományokban végbemenő geológiai fordulat folytán a fogalmat széles körben is alkalmazni kezdték a tudományok, művészetek; a poszthumán geologizációjának fordulataként a mély idő fontos ellenpólusát képezi a poszthumán technológiaközpontú és technoutópisztikus vonásainak.[31] A mély idő eredetünkre irányítja a figyelmet, a prehumán időszakra, amelyben kövek, sziklák, rétegek, fosszíliák saját kozmikus-biológiai idejüket élik. Nem az emberélet léptéke szerint folyó időről van tehát szó, hanem egy múlt (és jövő) fele nyitott időfogalomról: az eredeti geológiai fogalom nem mérhető időt jelöl (percet, évet), hanem sokkal nagyobb egységekkel, korszakokkal operál. Könnyen társítható hozzá az a kortárs tapasztaltunk, hogy mindennapi időövezeteinkben meglepetésszerűen felbukkannak nehezen datálható tárgyak, leletek, amelyek hirtelen evidenciaként lesznek jelen életünkben, és nem a régészeti kutatás szisztematikus folyamatai legitimálják őket, hanem pl. a gleccserek olvadásának természetes folyamata révén kerülnek elő – egy jövőre irányuló távlatot is kirajzolva. Ezek olyan idősíkokat, -tömböket, -tartamokat mutatnak a múlt mélyéből, amelyek eddigi egyezményes időfogalmainkhoz képest sokkal összetettebb és helyenként ellentmondásosabb formák.

A *mély idő dramaturgiája* olyan időegységeket (megosztott időt rövid tartamokat, pontszerű időt, kolonializált időt stb.) tartalmaz, amelyek nem szerveződnek lineáris láncba, illetve, ahogy a fogalom eredeténél Hutton meghatározta, biológiai időszempontokat tartalmaznak. A fogalom mintájául, párjául kínálkozik a *mély ökológia* kifejezés (Fellows); ez a fogalom olyan filozófiai és gyakorlati világnézetet jelöl, mely minden életet egyformának értékel (Arne Naess nyomán), és nem hierarchikus megfogalmazása a személy és a bolygó viszonyának.[32] Ami számunkra a színház szempontjából alkalmazható, az nyilván az a posztdramatikus időkezelés, amely a különböző, fent említett időformák együttállásának (szimultán) sokféleségét és pluralitását jelenti, a posztrealista idő fogalmán túl, és ebből a pluralizmusból adódik az időforma kollektív jellege, valamint nem lineáris, nem társadalom- hanem biocentrikus sajátossága. A mély idő egy nagyobb, a föld történetének perspektívájába helyezi a történéseket – ezt közelíti meg az *1978*-as játékban a globális és helyi, mikor-relevanciájú síkok, perspektívák váltogatása.

Ez az idő nem a múlt időbeli rétegeit igyekszik feltárni, ahogy például egy régészeti kutatásban történik, vagy Ibsen analitikus drámáiban. Ennek a mélyfúrásnak és a földtömegnek a szerepe egy megsejtett, de végső soron kiismerhetetlen idődimenzió létének megmutatása, a mély idő feltárása.

Ebben a mély időben *hibrid módon érintkezik* a narratívák és cselekvések személyes, organikus ideje az elképzelhetetlen, felfoghatatlan idővel. Habár a jelenet nem tematizálja a Föld planetáris helyzetét és veszélyeztetettségét, jótékony módon összekapcsolja a megjelenített társadalmi-történelmi narratívákat a feltáruló geológiai réteggel és megmutatja a Föld ágenciáját a szereplőké mellett, közeledve a mélytörténelem jelenségéhez. Latour azt állítja, hogy „…ahelyett, hogy galilei-i testként puszta biliárdgolyóként viselkedne, a Föld mostanra visszanyerte egy önálló *cselekvő* jellemvonásait. (…) a Föld újra a *történelem ágensévé* vált, vagy inkább annak ágensévé, amit a mi közös *geotörténetünknek* neveztem."[33] A mélytörténelem jellegzetessége, hogy együtt tárgyalja a geológiát

és társadalmi-gazdasági történelmet, a kulturális változásokat a planetáris történelemmel.[34]

Igaz ugyan, hogy a föld ágenciája, melyről Latour azt állítja, hogy „…a Föld – újra! – aktív, helyi, korlátozott, érzékeny, törékeny, remegő és könnyen ingerelhető burokká vált" – az előadás kontextusában nem kapcsolódik tematikus módon a planetáris válsághoz. Ez a törékenység és érzékenység inkább az árokban szereplő katonák jelenlétéből terjed át a földre, melyben összegyűl a testek félelme, fájdalma, agonizáló reszketése, verejtéke és végül a kívülről rájuk öntött (mű)vér, amely további teátrális eszközzel (ködgéppel és párával) igyekszik eltávolítani, elidegeníteni a jelentet – ezáltal azonban egyre fokozni a mélységét. Ennek a merőben humán demonstrációnak mégis a föld nyersen valóságos közegével kell érintkeznie minden pillanatban, s ezáltal, valamint a szűkítés-tágítás technikája révén mégis kozmikussá válik ez a mindenre kiterjedő remegés.

A különféle időformák között a kolonializált idő[35] témája is megjelenik a Carlo-videóban: a profitszerzés, a konzumtársadalom, a hatalmi ellenőrizhetőség ideje (Harraway); azonban a nézőkkel közös idő egy dekolonializált időforma, amelyben egy kis közösség (család és szomszédság), és velük együtt a tágabb alkotói kollektíva is, az előadás folyamatában arra törekszik, hogy megossza a ki nem beszélt közelmúltat hogy a távoli múlt eseményeihez is közvetítést találjon, és ebben hangsúlyossá tevődik a színházcsinálás kiemelten mesterséges pillanata is (a ködgép, a művér). Ebben a folyamatban konstituálódik a mély idő távlata: az insonzói árok és az egyetemi épület alapzata alatti föld mélysége egymásba oltódik. Nem lehetséges ez másképpen, mint hogy a hálózat helyei, képei, történetei állandó átrendeződésük révén hihetetlenül méllyé, a föld anyagiságához hasonlóan felmérhetetlenné, lokalizálhatatlanná teszik ezt a hibrid masszát, amely inkább mélyreható mozgás mint hely, a mozgáshoz járuló különleges időiséggel, amely ezekben a jelenetekben a fenséges érzetével ajándékozza meg a nézőt.[36] A *kortárs fenséges* ugyanis többé nem a végtelen terek, vagy a hegyvonulatok magasztos hatalmasságának és az egyénnek az ellentéte – mondja Bourriaud – hanem "a *telített* terek fenségessége, az emberi lények immerziója egy olyan környezetben, amelyben mindenütt jelen vannak, egy olyan légkörben, amelynek minden molekuláját áthatja a tevékenységük."[37]

Meg kell jegyeznünk, hogy ennek a mély színházi időnek erős összetevője az a technikai-performatív-esztétikai dimenzió, amelynek segítségével az előadás folyamatának hálózati elemei megteremtődnek (részben az alkotói szándék nyomán, részben ellenőrizhetetlenül, a közönséggel való interakció révén). Következésképpen mind az időformák, mind pedig a hálózatelmélet színházi kutatása igényli a hozzájuk kapcsolódó technikai-technológiai, (non-)esztétikai és performatív jelenléti vizsgálódást.

*

A lövészárok földjében együtt él a humán és nem humán: ebben az anyagiságban a föld mozdulásai, ágenciája azért lehetségesek, mert mélysége révén több a lövészároknál, hozzátartozik a bolygóhoz – az anyaföld képzetét is meghaladja, hiszen a történetek, amelyek itt elhangzanak, temesvári emberek történetei, akikhez más helyek is kapcsolódnak. Latour megkülönbözteti az anyagot az anyagiságtól – ennek megfelelően Gaia nem mint anyag jelenik meg itt, amelyet a tudomány úgy ismer, mint adott történetű bolygót, egy kauzalitási viszony eredményét, hanem az a Gaia, amelynek anyagiságához hozzátartozik az ágencia, cselekvései révén alakja, vonásai vannak, és e vonásokat a cselekvések-

ből ismerjük meg.[38] Ezeket a különbségeket érzékeljük a korábban bemutatott színpadi földhasználatokban: Castellucci *Resurrection* előadásának földje adottként jelent meg, anyagként, amelyből kiemelve a holttesteket, a társadalom rendszereibe írták át a holttest-bábukat (azonban épp ezáltal volt ennek a földnek kiismerhetetlensége és titka, érzéki dimenziója is a kezdetben, amelyet aztán nem vittek tovább az alkotók). Hasonlóképpen eseménynélküli az a föld, amelyben Harpagon a ládikát keresi *A fösvény*ben, aztán belefekszik – a társadalmi történet ok-okozatisága dominál ebben az anyagban (eleinte performanszszerű jelenléte van). Színházi kellék, anyag, illetve környezet marad a föld a Winnie földbesüllyedése esetén – ami egyébként illuzórikus, és ezért nincs az a hibrid test+föld konnotációja, amely Beckett szövegéből pontosan kiolvasható. Ellenben a Janežič előadásában a tárgyak, humán személyek, technológiai képek nem különülnek el egymástól, a földtől sem, és ágenciájuk elosztódik, ezek révén öltenek fel alapvonásokat a kollektíva tagjai. Ebben a világban – Latour szerint: ezzel a *világgal, Gaiával* élünk,[39] ahol a „Földhözragadtak", amikor beszélnek, történeteket mondanak, összegyűlnek a problémás kérdések megvitatására, a *dolgok* köré gyűlnek, a döntéseik összefonódnak az egykori természeti erőkkel.[40]

Elemzéseink a jelenlegi mainstream színház gyakorlatának, intézményesültségének és főként a szószínházi hagyományának a poszthumán antropocentrikus kor igényeivel való találkozását igyekezett megközelíteni. Fontos felületet jelentett a vizsgálódásban a modernitás ideológiája által társadalomra és természetre szétválasztott világban a természethez való színházi viszonyulás és annak reprezentációja. Ezen elemzések során nyilvánvalóan kiderült, hogy pl. a földábrázolás esetében csak azok az értelemzések tudnak mély, átfogó jelentéseket termelni, amelyek a kortárs ökológiai gondolkodás, az antropocén kor válságainak kérdésével számolni tudnak, és így tudják az élő gondolkodás helyévé tenni a színházi előadást. A természet megjelenítése az előadásban dramaturgiai megkötöttségektől, egyéb formai elemektől is függ – pl. az 1978 esetében a site-specific megoldás révén született meg az a komplex forma, amely a folyamatot a poszthumán szemléletre nyitottá tette (még ha tematikusan nem is fókuszált erre) –, és ezek újragondolása, alkalmazása által találta meg helyét az eseményben a közösségi lét, a közelmúlt feldolgozása és ennek a távoli múlttal való kapcsolata. Ennek köszönhetően alakul(hatot)t ki az a képzet, hogy Gaia nem az a természeti entitás, amely a társadalmi események háttere, hanem egy érzékeny és törékeny rendszer, amelyet mi, ágensek lévén, szintén működtetünk, narratíváinkkal belakjuk, színházcsinálói metódusainkkal módosítjuk, és ezért nyilván felelősséggel tartozunk. Mindez pedig mai színházunk társadalmi hasznosságának és tekintélyének (további) kérdéseit veti fel.

JEGYZETEK

1. *Dido és Aeneas*, Grand Théâtre de Genève, 2020. Rendező és koreográfus: Franck Chartier, Peeping Tom.
2. Una Chauduri: *„Ebben a tóban biztosan sok a hal". Egy ökológiai színházszemlélet felé*. Fordította Jankó-Szép Yvette. *Játéktér* 2023/1. web: https://jatekter.ro/una-chaudhuri-ebben-a-toban-biztosan-sok-a-hal-egy-okologiai-szinhazszemlelet-fele/ (2025. 04. 22.)
3. Ványa bácsi (A.P.Csehov). Kolzosvári Állami Magyar Színház, 2007. Rendezete: Andrei ?erban, Díszlet: Carmencita Brojboiu.
4. *A fösvény*. (Molière) Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház, 2013. R. Bocsárdi László, Díszlet: Bartha József.
5. *Resurrection* (Mahler). Orchéstra de Paris, Aix-en-Provence. R. Romeo Castellucci, Díszlet: Romeo Castellucci.

6. Bruno Latour: *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*. Polity Press, 2018. 43.
7. Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmány,* ford. Gecser Ottó. Budapest, Osiris, 1999.
8. Peter Boenisch: *The Play of Regie. Some notes on a new theory of Regie, prompted by contemporary directions in German "directors' theatre"*. Critical Stages, 2015. nov., nr.10. web: https://www.critical-stages.org/10/the-play-of-regie/ (2025. 04. 22.)
9. Boenisch i. m.
10. Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory.* Oxford University Press, Oxford, 2005. 46.
11. Duška Radosavljević: *A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell*. Fordította Tamás Ágnes és Ungvári Zrínyi Ildikó. Játéktér 2022/3. 30.
12. Bruno Latour: *On Technical Mediation*. Philosophy, Sociology, Genealogy. *Common Knowledge* 1994 V3, N2. 38.
13. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Fordította Berecz Zsuzsa. Balassi, Bp., 2009. 98.
14. Bruno Latour 2005. 54.
15. Chantal Bilodeau: *Why I'm Breaking Up with Aristotle*. Howlround Theatre Commons 2016. április 22. web: https://howlround.com/why-im-breaking-aristotle. Bilodeau kritikájához hozzá kell tennünk, hogy követekezetlenségeket is tartalmaz, ugyanis Arisztotelész elméletének nyakába varrja a 19. századi Arisztotelész-interpretációt. Habár utólag az ő nevéhez kapcsolják a konfliktust, a Poétika nem használja a konfliktus kifejezést. Ezeket a tévedéseket tisztázza a *Poétika* Ritoók-fordítása, Bolonyai Gábor jegyzeteivel. Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. PannonKlett, Bp.,1997. Bilodeau kritikájához lásd továbbá Trencsényi Katalin: *Heterarchical dramaturgies*. Critical Stages 2021, nr. 24.
16. Chauduri i. m.
17. Bruno Latour: *Földközelben, karanténban*. Kijárat, Bp., 2023. 16. Latour szemléletes példája: „Ha a levegő, amelyet belélegzünk, az élőlényektől függ, akkor ez a levegő már nem csupán egy környezet, amelyben az élőlények találhatóak, és amelyben fejlődnek, hanem részben az élőlények cselekvéseinek az eredménye. Vagyis nem lehet egyrészt az élőlényekről, másrészt a környezetről beszélni, hanem csak egymást átfedő elrendeződésekről. Új módon oszlik meg a cselekvés."
18. Andreas Kotte: *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította: Edit Kotte, Berta Erzsébet. Balassi, Bp., 2015. 15–16.
19. Könyvében tárgyakról a mozgásba lendült szituációt és cselekvést összesítő folyamatokban, gyakorlati folyamatokban esik szó – ilyen folyamat pl. egy autó előállítása, az udvar felsöprése vagy a kávé felszolgálása (i. m. 19.) –, vagy pedig a bábszínházban, ahol az emberi cselekvés tárgyakkal helyettesítődik (i. m. 51.)
20. *1978*. Temesvári Állami Színház, Temesvár, 2023. Rendezte: Tomi Janežič, Díszlet: Branko Hojnik, Jelmez: Marina Sremac, Video: Carlo Zoratti.
21. Boenisch kifejezése, i. m.
22. Az előadás egyébként része egy 12 darabból álló Janežič -projektnek, amelynek mindenike egy-egy európai városban játszódik – ebben az értelemben is globális hálózatokat sző az előadás, amelynek rendezője szerb, szereplői temesvári magyar színészek és van közöttük egy olasz videós színész, Carlo Zoratti. Maga a projekt is eleve kettős időt mozgat, mert a 12 év Janežiè 1972-től 1983-ig tartó Vova Gorica-i gyerekkorának az éveit tematizálja. Vö. Simó Emese: *„Right now, here we are, all together in the presence of our fantasies, our own dreams." Interview with Tomi Janežiè, Slovenian theatre director*. Játéktér, 2024. 08. 13. https://jatekter.ro/emese-simo-right-now-here-we-are-all-together-in-the-presence-of-our-fantasies-our-own-dreams-interview-with-tomi-janezic-slovenian-theatre-director/ (2025.04.22.)
23. Social room: Oberender használja a kifejezést Tino Sehgal előadásaival kapcsolatban. L. Bruno Latour – Frédérique Aït-Touati – Thomas Oberender: *Staging Gaia. Theatre, Climate and a Shift in Awareness*. Talk during the preparations for the exhibition "Down to Earth" in 2020. Syg.ma team, 2020. 12. 27. https://syg.ma/@sygma/staging-gaia-theatre-climate-and-a-shift-in-awareness
24. Thomas Oberender: „you are not performing the role, you yourself are the material of the role." L. Latour – Aït-Touati – Oberender: i. m.
25. „If you watch yourself on video, you will see that you're not acting in the classical sense of doing something. But it's acting in the most basic way." Simó 2024.
26. A *Ványa bácsi* próbáján hangzik el ez az instrukció, amelyet a próbafolyamatot végigkísérő Simó Emese jegyez le: Háromszázhatvan fok. II. rész. *Játéktér*, 2023. 01. 04. web: https://jatekter.ro/simo-emese-haromszazhatvan-fok-ii-resz/ (2025. 01. 22.)
27. Simó 2023.

28. Latour 2005. 43–44.
29. Latour 2023. 61.
30. Uo. 64.
31. Stefan Herbrechter: *Posthumanism and Deep time*. In: Stefan Herbrechter – Ivan Callus – Manuela Rossini et al. (eds.): *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*. Palgrave Macmillan, 2022.
32. Andrew Fellows: *Gaia, Psyche and Deep Ecology*. Navigating Climate Change in the Anthropocene. New York, Routledge, 2019.
33. Latour 2017. 5.
34. Rosi Braidotti: *A poszthumántudományok felé.* Helikon 2018/4. 445.
35. Donna Haraway: *Statements on "decolonizing time".* 2017, https://time-issues.org/haraway-statements-on-decolonizing-time/ (2022. jan. 10.)
36. Az előadás utolsó része elhúzódó, vontatott jelenteket is tartalmaz – a nézőre mégis erőteljesen hatnak a látottak és érzékeltek, esetlegesen kritikus tekintete váltalozik az empatikus átérzéssel.
37. Nicolas Bourriaud: *Planet B. Climate change and the new sublime*. Turin, Radicants, 2022. 23.
38. Latour megkülönbözteti az anyagot az anyagitól: az anyag „az élettelenítés elkésett és vitás esete (lényegében egy korlátozott irodalmi műfaj)", amelyet „a múltból jelenbe folyó idő furcsa *kauzalitása* állítja elő", az anyagiság viszont „egy kockázatos, nagyon problémás és gyönyörű *inter-capture* (Deleuze fogalma)" az ágensek történetisége és az emberek készítette beszámolók narrativitása között, továbbá az anyagiságot „a jövőből jelenbe folyó idő" állítja elő, együtt a számos *alkalom* valósághű meghatározásával, amelyeken keresztül az ágenciákat felfedezik. Latour 2017. 18.
39. Latour 2017. 20.
40. Uo. Latour szövegében az „egykori természet" annak a káros szétválasztásnak az eredménye, amely a természet és társadalom különálló világát létrehozta évszázadok óta. Lásd: *Sohasem voltunk modernek* című írását (Budapest, Osiris, 1999.)



OLÁH ILDIKÓ

REJTETT ÖRÖKSÉG A RUHATÁRBAN: A DIVAT KULTURÁLIS EMLÉKEZETE

Napjainkban egyre több tanulmány világít rá arra, hogy a divattörténetet globális kulturális jelenségként kell értelmezni, „amit eddig többek között az a tévhit akadályozott, hogy a divat csak a késő középkorban jelent meg, kizárólag a Nyugaton, és csupán az elit öltözködésére korlátozódott, figyelmen kívül hagyva a népviseleteket és a hétköznapi emberek ruházatát."(Welters – Lillethun 2018: 2) Az alábbi értekezés célja, hogy néhány példaként bemutatott, Európán kívüli divathagyomány feltárásán keresztül rámutasson azoknak a napjaink európai divatjelenségeiben fellelhető továbbélésére és hatásaira.



A viselettörténet nem pusztán a divat alakulását követi nyomon, hanem betekintést nyújt a különböző társadalmak, kultúrák és identitásformák mélyebb rétegeibe is. A ruházat minden történelmi korban és földrajzi régióban túlmutatott praktikus funkcióján: egyben társadalmi státusz, vallási hovatartozás, nemi szerepek és esztétikai normák kifejezőeszköze is volt. A különböző népek hagyományos viseletei a kulturális örökség vizuálisan is jól megfogható elemei, amelyek a globalizáció és a kereskedelmi kapcsolatok révén gyakran hatottak egymásra.

A különböző népek hagyományos viseletei a kulturális örökség vizuálisan is jól megfogható elemei, amelyek a globalizáció és a kereskedelmi kapcsolatok révén gyakran hatottak egymásra.

A divat definícióját, a fentiek mentén legindokoltabb a következőképp megragadni: „egy adott időben és helyen egy közösség által átvett öltözködési és megjelenési stílusok változása" (Welters – Lillethun, 2018: 16). A divat egy olyan térben helyezkedik el, ahol a látás és a látottság

egyszerre kritikus és fokozott jelentőséggel bír. Ha egy szociokulturális keretrendszer összefüggésében vizsgáljuk, szembetűnő, hogy a divat nem létezik elszigetelten, hanem a termelés és fogyasztás, az esztétikai gyakorlat, a kulturális közösségek és az aktuális korkép közötti törékeny metszetben működik. (Hopkins 2021).

Hagyományos viseletek kulturális gyökerei

■ A hagyományos viseletek világszerte jelentős szerepet játszanak a társadalmi identitás és közösségi hovatartozás kifejezésében. Minden egyes kultúra saját ruházati hagyományaival képes kifejezni történelmét, vallási értékeit, társadalmi struktúráját, valamint az egyén és a közösség közötti kapcsolatokat. Az alábbiakban néhány, az európai kultúrkörtől távol eső hagyományos viseletet mutatok be, amelyek különböző szimbolikus jelentéstartalmakkal bírnak, és amelyek bizonyos jellemvonásai – sokszor anélkül, hogy tudatában lennénk – hatást gyakorolnak a mai nyugati társadalom öltözködésére. (Eicher – Sumberg 1995).

Ázsia nemzeteinek viseletéről a divattörténelem keveset beszél, holott több fontos hagyatékot tarthatunk számon. Elsőként a japán kimonó gazdag kulturális háttérrel rendelkezik. A kimonó nemcsak egy ruhadarab, hanem egy életstílus és a japán filozófia kifejeződése is. Az elegancia, a harmónia és az időtlenség keresése a kimonó tervezésének alapelvei, és a ruházat színei és mintái gyakran szezonális változásokhoz, társadalmi státuszhoz vagy vallási eseményekhez igazodnak (Welters – Lillethun 2018).

A kínai kultúrában már régóta jelen van a divat fogalma, amit nemcsak az egykori selyemút virágzása, hanem a sminkhasználat alakulása is igazol, régészeti leletek, műalkotások, irodalmi források és orvosi szövegek – például Li Shizen Ming-kori *Bencao gangmu* című műve – alapján (Welters – Lillethun 2018).

A koreai hanbok az egyik legismertebb hagyományos viselet, amely a koreai kultúra gazdag történelmét és vallási hagyományait tükrözi. A hanbok egy könnyű, színes, szimmetrikus ruha, amely bőséges redőzéssel rendelkezik, és a társadalmi státuszt és családi szerepeket is kifejezi. A hanbok színei és mintái a koreai kultúrában szimbolikus jelentéssel bírnak: a piros például a boldogságot, a fehér a tisztaságot és a sárga a gazdagságot jelzi. A hanbok még ma is fontos szerepet játszik a koreai társadalomban, különösen ünnepi alkalmakkor, mint például a Seollal (kínai újév) vagy a Chuseok (ősz ünnepe). (Choi 2005).

Távol-Kelet említése után közel-keleti viselettörténeti emlékként tartjuk számon a török és perzsa hagyományokat. A Szeldzsuk kultúrában a ruházat és ékszer a társadalmi státusz kifejezőeszközei voltak: a szultánok selyemruházatban és aranyékszerekben demonstrálták rangjukat, míg szolgáik öltözéke is tükrözte uruk helyzetét. A fennmaradt viseletek – gazdagon mintázott selyemkabátok, melyek díszítései a széleskörű kereskedelem nyomait viselik – tanúskodnak a korszak vizuális kultúrájáról. A fejfedők, mint a fátyol és a turbán, vallási jelentőséggel bírtak, és már korábban is elterjedt viseletként kapcsolódtak az iszlám megjelenéséhez.

Az afrikai viseletek legfőbb jellemzője az élénk színek és minták, amelyek nem csak divatelemek, hanem kulturális szerepük is van. A különböző népcsoportoknak és törzseknek, mind-mind különböző jellegzetes ruhadarabjai voltak, amelyeket főleg különleges eseményekkor, ünnepekkor hordtak. A leghíresebb afrikai ruhadarab a dashiki, ami eredetileg Nyugat-Afrikából származik, de a kontinens több régiójában is hordják. A djellaba Észak-Afrika népszerű viselete,

egy hosszú selyemköntös, amelyet a ruháik felett viselnek nők és férfiak egyaránt. Az afrikai divatban gyakran használnak kézzel készített textíliákat, például a batikolt, hímzett vagy festett anyagokat. (Rovine 2009)



Afrikai dashiki. Forrás: freepik.com

A prehisztorikus Dél-Amerika és az inka kultúra is nyomot hagyott a nyugati társadalom öltözködési hagyományaiban. Az Andok térségében a száraz éghajlat és a temetkezési szokások – például a több réteg ruházatba burkolt halottak eltemetése – kiválóan megőrizték a textíliákat, így a prekolumbián andoki kultúrák öltözködéséről gazdag forrásanyag áll rendelkezésre. Az alacsonyabb területeken a gyapot, a hegyvidékeken pedig a gyapjas tevefélék – alpaka, vikunya, láma – biztosították az alapanyagot a fejlett szövési technikákhoz, melyek során a szöveteket már eleve konkrét célra készítették, gyakran szabás nélkül. A férfiak ágyékkötőt, tunikát, köpenyt és fejfedőket viseltek, míg a nők testre csavart, csattal rögzített vagy övvel összefogott ruhadarabot (aksu) hordtak, amelyet az inka hódítás során az ecuadori nők is átvettek (Rowe – Meisch 2011).

Általánosan megállapítható, hogy az egyes hagyományos viseletek között számos hasonlóság figyelhető meg, különösen a társadalmi státusz megjelenítésében. A ruhák gyakran tükrözik a viselő társadalmi helyzetét, családi státuszát vagy vallási meggyőződését. A díszítés és a rétegzettség szintén fontos jellemzők: a drága anyagok, hímzések és egyéb díszítőelemek a gazdagságot és a társadalmi rangot jelképezik. A szimbolikus jelentés is központi szerepet játszik, legyen szó a színek, minták vagy a ruhadarabok formájának jelentéséről. (Chevalier & Gheerbrant, 1996)

Európa divatja az évszázadok során

■ Európában a történelem során számos kultúra, valamint társadalmi, politikai és vallási változások is befolyásolták az öltözködést. Az ókorban legerőteljesebb hatása a görög és római viseleteknek volt, amelyek kihangsúlyozták a test vona-

lait, de mégis elegánsak és letisztultak voltak. A tógák és stólák az ókori Rómában a társadalmi státuszt is tükrözték, a gazdagabb rétegek drága, minőségi anyagokból készíttették a ruháikat, illetve a darabok díszítettsége is árulkodott a viselője hovatartozásáról. (Google Arts & Culture)

A középkorban az erős keresztény hatás a divatra is kiterjedt, illetve a társadalmi hierarchia itt is szerepet kapott. A vallási és politikai vezetők díszes, drága ruhákat hordtak. A gazdag textíliák és a finom ékszerek mind a társadalom felső rétegeihez tartoztak, míg az alsóbb osztályok egyszerűbb, praktikus ruhákban öltözködtek. (Csipes 2006). A divattörténet számos példát kínál a nem nyugati kultúrák hatására a nyugati öltözködésben, mint például az indiai textíliák, a kínai motívumokat idéző chinoiserie vagy a törökös stílus megjelenése a 17–18. századi Európában.

A reneszánsz idején jelentek meg az első divatközpontok Itáliában és Franciaországban, ami annak volt köszönhető, hogy megnövekedett az érdeklődés a művészetek és a kultúra iránt. A későbbiekben például Franciaországban a barokk és a rokokó irányzat is hatással volt a divatra, míg Olaszországban a reneszánsz hagyta a legnagyobb lenyomatát. (Google Arts & Culture).

Az európai országok régóta egymás számára a ruházkodás ihletforrásai voltak. Mivel a ruházat az önkifejezés egyik leglátványosabb aspektusa, a divat izgalmas bepillantást nyújt abba, hogyan kapcsolódott össze az ízlés és a stílus a kultúrák között évszázadokon keresztül. (Breward 2003).

A kereskedelem terjedése országról országra lehetővé tette, hogy a korábban elszigetelt közösségek megismerkedjenek a felkínált anyagok változatosságával, és ez arra ösztönözte a divatrajongókat, hogy más, egzotikusabb textíliákat is kívánjanak a ruhatárukba. Az olyan európai régiók, mint Flandria, képesek voltak kiváló minőségű gyapjút biztosítani; Olaszország, az Oszmán Birodalommal folytatott kereskedelme révén drága anyagokat, például selymet és damasztot kínált; és az észak-európai skandináv országok luxus prémeket, például hermelint és mókusprémet biztosítottak. Hasonlóképpen, az olyan fontos kereskedelmi központok, mint Brüsszel, Köln, Antwerpen, Firenze, Velence és Párizs lehetővé tették a festékek, például indigó, sáfrány és skarlát átadását. A középkorban a színeket kevésbé befolyásolta az aktuális divat, inkább a státusz és a gazdagság kifejeződéseként voltak jelen. Az élénk színeket drága volt előállítani, és a luxus csúcsának számítottak, csak a nemesség ruháiban jelentek meg. A királyi családok voltak az akkori divat igazi „influenszerei", és amikor egy király egy adott színben kezdett öltözködni, mások is követték. Például, amikor IX. Lajos francia király rendszeresen kékbe öltözött, ez lett a korszak legelismertebb színe. (Google Arts & Culture)

A 19. századi európai öltözködésben számos globális hatás jelent meg, például a nagy népszerűségnek örvendő indiai eredetű kasmírsálak formájában. Ezek a díszes, eredetileg luxuscikknek számító ruhadarabok annyira elterjedtek, hogy az európai gyártók is elkezdték utánozni őket, miközben az indiai szövők a nyugati ízléshez igazodva alakították a mintákat – így váltak a nem európai hagyományok szervesen az európai öltözködés részévé. (Welters – Lillethun 2018)

Ahogy telt az idő, és megjelent a nyomtatás, egyre könnyebbé vált a ruházatokat ábrázoló képek terjesztése, akár portrékon, akár kosztümökről szóló könyveken keresztül. Ami egy országban új szabásként kezdődött, az hamarosan egy másikba is eljutott, ahol aztán különböző anyagokkal vagy színekkel újraalkot-

ták, ezzel lehetővé téve a divat fejlődését. A trendek elkezdtek standardizálódni, és egyszerre hatni egymásra. (Google Arts & Culture)

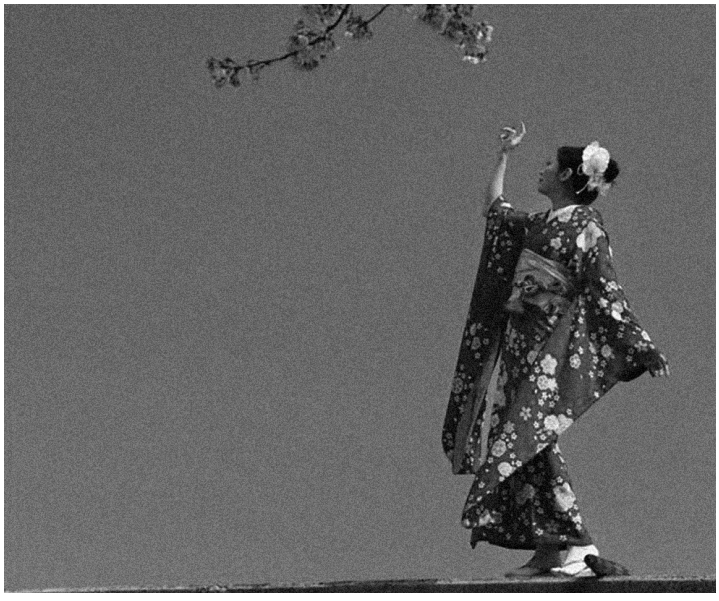
Divat mint kultúrák hagyományainak lenyomata

■ A különböző kultúrák hatása egyre meghatározóbbá válik a divat folyamatosan változó világában. A globalizáció és a tömegkommunikáció térnyerésével a kulturális hatások egyre gyorsabban és kevésbé észlelhető módon épülnek be a mindennapi viseletbe. A mai európai divatban is tetten érhetők olyan motívumok, formák vagy anyaghasználatok, amelyek más – gyakran távoli – kultúrák öltözködési hagyományaiban gyökereznek. Ezen elemek gyakran már nem tudatosulnak a viselőkben, mint idegen vagy eredetileg máshonnan származó jegyek, mivel a kortárs divatipar ezeket beemelte az egységesített esztétikai rendszerbe. Számos tervező vált ismertté azáltal, hogy munkáiban különféle hagyományokból merít inspirációt. (Holt 2023)

Napjainkban a kulturális fúzió hatása mindenütt tetten érhető: a kifutók kollekcióiban, a kézműves ékszerekben és a hétköznapi öltözködésben egyaránt. Mindez elősegíti a kulturális sokszínűség iránti globális nyitottságot, és hozzájárul a stílusbeli diverzitás nemzetközi elismeréséhez. (Craik 2009).

Számos módon felfedezhető ez a kulturális hatás, melyek közül a következőkben kiemelek néhányat.

A japán kimonók évszázadokra visszanyúló művészete számos modern ruhadarab szabását és mintázatát inspirálta. A kimonókra jellemző elegáns, oversized forma gyakran megjelenik mind a kifutókon, mind a boltok polcain.



Kimonó. Forrás: unsplash.com (Alain Bonnardeaux fotója)

Ha a mintákról beszélünk, akkor talán a legismertebb a skótkocka, amelyet a punk irányzat is népszerűsített az elmúlt évtizedekben. A skótkocka mintázat már a 16. században megjelent Skóciában, de a különféle klánokat azonosító kockás minták rendszere a 18–19. században alakult ki. A mai divatmárkák kö-

zül a Burberry ikonikus skótkockás dizájnja a legismereteb. A Burberry újraértelmezte a skótkockás mintákat, ötvözve azok történelmi jelentőségét a kortárs stílusjegyekkel (Holt 2023).

A Közel-Keleten elterjedt visszafogott irányzat (bő, sokat takaró ruhadarabok típusa) egyre nagyobb teret nyer a nyugati kultúrákban is, és ezt a közel-keleti dizájnerek is befolyásolják. Olyan ruhadarabokat hoznak létre, amik visszafogottak, mégis divatosak. Ennek támogatásával a ruhagyártók a hagyományos visszafogottság eszméit erősítik, szembehelyezkedve a jelenlegi, gyakran merész trendekkel. (Shirazi 2013)

A tradicionális indiai szári (hosszú szövet, amelyet a test köré tekernek), ami eredetileg a dél-ázsiai nők hagyományos viselete, egyre inkább teret nyer a modern divatban. Jelentősége az indiai kultúrában és szokásokban mélyen gyökerezik, de emellett világszerte inspirálta a tervezőket is. A szárik már a kifutókon is megjelentek, de megújult formában, élénk színekkel, jellegzetes textúrákkal és modern formákkal. (WomanWonderFashion 2023).

Az afrikai szövetek és minták úgy a modern, felső kategóriás divatházakat, mint a fast fashion üzletek kínálatát is inspirálják, amelyek gyorsan változó, tömegtermelésű és megfizethető ruházati cikkeket kínálnak az aktuális trendek szerint. Ilyen példákul a Kente-szövet és az Ankara-minták. Az afrikai témák és színek a tervezők munkáiban kulturális érzetet kölcsönöznek, különösen a kifutók bemutatóin. (Welters – Lillethun 2018).

A selyem mint alapanyag, szintén a kínai textilkultúra öröksége, amely ma már nemcsak luxuskategóriás termékekben, hanem a fast fashion világában is megjelenik, gyakran mesterséges alternatívák formájában. (Steele 2010).

Az afrikai és dél-ázsiai mintavilág is markánsan jelen van a kortárs divatban: az élénk színű, geometrikus vagy virágos ornamentikák, a batik és ikat technikákra emlékeztető minták például rendszeresen visszaköszönnek a Zara, a H&M vagy éppen a Mango kollekcióiban. Míg ezek a díszítések korábban ünnepi vagy rituális jelentéssel bírtak, napjainkban csupán dekoratív elemként funkcionálnak – eredeti kulturális kontextusuktól leválasztva (Fashion Law Journal).

A prémium márkák (mint Chanel, Louis Vuitton, Prada stb.) és világhírű tervezők is gyakran merítenek inspirációt a történelemből és hagyományos kultúrából, hidat képezve a kulturális elemek és a modern trendek között. Alexander McQueen brit divattervező híres a drámai, néhol avantgárd darabjairól, amelyeknél gyakran használ többek között hagyományos skót mintát vagy magát a skótszoknyát (Fashion Law Journal). Stella Jean haiti–olasz divattervező gyakran vegyíti a kulturális és etnikai örökségét a modern elemekkel, például ötvözi az afrikai mintákat az olasz szabásmintákkal, ezzel élénk, gazdag kulturális tartalmakkal rendelkező darabokat létrehozva (Welters – Lillethun 2018). Prabal Gurung, aki Szingapúrban született és Nepálban nevelkedett, szintén gyakran behoz mintákat és formákat az ázsiai kulturális örökségéből. (WomanWonderFashion, 2023).

Fontos azonban kiemelni, hogy ez a folyamat etikai kérdéseket is felvet. A kulturális kisajátítás fogalma gyakran felmerül, amikor egy-egy kulturális elem üzleti céllal kerül felhasználásra, annak eredeti jelentéstartalmának figyelmen kívül hagyásával. Ugyanakkor az is kijelenthető, hogy a divat mindig is épített a különböző kultúrák közötti inspirációs kapcsolatokra, s ennek révén alakult ki az a komplex és sokrétű vizuális világ, amelyet ma kortárs európai divatként ismerünk. (Barnard 2002).

A divat öröksége rendkívül gazdag és sokrétű, amelynek teljes feltérképezése több száz oldalt is igényelhetne. Jelen értekezés azonban nem törekedett teljességre, sokkal inkább arra, hogy ízelítőt adjon néhány kiemelkedő példán keresztül a különböző kultúrák öltözködési hagyományainak hatásairól, és felhívja a figyelmet arra, hogy a mai divatban mennyi rejtett történelmi és kulturális lenyomat él tovább. Ezzel a válogatott betekintéssel célom az is, hogy reflektorfénybe állítsam a nyugati társadalom klasszikus divatelméletén túlmutató, globális szemlélet jelentőségét és időszerűségét a kortárs divatkutatásban.

KÖNYVÉSZET

Arnold, Rebecca (2001). *Fashion, Desire and Anxiety: Image and Morality in the 20th Century*. I. B. Tauris, 2001.

Barnard, Malcolm: *Fashion as Communication*. Routledge, 2002.

Breward, Christopher: *Fashion*. Oxford University Press, 2003.

Chevalier, Jean – Gheerbrant, Alain: *Dictionary of Symbols*. Penguin Books, 1996.

Choi, Young Hee: *Hanbok: The Art of Korean Clothing*. Seoul Selection, 2005.

Craik, Jennifer: *Fashion: The Key Concepts*. Berg Publishers, 2009.

Csipes Antal: *Divattükör*. Osiris Kiadó, Bp., 2006.

Eicher, Joanne B. – Roach-Higgins, Mary Ellen: *Definition and Classification of Dress: Implications for Analysis of Gender Roles*. In *Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Contexts*. Berg, 1992.

Eicher, Joanne B. – Sumberg, Barbara: *World Fashion, Ethnic, and National Dress*. In *The Berg Companion to Fashion*. Berg, 1995.

Holt, Violet: *Global Influences in Style: Embracing Cultural Diversity in Fashion and Jewelry*. 2023. web: https://www.thearcadiaonline.com/global-influences-in-style-embracing-cultural-diversity-in-fashion-and-jewelry/ (2025. 04. 11)

Hopkins, John: Fashion Design: *The Complete Guide*. 2nd edn. Bloomsbury Publishing, 2021

Kim, Dong Hwa: *Korean Traditional Costumes and Culture*. Kyohaksa Publishing, 2010.

Lee, Seung Ja: *Traditional Hanbok and Korean Identity*. Korean Studies Journal, 28(1), 2011. 45–62.

Rovine, Victoria L.: *Viewing Africa through Fashion*. African Arts, 42(2), 50–59, 2009.

Rowe, Ann Pollard Rowe – Meisch, Lynn A: *Costume and History in Highland Ecuador*. University of Texas Press, 2011.

Shirazi, Faegheh: T*he Veil Unveiled: The Hijab in Modern Culture*. University Press of Florida, 2013.

Steele, Valerie: *The Berg Companion to Fashion*. Berg Publishers, 2010.

Tiyah, Dorothy: *Traditional African Clothing Identifies African Tribes*. African Vibes, 2025. web: https://africanvibes.com/traditional-african-clothing-identifies-african-tribes/ (2025. 04. 09)

Welters, Linda – Lillethun, Abby: *Fashion History*. 1st edition. Bloomsbury Academic, 2018.

Regional Fashion Around the Globe. Fashion Law Journal. web: https://fashionlawjournal.com/regional-fashion-around-the-globe/ (2025. 04. 06)

European Fashion Through the Centuries. Google Arts & Culture. web: https://artsandculture.google.com/story/european-fashion-through-the-centuries/eQVRWZBT1NvuIg?hl=en (2025. 04. 12)

Exploring Global Styles Due to Cultural Influences. JDSD – Jagannath Institute of Management Sciences. web: https://www.jdsd.in/exploring-global-styles-due-to-cultural-influences/ (2025. 04. 13.)

Global Fashion Fusion: How Cultural Influences Shape WomanWonderFashion's Collections WomanWonderFashion, 2023. web: https://medium.com/@WomanWonderFashion/global-fashion-fusion-how-cultural-influences-shape-womanwonderfashions-collections-1b8efd4403ab (2025. 04. 16).

NYERGES GÁBOR ÁDÁM

Mit üzen a költő?

Kipakoltuk az anno legénylakásnak indult
– végül szerelmi fészket,
vittük hát haza, kimosni, füles- (hajléktalan-)
szatyorszám, a kilónyi
kelengyét, műanyag dobozt, párnát, törölközőt.
Hazafelé, mint régen,
csiklandó, cinkos, rosszalkodó nevetésével
anyám is annyiszor,
igen jót derültem. Elvégre, mifélének is
tűnhetek most? Most,
mikor, ennyi biztos, szabályos *jelenség*
lehetek. Annyi szent,
ami rögvest kizárható: lakást kiadni készülő,
boldog szerelmes,
rendezett viszonyú, családos embernek nem
látszhatok. Háhá!
Akkor viszont: nos, előző nap vett, elegánsabb
fajta cipőmben,
régi, de megkímélt télikabátomban, a kettőből
még relatíve
vállalhatóbb kötött sapkám és szatyraim dacára is,
csövesnek sem.
Frissiben kidobott, így szétköltöző szerelmesnek,
ami, pont így
kinézve, voltam már régebben, túl boldog vagyok
– bezzeg akkor,
hazaérve, ah, a lusta fájdalom!, még hetekig költöző
szatyraimból éltem,
hagytam, hadd tunkolgassa magát magában a sajgó,
tétova, nehéz lélek.
Lehetnék még, persze, afféle jóságos adakozó, ki
zsákszám visz
ágyneműt, hasznos textilféléket rászorulóknak, de,
topis valómban,
kopott nadrágomban, értelmezhetetlen divatszakaszból
itt maradt, régi
pólómban sem elég jómódúnak, utcán tülekvő, zord
tekintetemmel
kellően filantrópnak sem hatok ehhez. Maradhat még
a szegény balek, aki
elnézte a naptárban a lomtalanítást, viszi hát mégis
haza (de akkor: miért
ily sietősen?) minden kacatját. Akárhogy is, vittem,

lám, mégis valamire,
nyugtáztam végérvényesen, elhelyezhetetlen elemed
lettem, ezt neked,
kortárs magyar szociális háló és világrend! És, ahogy
az rendre lenni szokott,
hazaérve gyűlő teendőimhez, tömködve szerelmetes
(„szennyes”) lepedőinket,
egykori komplett háztartásunkat a mosógépbe,
hirtelen elfelejtettem,
hogy mi is volt mindebben a poén, de legalábbis
csattanó, hogy akkor
mire futna ki, ha írnék belőle verset (próbáltam, de
nem ment), és főleg,
hogy akkor, amint korunk élesszemű, pallérozott, jól
képzett olvasója
elvárná: *mi az üzenet?* Hol van itt a társadalmi igazság?
És emlékeimben,
eközben, cinkosan röhigcsél velem anyám – én meg
vissza őrá. És ennél
több nem is kell ide.

Távol Veronától

mennyi mindent kell csinálnunk
megoldanunk és „kezelnünk”
elintéznünk és helyrehoznunk
míg jutalmul kicsit ledőlhetünk
fáradtan elgyötörten néha betegen
egymás mellé

e mennyi mindenre mind mind van
persze gazdagon köréépített
dúsan indokolt ideológia okok
és okozatok egész orgiája
minden tudjuk minden mindennel
összefügg az ember nem élhet
„csak úgy”

e mennyi mindenben alig van
szándékunk és akaratunk noha
elviekben persze szabad emberek
volnánk egy szabados országban
szabad jellegű világban minden
amit teszünk szabad akaratunk
fejleménye

e mennyi minden sok sok kis
mindene láncszemekként
kapaszkodó apró komponense
valamilyen nagyobb célhoz
vezet elvben melyek összessége
a mi érdekünk

ezért hozzuk háztartási jellegű kis
és nagy áldozatainkat melyekért
aztán lopott vagy drága percekben
barátokkal vagy segítő szakembernél
sajnálhatjuk magunkat ha időnk engedi
ha akarjuk

hogy végül időnk valamely
felmérhetetlenül apró
százalékos morzsalékában
odabújhassunk egymáshoz
mint riadt háziállatok
tűzijáték idején

mennyi mindennel telik az
időnk melynek kis cseppjei
elfolynak a kézből összeadódó
áradása meg elsodor akaratot
önrendelkezést vágyódást
mennyi mindent

látod Júlia családjaink
nincsenek sosem voltak
viszályban otthon a komód
fiókjaiban nem rejtünk tőrt
vagy mérget Verona amúgy is
nyolcszáz kilométerre
századokra van

nevünket nem dobáljuk
éljük a keményen dolgozó
kisemberek családbarát életét
langy gulyáskapitalizmusban
mögöttünk ciripel sok ezer év
civilizációs fejlődése

és mikor napok óta először
beszélhetünk öncélú bagatell
kis dolgainkról szerelmünkről
örömeinkről titkainkról
valahára kettesben mint kiket

félholtra verten egymás mellé
terítettek ki

de még e mennyi mindennel
elpepecselt életeink végére sem
fejthetjük meg hogy jó dolgunkkal
komfortunkkal progressziónkkal
mi jó fogyasztók szellemi önkéntes
közmunkát teljesítő bölcsésziparosok
két átkozott budapesti szerelmes a
kétezres években

mégis mire mentünk ennyi mindenünkkel – –

emlékezzetek majd rá utánunk maradók:
csak együtt akartunk lenni, nem vágytunk
semmi másra.



GONDOS BORBÁLA

A KÁNON NÉLKÜLI TÁRSADALOM

A mozi torát üli az egyre fragmentálódó közönség



A filmipar és a mozik tehát valamilyen szinten igyekeznek a nézői elvárásokhoz (...) idomulni. Kisebb túlzással mondhatjuk, hogy globálisan a fiatalabbak ízlése válik trendsetterré, azaz a kamaszok és fiatal felnőttek stílusa és érdeklődési köre befolyásolja a fősodort...

A kereslet-kínálat törvénye alapján a piacra befolyással van a fogyasztói érdeklődés mértéke, a vásárlási hajlandóságot pedig a termék vagy szolgáltatás több különböző aspektusa is befolyásolja, például az ár és az elérhetőség. A média is biznisz, mint sok más emberi találmányunk, és természetünkből adódóan az újításaitól tartózkodunk, esetleg nem szavazunk azoknak bizalmat, míg a már létező, jól bevált módszereit és eszközeit féltjük a fölöslegesség és eltűnés veszélyétől, ezzel párhuzamosan folyamatosan temetjük is ezeket. Nem meglepő módon a mozi és filmgyártás is sokadik siratását éli a (világjárvány idején tömegeket meghódító és azóta is magához láncoló) streamingszolgáltatások és a híres-hírhedt mesterséges intelligencia miatt. Ez utóbbi nem képezi kutatásunk tárgyát, viszont a probléma rövid ismertetésére hozható egy megosztó és aktuális példa. A közösségimédia-platformokat ellepték a Studio Ghibli stílusát utánzó, MI generált képek, amely egyeseknek szórakoztató időtöltést, másoknak a vég újabb kezdetét jelentette. Hayao Miyazaki, a stúdió legendás rendezője, ikonikus animátora is kifejezte[1] erős ellenérzését a gyakorlat iránt, az élet megsértésének titulálva az új trendet. Szerinte (és sok más művész szerint) a művészetből pótolhatatlan az emberi érzelem és szándék, a néhány másodperc alatt generált tartalomnak sosem lehet lelke, így nem hasonlítható össze az éveken át gondosan rajzolt és megálmodott világokkal.

A „mozi halálát” a fenti példától eltekintve nem technikai, technológiai, hanem társadalmi szempontból vizsgáljuk. A szórakoztatóipar és művészet ezen változatát nem első ízben temetné közemberek és szakértők hada, annak ellenére, hogy szegény még mindig nem haldoklik, pusztán gyengélkedik (fontos megjegyezni, hogy ebben az írásban a mozi kifejezés nem kizárólag a filmszínházra mint épületre és intézményre vonatkozik, hanem magába foglalja a filmek iránti rajongást és a filmnézés közösségi hatását, élményét is). Ahogyan Tóth Zoltán János is megfogalmazta Filmtetten publikált tanulmányában a film és a mozi „sohasem volt önidentikus és mindig változott a médiakonkurencia hatására. Pontosabban film a folyamatos mortifikáció állapotában van. Ezért is vetődött fel a mozi halálának a kérdése újból és újból elemi erővel például a hangosfilm megjelenésének időszakában vagy a televíziózás előretörése kapcsán, majd az otthoni videózás elterjedésével párhuzamosan”[2]. A szó pozitív vagy neutrális értelmét használva tehát azt is mondhatjuk, hogy a mozgókép képlékeny műfaj, folyamatosan változó és önmagát minduntalan újradefiniáló. Ezzel részint nem ért egyet a *The effects of Covid–19 pandemic on audience practices in cinema, television, and OTT platforms* című tanulmány[3] szerzője, aki azt állítja, hogy a mozi (leginkább intézményi értelemben), hosszú ideig nem volt hajlandó a változásra, egészen addig, amíg a világjárvány ellehetetlenítette a közösségi filmnézést. Hiszen, bár a streamingplatformok 2020 előtt is léteztek, az emberek nem voltak – durván fogalmazva – rákényszerítve az otthoni mozizásra (mind tudjuk, hogy a kazetták, DVD-k, online filmes oldalak és a kalózkodás létrejöttüktől kezdve „a mozi ellen dolgoztak”, viszont addig a pontig csak lehetőségként léteztek, nem kötelező alternatívaként). Van olyan kutató is, aki egyértelműen kijelenti, hogy „egyre több filmszínház ma már kísértetházként üzemel – olyan helyekké váltak, ahol péntek esténként a hollywoodi stúdiók megidézik egy letűnt korszak szellemét, hogy megpróbálják a termékeiket a filmes csillogás aurájával átitatni, amely elég erős ahhoz, hogy néhány hónapig fennmaradjanak kifejezetten dicstelen, otthoni környezetben, ahol végül helyet kapnak”[4].

Ahhoz, hogy megértsük ezt a mérsékelt tömegpánikot, a nézői magatartások és preferenciák változását, nem kell a Lumière fivérekig visszaugorjunk az időben. A téma körüljárására a kilencvenes évek is megfelelő táptalajként szolgál, figyelembe véve az otthoni mozizás meghonosulását, a VHS-generációt és a DVD-írókat. Így szemléli a kérdést Aras Özgün és Andreas Treske is, akik 2021-es tanulmányukban[5] arról értekeznek, hogy az utóbbi harminc évben a kommunikációs technológiák folyamatos változása rákényszerítette a társadalmat és a kutatókat a tömegmédia-fogyasztás térbeli és időbeli kereteinek átértelmezésére. A szerzőpáros arra fókuszál publikációjában, hogy a mobiltechnológia és a streaming platformok előretörése milyen módon fragmentálja a jelen közönségét, tekintve, hogy a sajtó- és médiatörténet folyamán a társadalom többé-kevésbé koherens egészként fogyasztotta az információkat.

Özgün és Treske rávilágít, hogy a médiafogyasztás társadalmi gyakorlata, mint olyan, megszűnt, hiszen a kor embere már nem köteles időben szorosan korlátozott és kevés opció közül kiválasztani magának az informálódás vagy szórakozás módjait, és ezt a jelenséget a platformkapitalizmussal indokolják. Ez a fogalom egy gazdasági módozatot jelöl, amely azt eredményezte, hogy a média- és szórakoztatóiparban olyan vállalkozások kerültek uralomra, amelyek a médiatermékek és -szolgáltatások különböző formáit kínálják egyéb juttatással vagy bónusszal, algoritmikusan szabályozott marketingfolyamatok révén. Ezekhez

bárhol és bármikor hozzáférhetnek a felhasználók (sok esetben előfizetők), ami magától értetődően megváltoztatta a módot, ahogy a társadalom a médiáról gondolkodik, és ahogy ahhoz viszonyul.

Saját szavainkkal, példákkal ezt könnyen megmagyarázhatjuk: a napilapok fénykorában, a rádió születésekor vagy a televíziózás kezdetén sokkal szűkebb felhozatalból válogathatott, akinek igénye volt erre. Az egyszeri ember megvásárolta az aznapi, neki tetsző vagy elérhető lapokat, meghallgatta a pontos időben kezdődő rádióműsorokat, megnézte családja körében a kis, domború képernyőn az ötórai híreket, és nem volt lehetősége vagy eszköze szabadon választott időpontban rákeresni a világ újdonságaira. Ma már nem köt minket efféle korlát, a rádiók és televíziók adásait archiválják, visszanézhetők, -hallgathatók, az online sajtó a nap bármelyik pontjában elérhető, mi több, magunk választjuk saját mérgünket, akár tudatosan, akár vakon követve a személyre szabott algoritmusokat.[6]

A történelem folyamán megszokott időbeli korlátot úgymond felszámoltuk, és egyidejűleg a médiafogyasztás térbeli síkja is átalakult. Az mozgófényképszínház, a televízió és rádió, az internetkávézó stb. létrejöttükkor mind az információhoz és szórakozáshoz való hozzáférés fő, ha nem egyetlen lehetőségei voltak. Emellett közös tapasztalatként gondolhatunk a „letűnt idők" médiafogyasztására, hiszen a tömegek nagyjából ugyanakkor értesültek a világ dolgairól, közvetett módon egyidejűleg „élték meg" ezeket, egy láthatatlan, megfoghatatlan, térben egy nagy közösség tagjainak érezhették magukat. A mobilinternet, laptopok, okostelefonok és streamingszolgáltatások korában már nem muszáj a ház egyetlen tévékészüléke elé csoportosulni, hogy értesüljünk a világ dolgairól vagy vallásosan kövessük kedvenc sorozatunk szereplőinek életét. Ugyanazt a rádióműsort vagy podcastet tíz külön ember tíz különböző helyen és más-más időben hallgathatja meg. Ami sajtós szemszögből még érdekesebb, az az, hogy előfordulhat, a buszon egymás mellett ülő személyek a nap legfontosabb híreit olvassák – csakhogy a közösségi médiás véleménybuborékok miatt alig van (ha van egyáltalán) átfedés a két hírválogatás között. Ez az eredménye annak, amikor a közösségi műfaj individuálissá alakul, és ezt (vagy ehhez hasonló) a folyamatot nevezhetjük a közönség fragmentációjának – az itt felvázolt jelenség azonban egy másik kutatás tárgyát képezné.

Most kevésbé a hagyományos sajtó szemszögéből, inkább a szórakoztatóipar oldaláról, azon belül is a filmek térferéről közelítjük meg a médiafogyasztási szokások változásait. A fent idézett tanulmányban olvashatunk arról is, hogy a streamingmédia révén a közönséghez jutó narratív formák látszólag ugyanazok, esetleg hasonlók az eddig ismert modellekhez, de a befogadás körülményei és a közönség tevékenységének jellege alapvetően eltér az egykori televíziózás és moziélmény során megfigyelhető magatartásformáktól.[7] Ez a folyamat, bármilyen forradalminak is tűnjön, nem új keletű, mi több, természetes. Minden technológiai újítás a fogyasztók hozzáállásának, viselkedésének, sokszor gondolkodásának megújulását is eredményezi. Felgyorsult világunkban teljesen elfogadott és érthető, hogyha az ember ugyanabból a fotelből rendel új ruhákat, nevet macskás videókon, botránkozik meg a politikán, majd nyakon önti internetes tevékenységét a kedvenc sorozatának *binge*-elésével.[8] Tóth Zoltán János kiválóan összegezte ez a jelenséget a *Korunk* egy korábbi lapszámában, kijelentve, hogy „a platformalapú szórakoztatás hegemón szerephez jutott a kultúrafogyasztás minden területén. Ez az átalakulás különösen intenzíven mutatkozik meg a

filmkultúrában”.[9] Éppen ezért téves az a felfogás, miszerint a mozi iránti érdeklődés ugyanolyan mértékű, mint a film műfajának halála.

Ahhoz, hogy változásról tudjunk beszélni, ismernünk kell az origót is. Robert C. Allen történész írja az International Media Australia egy 2011-es számában, hogy „Edison Vitascope vetítőgépének 1896. április 23-i, a Koster and Bial’s Music Hallban, New Yorkban tartott bemutatóját követően egy évszázadon át a mozi élménye Amerikában – és világszerte – egy sajátos (bár igen változó) társadalmi gyakorlatot jelentett: emberek csoportjai bizonyos helyeken gyűltek össze, hogy együtt tapasztaljanak meg valamit, amit mozinak tekintettek”.[10] Ahogyan a film kulturális iparággá alakult, a mozi az előbb vázolt társadalmi gyakorlatnak a rendszeres ismétlődésétől függött, napról napra, évről évre, több százezer helyen, megszámlálhatatlanul sok milliárd ember által. Allen szerint nagyjából száz évig az egyes filmek voltak a mozilátogatás élményének legmúlékonyabb és legátmenetibb aspektusai, mivel a vetített alkotások megosztották a teret testekkel, bútorokkal, építészettel, élelmiszerekkel és olykor emberi előadókkal is. A filmszínház gazdasági logikája attól függött, hogy egy adott mű csak egy rövid pillanatra – néhány napra, egy hétre a műsoron tartás függvényében – legyen része a látogatók életének, mielőtt meghatározatlan időre, ha nem örökre eltűnik. Mivel a szabad újranézés fel sem merült, a filmek illékonysága egyértelmű: csak az a nagyjából egy óra adatott az ember életéből az alkotásnak, mielőtt emlékké vált, amely egyénfüggően hamar vagy lassan tűnt el a tudatos emlékezésből.

Kiegészíti Allen meglátásait a brüsszeli LUCA Művészeti Iskola kutatási koordinátora, Lies Van de Vijver, aki az Új Filmtörténet (New Cinema History) elméleti ágáról közelíti meg a mozi történetének kérdését. Ez a szemlélet a mozi, mint intézmény társadalomtörténeti megközelítését képviseli, és arra törekszik, hogy a filmet kulturális artefaktumként értelmezze, amelyet különböző közönségek fogyasztanak több különböző hatás, befolyás függvényében (ilyen a tényezők például a régió, a társadalmi osztály, a faj, a nem és az ideológia). E kutatási területet a konkrét helyszínek és nézőközönségek mikrohistóriái jellemzik, és megkülönbözteti a médium esztétikai, kritikai és értelmezési dimenzióin alapuló történetírástól.[11] Az Új Filmtörténeti iskola szerint figyelembe kell venni, hogy eltérő helyszíneken heterogén csoportok szinte sosem azonos véleménnyel, benyomással, befogadási élménnyel távoznak egy film megnézése után, ugyanis a film, történelme során, soha nem volt univerzálisan terjesztve, egységes módon hasznosítva, és a nézők sem egyforma körülmények között tekintették meg vagy élték át azt. Ilyen értelemben az elmúlt több mint száz évben a moziba járás gyakorlata egy, a szokványos és a rendkívüli között ingadozó eseményt jelentett a tömegek számára. Van de Vijver kutatásának elméleti megalapozása rávilágít arra, hogy annak ellenére, hogy könnyebb és elfogadhatóbb homogén élményről, fogadtatásról és gyakorlatról beszélni a mozizás korábbi szakaszaiban, általánosítani felelőtlenség – és az eltérő módokban megnyilvánuló médiafogyasztás gyakorlata csak fokozódott napjainkig.

Kutatók megfigyelése alapján korunk emberének már kevésbé van igénye, sőt, türelme arra, hogy egy sötét teremben, csendben ülve, csak a filmre koncentrálva fogyassza a mozgóképeket (hiszen sokaknak a filmnézés csak a multitasking egyik eleme). Egy 2023-as amerikai kutatásban[12] a résztvevők többsége egyetértett azzal, hogy inkább otthon néznék a filmeket, mintsem moziban. Ennek oka általában a kényelem és mozilátogatás költsége – utóbbival a megkérdezettek szinte háromnegyede egyetért. Ugyanitt olvashatjuk, hogy a box office

statisztikák a világjárvány előtti időszakhoz képest kedvezőbb képet mutatnak, de a mozi intézménye még mindig „veszélyben van" a streamingszolgáltatók miatt (Tóth Nándor Tamás világít rá a *Nincs min nevetni – A középműfaj halála, avagy Hollywood végnapjai*[13] című írásában, hogy annak ellenére, hogy a mozik bevétele évről évre növekszik, a látogatottságra ez nem igaz – a profitot a nagyléptékű jegyáremelés okozza, nem a nézők érdeklődése).

Ennek részben ellentmond egy ugyancsak az Egyesült Államokban végzett, tavaly szeptemberben publikált kutatás.[14] A Roku technológiai vállalat és a National Research Group adatgyűjtése értelmében azok, akik hetente húsz vagy több órát töltenek streamingoldalakon, legalább havonta egyszer ellátogatnak filmszínházba, míg azok, akik otthoni filmnézéssel is kevesebb időt töltenek, ritkábban váltanak jegyet moziba. A teljes mintából az derült ki, hogy a mozi előnyei közé sorolható a nagyképernyő, az élmény megosztása barátokkal, családdal, a magasabb minőség, az otthoni filmnézés viszont olcsóbb, kényelmesebb, könnyebben igazítható az egyéni ütemtervekhez, emellett ott a megállítás, visszatekerés és hasonló opciók a képernyőn.

Ez utóbbi kutatásból azt a konzekvenciát szűrhetjük le, hogy akinek fontosak az életében a filmek, azok moziban és kisebb képernyőn is rendszeresen fogyasztják, míg akik életének ez nem szerves része, azok hanyagolják ezt a szórakozási lehetőséget. Más kutatásokból azonban másabb képeket kaphatunk. Ilyen a Savannah College of Art and Design által készített kutatási jelentések sorozatának számunkra releváns projektje. A SCADask 2023 őszén tette közzé kérdőívének eredményét[15], amelyben a szakemberek több mint 17,5 ezer hallgató véleményét kérték ki (de ennek sajnos fele sem válaszolt) a filmnézés és az *otthon vagy mozi* kérdéskörben. Azt derítették ki, hogy a megkérdezettek 86%-a nagy szerepet tulajdonít a filmnek az életében, valamint a válaszadók fele azt állítja, havonta öt vagy több filmet szokott megnézni. A minta 60%-a szerint a jegyár a legnyomósabb tényező abban, hogy a streaminget részesítsék, és preferenciáknál tartva: a kitöltők háromnegyede választja szíve szerint az online filmnézést, míg 18%-uk a mozi felé húz.

Van de Vijver a már említett, 2017-es írásában összefoglalta saját kutatásának eredményeit is. Ő a VHS-generációt (1990-es években születetteket) célozta kérdéseivel, és azt a konzekvenciát vonta le, hogy annak ellenére, hogy gyakoribb DVD-n vagy online fogyasztani a mozgóképet, élmény szempontjából alulmarad az otthoni filmnézés. Ahogyan sokan mások, akik ebben a témában végeztek közvéleménykutatást, Van de Vijver is kiemelte, a válaszadókat leginkább a jegyár tántorítja el a filmszínházas kulturálódástól. A házimozival kapcsolatban e kutatás megkérdezettjei is nagyjából ugyanazt emelték ki pozitívumként, amit a fent említettek, kiegészítve egy új perspektívával: míg a mozis kínálat kevés opció között enged válogatni, a kanapéról a filmtörténelem legtöbb alkotása közül válogathat, aki szeretné, és ennek az élménynek a spontaneitás is része – olyan értelemben, hogy hirtelen döntés alapján választhatják ki, mit akarnak megtekinteni a grandiózus kínálatból. A formátumok rangsorolásában a multiplex mozik kerültek az első helyre a válaszadók felénél, ezt követték a filmfesztiválok, utána az művészmozik. A kisebb képernyőket illetően a válaszadók kétharmada sorolta a DVD-t kedvelt opciói közé, de legtöbbüknél csak a dobogó legkisebb fokán szerepel. Az okostelefonok és táblagépek aratták a legkisebb sikert a válaszadóknál; ezeket ritkán rangsorolták, és ha mégis, általában az utolsó helyre kerültek. Manapság a mozilátogatás inkább eseménnyé válik, egy nem

szokványos időtöltéssé, amelyet nem engedhet meg magának gyakran az ember. Viszont, annak ellenére, hogy a válaszadók szerint nem pénztárcabarát hobbi a filmszínház, egyetértettek abban, hogy minőség és esztétikai érték szempontjából magasan felülmúlja a házimozit – nemcsak a képminőséget említették lényeges tényezőként, hanem a (digitális térhatású) hangot is.

Annak ellenére, hogy sok szakember a filmszínház esetében a társadalmi tevékenységet fontos, meggyőző tényezőnek tartja, a *The cinema is dead, long live the cinema!: Understanding the social experience of cinemagoing today* szerzője azt állapította meg, hogy ez az aspektus közel sem döntő. Sokkal fontosabb a válaszokból következtetve az, hogy a moziban a filmes élményt technikai és személyes szinten határozzák meg és értékelik, az elmélyülés és a látottak minősége többet nyom a latba, mint az, hogy a mozi egy potenciális randihelyszín.

Magyar terepen is készültek felmérések témánkat illetően. Zörög Martin 2022-es szakdolgozatában említette, hogy a Nemzeti Média és Hírközlési Hatóság adatai alapján a többvásznas és művészmozik egyre nagyobb nézőszámcsökkenéssel számolnak az elmúlt évtizedben. A szerző ennek magyarázatát a meghatározó technológiai változásokban keresi. A látszólagos érdeklődéshiány arra vezethető vissza, hogy a filmnézés helyszíne megváltozott, egyre többen kezdték a filmszínház helyett saját lakásuk képernyőit választani. Kezdetben a DVD gyors elterjedése, később „a gyakorlatilag korlátlan internet sávszélesség térnyerése segítette elő”[16] ezt a folyamatot. Zörög a kérdőíves felmérésében arra jutott, hogy a válaszadók 96%-a néz tévét, napi gyakorisággal 89%. Megállapította, hogy „a televíziózásra fordított idő és a válaszadók életkora szignifikáns különbséget mutat”[17], emellett az internet minden generáció életébe beférkőzött már. Az elemzett mintában a 60 évesnél idősebb korosztályon kívül az összes egyéb korcsoport tagja jelentősen több időt tölt az interneten, mint a televíziót bámulva – bár azt a szerző is belátja, hogy figyelembe kell venni, napjainkban az internetezés a tévézést is magába foglalhatja és fordítva; valós időben vagy késleltetve meg lehet tekinteni a tévés tartalmakat az interneten. Ezt a gondolatot mi kiegészítenénk azzal, hogy az eszköz és a tartalom már nem elválaszthatatlan. Egy telefonon, a tévében, laptopon, számítógépen bármilyen formátumú (írott, audio, videó) médiatermék fogyasztható, így egy tárgy előnyben részesítése nem feltételezi az annak rendeltetése szerinti használatát.

Hartai László is készített felmérést filmnézési szokásokról, nézői tendenciákról, és annak ellenére, hogy *A zék, az alfák és a filmoktatás* a címéből következtethetően az iskolai és akadémiai közeget vizsgálta, elemzésünk szempontjából is fontos információkat nyerhetünk ki a felmérés eredményeiből. A szerző meglehetősen pesszimista hangvételű szövegében olvashatjuk, hogy „nemcsak azt a technológiai többletet vesztettük el, amit a vászon adott a képernyőhöz képest, de arról a »rítusról« is lemondtunk, amit a mozi jelent”[18]. Az ezerhez közelítő mintából az tűnik ki, hogy a 13–15 évesek körében a YouTube és más platformok vlogformátuma domináns, ha mozgóképfogyasztásról beszélünk, de a televízió és az elektronikai eszközök sokasága minden bizonnyal az összes korosztályban gyakoribb használatnak örvend, mint a mozi. A szerző a filmválasztással kapcsolatban megjegyzi, hogy az imént kiemelt csoportban „nincsenek a kedvencek között említhető régi filmek, mintha a filmtörténet nem is létezne”. De legyünk őszinték, egy kamasz éveibe lépő fiatal valószínűleg nem kulturális lustaságból vagy a tudatlanságból nem követi Fellini, Orson Welles, Francis Ford Coppola, Bergman vagy Sidney Lumet munkásságát, pusztán abban a korban nem erre

van igénye. A 20–29 éves korosztályban viszont már van klasszikusnak mondható közös nevező, a *Mechanikus narancs* (*A Clockwork Orange*, 1971), és nem idegen számukra rendezők közül Nolan, Guillermo del Toro, Iñárritu vagy Sorrentino (emellett a 40-50 éves válaszadók negyven százalékának művészfilm áll a toplista élén). Hartai kutatásából az is kiderült, hogy a magyar film még mindig ellenérzést vált ki a legtöbb megszólítottból.

Sokkal pozitívabb hangvételű és kicsengésű munkával állt elő Horváth Ádám, Gyenge Balázs és Rácz Georgina 2017-ben. A *Management, organizations and society* című könyvben, angol nyelven közölték kutatásukat, ami a (magyar) fiatalok nézői magatartásáról szólt. Ők is megemlítik, hogy visszaesés tapasztalható a nézőszámokban, és ez többek között az internetnek is betudható (akár legális, akár illegális formáiról beszélünk – Hartai is megállapította, hogy a 16–19 éves korosztály szinte háromnegyede aktív online filmes vagy torrentoldalakon). A szerzők felhívták a figyelmet arra, hogy Magyarországon a letöltőoldalak forgalma növekszik, hiszen az elmúlt néhány évben a hazai torrentoldalak felhasználói bázisa folyamatosan bővült (bár privát jellegük miatt a növekedés üteme viszonylag lassú).[19] Kiderült az is, hogy a főiskolai és egyetemi hallgatók különösen hozzászoktak a fájlmegosztáshoz, ennek eredményeképp meglehetősen válogatós fogyasztókká váltak. A kalózkodás indoklása (amelyet a vizsgált szakirodalomból csak a magyar szerzők említettek) általában az, hogy „mindenki ezt csinálja", a letöltött tartalom fizikai birtoklása – a szerzők szerint – nem számít ösztönző tényezőnek. Az eddigiekből tehát látszik, hogy a filmek iránti érdeklődés nem csökken olyan drasztikus módon, mint ahogy a mozik látogatottságának különféle statisztikái mutatnák, csak a kényelem és az időtakarékosság sok szempontból kifizetődőbb a kor emberének.

Az *Entertainment of young generation: movie viewing habits* című tanulmányban olvashatunk a torrentezés mellett a mozihoz való viszonyulásról is, aminek kapcsán a szerzők arra jutottak, hogy a mozi ma szociális tevékenységként operál. A válaszadók többsége arra a több feleletet engedő kérdésre válaszolva, hogy kikkel látogatnak el filmszínházba, a barátokkal (73%) és a párjukkal (56%) kategóriákat jelölte meg, míg mindössze 10%-uk vallotta, hogy egyedül is szívesen moziznak. Általánosítva, a válaszok alapján a filmszínházak látogatásának ma már nem a filmnézés a fő vonzereje, csupán egy opció csoportos, szabadidős tevékenységre. Azt is olvashatjuk a tanulmányban, hogy a befogadói élményre is hatással van a társaság, úgy a film kiválasztásánál, úgy az értékelésénél.

Nem ez volt az egyetlen kutatás, amely a közösség fontosságát hangsúlyozta az adott kérdésben, és nem itt olvashattunk először arról, hogy az online tér valamiféleképpen segíti is a mozik ügyét. Kiemelték a kutatók, hogy az internetes előzetesek győzik meg sokszor a közönséget arról, hogy idejük és pénzük hányadát a mozinak szenteljék. Viszont egy jó történet már nem elég ahhoz, hogy a nagyvászon elé csábítsa a filmkedvelőket. Azt Van de Vijver is kimondta, hogy más-más műfajok eltérő mértékű elkötelezettséget kívánnak meg[20], különböző zsánereket különböző eszközökön néznek szívesen az emberek. Hiszen, amíg a történetközpontú dráma esszenciája bármilyen méretű képernyőn keresztül érzékelhető, addig a látványközpontú akció- vagy kalandfilmek egyértelműen más hatást érnek el streaming platformon vagy laptopra letöltve, mint egy moziban – főleg, ha 3D-hatás, profibb hangkezelés is jár hozzá.

Ilyen értelemben nem csoda, hogy egyes műfajok szinte teljesen kiszorultak már a mozikból. Tóth Nándor Tamás fogalmazza meg a Filmtekercsen publikált

írásában, hogy a középműfaj (drámák, romantikus filmek, vígjátékok) haldoklik, ha a filmszínházas vetítéseket nézzük.[21] A programkínálatban már leginkább olyan filmek kapnak helyet, amelyek nem a történettel, hanem a látvánnyal és a hanggal nyűgözik le a közönséget. Így történhetett az is, hogy a 2010-es évek közepére a felnőtteknek szóló vígjátékok mennyisége jelentősen visszaesett. Sikeres zsáner viszont a horror, amely ismét reneszánszát éli a fiatalabb generációk körében, és a szuperhősök iránt is van még kereslet. Megragadva a Marvel-fonalat, sajnálatos módon a *franchise* és a *remake* enyhén szólva is túl gyakori a hollywoodi gépszíjon. Ezek a nagy költségvetésű és repetitívnek ható filmek viszont horgonyként szolgálnak az iparnak, amely nem engedheti meg már magának a kísérletezést, inkább ismerős történeteket és karaktereket használ a nézők bevonzására.

A filmipar és a mozik tehát valamilyen szinten igyekeznek a nézői elvárásokhoz, igényekhez idomulni. Kisebb túlzással mondhatjuk, hogy globálisan a fiatalabbak ízlése válik *trendsetter*ré, azaz a kamaszok és fiatal felnőttek stílusa és érdeklődési köre befolyásolja a fősodort, és ez a tendencia a filmművészetben már a hatvanas-hetvenes években is megfigyelhető volt.[22] Az amerikai Mozgókép Egyesület (Motion Picture Association, MPA) rendszerint kimutatásokat készít hazai és globális szinten többek között a mozik látogatottságáról is; sajnálatos módon, a legfrissebb ilyen jellegű kimutatás 2021-es, és ezt a karanténkorszakra való tekintettel nem vehetjük figyelembe. A 2019-es adatok azonban igazolhatják pesszimista felvetésünket, miszerint hiába igyekszik a filmipar, a fiatalokat nem képes eléggé megszólítani. A filmes egyesület kimutatása alapján örvendetes, hogy a 25–29 évesek a legérdekeltebbek a mozizásban, őket viszont nem a 18–24-es korcsoport követi, hanem a középkor küszöbén állók. Ezzel együtt kijelenthetjük, hogy a mozi, mindettől eltekintve, nem a leginkább igénybe vett módja a filmek fogyasztásának – hiszen hemzsegünk az opcióktól.

Amikor ennyi lehetőségünk van különböző zsánerű filmeket szinte bármely általunk kedvelt módon fogyasztani, hogyan szólíthatja meg a mozi a nézőket? A SCAD kutatásában olvashatjuk, hogy „a film mindig is biznisz volt, és a biznisznek alkalmazkodniuk kell a közönség igényeihez. A (film)színházi kultúra virágozhat, de a streaming korában olyan élményekre kell összpontosítani, amelyeket a közönség csak a helyszínen kaphat meg”.[23] Robert C. Allen azt mondja, hogy igazi élménnyé, sőt eseménnyé kell tenni a mozit. A szerző példákkal is szolgált: 2010 nyarán a *Grease*-t újra kiadták dalszöveges feliratokkal (*Sing-A-Long* alcímmel ellátva) New Yorkban és Texasban, így nézői interaktivitással egészítették ki a moziélményt. Egy másik marketingfogás jelmez viselésére ösztönözni a látogatókat – a *Gazdátlanul Mexikóban* (*Beverly Hills Chihuahua*) esetében a maskara mellett a kutyáikat is magukkal hozhatták a nézők.[24] Nemrég szemtanúi lehettünk, hogy a 2023-as *Barbie* filmre a rajongók önszántukból rózsaszín ruhákban látogattak el[25], ami ugyancsak emelt az „egyszerű” filmélményen.

Talán a téma iránti rajongásból, talán a fiatalságot jellemző optimizmusból állítom: nem kell (még mindig és ismét) temetni a mozit. Az elkeserítő statisztikák, bár helytállók, nem jelentik még egy korszak végét. Részben naivitás is ebben az időszakban következtetéseket levonni a mozi sorsáról, hiszen a jövő valószínűleg átmeneti periódusként fogja emlegetni a korszakot, amelyben létezünk.

Nem mondhatjuk azt, hogy nem lenne kereslet már a mozgóképre (elég a Letterboxd online közösségi filmkatalógust, az animerajongókat, az A24 stúdió

elfogult követőit és egyéb specifikus *fandom*okat nézni). A „probléma” gyökere nemes egyszerűséggel a fragmentálódás. A 21. század embere szereti hinni, hogy a maga ura, ezért is alakítjuk ki (tudatosan vagy sem) az ízlésünkre szabott online világainkat, amelyek között átfedés akad, átjárás kevésbé. Ezzel nem azt állítom, hogy nem csökkenne a filmek iránti érdeklődés, pusztán úgy gondolom, ezt a kérdést olykor indokolatlanul sötéten szemléljük, és mindezzel együtt egyetértek Tóth Zoltán János azon kijelentésével, hogy „a film még tömegmédium, de korántsem mindenkié”[26].

Azt nem vitathatjuk, hogy mindenféle igényünk az online tér felé hajlik, ezzel együtt a filmeket is könnyebben, gyorsabban elérhetjük ott. Nagyon sok tartalom kizárólag az interneten keresztül hozzáférhető, és a legnépszerűbb sorozatok is átvándoroltak a televízióból az éterbe (annak ellenére, hogy a Twin Peaks dicsőséggel kiharcolta a minőségi sorozatok helyét a nappalik képernyőin). Megfigyelhető az is, hogy a tévé már labdába sem próbál rúgni a fiatalabb generációknál. Valószínűleg érdeklődés hiányában már nem igazán fedezhetünk fel a *Stranger Things*hez, a *Wednesday*hez vagy a *Bridgerton*hoz hasonló sorozatokat a csatornák kínálataiban. Úgy gondolom, érdemes még hinni abban, hogy a mozi nem kihalófélben lévő állatfaj, pusztán veszélyeztetett. Hogyha mégis közeleg a katasztrófa, vak optimizmussal remélem, hogy a mozi lesz a leendő generációk analóg fényképezőgépe vagy lemezjátszója.

JEGYZETEK

1. *Hayao Miyazaki reacts to AI-generated Ghibli art: “An insult to life itself”*. The Statesman, 2025. 03. 25., web: https://www.thestatesman.com/entertainment/hayao-miyazaki-reacts-to-ai-generated-ghibli-art-an-insult-to-life-itself-1503413980.html (2025. 04. 19.)
2. Tóth Zoltán János: *Generációs buborékok Nézői szokások a konvergens filmkultúrában*. Filmtett, 2022. 05. 09., web: https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok (2025. 04. 16.)
3. M. Sami Okumus: *The effects of Covid-19 pandemic on audience practices in cinema, television, and OTT platforms*. Ystanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2022/43. 133–147, web: https://www.researchgate.net/publication/360746069_The_effects_of_Covid-19_pandemic_on_audience_practices_in_cinema_television_and_OTT_platforms (2025. 04. 16.)
4. Robert C. Allen: *Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Movie-Going Age*. Media International Australia, 2011/1. 81. DOI: 10.1177/1329878x1113900111
5. Aras Özgün, Andreas Treske: *On Streaming-Media Platforms, Their Audiences, and Public Life*. Rethinking Marxism, 2021/2. DOI: 10.1080/08935696.2021.1893090
6. A történelmi idők kalózrádiói és szamizdat kiadványai most azért nem képezik a diskurzus részét, mert ezek fogyasztása nem zárja ki a mainstream média követését, valamint az illegálisnak tekintett sajtókiadványok viszonyulása a fősodorhoz eltér attól, amit a mai, széles skálán mozgó választék divergens médiakínálat jelent.
7. Aras Özgün, Andreas Treske: *On Streaming-Media Platforms, Their Audiences, and Public Life*. Rethinking Marxism, 2021/2. 308. DOI: 10.1080/08935696.2021.1893090
8. Bingewatchingnak nevezzük azt a nézői magatartást, amikor a személy megszakítás nélkül, egymásután több részt, akár évadot végignéz egy sorozatból.
9. Tóth Zoltán János: *Kánonok és nézői szokások a streamingháború korszakában. Új kapuőrzők a filmkultúrában*. Korunk, 2025/4. 65.
10. Robert C. Allen: *Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Movie-Going Age*. Media International Australia, 2011/1. 81. DOI: 10.1177/1329878x1113900111
11. Lies Van de Vijver: *The cinema is dead, long live the cinema!: Understanding the social experience of cinema-going today*. Participations, 2017/14. 130–133. web: https://www.researchgate.net/publication/322517303_The_cinema_is_dead_long_live_the_cinema_Understanding_the_social_experience_of_cinema-going_today (2025. 04. 16.)
12. *People Generally Prefer Watching Movies At Home Than in the Theater*. Marketing Charts, 2023. 03. 02. web: https://www.marketingcharts.com/industries/media-and-entertainment-228652 (2025. 04. 16.)

13. Tóth Nándor Tamás: *Nincs min nevetni – A középműfaj halála, avagy Hollywood végnapjai*. Filmtekercs, 2020. 04. 29. web: https://www.filmtekercs.hu/magazin/a-kozepmufaj-halala-avagy-hollywood-vegnapjai
14. *Survey: Do streamers go to the cinema?*. Advanced Television, 2024.11.13. web: https://www.advanced-television.com/2024/09/13/survey-do-streamers-go-to-the-cinema/ (2025. 04. 16.)
15. SCADask: *Attracting Audiences: The Future of Movie Theaters in the Streaming Age*. Savannah College of Art and Design, 2023. web: https://www.scad.edu/
16. Zörög Martin: *Médiafogyasztási szokások változása napjainkban*. Szakdolgozat, Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem, Károly Róbert Campus, 2022. 6. web: https://stud.mater.unimate.hu/29/1/703042209.pdf. (2025. 04. 16.)
17. Uo. 31.
18. Hartai László: *A zék, az alfák és a filmoktatás*. Apertúra, 2018. web: https://www.apertura.hu/2018/tel/hartai-a-zek-az-alfak-es-a-filmoktatas/ (2025. 04. 16.)
19. Horváth Ádám, Gyenge Balázs, Rácz Georgina: *Entertainment of Young Generation: Movie Viewing Habits. Management, Organizations and Society*, 2017. 203. DOI: 10.18515/dBEM.M2017.n01.ch21
20. Lies Van de Vijver: *The cinema is dead, long live the cinema!: Understanding the social experience of cinema-going today*. Participations, 2017/14. 136–137. web: https://www.researchgate.net/publication/322517303_The_cinema_is_dead_long_live_the_cinema_Understanding_the_social_experience_of_cinema-going_today (2025. 04. 16.)
21. A szerző az észak-amerikai mozik kimutatásait vette alapul, szóval ez a kijelentés valószínűleg nem igaz hazai és/vagy globális viszonylatban.
22. Tóth Zoltán János: *Generációs buborékok Nézői szokások a konvergens filmkultúrában 1*. Filmtett, 2022. 05. 09., web: https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok (2025. 04. 16.)
23. SCADask: *Attracting Audiences: The Future of Movie Theaters in the Streaming Age*. Savannah College of Art and Design, 2023. web: https://www.scad.edu/
24. Robert C. Allen: *Reimagining the History of the Experience of Cinema in a Post-Movie-Going Age*. Media International Australia, 2011/1. 80. DOI: 10.1177/1329878x1113900111
25. *Barbie turns movie theaters pink: Fans dress up for opening weekend*. CNN Style, 2023. 07. 24. web: https://edition.cnn.com/style/gallery/barbie-opening-weekend-fan-fashion/index.html (2025. 04. 16.)
26. Tóth Zoltán János: *Generációs buborékok Nézői szokások a konvergens filmkultúrában*. L. Filmtett, 2022. 05. 09., web: https://filmtett.ro/cikk/nezoi-szokasok-a-konvergens-filmkulturaban-1-generacios-buborekok (2025. 04. 16.)



LÁZOK KLÁRA

„…EZEKET NEMCSAK MEGSZEREZTE, HANEM FORGATTA IS ŐKET"

Iktári Bethlen Zsuzsanna olvasási habitusának lenyomatai



Forgatta-e ténylegesen gyűjteményének könyveit Bethlen Zsuzsanna? Már a családi háttér ismerete is elegendő lenne ahhoz, hogy bizonyítottnak könyvelhessük el: Bethlen Zsuzsanna szorgalmas olvasója volt könyveinek.

A korszakot érintő könyvtártörténeti kutatások örök kérdése az, hogy a 18. századi könyvgyűjtő asszonyok csak beszerzői és rendszerezői voltak könyveiknek vagy pedig olvasói is. Bethlen Kata olvasás iránti rajongását ismerjük Bod Péter ikonikus gyászversének köszönhetően,[1] és a tudós könyvtáros Cserei Mihállyal folytatott levelezéséből.[2] Bethlen Katának unokaöccséhez, Teleki Lászlóhoz intézett leveléből értesülünk a grófnő által Ráday Eszternek küldött kötetről is, amit „lelkinek üdvösségére olvashasson, kívánom".[3] Az, hogy Újfalvi Krisztina olvasta könyvtárának könyveit, nyilvánvalóvá válik a Molnár Borbálával,[4] Gvadányival és másokkal folytatott levelezéséből.[5]

Az a néhány tanulmány viszont, mely eddig Teleki Sámuel feleségének, Bethlen Zsuzsannának a könyvtárával foglalkozott,[6] kerülte ezt a kérdést, mivel a grófnő könyveiben valóban nem lelünk egyértelmű utalásokat (aláhúzásokat, lapszéli jegyzeteket stb.) erre vonatkozóan, eddig közölt leveleiben közvetlen utalás olvasásélményre nem volt ismert. Ugyanakkor a Bethlen Zsuzsanna könyvtárát tárgyaló doktori disszertációmhoz végzett kutatások közben előkerült, eddig közöletlen levelek tanúsága, az elsődleges forrás, a könyvtár kötetei paratextusainak újraértelmezése fényében, jelen tanulmányban az olvasó Bethlen Zsuzsanna profilját is megpróbáltam nagyon óvatosan felvázolni.

■ Ha a grófnő könyvespolcának címeit végignézve kezdjük a keresgélést, megtaláljuk a korszak olvasmányajánló munkáinak jórészét. A korszak egyik legfontosabb női életvezetéskönyve, Andreas Meyer *Barátságos oktatása* Szerentsi István magyarításában, mely Meyer gondolatait aktualizálta a magyar viszonyokra már két évvel megjelenése után. Andreas Meyer *Wie soll ein iunges Frauenzimmer sich würdig bilden?* (Erlangen, 1773) című életvezetési útmutató könyve többek között fellistázta a lányok számára ajánlott olvasmányokat, és nagyon nagy fontosságot tulajdonított az olvasásnak a lánynevelés folyamatában. Fordításában Szerentsi kiegészítette ezt a listát az általa fontosnak ítélt magyar művekkel. Összevetve könyvtárunk címeit a Meyer és Szerentsi által ajánlott olvasmánylistával, szembetűnik, hogy 44 könyv (főként szépirodalmi, történelmi, neveléssel foglalkozó munkák) ezek közül ott van a grófnő polcain is.

Ez a tény nem feltétlenül azt jelenti, hogy a grófnő a *Barátságos oktatás* hatására szerezte be ezeket a műveket, azt viszont jelzi, hogy Bethlen Zsuzsanna könyvtára a korszak könyvbeszerzési, illetve olvasási trendjeivel összhangban gyarapodott.

Az olvasás nyomai a grófnő levelezése és a korabeli sajtó tükrében

■ Forgatta-e ténylegesen gyűjteményének könyveit Bethlen Zsuzsanna? Már a családi háttér ismerete is elegendő lenne ahhoz, hogy bizonyítottnak könyvelhessük el: Bethlen Zsuzsanna szorgalmas olvasója volt könyveinek. Nagyanyja, Rhédei Zsuzsanna szinte minden könyvében megtaláljuk az átolvasást jelző bejegyzéseket: *Isten segedelmével által olvastam*, *Elolvastam ezt a könyvet* stb. Nagynénjének, Wesselényi Katának ismerjük a könyvei előlapjára beírt jegyzeteit, verseit.[7] Teleki Sámuel bibliográfiai bejegyzései tékája könyveinek előlapjain a kancellár alapos, mindenre kiterjedő olvasási gyakorlatát jelzik.

A Monok István által felállított olvasmány- és könyvtártörténeti kutatásokhoz szükséges forrástipológiát figyelembevéve,[8] e téma kutatása ugyanakkor a grófnő környezetével folytatott levelezésének és a korabeli sajtó utalásainak tanulmányozásainak eredményeire, illetve a könyvek autopsziavizsgálatára (bejegyzések, possesorbejegyzések, jelmondatok) épül.

Az olvasás ténye mellett szóló legerősebb bizonyíték Teleki Sámuel méltatása, nyomtatott katalógusa harmadik kötetének előszavában, ahol felesége könyvtáráról írva nem mulasztja el megjegyezni, hogy „*Ezeket nemcsak megszerezte, hanem forgatta is őket*". Ezt az információt erősítik meg a hetvenes évek vége felé íródott levelei a házaspárnak. Iktári Bethlen Zsuzsanna és Teleki Sámuel több mint 20 éven keresztül napi levelezést folytattak. A levelek témája váltakozó, általában a birtok rendezendő ügyeiről, gyerekeikről, napi tennivalóikról leveleznek. Zsuzsanna az akkor már Szebenbe leköltözött Teleki Sámuelnek a mindennapjairól mesélve leírja:

> „*Én időmet olvasással s kézi aprolékos dolgaimmal 's kedves Gyermekeimmel való bajlódással töltém, egyszer voltam Gernyeszegen is.*" (1777. Január 29., Sáromberke).[9]

Egy évvel később szintén:

„én pedig kedves gyermekeimmel való dajkálkodással, olvasással és egyéb aprolékos dolgaimmal töltöm az időt." (1778. február 7., Sáromberke).
A gyerekek nevében is könyvet kér férjétől leveleiben:
„Domokos…ő meg nem mondhatja micsoda ajándékot kérjen, hanem ami magának tetzik ő is azt fogja szeretni, de azt mondja hogy talán ha valami jó könyve volna Papának, hogy ő abból tanulhatna, szeretné." (1780. július 12, Sáromberke)

Az olvasás tényének a mindennapi tevékenységek között való felsorolása jelzi, hogy ez része a napi rítusoknak, a felsorolás sorrendjében való helye azt engedi sejtetni, hogy az olvasás és a „gyerekeivel való dajkálkodás" akár felcserélhető is, tehát habitusszerűen űzött tevékenységről van szó.

A gróf Szebenbe költözése után többször előfordulnak a házaspár levelezésében könyvekkel kapcsolatos kérdések, mivel a könyvtár követte Teleki Sámuelt Szebenbe, és a magyar könyvekről többször kért információkat a Sáromberkén maradt Zsuzsannától. Az a részletesség, amivel a nagyasszony megválaszolja ezeket a kérdéseket, tanúsítja a kötetek napi használatát, a kötet iránti személyes érdeklődést is:

„Az Nadányi füvekről írt Könyve ott vagyon az Thécámba, de az nem in 8vo hanem in 4o. sárga börben vagyon bé kötve, el nem veszet Édes Szívem mert hogy ki jöttem az elött is nem sokkal járt az kezembe."

A grófnő könyvek és olvasás iránti elkötelezettségét a korabeli sajtóban vele kapcsolatosan megnyilvánuló vélemények is érzékeltetik. Egy közéleti híradás kapcsán, amely tulajdonképpen a „vicekancelláriusné" vélemény- és divatformáló szerepére hívja fel a figyelmet, azt is megtudjuk, hogy hogyan vélekedik a közvélemény a grófnő könyvtáráról és olvasáshoz való hozzáértéséről:

„... Igen jó helyen kereskedtek a' (…) Dámák, ruhára nézve; de a' külömbkülömbféle, gyönyörű Magyar Könyvek eránt is lehetne ott tanátsot kérdeni, lehetne ***eggy igaz virtusokkal ékeskedő Fő Asszonyságnak*** *is formáját venni."*[10].

Ugyanezt példázza fia nevelőjének, Sipos Pálnak a grófnő halálára írt, *Gróf iktári Bethlen Susánna gr Teleki Sámuel élete párja hamvai tiszteletére* című gyászversének néhány sora, amelyből kiviláglik, hogy az elhunytat olvasott, tanult emberként tartotta számon.[11]

Amazt, hogy esmérte, sok jó tételényi
Mutatják, és ritka Könyves gyűjteményi.
De ugyan ezekben tartott választása
Ártatlanságának lett bizonyítása
Hol Vallás, Tudomány, Nemzeti Régiség
Vagy Ritkaság – a' mi majd tsak együgyüség
Azon úgy nevezett mai nagy Világban
Itt tartatnak első Rangban 's méltóságban"
(…)
Valamig Hazánkban Szállása

Lészen a' Musáknak magyarul Szóllása.
Tsavargó partjait míg a' Maros mossa,
Mind addig él köztünk az Ő Géniussa."

Vizsgált korszakunk egybeesik a célzottan nőknek szánt sajtótermékek megjelenésével is. Pétzeli József 1789-ben indult *Mindenes Gyűjtemény* című folyóirata az olvasás és a hasznos ismeretek népszerűsítését tűzte ki célul, Kármán József, az *Uránia* című folyóiratának (1794) bevezetőjében kimondja, hogy a „Házastársakból érzékeny Barátnékat, és kellemetes Társalkodónékat" szeretnének faragni az újságban közölt ismeretek, olvasmányok révén. Bár a gyűjteményben nincs nyoma e folyóiratoknak, megvizsgáltuk a sajtótermékek előfizetési listáit is, ott, ahol ez lehetséges volt. Az *Uránia* folyóirat olvasói közt ugyan Bethlen Zsuzsanna neve nem szerepel, viszont gyerekei, Teleki Domokos és Teleki Mária jelen vannak az előfizetők listáján.[12]

Az értő olvasás bizonyítékai

■ A könyvtár kutatása során azonban egy jóval konkrétabb bizonyítékra is sikerült rálelni, egy olyan jelenségre, amely véleményem szerint igazolja azt, hogy a grófnő valóban értő olvasója volt könyveinek.

A könyveinek külső jellemzőit vizsgálva szembesültem azzal, hogy Bethlen Zsuzsanna a korszak sajátosságaitól eltérően nem egy állandó jelmondatot használt, hanem még további 24 bibliai idézet és parafrázis rejtőzik 26 különböző könyvének szennylapjain, egyes esetekben előzéklapjain. A 17–18. század gyűjtői, possessorbejegyzéseik mellé gyakran beírták választott jelmondatukat, amely lehetett akár egy klasszikusokból vett idézet, akár egy szentírásbeli hely. Teleki Sámuel a *Deus providebit* jelmondatot használta, (Mózes első könyvének 22, 8 verse), Bethlen Zsuzsanna őt követve a bibliai idézet magyar megfelelőjét: *Az Úr gondot visel* vagy ennek bővített formáját: *Az Ur gondot visel, mert a'kik ötet félik soha meg nem szégyenülnek., Az Úr gondot visel, mert a'kik ötet félik soha azoknak nem leszen szükségek., Az Úr gondot visel, mert nintsen azoknak soha szükségek kik ö benne biznak.*

Általában ugyanaz a jelmondat vonul végig egy-egy gyűjtemény könyvein. Egyetlen esetet ismerünk a 17. századból, Miskolci Csulyak István gyűjteményét, ahol két symbolum jelenik meg a kötetekben,[13] illetve még egyet, Geleji Katona István könyvtárát, amelyben tíz különböző jelmondatra lelt a kutató.[14] Ugyanakkor 18. századi könyvtárak esetében ezzel a jelenséggel nem találkoztunk.

A korszak sajátosságaitól eltérően viszont a grófnő nemcsak egy jelmondatot használt, hanem több symbolum is megjelenik könyvei lapjain. Ezekről mindeddig csak Deé Nagy Anikó tett említést egy konkrét esetet említve, ő viszont a jelmondatok választásának kritériumaként a Bethlen Zsuzsanna lelki és testi állapotának változásait jelölte meg.[15] Beazonosítottuk a jelmondatokat, megvizsgáltuk a jelmondatokkal bíró köteteket tartalmi szempontból és arra a következtetésre jutottunk, hogy több esetben ennél sokkal többről van szó: a locusok több esetben is tükrözik a kötet tartalmát.

A gyűjtemény 720 kötete között 89 kötetet találtunk, amely a grófnő által bejegyzett jelmondatot tartalmazott: 63 kötetben az *Az Ur gondot visel* bejegyzés található, 26 kötet pedig ettől eltérő bejegyzéseket tartalmazott. Csak azokat a köteteket vettük figyelembe, amelyek az autográf bejegyzését bírták. A kutatás

során annak próbáltunk utánajárni, hogy a bibliai locusok honnan származnak, és milyen összefüggésben lehetnek a hordozó kötettel, illetve arra vonatkozóan próbáltunk következtetéseket levonni, hogy a grófnő életének különböző helyzeteihez hogyan kapcsolhatóak e kötetek.

Jelen tanulmányban megvizsgálunk néhányat ezek közül a kötetek közül, a gyűjteménybe való bekerülésük sorrendjében, melyek ezek, és mit jegyez be előzéklapjukra a grófnő. Ugyanakkor a terjedelmi határok miatt nem tárgyaljuk részletesen e mottókat és az őket rejtő köteteket, ezt majd egy másik tanulmányban tesszük meg.

Borosnyai Nagy Zsigmond: Az igaz keresztyén embernek papi tisztiröl [...] a' könyörgésnek tudományáról irt rövid trakta (Amstelodam, 1736) 1770-ben, a gyűjtés kezdetén került be a gyűjteménybe. Ez a házi istentisztelet gyakorlati alapjait kiépítő alapmunka,[16] megfogalmazza annak programját: „Isten beszédét olvasni, magyarázni, énekelni, imádkozni." A kontextus, amelyben fontosságot nyert ez a munka Erdélyben és Magyarországon, az a Carolina Resolutio (1731–1781) által kialakított helyzet, amely akadályozta az istentisztelet szabadságát. A házi istentiszteletek voltak a bázisai a régi protestáns kegyességi irodalom továbbvirágzásának – ekkor lett fontos a puritán prédikátorok egyházépítő könyveinek használata. A grófnő jelmondata: *Uram tanics imádkozni*. (Lukács 11, 1.) lehet összegzés, amely összefoglalja a kötet célkitűzését, jelzi a vállalás komolyságát, de egyben felfogható személyes imába foglalt könyörgésként is.

Czeglédi István: Már minden épületivel s- fegyveres házaival edgyütt el- készült, Sion Vara (Sárospatak-Kolozsvár, 1675) 1772-ben került be a gyűjteménybe. A grófnő bejegyzett jelmondata: *Tégy jol én Istenem a te jo akaratodbol az Sionnal és épitsd fel annak romladozot ko falait.* Az 51. zsoltárból vett idézet nyílt és leegyszerűsített utalás a könyv tartalmára. A 18. századra Czeglédi vált a református egyház legismertebb mártírjává, az Apafi fejedelem támogatásával posztumusz megjelentetett, Köleséri Sámuel által kiadott *Sion várát* bevezető ajánlások és gyászverseknek betudhatóan, melyek megalapozták kultuszát.[17] E munkát a katolikus-protestáns, kassai hitvitát eldöntő monumentális alkotásként értékeli a szakirodalom, mely egyben elindítója a gyászévtized eseményeinek hatására megerősödő protestáns mártírológiának.[18] Egy szintézisről beszélünk tulajdonképpen, mely nem egy konkrét katolikus vitairatra adott válasz, hanem az 1650-es és 1660-as évek katolikus-protestáns vitáit foglalja össze, „több száz, gyakran vitatott teológiai témában katolikus teológusokra hivatkozva fejti ki a protestáns nézeteket, s ezekhez bőséges bibliai bizonyító anyagot rendel; a bibliai hivatkozásokkal megerősített, eltérő katolikus nézeteket pedig,... a bizonyításukra szolgáló bibliai locusok helyes értelmezésével cáfolja"[19]

Nográdi Mátyás: Idvösség Kapuja (Kolozsvár, 1672) 1777-ben került be a gyűjteménybe. A grófnő bejegyzett mottója: *Mind életemben, mind halálomban nyereségem a Krisztus.* (Fil 1,21) A mű református bibliamagyarázat, amelynek forrása a magyar puritán szerzők által nagyon gyakran forgatott és parafrazeált Hildersham szövege. Főrésze az 51. zsoltárt elemző értekezés, amelyről tudjuk a grófnő *Sion vára* kötetébe bejegyzett beírásából („*Tégy jol én Istenem a te jo akaratodbol az Sionnal és épitsd fel annak romladozot ko falait.*"), hogy foglalkoztatta a grófnőt. Nográdi Mátyás Czeglédi István életét bemutató verse szintén a *Sion várában* jelent meg, elképzelhető, hogy ez is felkelthette az ifjú grófnő érdeklődését a szerző iránt. Az *Idvösség kapujában*, a főrész mellett közölt ajánlóversek több olyan szerzőt is bemutatnak, akinek művei ott vannak a grófnő

polcain (Tofeus Mihály, Komáromi Csipkés György, Mártonfalvi Tóth György). Az értekezésben Nográdi felvállaltan a „tanulni igyekező gyengék”-hez szól, írói attitűdje a „kötelező komolykodáson, utilitárius érvelésen átütő, úgyszólván kamaszos játékosságot és jókedvet” sugallja. [20]

A grófnő által bejegyzett mottó utalás lehet az előszót lezáró versbe foglalt locusra:

Elly az Urnak: Te lehetsz az Urban.
Hally meg Christusnak: Ugy maradsz Christusban.
Támadgy-fel Jesusnak: örvendhetsz Jesusban.

Debreceni Ember Pál: Innepi Ajandekul az Isten Satoraba fel-vitetett Szent Siklus...., (Kolozsvár, 1700) 1778-ban került be a gyűjteménybe. A grófnő bejegyzett mottója: *Mind életemben, mind halálomban nyereségem a Krisztus.* (Fil 1,21). A szakirodalom, a 17. század vége „legnagyobb és legszebb prédikációs kötetének” tartja Debreczeni Ember Pál *Szent Siklusát*, mely az egyházi év ünnepköreire szétosztva 58 prédikációt tartalmaz.[21] Nemcsak hitbéli megerősödést szolgáló műről van szó, a *Szent Siklus* gazdag tárháza a héber és görög exegézis mellett a bibliai régiségtani, kronológiai és földrajzi ismereteknek is, a klasszikus antik és zsidó írók, egyházatyák, régi- és újabb egyház- és világtörténetírók műveit használja, több oldalon idézi a Váradi Bibliát is.[22] Ugyanakkor ez a prédikációs segédkönyvnek szánt munka egy, az élőbeszédhez igen közel álló, retorikailag jól megszerkesztett szöveg, kifejező képies nyelvvel, mely „tudományos elemzéseivel és népies egyszerűségével, etimológiai magyarázataival és Krisztus-misztikájával többféle befogadói közösséget megszólító evangéliumot hirdetett”.[23] Elképzelhető, hogy ennek a közvetlen, a hit pietista személyes megélését elősegítő nyelvezetnek köszönhetően került a grófnő napi olvasmányai közé a kötet.

Az elöljáró beszédben magát „zsebben vagy szablyatarsolban hordozható postillátskaként” aposztrofáló **Szentzi Fekete István: Lelki nyugosztalo orak, avagy három száz házi és asztali elmélkedések ..., (Lőcse, 1680)** 1778-ban került be a gyűjteménybe. A 16–17. század kegyesség irodalmának krízise nyomán születtek meg a bensőségesebb, mélyebb hitélményt adó, személyes vallásosságot szorgalmazó irodalmi művek, lelki kalauzok, amelybe a *Lelki nyugosztaló órák* eredetije, a rostocki szuperintendens-prédikátor, Heinrich Müller 1664-es elmélkedésgyűjteménye, *Geistliche Erquickstunden* (1664) is tartozik. Heinrich Müller Arndt követőjének tartotta magát, művét a hétköznapi ember számára is érthető, mindennapi életből vett hasonlatokkal tette a léleképítő teológiai irodalom egyik alapmunkájává.[24]

1779-ben került be a gyűjteménybe a Keresztúri Pál három munkáját tartalmazó kolligátumkötet: **Felsördült keresztyén, Nagyvárad, 1641; Lelki legeltetés, 1649; Egyenes ösvény, 1653**. A *Felsördült keresztyén* (Nagyvárad, 1641) református vitairat, válasz a Keresztúri 1638-ban megjelent katekizmusát ért támadásra. A *Lelki legeltetés* (Nagyvárad, 1645) Lórántffy Zsuzsanna fejedelemasszonynak ajánlott prédikációskötet, a 23. zsoltárnak magyarázata tizenkét prédikációban, melyek mindegyike a zsoltár egy-egy sorához kapcsolódik, tulajdonképpen gyakorlati erkölcstan a bűnös emberi létről és megtérésről, útmutatás az Isten irgalmassága szerinti élethez.[25] E prédikációk tanításai között találunk például néhány konkrét utalást a tehetősek feladatára is.[26]

A grófnő által használt mottó: *Tanics meg engemet én Istenem, az te ösvényedre, melyen járjak.,* úgy gondolom, hogy reflektálás e prédikációk praxiselvű tanítására. Erre egyébként konkrét példa lehet a fent említett locus életbeültetése a kastélyban és birtokain élő népek sorsára való fokozott odafigyelés által, aminek számos példáját láthattuk a grófnő életében.

A harmadik kolligátum, az *Egyenes ösvény* (Várad, 1653) prédikációgyűjteménye szintén „a gyakorlati élet által támasztott nehézségekre keresi a megoldást a bűnbánat-megtérés-üdvbizonyosság gondolatkörében mozogva".[27] Az *Egyenes ösvényt* Bethlen Kata jelentette meg újra 1744-ben, mivel úgy vélte, hogy abban a „theologia practica, az erkölcsöket egyenes útra igazító tudomány adatik elő".[28] Bethlen Zsuzsanna könyvtárában ez az 1744-es kiadás is fellelhető.

Az egyetlen Biblia, amelyben megtaláltuk a grófnő bejegyzését, egy amszterdami kiadású Károli Biblia: ***Szent Biblia*** (Amszterdam, 1685), az *1790 Bécs* possessorbejegyzéssel rendelkezik. Egyike ez a Szentírás a grófnő által összegyűjtött tizennégy Szentírásnak. E kötet bejegyzésének az az eszmetörténeti értéke, hogy symboluma, a *Visgaljátok a' Szent Írásokat mert azok tehetnek titeket Boltsekké* nem egy összefüggő locus beidézése, hanem két különböző bibliai idézet átgondolt egymásba illesztése (Jn 5,39 kombinálva 2Tim 3,15 *És hogy gyermekségedtől fogva tudod a szent írásokat, melyek téged bölcscsé tehetnek az idvességre a Krisztus Jézusban való hit által.*)

1790 szerepel a grófnő possessorbejegyzése mellett két, Kármán József által fordított fizikoteológiai munkában, **Sturm: Istennel való társalkodás, a' reggeli órákon az esztendönek minden napjaira... Első rész (Pozsony,1784)** és **Tiede, Johann Friedrich: Istennel való társalkodás az estvéli órákon az Esztendőnek minden napjaira... Második rész. (Pozsony,1784),** melynek előlapjára a *Reggel kiáltok Te hozzád én Istenem és estve is meg nem szünöm míg meg nem halgatod az én szomat* mottót írta be a grófnő.

Bethlen Zsuzsanna könyvei között több kötetét megtaláljuk ennek az irányzatnak. A fizikoteologia szerint a természet megismeréséből következhet Isten megismerése, tehát Istent egyaránt megtaláljuk természetismereti, teológiai, filozófiai tárgyú munkákban, kegyességi, liturgikus jellegű írásokban és szépirodalmi művekben.

Várom az Urat az én szabaditásomnak Istenem és hiszem, hogy megszabadit az én Nyavalyáimból, melyet bölcs tetszéséből én reám vetet. – jegyzi be 1795-ben **Némethi Sámuel *Hiv lelki pásztor*** (Pozsony–Kassa, 1778) című vigasztaló elmélkedéseket tartalmazó könyvecskéjébe. Ugyanennek a lelkiállapotnak lehetett a kifejeződése Miklós Sámuelnek, a korszak híres orátora halotti beszédes kötetének (Pozsony-Komárom, 1790) előzékoldalán bejegyzett idézet: *Emlékezzél meg a halálról életednek minden ideiben, nemcsak akor mindon el jönek a' napok melyekben azt mondád nem szeretem ezeket.* A locus a Prédikációk könyvének 12. részének harmadik verse, tudománytörténeti szempontból a jelentősége az, hogy nem pontos idézet, hanem az illető hely emlékezetből idézett parafrazált változata.

Összegezve, Bethlen Zsuzsanna olvasmányai habitusának leírása jól példázza a „csöndes", intenzív olvasás megnyilvánulási formájának erdélyi gyakorlatát.[29] Bár Bethlen Zsuzsanna könyvtárában jelen voltak, mint már említettük, a korszak olvasmányajánló kötetei, Andreas Mayer ajánlásainak magyar viszonyokra átírt változata Szerentsi Nagy István *Barátságos oktatás* című munkája, a grófnő bejegyzéseit mégiscsak e vallásos tárgyú kis kötetekben találjuk meg.

Az első felületes olvasás után levonható következtetés, hogy az összes jelmondattal ellátott kötet hittudományi vonatkozású, és egy kivételével mindegyik hordozza a grófnő possessorbejegyzését, illetve egy általa emellé bejegyzett évszámot is. Általában Szentírásbéli helyekről van szó, zsoltárok verseiről, néhányszor ezek parafrazált változataival, egy esetben a Heidelbergi Káté tételével találkozunk.[30] Ha végignézzük ezeket a köteteket, a hetvenes évekre inkább a személyes vallásosság mély megélését hirdető, az angol puritanizmus hatása alatt íródott 17. századi művek jellemzőek, a kilencvenes évek olvasmányain keresztül viszont már a betegségét elfogadni igyekvő asszonyt látjuk. A legsűrűbb év a bejegyzések szempontjából 1795. Ezek a bejegyzések már a nagy fájdalmakat jelzik, és a szabadulást váró asszony gondolatai.

Nem tárgyaljuk itt a locusokat, inkább a kiválasztott kötetek alapján megrajzoljuk Bethlen Zsuzsanna olvasmánypreferenciáit. Egyrészt kijelenthetjük tehát, hogy a grófnő vonzódott a fizikoteológiai irányzathoz, hisz könyvtárának polcain is számos képviselője megtalálható az irányzatnak, ugyanakkor a kiválasztott kötetek között is több reprezentatív címe megtalálható e műfajnak. Ugyanakkor a házi istentiszteletek elősegítését szolgáló kötetek is a kedvelt olvasmányai közé tartozhattak. Kedvenc könyvei közt találunk még bibliamagyarázatokat, élőbeszédhez közel álló szövegű prédikációkat, a betegségek elviselésével kapcsolatos imádságoskötetet.

Az imádságoskötetek a grófnő kedvenc műfaját képviselik, állományában a legnépszerűbb műfajt ezek teszik ki. Érdemes megfigyelni azt is, hogy olvasmányai közt nemcsak az érzelemre ható szövegeket találunk, hanem bibliamagyarázatokat is, illetve olyan prédikációkat is, amelyekből földrajzi, régiségtani, történeti ismereteket lehet levonni. Az általa olvasott és használt kötetek tanulmányozásából az is kiderül, hogy számára az olvasás nemcsak a lelki táplálékot jelentette, és a különböző élethelyzetekhez szükséges funkcionális segítséget, hanem önmaga fejlesztését, ismereteinek bővítését is szolgálta. Ennek alapján kijelenthetjük tehát, hogy könyvtárának tudatos „*lebenslangen Bildungspraxis*”-ként való kiaknázása,[31] illetve a közösséget szolgálni kívánó indíttatása által, az általa képviselt könyvgyűjtési és olvasói modell a német hercegnői könyvtárakkal állítható párhuzamba.

Bethlen Zsuzsanna könyvtárának és személyiségének feltárása nemcsak feladat és kutatási téma, hanem a mai erdélyi társadalmi kollektív tudatunk alapjainak megismerését is jelenti, önnön magunk keresését. Az, hogy kétszázötven évvel ezelőtt mi érdekelt egy asszonyt itt Erdélyben, hogy mit olvasott egy édesanya vagy egy reprezentatív személyiség felesége, aki bármilyen szerény is volt, de befolyásolni bírta az erdélyi asszonyok, lányok, leendő anyák és saját gyerekei, környezete gondolkodását, nagyban befolyásolta azt, ahogyan alakult a társadalma és közvetve a történelme ennek a régiónak.

JEGYZETEK

1. Bod Péter: *Tiszta, fényes drága bibor*.... Kolozsvár, 1762. c6v.
2. Hopp Lajos: *A magyar levélműfaj történetéből*. In: Szauder János – Tarnai Andor (szerk.): *Irodalom és felvilágosodás: tanulmányok*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1974. 555.
3. Simon Melinda – Szabó Ágnes: *Bethlen Kata könyvtárának rekonstrukciója* (A Kárpát-medence koraújkori könyvtárai 2.). Scriptum, Szeged, 1997. XIII.
4. Molnár Borbála: *Barátsági vetélkedés*. Kolozsvár, 1804.
5. Egyed Emese: *„Levéllé válva”: Ujfalvi Krisztina verselő köre (1795–1797)*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017.

6. Somkuti Gabriella: *Könyvgyűjtő asszonyok a 18. századi Magyarországon*. Könyvtáros 1991/5. 290–296; Deé Nagy Anikó: *Könyvgyűjtő asszonyok a XVIII században*. In: Kovács András – Sipos Gábor – Tonk Sándor (szerk.): *Emlékkönyv Jakó Zsigmond születésének nyolcvanadik évfordulójára*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 1996. 134–147.; Deé Nagy Anikó – László Lóránt: *Gróf iktári Bethlen Zsuzsanna és szakácskönyve*. Kriterion, Kvár, 2019; Lázok Klára: *Iktári Bethlen Zsuzsanna tulajdonosbejegyzéssel ellátott könyvei*. In Bányai Réka – László Lóránt – Simon Zsolt (szerk.): *Civis, scriptor, historicus. Tanulmányok a hetvenöt éves Sebestyén-Spielmann Mihály tiszteletére*. Studium, Mvhely, 2022. 293–307.; Lázok Klára: *The evolution from collector to connoisseur of an 18th century Transylvanian noble woman, Countess Zsuzsanna Bethlen de Iktár: traces, phases and analogies*. In Krász Lilla – Pesti Brigitta (szerk.): *Die Frau als Gönnerin: Kulturvermittlung, Repräsentation und (weibliche) Fördernetzwerke in Habsburger Gebieten der Frühen Neuzeit*. Praesens Verlag, Wien, 2023. 226–238.; Lázok Klára: *Iktári Bethlen Zsuzsanna könyves kapcsolatainak hálója*. In: Bányai Réka – Kimpián Annamária (szerk.): *Musis patriis...: tanulmányok Teleki Sámuel halálának 200. évfordulójára*. Teleki Téka Alapítvány, Mvhely, 2024. 134–153.
7. Deé Nagy 1997. 204.
8. Madas Edit – Monok István: *A könyvkultúra Magyarországon*. Balassi Kiadó, Bp, 2003. 101–104.
9. Bethlen Zsuzsanna Teleki Sámuelnek. Sáromberke, 1781. November 9. Kolozsvári Állami Levéltár, Sáromberki Teleki levéltár/Fondul familial Teleki din Dumbravioara, (1574–1943) nr. fond 252, nr. inv. 1167, ezen belül: Corespondenţa Teleki Sámuel 1729–1899, dosar 900, 19.
10. *Hadi és más nevezetes történetek*, 1790, 2. szakasz, 372.
11. *Magyar Kurír* 1797. 11. 50.
12. Szilágyi Márton (szerk.): *Első folyóirataink: Uránia*. (Csokonai Könyvtár. Források. Régi kortársaink. 6.) Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999. 115.
13. Oláh Róbert: *Miskolci Csulyak István és Tofeus Mihály könyves műveltsége*. Hernád Kiadó, Sárospatak, 2022. 37.
14. Oláh Róbert*: Idősebb Geleji Katona István könyvei a Teleki-Bolyai Könyvtárban*. In: Bányai Réka (szerk.): *A Telekiek és a kultúra: a 2016. októberi marosvásárhelyi konferencia tanulmányai*. Teleki Téka Alapítvány, Mvhely, 2017. 61–62.
15. Deé Nagy Anikó 1997. 204.
16. Szigeti Jenő: A házi istentisztelet puritán gyökerei. *Szellem és tudomány: a Miskolci Egyetem Szociológiai Intézetének folyóirata*, 2020/ Különszám. 619.
17. Pénzes Tiborc Szabolcs: *„Hogy a' Posteritas meg-tudgya, kicsoda […] Idvezült Czeglédi István": Köleséri Sámuel és az első református vértanú*. Studia Litteraria, 2012/3–4. 142–160.
18. Heltai János – Martis Zsombor: *A kassai hitvita*. In *Docendo discimus. Doktoranduszhallgatók és témavezetőik közös tanulmányai a Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájából*. Miskolci Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolája, Miskolc, 2013. 28.
19. Uo.
20. Petrőczi Éva: *Egy 17. századi peregrinus-csúfoló vers tanulságai*. Irodalomtörténeti közlemények, 2004/3. 334.
21. Csorba Dávid: *„A sovány lelket meg-szépíteni? Debreceni prédikátorok (1657-1711)* (Nemzet, egyház, művelődés 5.). Hernád Kiadó, Debrecen, 2008. 192.
22. Uo. 214.
23. Uo. 219.
24. Vö. Fajt Anita: *A német protestáns kegyesség nyelve magyarul? Szenci Fekete István Lelki nyugosztaló órák című fordításának elemzése*. In: Gábor Csilla et alii (szerk.): *Nyelv, lelkiség és regionalitás a közép- és kora újkorban*. Egyetemi Műhely Kiadó – Bolyai Társaság, Kvár, 2013.
25. Heltai János (szerk.): *Régi Magyarországi Nyomtatványok* (3. kötet). Akadémiai Kiadó, Bp., 2000. 406.
26. Vö. Varga Bernadett: *„Én pedig mint a szív nélkül való tsak bolygok" Keresztúri Bíró Pál és a Mennyei társalkodás* [Doktori (PhD) értekezés]. Miskolc, Miskolci Egyetem BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola Szövegtudomány Program.
27. Uo.
28. Keresztúri Pál: *Egyenes ösvény*. 1744.
29. Reinhard Wittmann: *Az olvasás forradalma a 18. század végén?* In: Guglielmo Cavallo – Roger Chartier (szerk.): *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Balassi Kiadó, Bp., 2000. 334.
30. Ezúton köszönöm Ősz Előd segítségét, aki lellenőrizte beazonosításaim helyességét, és tanácsot adott, amikor több locus kombinációjával szembesülve, nem tudtuk az azonosítást elvégezni.
31. A terminust Ulrike Gleixner használta először, vesd össze: Ulrika Gleixner: *Die lesende Fürstin: Büchersammlungen als lebenslange Bildungspraxis*. In: Jacobi – Musolff (szerk.): *Vormoderne Bildungsgänge: Selbst- und Fremdbeschreibungen in der Frühen Neuzeit*. Böhlau, Köln, 2010. 207–244.

GAAL GYÖRGY

AZ ORVOSKÉPZÉS KEZDETEI KOLOZSVÁRT

Napjainkban természetesnek vesszük, hogy az orvos hat év egyetemi képzést követően meg valamelyes szakosodás után válik gyógyító orvossá, esetleg gyakorló sebésszé. A 19. század közepéig nemcsak az egyetemet végzett orvosdoktorok feladta volt a gyógyítás, kezelés, hanem elsősorban a borbélysebészeké és bábaasszonyoké.

Orvosdoktori diplomát csak távoli egyetemeken lehetett szerezni hosszas tanulmányokat követően. Erdélyből csak kevesen rendelkeztek ilyen végzettséggel, s közülük is csak néhányan maradtak meg a gyógytudomány gyakorlása mellett. Hiszen csak fejedelmek, főurak, nagyobb városok alkalmazták őket orvosként. Többségük a tanári pályát választotta, s mellette néha orvoskodott is. Elég, ha az unitárius kollégium-igazgató majd püspök Csanádi Pálra, a kolozsvári református kollégiumban tanító „második" Pataki Sámuelre, a nagyenyedi Pápai Páriz Ferencre, a magyar nyelvű orvosi irodalom egyik megalapozójára, vagy a Zilahon katedrát vállaló Gyarmathi Sámuel nyelvtudósra utalunk. Ráadásul az orvosdoktorok sokáig csak a „belső bajokkal" foglalkoztak, gyógyszereket írtak fel. A véres beavatkozásokat csak elrendelték, s a sebészeknek kellett azokat végrehajtani. A sebészeket viszont céhes rendszerben képezték.

Erdély nagyobb városaiban a 16. század második felében alakultak meg az első borbélysebészcéhek: Nagyszeben (1562), Brassó (1567), Kolozsvár (1568), Marosvásárhely (1591). A tíz



A 19. század közepéig nemcsak az egyetemet végzett orvosdoktorok feladta volt a gyógyítás, kezelés, hanem elsősorban a borbélysebészeké és bábaasszonyoké.

évet betöltött fiatal 3–5 évet inaskodott valamelyik mester műhelyében, majd a mesterek előtt vizsgát tett, felszabadították. Ezután legényként vándorolnia kellett, hogy több, akár külföldi műhelyben tökéletesítse tudását, s végül a céhmester és két másik mester előtt kellett bizonyítania tudását a haj- és szakállnyírás mellett a sebkezelésből, kötözésből, érvágásból, foghúzásból, kenőcsök készítéséből. Majd egy lakomát követően mesterré fogadták, műhelyt nyithatott, vagy betársulhatott valamely műhelybe.[1] Az így képzett sebészmestereknek volt gyakorlati tudása, de az egész test működéséről, az összefüggésekről alig lehetett fogalma. A bábák pedig csak egymástól lesték el a gyakorlati fogásokat.[2]

Ezek a tények és a gyorsan terjedő járványok megfékezése késztette Mária Terézia királynőt arra, hogy egységes egészségügyi rendeletet dolgoztasson ki az egész Habsburg Birodalom részére: *Generale Normativum in Re Sanitatis* (1770).[3] Ez többek között előírta, hogy a városoknak, megyéknek állandó orvost és bábát kell alkalmazniuk. Csak olyanok kaphatnak működési engedélyt, akik állami intézményben vizsgáztak és diplomát nyertek. Ebben az időben az orvos elnevezés még a sebészmestereket is megillette. Tehát azoknak, akiket a céhes rendszerben szabadítottak fel, valamely állami intézményben tovább kellett tanulni és levizsgázni. Erre a célra sebészképző intézeteket állítottak fel a birodalom minden tartományában az 1770-es évek folyamán, többnyire az ott működő egyetem vagy akadémia mellett: Graz, Innsbruck, Salzburg, Olmütz (Olomouc), Laibach (Ljubljana), Lemberg (L'viv), Klagenfurt, Linz. Magyarországon az éppen orvosi karral kibővített nagyszombati egyetemen indították be a sebészképzést 1774-től, Erdélyben pedig a volt kolozsvári jezsuita akadémián 1775-től.

Az 1581-ben Báthory István alapította kolozsvári jezsuita egyetem 1773-ban válságos helyzetbe jut, mert az erre vonatkozó pápai bullát követően Mária Terézia is feloszlatja birodalmában a jezsuita rendet. Az általuk vezetett tanintézetet újjá kell szervezni. Eleinte a királynő egy felekezetközi egyetem felállítását fontolgatja, közben 1774-ben beindítja a jogi, 1775-ben a sebészeti képzést, végül 1776-ban az alsóbb osztályokat és a bölcsészeti kart a piaristákra bízza. A bölcsészeti, teológiai, jogi és orvosi képzés tulajdonképpen egyetemi, illetve akadémiai rangúnak ígérkezett, s élére főigazgatóként Kolozs vármegye mindenkori főispánját (akkoriban gróf Bánffy Dénest) helyezik. II. József császár-király a teljes birodalom felsőoktatását rendszerezni akarja, úgyhogy csak a legjelentősebb tanintézeteknek (Bécs, Prága, Lemberg) hagyja meg az egyetemi rangot, a többit akadémiai líceumnak nyilvánítja. Így Kolozsvárt is 1784-től Királyi Akadémiai Líceum működik, mely aztán 1820-ban az „akadémiai" minősítést is elveszti.[4]

Kolozsvárt az orvosképzés azzal indult[5], hogy a királynő 1775. január 26-án kinevezte a bécsi egyetemen sebész- és szülészmesteri diplomát szerzett Joseph Laffert (1741–1798) az anatómia, sebészet és szülészet tanárául.[6] Lafferre kettős feladat hárult. Egyetlen tanév alatt a céhektől felszabadított legényeknek meg kellett tanítania az alapvető bonctani és sebészeti ismereteket, továbbá a bábáknak évente egy hónapos kurzus alatt előadni a szülészet elméleti és gyakorlati tudományát. Végül vizsgát követően eleinte igazolványt, utóbb diplomát bocsájthatott ki részükre.

A sebészképzés minőségét javította, hogy 1782-ben felállítottak egy állatorvosi tanszéket, melyre a brassói születésű, Bécsben képzett Peter Fuhrmannt (1755–1816) nevezték ki.[7] Neki a lovak és szarvasmarhák gyógyítása mellett főleg állatjárványtanra kellett oktatni a fiatalokat. A Monostor-kapu előtt telket

kapott az állatgyógyászat művelésére. Érdeklődő gazdáknak is nyári kurzusokat hirdetett.

Laffer munkásságával a diákok az 1790-es évek elejére egyre elégedetlenebbek lettek, mert nem ismerte a helyi nyelveket. Úgyhogy 1792-ben tanársegédet állítottak melléje, aki magyarul és románul is előadja a tárgyakat. A tordai származású Horváth Ferenc sebész- és szülészmester lett az első „adjunktus".

A harmadik tanári széket az erdélyi országos szemorvos, Johannes Molnar (1749–1815) kapta, aki Bécsben szerzett diplomát (1774), majd kinevezték erdélyi országos szemésznek, s hírnévre tett szert szemműtéteivel. Évente három hónapon át tartott Kolozsvárt kurzust és gyógyított is. Latin nyelvű beköszöntő beszédét kinyomatta. Akárcsak Fuhrmann, ő is három nyelven, a német mellett magyarul és románul tartotta előadásait. 1812-ben nyugdíjba vonult. Szeben vidéki román ortodox családból származott, s így ő lett a legelső román orvostanár – lévén, hogy Bukarestben csak 1858-ben indult meg a sebészképzés. Ioan Molnar *Piuariu* néven a román felvilágosodás jelentős személyiségeként tartják számon, aki román nyelvkönyvet és német–román szótárt is összeállított.[8]

A képzés színvonalát lényegesen emelte, hogy 1793-ban a kórtan és élettan is katedrát kapott. Erre először a belga származású André Etienne (1751–1797) orvosdoktort nevezte ki az uralkodó. Bányaorvosként került Zalatnára, 1787-től a nagyszebeni szabadkőműves-páholy tagja volt, 1790-ben honosították. Ezt a felállítandó Erdélyi Magyar Nyelvmívelő Társaság javára tett adománnyal hálálta meg. Az 1790-es évek elején a bányák jobb kihasználása érdekében a Főkormányszék egy bányászati akadémia felállítását, illetve legalább egy ilyen tanszék létesítését tervezte Kolozsvárt. Mikor a tanszéket az Akadémiai Líceum keretében felállították, 1793 szeptemberében, annak kémia–metallurgia tanáraul – pályázat nyomán – nevezték ki Etienne-t. Ugyanakkor megbízást kapott az orvosi kar hallgatói számára létesített patológia–fiziológia tanszék betöltésére is.[9] Sőt igazgatói minőségben felhatalmazták e kar vezetésére, amelynek ő volt az első orvosdoktor tanára. Egyben ő tanított először kémiát az intézetben, s ő az első Erdélyben írt latin nyelvű vegytani munka (1794) szerzője. Korai halála miatt mindössze három évig működhetett.

Laffer 1798-ban bekövetkezett halála után Johannes Eckstein (1761–1812) pesti diplomás sebészdoktor örökli meg a hármas tanszéket. Árva megyei német családból származik, a napóleoni háborúban törzsorvosként szolgál. A kolozsvári kar igazgatói tisztsége is rá hárul. 1800-ban javasolja a törvényszéki orvostan bevezetését tantárgyként, a himlőoltással is kísérletezik. 1808-ban meghívják a pesti egyetem elméleti sebészeti tanszékére. Ő az első kolozsvári tanár, aki a pesti egyetemre távozik. Egyetlen munkáját Szőts András főorvossal közösen írta: *A' Vénusi vagy szerelem nyavajának rövid le-írása és bizonyos orvoslása a legújabb tapasztalások szerént* (Kolozsvár, 1803).

Etienne halálát követően, 1800-ban, a Bécsben doktori diplomát szerzett Incze Mihály (1762–1836) kapja meg az élettanti-kórtani katedrát a hozzá társított gyógyszertannal. Kolozsvári református papcsaládból származik, így ő az első magyar tanára az intézetnek. Az ő vezetésével kezdik a hallgatók a gyakorlati felkészülést a Mátyás király szülőházában működő katonai kórház 12 ágyas kórtermében. 1810-től a venerológiát szintén előadta.

Eckstein utóda a még mindig három tantárgyat felölelő tanszéken a székely családból származó, Bécsben végzett Keresztes Elek (1768–1831) orvosdoktor. 1811-től a törvényszéki orvostan és az „oltás tudománya" előadására is kötelezték. A román bábatanoncok részére tankönyvet állított össze. A kezdeti korszak-

nak még a szamosújvári örmény eredetű Bruszt Elek (1785?–1854) a jelentős alakja. Sebész- és szülészmesteri diplomával foglalja el 1812-ben a Horváth nyugdíjazásával megürült adjunktusi állást, öt év múlva pedig, Fuhrmann halála után, elnyeri az állatgyógyászati tanszéket. Ezen 1853-ban történt nyugdíjazásáig tanít.

Az első évtizedekből kevés irat maradt fenn,[10] így a hallgatók jegyzéke[11] sem teljes. Évente vagy 5–6 sebészi és 10–14 bábadiplomát adhattak ki. A sebészképzés 1800-ban két évfolyamos lett. Míg az Akadémiai Líceum bölcsészeti és jogi karán latinul adtak elő, itt ismételten megparancsolták, hogy mindenkit az anyanyelvén kell tanítani. Ez azt jelentette, hogy vegyesen folytak az előadások, a tanár mondta latinul, németül, s ha kellett magyarul és románul is az ismereteket. A bábakurzuson külön román nyelvű csoportot is szerveztek.

Az erdélyi országgyűlés 1811-ben két országos kórházat alapított, egyet Kolozsvárt, egyet pedig Marosvásárhelyen. A kolozsvári 1818-ban nyílt meg a Belső Szén (Jókai) utcában 8–10 ággyal. 1820-ban az udvar engedélyével felvette jótevője, Karolina Auguszta császárné nevét: Országos Karolina Kórház. 1827-ben költözött át az Óvárba, az egykori exterciára nővérek renovált zárdaépületébe. Itt már 16 ágyuk volt. Az 1840-es években 50 ágyról történik említés. A kórház akkori főorvosa, Szőts József (1797–1858) 1830-tól fogadta a hallgatókat kórházi gyakorlaton.[12]

A szemészeti tanszéket csak nagy késéssel töltik be a tanintézet egykori diákjával, Judenhoffer Mihállyal (1782–1846). Ő Molnar (Piuariu) tanítványa, s megvárják, amíg Bécsben orvosdoktori diplomát szerez. Bruszt Elekkel egyszerre iktatják be 1817. június 1-jén. Pár nap múlva a Bruszt éppen felszabadult adjunktusi tisztségére is új tanerő érkezik: Pfenningsdorf Antal (1786–1871) sebész- és szülészmester. Ő 1859-ig, 42 éven át az intézet alapembere, hol a sebész-, hol a szülésztanárt helyettesíti. A Karolina Kórházban is másodorvosi tisztséget tölt be, műtéteket végez.

A sebészoktatás szervezetileg az Akadémiai Líceum része, de mégis kissé különálló, tanárai nincsenek képviselve az intézeti szenátusban. Tudományos irányításukra 1808-ban kiküldik az országos főorvost (protomedikust), aki elnököl a vizsgáztatások alkalmával. 1818-ban az egész líceum felépítésében átszervezés történik.[13] A piaristák vezetése alatt álló gimnáziumi oktatást külön választják egy igazgató alá rendelve, az akadémiai tagozat élére prodirektort helyeznek, akit a bölcseleti és a jogi karok tanárai (szenátus) választanak, az orvosképzés pedig a szintén ide kapcsolódó Orvos-sebészi Tanintézetben (Institutum Medico-Chyrurgicum) történik. A főigazgató ezután Erdély római katolikus püspöke. A sebészképzésnél protestáns tanárokat is alkalmaznak. Ott egyik tanár megbízatás alapján szervezi az intézeti munkát. Így a tanintézetnek van főigazgatója (a püspök), szervezeti igazgatója (a prodirektor), tudományos igazgatója (a protomedikus) és egy orvos-igazgatója (valamelyik tanár). Ekkoriban a diákok száma már évi 15 körüli lehetett a két évfolyamon. Nemcsak a céhekben felszabadított legények, hanem a három-négy gimnáziumi osztályt végzett fiatalok is beiratkozhatnak a tanintézetbe. Ez az előképzettségnek elég alacsony szintjét jelentette: a három elemi után következett az öt gimnáziumi osztály, majd a kétéves bölcseleti tanfolyam. Ezek elvégzését követően lehetett a jogi tanfolyamra vagy egyetemre jelentkezni.

Az oktatott tantárgyak elosztása nagyjából hasonló volt a birodalom valamennyi akkoriban működő tanintézetében. Első éven tanultak az első félévében

bonctant, a másodikban élettant, elméleti és törvényszéki sebészetet. A másodéveseknek az első félévben kórtant, gyógyszertant, sebészeti műtéttant és állatgyógyászatot, a második félévben szülészetet, szemészetet és folytatólagosan állatgyógyászatot adtak elő. Minden félév végén az előadott tárgyakból vizsgáztak. A végzettek latin nyelvű diplomát kaptak, amelyből a képesítés megszerzése és időpontja mellett kiderül, hogy kik voltak a vizsgáztatók. Innen tűnik ki, hogy az elnökön és tanárokon kívül két sebészmester (a céh képviselői) is tagja volt a bizottságnak. Ez azért lehetett fontos, mert így a céhek is elismerték a fakultáson szerzett képesítést. Az 1811-ben kiadott diploma a „sebészet képzett mesterének" nyilvánította a fiatalt, s feljogosította, hogy a nagyfejedelemség területén bárhol gyakoroljon.

A bonctani, kórtani, élettani előadásokat 1821-től, az új Farkas utcai líceumépület felhúzásától (ma a Báthory István Líceum épülete) annak földszintjén, a kocsikaputól balra eső öt helyiségben tartották. Itt volt a boncterem és hullaraktár is.[14] A megyei hatóságoktól ösztöndíjra javasolt bábákat, évente összesen 15-öt, ugyanott oktatták egyhónapos kurzusokon, az anyanyelvükön. A gyakorlás fantomokon és hullákon történt.[15] Ugyanis az anyák lakásukon szültek, s ott „közönséget" nem fogadtak. A bábaoktatásban időnként egy képzett szülésznő is segédkezett.

Az 1830-as évek közepére megfogyott a tanárok száma. Keresztes halála után csak három rendes tanára (Incze, Bruszt és Judenhoffer), valamint egy tanársegéde (Pfenningsdorf) maradt az intézetnek, nekik kellett minden tárgyat előadniuk. Ráadásul 1834-ben a tanulmányi idő három évre emelkedett. A kormányzat tervbe vette az intézet átszervezését, új tanszékek meghirdetését. Először 1836-ban Szőts Józsefet kinevezték az újonnan létesített különös kór- és gyógytan (belgyógyászat) tanszékre, melynek előadásai a Karolina Kórházban folytak. Utána egyszerre három tanszéket hirdettek meg, amelyeket versenyvizsga alapján töltöttek be:

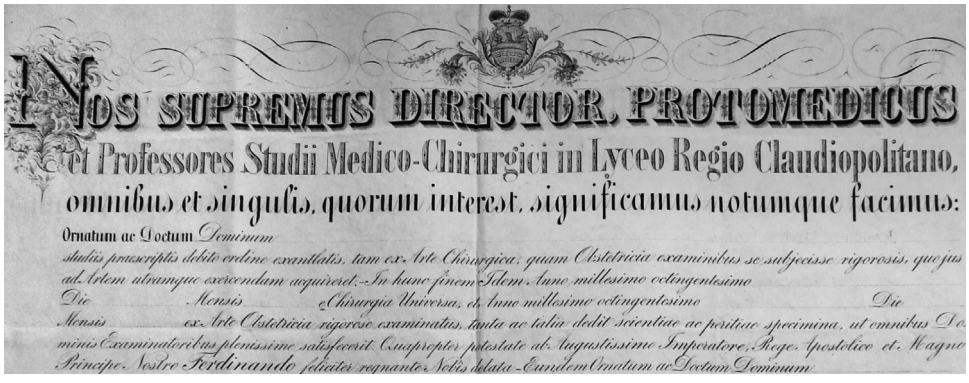
1. Fizika, botanika és kémia;
2. Anatómia és szülészet;
3. Fiziológia, patológia és gyógyszertan.

A tanárok fizetése 600 Ft lesz. A versenyvizsgára 1837. április 6-án kerül sor. A jelentkezőknek kötelező a magyar nyelv ismerete.[16]

1838 augusztusától érkeznek a kinevezések. Augusztus 8-án székelyföldvári Szilágyi Miklós a fiziológiai, patológiai és gyógyszertani, augusztus 11-én [Csíkszeredai] Szabó József az anatómiai és szülészeti, szeptember 13-án bágyi Joó István a természet-, vegy- és növénytani tanszékre kap kinevezést. Mindhárman a bécsi egyetem végzettjei. Október 5-én Kovács Miklós római katolikus püspök, főigazgató ünnepség keretében latin és magyar nyelvű beszéddel iktatja be a „teljesen és tökéletesen reorganizált" intézet három régi és három új tanárát. A legidősebb, Judenhoffer Mihály magyarul válaszol.[17]

A pályázatoknál-kinevezéseknél nem szerepel a sebészet, mert az eddigi szemésztanár, Judenhoffer veszi át ezt a tanszéket, amelyen már évek óta helyettesít. Lényegesen emeli a képzés színvonalát, hogy a „bevezető tudományok" tanszékét is felállítják. Hiszen a diákoknak vajmi kevés fizikai-kémiai előismeretei lehettek. Tehát megalapozottabbá vált a képzés. A harmadik tanévet a diákok a kórházban töltötték, ahol a sebészet és belgyógyászat elméleti és gyakorlati képzése folyt. Évente 8–10-en végeztek, úgyhogy rendre Erdély minden részébe eljutottak a Kolozsvárt képzett, tudományosan felkészített sebészek és szülésznők.

A tanári karban a forradalom idejéig egyetlen lényeges változás történik. Judenhoffer Mihály 1842 szeptemberében kéri, hogy súlyos betegsége miatt a következő tanévben helyettesítését bízzák Pfenningsdorf Antal tanársegédre. Valószínűleg ekkor érte az első szélütés, ami aztán ismétlődött. 1845-ben nyugdíjazták, s pályázatot írtak ki az állásra. Erre 1846. január 31-én Ábrahám Bogdán (1815–1865) szamosújvári örmény eredetű orvosdoktort, műtőt, a bécsi egyetem tanársegédjét tartották méltónak. Nevéhez fűződik az első nagyobb kolozsvári éternarkózisban végzett műtét. Teleki József kormányzó 1847. április 16-i keltezéssel, udvari leiratra hivatkozva, felhívást intézett az intézet tanáraihoz, mely szerint Bécsben Franz Schuh sebésztanár a műtéteknél *aether sulfuricus*t használ érzéstelenítésre. Alkalmazni kellene ezt Kolozsvárt is a Karolina Kórházban. Mint a *Természetbarát* című kolozsvári folyóirat tudósít róla, ekkor már eléggé ismert volt tájainkon az éter érzéstelenítő hatása. Februárban arról kapunk hírt, hogy Bécsben milyen sikeresen végzik az ilyen műtéteket, hat eset leírása olvasható.[18] A kolozsvári sebészhallgatókon végzett márciusi érzéstelenítési kísérletekről részletes beszámolót közölnek.[19] A beígért nagy daganateltávolításról maga Ábrahám Bogdán számol be.[20] Tehát márciusban már nagyobb műtéteket is végeztek éternarkózisban Kolozsvárt. Ábrahám Bogdán tehetséges sebész volt, részt vett a szabadságharcban is orvosszázadosi rangot érve el. Néhány méltatás ezzel magyarázza az 1851-ben történt lemondását állásáról. Pataki Jenő orvostörténész szerint az ital rabjává vált.[21] Szilágyi Miklóst, az elméleti orvostan előadóját a forradalom alatti tevékenysége miatt a haditörvényszék 1849. november 23-án bűnösnek találta, s állásából elmozdította.

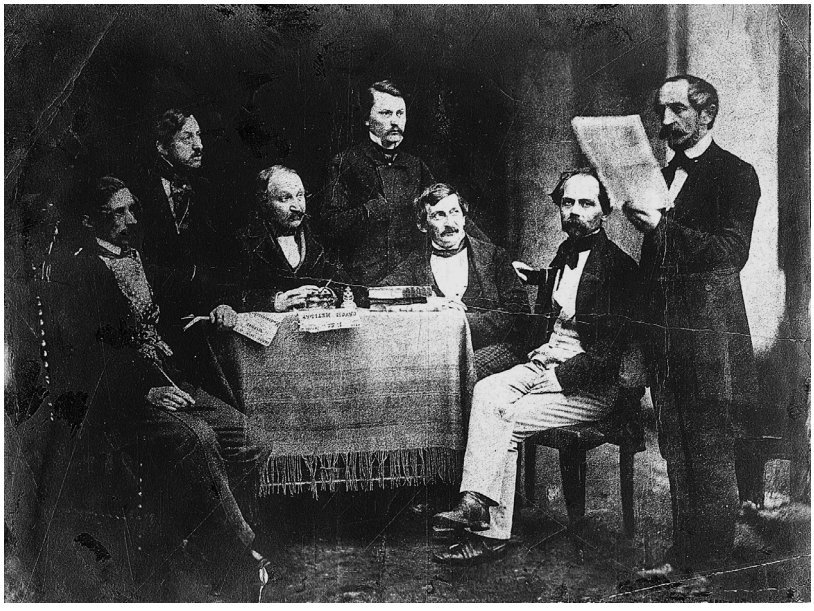

NOS SUPREMUS DIRECTOR, PROTOMEDICUS
et Professores Studii Medico-Chirurgici in Lyceo Regio Claudiopolitano,
omnibus et singulis, quorum interest, significamus notumque facimus:
Ornatum ac Doctum Dominum
studiis praescriptis debito ordine exanthatis, tam ex Arte Chirurgica, quam Obstetricia examinibus se subjecisse rigorosis, quo jus
ad Artem ubramque exercendam acquireret. In hunc finem Idem Anno millesimo octingentesimo
Die Mensis Chirurgia Universa, et Anno millesimo octingentesimo Die
Mensis ex Arte Obstetricia rigorose examinatus, tanta ac talia dedit scientiae ac peritiae specimina, ut omnibus D
minis Examinatoribus plenissime satisfecerit. Quapropter potestate ab Augustissimo Imperatore, Rege Apostolico et Magno
Principe Nostro Ferdinando feliciter regnante Nobis delata Eundem Ornatum ac Doctum Dominum

A tanintézet kibocsájtotta diploma fejléce (1842). Román Nemzeti Levéltár, Kolozsvár, Fond 104.

Jelentős változásokat hoz az intézet történetében az 1848/49-es forradalom. A Királyi Líceum megszűnik, átalakul. A forradalom leverése után a jogi oktatást nem lehet magyar nyelven újraindítani. A bölcsészeti tanfolyamot beleolvasztják a gimnáziumba. Úgyhogy az Orvos-sebészi Tanintézet 1850-ben teljesen önállósul,[22] orvosigazgatót kap Szőts József személyében. Csíkszeredai Szabó József tanárt pedig Szebenbe parancsolják a Helytartósághoz a magyar iskolaügy előadójául. Így sokat tehet intézetéért is. Lényeges újdonság, hogy 1851-ben felállítják a Karolina Kórház keretében a szülőintézetet.[23] Ide csak a hajléktalan, többnyire megesett nők jöttek szülni, rajtuk gyakorlatozhattak a bábajelöltek. Az önkényuralmi rendszer az intézetet is azonos rangra emelte a birodalom többi sebészképző egyetemi intézetével. Az állásokat pályázat útján, az intézet rang-

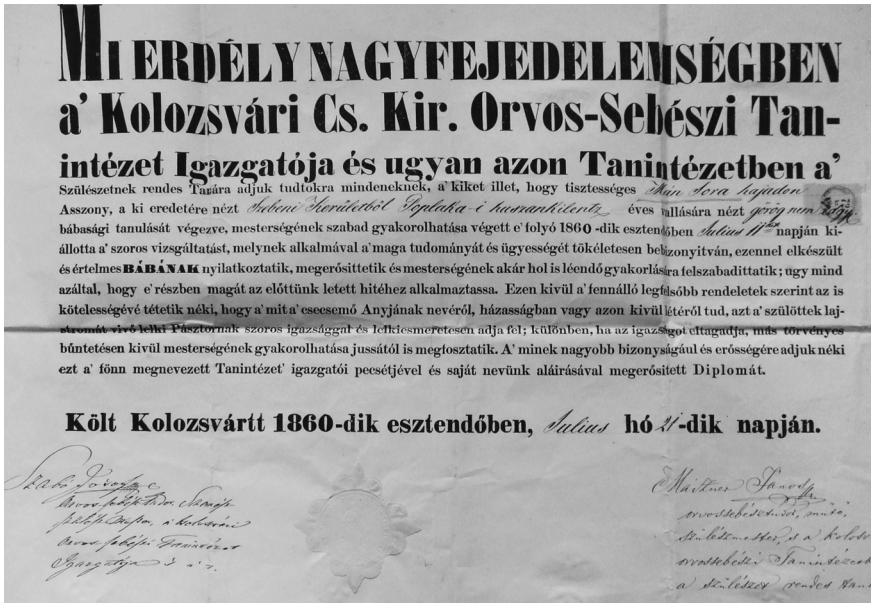
sorolása alapján töltik be, a tanársegédeket évente nevezik ki. Az intézet négy tanszékéhez járul ezután segéd. A diplomák nemcsak Erdélyben, hanem az egész birodalomban érvényesek lesznek. Azt is elrendelik, hogy 1857-től németül kell majd előadni, de erre tulajdonképpen nem kerül sor, mert kisegítő nyelvként a magyart és a románt is használják. Viszont megtörténik az a kínos helyzet, hogy 1856-ban a bécsi Franz Zahnt (1820–1880) nevezik ki az állatorvosi katedrára, aki aztán öt év alatt sem tud megtanulni magyarul, úgyhogy 1861-ben, a magyar tannyelv bevezetésekor kénytelen távozni.

Az 1850-es évektől az intézet két alapembere Szőts József, majd ennek 1858-ban bekövetkezett halála után Csíkszeredai Szabó József.[24] A tanszékek osztódnak, s a tanárok elég gyorsan váltják egymást. Csíkszeredai Szabó megszabadul a bonctan előadásáról, marad csak a szülészeten. A bonctan új professzora 1854-től Lenhossék József (1818–1888), aki már akadémikusként távozik 1859-ben a pesti tanszékre. Világhírre tesz szert. A sebészeti tanszékre 1852-ben Nagel Emilt (1817–1892) nevezik ki[25], hosszas betegeskedése alatt Brandt József (1838–1912) a helyettese, akit a legnagyobb magyar sebészek közt tartanak számon.[26] Szőts belgyógyászat katedrájára átpályázik Csíkszeredai Szabó. Úgyhogy a szülészetet versenyre írják ki, 1862-ben Maizner János (1828–1902), Semmelweis egykori tanársegéde kapja meg.[27] Ő az intézet utolsó igazgatója, szintén az egyetemen folytatja munkáját. Legmaradandóbb műve az Orvos-sebészi Tanintézet 1890-ben kiadott története. A kórtan–élettan tanszéken a magyar orvostudomány három nemzetközi rangú egyénisége váltja egymást: Jendrássik Jenő, Margó Tivadar, Balogh Kálmán. Mindegyikük Pestre igyekezett, ahol az akadémiai tagságot is kiérdemelte. Az 1867-ben kinevezett Láng Gusztáv (1838–1869) betegsége és korai halála miatt már nem tudja a tanítást megkezdeni Kolozsvárt.[28] A tanszéket kettéosztják. Az általános kórtan és gyógyszertan tanára Machik Béla (1839–1879), az élettan és szövettané Török Aurél (1842–1912) lesz. Lenhossék távozását követően a bonctan tanára Czifra Ferenc (1826–1878), aki anatómiai múzeumot létesít.



A tanári kar 1858-ban. Pataki Jenő cikkét illusztrálja, Orvosi Szemle, 3. évf. (1931). 1. sz.

Az 1867-es kiegyezés nyomán Erdély újra Magyarország részévé válik, s ennek megfelelően a tanintézet ezután a Budán székelő, báró Eötvös József vezette Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium hatáskörébe tartozik. Felépítésében lényeges változás nem történik. A tanárokat ezután nem az uralkodó, hanem a miniszter nevezi ki, s nem mindig hallgatják meg az intézet véleményét a kinevezettekkel kapcsolatban. Így az 1870-ben létesített kórbonctani tanszékre rögtön kinevezik a külföldi tanulmányútjáról éppen hazatért Genersich Antalt (1842–1918), aki szakjának egyik legeredményesebb tudósa lesz: 1872-től a kolozsvári, majd 1895-től a fővárosi egyetemen folytatja pályáját.[29] 1871-ben rendezik az utolsó tanári versenyvizsgát. Ezen az újra létesített szemészeti, valamint a helyettes által vezetett sebészeti és az előkészítő orvostudományi tanszékeket kell betölteni. Az utóbbi tanára, Joó István ugyanis megbetegszik, alig tud beszélni, úgyhogy nyugdíjazását kéri. A júniusi rangsorolás alkalmával a szemészetre egyhangúan Schulek Vilmost (1843–1905), a bécsi egyetem tanársegédét jelölték. A sebészeten a helyettesítő Brandt József csak második helyre került, de azért őszire megkapta a miniszteri kinevezést. Az előkészítő tudományokra négyen is pályáztak, a helyettesítő Szőts Emil doktort csak a harmadik helyre méltatták. De Török Aurél felvetette azt a lehetőséget, hogy ezt a tanszéket ne töltsék be, mert a tervbe vett egyetemen úgyis mind a három tárgynak (fizika, kémia, botanika) külön-külön tanszéke lesz. A minisztérium elfogadta ezt az álláspontot, s maradt továbbra is helyettesként Szőts Emil a katedrán.[30]



Mi ERDÉLY NAGYFEJEDELEMSÉGBEN a' Kolozsvári Cs. Kir. Orvos-Sebészi Tanintézet Igazgatója és ugyan azon Tanintézetben a'

Szülészetnek rendes Tanára adjuk tudtokra mindenekneknek, a' kiket illet, hogy tisztességes Ifjú Szűz Asszony, a ki eredetére nézt Hebéni Hordátéból Szatlaka e' harmadik ... éves vallására nézt görög nem ... bábasági tanulását végezve, mesterségének szabad gyakorolhatása végett e' folyó 1860-dik esztendőben Julius 11-ik napján kiállotta a' szoros vizsgáltatást, melynek alkalmával a' maga tudományát és ügyességét tökéletesen bizonyitván, ezennel elkészült és értelmes **BÁBÁNAK** nyilatkoztatik, megerősittetik és mesterségének akár hol is lécendő gyakorlására felszabadittatik; úgy mind azáltal, hogy e' részben magát az előttünk letett hitéhez alkalmaztassa. Ezen kivül a' fennálló legfelsőbb rendeletek szerint az is kötelességévé tétetik néki, hogy a' mit a' csecsemő Anyjának nevéről, házasságban vagy azon kivül létéről tud, azt a' szülőttek lajstromát vivő lelki Pásztorának szoros igazsággal és lelkiesmeretesen adja fel; különben, ha az igazságot eltagadja, más törvényes büntetésen kivül mesterségének gyakorolhatása jussától is megfosztatik. A' minek nagyobb bizonyságául és erősségére adjuk néki ezt a' fönn megnevezett Tanintézet' igazgatói pecsétjével és saját nevünk aláirásával megerősitett **Diplomát.**

Költ Kolozsvártt 1860-dik esztendőben, Julius hó 11-dik napján.

Bábadiploma 1860-ból. Román Nemzeti Levéltár, Marosvásárhely, Fond 576.

1869 márciusában országgyűlési választásokat tartanak Kolozsvárt. A város két képviselőre jogosult. A kormányzó Deák-párt első helyen gróf Mikó Imrét, a másodikon Csíkszeredai Szabó Józsefet jelöli. Szabó választási programjában a kolozsvári egyetem felállítását is ígéri.[31] A népszerű orvos és intézményvezető meg is szerzi a mandátumot. Betegsége ellenére vállalja a huzamos távollétet.

Helyettes igazgatóként a legidősebb tanárt, Joó Istvánt bízza meg a vezetéssel, a belgyógyászati tanszék helyettesítésére Maizner János szülésztanárt kéri fel.

A tanársegédek szinte évente változtak. Egyik katedráról a másikra kérték át magukat, ami tulajdonképpen szakosodásukat segítette elő. A tanintézet 1871. október 1-jén hirdet utoljára pályázatot három tanársegédi állásra: belkóroda, sebészet, kórbonctan.[32] Figyelemre méltó, hogy mindhármat igen szép karrier előtt álló orvosdoktorokkal tölthetik be. A belgyógyászatira Purjesz Zsigmondot alkalmazzák, aki utóbb országos hírű belgyógyász tanár lesz Kolozsvárt.[33] A sebészeti állást Gyergyai Árpád, a bécsi egyetem végzettje kapja meg, aki majd vérátömlesztési kísérleteivel szerez hírnevet.[34] A kórbonctannál alkalmazott Büchler Ignác a kolozsvári egyetem belgyógyász magántanára lesz. Mindhárom tanársegédet átveszi a következő évben megnyíló egyetem is.

Az 1860-as évektől egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy a hároméves képzés nem elegendő az orvosok felkészítésére. 1870-től már négyéves kurzusokat indítanak, melyre legalább 6 gimnáziumi osztályt végzetteket vesznek fel. Végül 1872-ben az „alsóbb fokú" orvosképzést a Monarchia minden országában megszüntették, s az egységes „med[icus] univ[ersalis]" egyetemes orvosdoktorképzés lépett életbe. A borbély-sebész céheket felszámolták.[35] Kolozsvárt még az egyetem keretében befejezhették tanulmányaikat a kimenő sebészhallgatók.

A Magyar Királyi Tudományegyetem felállítását 1872-ben kimondó törvénycikk ugyan az Orvos-sebészi Tanintézet megszüntetéséről intézkedik, de az lényegében beleolvad az egyetem orvosi karába. Nyolc tanárát nevezik ki az egyetemre: Brandt József (sebészet), Czifra Ferenc (bonctan), Genersich Antal (kórbonctan), Machik Béla (belgyógyászat), Maizner János (szülészet), Schulek Vilmos (szemészet), Török Aurél (élet- és szövettan) és Mina János (állatjárványtan és állati rendészet). Budapestről pályázik ide a három másik tanár: a kolozsvári születésű Ajtai K. Sándor (kórgyógytan), Fodor József (törvényszéki orvostan) és Plósz Pál (élet- és kórvegytan). Az új Orvosi kar örökölte a tanintézet szegényes felszerelését, s a gyakorlati képzés is a nagyon szerény körülményeket biztosító Országos Karolina Kórházban folytatódott.[36]

A közel száz évig működő tanintézet 32 tanára és a 39 tanársegéde több mint ezer orvos-sebészt képzett. Minthogy az egyetemet végzett orvosdoktorok száma viszonylag alacsony volt, az intézetben képzett seborvosokra hárult a népesség egészségügyi ellátásának jelentős része. Az évenkénti bábaképző kurzus rendre öt hónaposra emelkedett, és 1500-at is meghaladta az itt képzett és vizsgázott „diplomás" bábák száma. A megmaradt névjegyzékek alapján ismert, hogy a tanárok és a diákok soraiban az ország összes etnikumát megtaláljuk: magyarok, németek, románok, örmények, zsidók, valamint a szomszédos országokból érkezők is képviseltették magukat. Az intézet úgyszintén a kolozsvári Magyar Királyi Tudományegyetem és az 1919-től beinduló román orvosi fakultás elődjének, és ezáltal a Báthory-egyetemmel összekötő láncszemének is tekinthető. A marosvásárhelyi és a szegedi orvosi karok is az „örökösök" közé sorolhatók. Mindezek indokolják az intézet alapítása 250. évfordulójának az idei megünneplését.

JEGYZETEK

1. Vö. *A céhes élet Erdélyben*. Válogatta, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Kovách Géza és Binder Pál. Bukarest, 1981.; Jeney-Tóth Annamária: *Míves emberek Kolozsvárott*. Kolozsvár, 2004.; Kincses Katalin Mária: *A kolozsvári borbély-sebész céh a kora újkorban*. In: *Művészet és mesterség*. Tisztelgő kötet R. Várkonyi Ágnes emlékére. Szerkesztette: Horn Ildikó, Lauter Éva, Várkonyi Gábor et alii, Budapest, 2016. 535–558.

2. Fekete Sándor: *A bábaoktatás története Magyarországon*. Orvostörténeti Közlemények, 55–56. sz. 1970. 173–186; Simon Katalin: *Sebészet és sebészek Magyarországon (1686–1848)*. Budapest, 2013; Krász Lilla: *Születés és anyaság a régi Magyarországon. 16. század - 20. század eleje*. Budapest, 2023.
3. Balázs Péter: *Mária Terézia 1770-es egészségügyi alaprendelete*. 1–2. köt. Magyar Tudománytörténeti Intézet, Piliscsaba–Budapest, 2007.
4. Jakó Zsigmond: *Négy évszázad a művelődés szolgálatában*. Korunk, 38. évf. (1979) 7–8. sz. 545–555; Gaal György: *Négyszáz év*. Hajnal, 1980. 8. sz. 19–34.; Szögi László – Varga Júlia: *A szegedi Tudományegyetem és elődei története*. I. rész A Báthory-egyetemtől a Kolozsvári Tudományegyetemig 1581–1872. Szeged, 2011. A tanintézetre is vonatkozó líceumi levéltár jelenlegi őrzéshelye: Román Nemzeti Levéltár (Arhivele Nationale România) Kolozs megyei fiókja (Serviciul Judeţean Cluj) – Fond 104: Liceul Romano-Catolic – Cluj.
5. A kolozsvári képzés történetének első összefoglalása Maizner Jánostól: *A kolozsvári Orvos-sebészi Tanintézet történeti vázlata. 1775–1872*. Kolozsvárt, 1890. Az alapítás 250. évfordulójára készült intézettörténet jelenleg sajtó alatt van.
6. Kinevezési okirat a Magyar Nemzeti Levéltárban: MNL-OL–B-02-1775-073-18–19.
7. Kinevezési okirat uo.: MNL-OL-F-1782-6014.
8. Ioannes Molnar nevéhez utólag illesztették a családnév román fordítását, a Piuariut. Életével és munkásságával óriási irodalom foglalkozik. Összefoglaló monográfiát Mircea Popa írt róla: *Ioan Molnar Piuariu* (ediţia a II-a, revizuită si adăugită. Cluj-Napoca, 2015), ebben több mint 140 tételes bibliográfiát sorakoztat fel.
9. Szőkefalvi Nagy Z[oltán] – Spielmann J[ózsef]: *Adalékok a kolozsvári orvosi sebészeti intézet első évtizedeinek történetéhez*. Orvosi Szemle, XIII évf. (1967), 207–216; Szőkefalvi Nagy Zoltán: *Az egykori kolozsvári „kémia-metallurgiai" iskola*. Acta Academiae Paedagogicae Agriensis. Nova Series Tom. VI 295–325. [A tanulmány részletes ismertetése: Korunk, 27. évf. (1968) 11. sz. 1741–1742.]
10. A tanintézetre is vonatkozó líceumi levéltár jelenlegi őrzéshelye: Román Nemzeti Levéltár (Arhivele Nationale România) Kolozs megyei fiókja (Serviciul Judeţean Cluj) – Fond 104: Liceul Romano-Catolic – Cluj.
11. Varga Júlia: *A kolozsvári Királyi Líceum hallgatósága 1784–1848*. Budapest, 2000.
12. Gaal György: *A kolozsvári Országos Karolina Kórház*. Kolozsvár, 2023.
13. Varga Júlia: *Katolikus közép- és felsőoktatás Erdélyben a 17. századtól a 19. század közepéig*. Doktori disszertáció. Budapest, 2007.
14. A helyiségekben utóbb a katolikusok Lyceum-könyvtára, majd az Akadémiai Könyvtár kolozsvári fiókjának könyvtára működött 1975-ig, amikor azt az új Farkas utcai modern épületbe költöztették.
15. Vö. Nádudvari Győry Tibor: *Az orvostudományi kar története 1770–1935*. Budapest, 1936. 95–96.
16. Linzbauer, Franciscus Xaver (cong.): *Codex Sanitario-medicinalis Hungariae*. Tom. III. Budae, 1853. 3375. sz. 185–186.
17. *Erdély és Magyarország*. Erdélyi Híradó, 1838. okt. 8.
18. Karsay Lajos: *További kísérletek a kénaetherrel a sebészi műtétek fájdalomtalanná tétele végett*. Természetbarát, 35. sz. 546–551.1847. febr. 25.
19. Aetherreli kísérlettétel Kolozsvárt. Uo. 37. sz. 587–588; 1847. márc. 11.
20. Aetherreli kísérlet és jószándékú kérelem. Uo. 39. sz. 620. 1847. márc. 25.
21. Pataki Jenő: *Danczkai Ábrahám Pattantyús Bogdán*. In: Uő. *Az erdélyi orvoslás kultúrtörténetéből*. Piliscsaba, 2004. 316–318.
22. Levéltári hagyatékát a Bolyai Egyetem Orvosi kara 1945-ben magával vitte Marosvásárhelyre, s így ott található: Román Nemzeti Levéltár (Arhivele Nationale România) Maros megyei fiókja (Serviciul Judeţean Mureş) – Fond 576. Inst. de Medicină şi Farmacie Tg. Mureş – Facult. de Medicină „Francz Jozsef" (sic!)
23. Erről szóló tudósítás: *Nemhivatalos*. Kolozsvári Lap [II. évf.] 211. sz. 1851. máj. 6.
24. Gaal György: *Csíkszeredai Szabó József kolozsvári orvostanár és művelődéspolitikus*. Orvostudományi Értesítő, 74. köt., 2001. 367–373.
25. Kiss László: *Nagel Emil, a „sokat tudó" sebészprofesszor*. Művelődés, 75. évf. (2022). 11. sz. 11–17.
26. Orbán János: *Brandt József, a vesesebészet erdélyi úttörője*. Orvosi Szemle, XVIII. évf. 1972. 2. sz. 236–238; Gaal György: *Erdély iskolateremtő sebésztanára: Brandt József halála centenáriumára*. Orvostörténeti Közlemények, 214–217. sz. (2011) 43–67.
27. Gaal György: *Maizner János orvosprofesszor, Semmelweis tanainak erdélyi meghonosítója*. Orvostörténeti Közlemények, 238–241. sz. (2017) 53–79.
28. Kiss László: *Egy lángoló életút*. Orvosi Hetilap, 160. évf. (2019), 12. szám, 475–478.

29. Vö. Tankó Attila – Péter Mihály (szerk.): *Genersich Antal emlékkönyv születésének 150. évfordulója alkalmából* – Adatok a romániai magyar orvosok és gyógyszerészek munkásságáról. Budapest, 1994.; Judik Zoltán (szerk.): *Szepesszombati Dr. Genersich Antal, az ember*. [Budapest, 2018.]
30. Vö. Orvosi Hetilap, 15(1871), 29(júl. 16), 494.
31. *Választási mozgalmak*. Kolozsvári Közlöny, 1869. márc. 2., márc. 18.
32. *Pályázatok*. Orvosi Hetilap, 15(1871), 41(okt. 8), 695; *Ua*. Gyógyászat, 1871. okt. 7.
33. Gaal György: *Purjesz Zsigmond, az „orvosok orvosa”*. Művelődés, 71. évf. (2018) 2. sz. 18–20.
34. Gaal György: *Gyergyaiak a város, az egyház és a tudomány szolgálatában*. Kolozsvár, 2022. 129–141.
35. Nádudvari Győry Tibor: *I. m.* 544–545.
36. Vö. Gaal György: *Az erdélyi tudományosság fellegvára*. A kolozsvári Ferenc József Tudományegyetem alapításának 150. évfordulójára. Kolozsvár, 2022; Marjanucz László (főszerk.): *A szegedi Tudományegyetem és elődei története*. II rész. A kolozsvári egyetem története az alapítástól a szegedi újrakezdésig 1872–1921. Szerkesztők: Antal Tamás – Vajda Tamás. Szeged, 2022.



GY. DÁVID GYULA

JEGYZETEK A BONCHIDAI BÁNFFY-KASTÉLY KÉPZŐMŰVÉSZETI GALÉRIÁJÁHOZ (I.)

■ Nyolcvan éve, hogy Biró József megírta dolgozatát a Bánffyak bonchidai arcképcsarnokáról,[1] és annak is már tíz esztendeje, hogy ezt az összegzést mi is újra áttekintettük, s kiegészítettük jelenkori tudásunkkal, megadva a háború alatt és az azt követő időszakban szétszóródott, de ma még fellelhető anyag elérhetőségét.[2] Biró József tanulmányával azonban szinte egy időben készült egy másik művészettörténeti áttekintés is, Bíró Bélának (1899–1982) köszönhetően. Az *Erdélyi Helikon* műkritikusának írása inkább leíró, népszerűsítő jellegű, de fontos adatokkal egészíti ki Biró József katalógusi precizitással közreadott művészettörténeti munkáját. A digitális világnak köszönhetően ez az írás ma már könnyen elérhető az érdeklődők számára,[3] ezért nem is tárgyaljuk teljes egészében, csak néhány tétele kapcsán tesszük közzé kutakodási jegyzeteinket, s mutatjuk be azokat képi valóságukban is.

A bonchidai Bánffy-kastély építését a 17. században élt Bánffy Déneshez kötik, vele kapcsolatosak az első ismert építési adatok is. Az évszázadok folyamán a család építkezéseinek köszönhetően az épületegyüttesen minden építészeti stílus nyomot hagyott, közülük a legjelentősebb változásokat a barokk kornak köszönhetjük. S bár a kolozsvári állami levéltár Bánffy-gyűjteményében jó néhány korabeli inventárium és leltár fellelhető,[4] pontos állapotát, kialakítását azonban csak a 20. század leírásai közvetítik számunkra. Elsősorban Biró Józsefnek köszönhetően, de hangulatából ízelítőt kapunk az utolsó tulajdonosok Bánffy Miklós és lánya Bánffy Katalin háború előtti időket felidéző visszaemlékezéseiből is.

Bíró Béla leírásának idején a kastély túl van a neogótikus veranda 1938-as átalakítási munkálatain[5] az északnyugati szárny szobái, szalonjai már a mindennapi használat hangulatát adják, s az ódon falak között annyi év után újra tükröződik a női lélek szépségigénye is.[6]

A háború utolsó szakaszában hadikorházzá átalakított kastély azonban 1944. október közepén a lángok martalékává lesz, utat engedve az ezt követő szabad rablásnak, pusztításnak.[7]

A jelenlegi – bő 25 éve tartó – felújítási, állagmegóvási, restaurálási munkálatoknak ennek az utolsó, pusztulás előtti állapot-hangulatnak a visszahozására kellene törekedniük. Fontos tehát, hogy a rendelkezésünkre álló apró adatcserepeket folyamatosan kutassuk és illesszük a helyükre, azzal a végső céllal, hogy e kiemelkedő fontosságú műemlékünk annyi év után végre visszakerüljön az őt megillető korábbi piedesztálra.

A családi emlékezet szerint Bánffy Katalin szobájában, ágyának fejtámlája körül nyolc darab vadászkutyarajz volt. Voltak lovas rajzok is, de nem tudni hány. Az előcsarnok vadállatmetszeteiből hat darab volt. Vegyük tehát sorba a nyolcvan éve leírtakat és hasonlítsuk össze mai tudásunkkal.

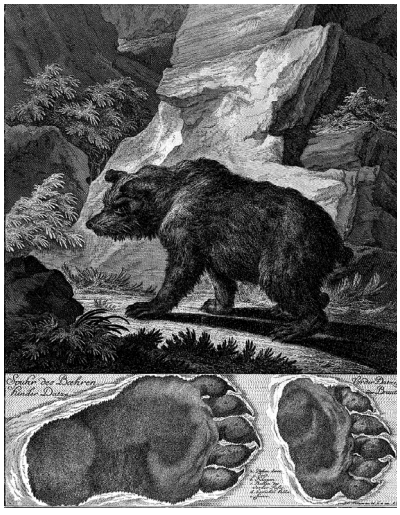
A bonchidai kastély – olvassuk Bíró Béla leírásában – *már a belépéskor elárulja, hogy nemcsak az erdélyi történelemnek, hanem az erdélyi művészetnek is egy darabját őrzi […].*

A tanulmány második része a *Korunk* júliusi számában jelenik meg.

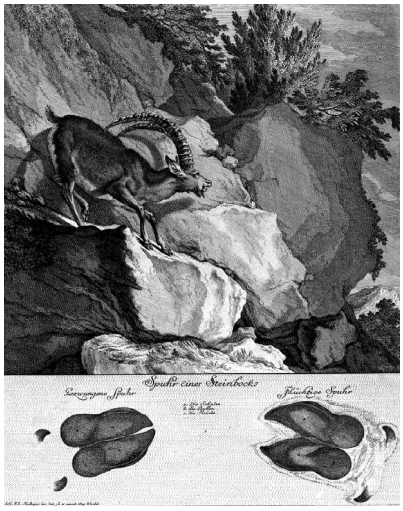
Rézmetszetek hosszú sora díszíti az előcsarnok és a feljárat falát. A házigazdánknak, ki maga is kiváló grafikus, láthatólag szívéhez nőttek ezek a remek nyomású lapok: Ridinger Johann Elias-nak, a Ridinger festő-család legkiválóbb tagjának művei (1698–1767). A művész jónevű arcképfestő volt a maga idejében, de nevét elsősorban állatképei és vadászjelenetei tették ismertté. E műveinek nagyrészét maga metszette rézbe, ezt tanúsítják bonchidai képeinek jelzései: »J. El. Ridinger sculps et. exc. 1743.«, vagy néhol rövidebben: »J. E. Ridinger fec. A. V. 1745. « […][8]

Bíró Béla több bonchidai Ridinger-metszetsorozatot is említ, anélkül, hogy az egyes metszeteket tételesen részletezné, így nem tudjuk azok pontos számát, sem azok tartalmát.

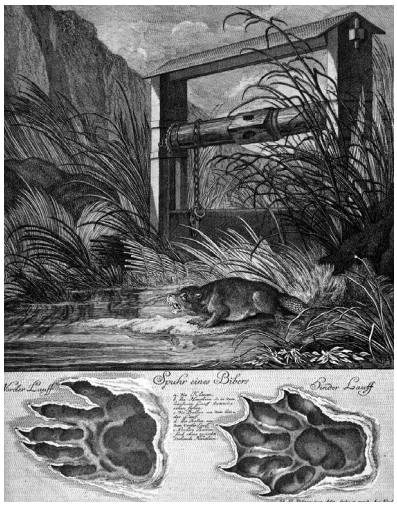
Jelenleg hat darab 31 x 39 cm méretű Ridinger-metszet létéről tudunk, amelyeket széles fa képkerettel, üveg alatt őriz a család.[9] Ridigernek ez a metszetsorozata azonban jóval több táblát foglalt magába. Mint azt egy korabeli monográfiából[10] megtudjuk, az 1740-es kiadvány összesen 23 számozott rézkarcot tartalmazott, amelyek közül az első húsz mindenféle vadállatot ábrázol természetes, vad környezetében.[11] Ellentétben Ridinger, Bíró Béla által is említett *Traktátus*[12] című munkájával, ezeknél a rajzoknál az alsó szabadon hagyott sávban nem verses idézetek szerepelnek, hanem – mint egy vadászati kézikönyvben – az állat mellső- és hátsó lábnyomainak állattani atlasz pontosságú rajzát örökíti meg a művész (a talp, az ujjak, és a karmok nyomai *a-e* betűkkel jelölve), kiegészítve a tájékozódást, a beazonosítást megkönnyítő feliratokkal. Az utolsó három tábla méretarányosítható, összehasonlító táblákon mutatja be az egyes nyomokat. A családi hagyatékban fennmaradt metszetek ott lehettek a Bíró Béla által Bonchidán látott képek között, így ezek bemutatását is indokoltnak tartjuk.[13]



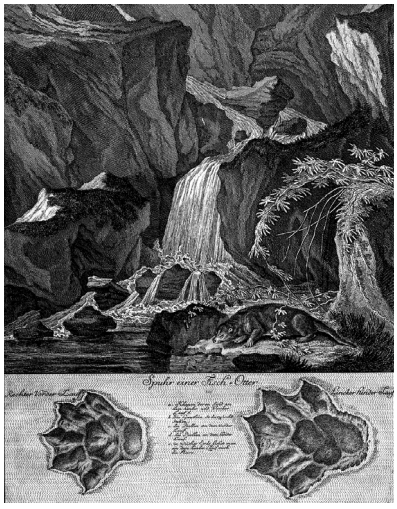
(3) ***Spuhr****[Spur]* ***des Baehren*** *[Bären] / hinder[hinter] Datze[Tatze] / Vorder Datze [Tatze] oder Braute[?] / a. Zahen[Zehen] darin 5. sind / b. Klauen / c. Ballen des Vorder Fus[s]es / d. harischte[haarige] häte / e. sierse[Ferse]*
Szignó: *J. E. Ridinger inv. del. sc. et exc. A. V.*[14]
(Medve sziklás környezetben és a nyomai / mellső mancs / hátsó mancs / a. öt lábujj / b. karmok / c. a mellső talp párnái / d. szőrös lehet / e. sarok).



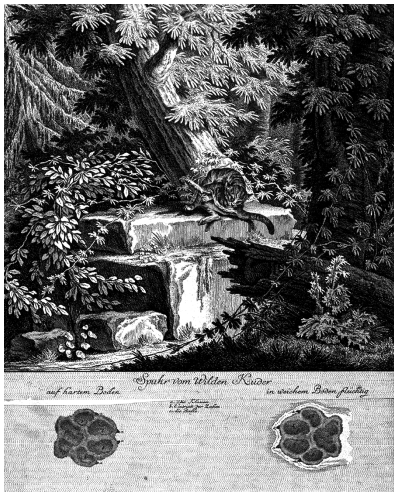
(11) ***Spuhr****[Spur]* ***eines Steinbocks*** / *Gezwungene Spuhr[Spur] / Flüchtige Spuhr[Spur] / a. Die Schat[t]en / b. die Ballen / c. die[der] Rücke[n]*
Szignó: *Ich. E. J. Ridinger inv. del. sc. et excud. Aug. Vindel.*
(Kőszáli kecskebak hegyi sziklákon és nyomai / erőltetett nyom / menekülő nyom / a. az árnyékok – *ujjhegyek* / b. párnák – *talpi rész* / c. hátsó rész – *fattyú csülök*).



(15) ***Spuhr****[Spur]* ***eines Bibers*** / *Vorder Lauff / hinder[hinter] Lauff / a. die Klauen / b. die Hautlein so in dem hinderen[hinteren] Lauff da zu sehen fliehen[?] / c. die Ballen an dem hinder[hinter] Lauff / d. die Ballen an dem vorder Lauff / e. Vordere Zehen sind ohne zwichen stehende Hautlein*
Szignó: *Ich. El. Ridinger inv. del. sculp. et excud. Aug. Vind.*
(Hód egy kerekeskút előtt és a nyoma / mellső láb / hátsó láb / a. karmok / b. úszóhártyák, ahogyan a hátsó lábakon látni lehet / c. a hátsó talp párnái / d. a mellső lábak talppárnái / e. az elülső lábujjak úszóhártya nélküliek.



(16) ***Spuhr****[Spur]* ***einer****[eines]* ***Fisch=Otter*** / *Rechter Vorder Lauf / Lincker hinder[hinter] Lauf / a. Klauen deren sind an dem hinder [hinter] var[?] Vorder Laufs / b. die hautlein [Hautlein] zo da zwische stehen / c. die Ballen an dem vorder Lauf / d. die Ballen an dem hinder[hinter] Lauf / e. in weicher Erde sieht man an dem hinder[hinter] Lauf auch die hare[Haare]*
Szignó: *Ich. El. Ridinger inv. del. sc. et exc. Aug. Vind.*
(Patakból szomját oltó vidra, háttérben egy vízesés. A vidra nyoma / jobb mellső láb / bal hátsó láb / a. karmok a hátsó és mellső lábakon is / b. köztes úszóhártya álló helyzetben / c. a hátsó talp párnái / d. a mellső futók talppárnái / e. a puha talajban a szőr is látható a hátsó futón.)



(18) ***Spuhr****[Spur]* ***vom Wilden Kuder*** / *auf hartem Boden / in weichem Boden fluchtig /a. Die Klauen / b. Eindruck der Zehen / c. die Balle[n].*
Szignó: *Ich. El. Ridinger inven. delineav. sculps. et excud. Aug. Vindelic.*
(Erdei sziklán tisztálkodó vadmacska-kandúr és nyoma / kemény talajon / lágy talajon / a. karmok / b. lábujjak lenyomata / c. talppárna.)

(19) ***Spuhr*** *[Spur]* ***eines Marders*** / *Vorder Pratzen/ hinder[hinter] Pratzen /a. die Krallen / b. die Zoehen [Zehen] / c. die Ballen.* Alatta: ***Spuhr****[Spur]* ***von der****[dem]* ***Wiesel*** / *Vorder Läuflein / hinder[hinter] Läuflein /a. die Krallen / b. die Zehen / c. die Ballen.*
Szignó: *J. E. Ridinger inv. del. sculps. et excud. Aug. Vind.*
(Nyest és menyét éjszakai kirándulása az erdőben. Nyest nyoma / mellső láb / hátsó láb / a. karmok / b. ujjak / c. talppárnák. / Menyét nyoma / mellső futó / hátsó futó / a. karmok / b. ujjak / c. talppárnák.)



További metszetsorozatok Bánffy Katalin szobáját, az északnyugati szárny földszint sarokszobáját díszítették.

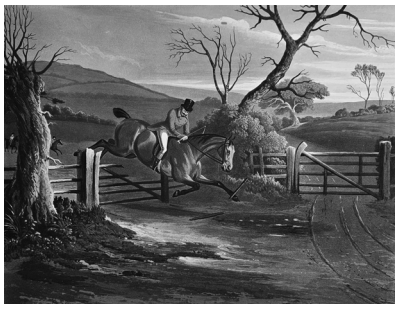
A Sándor Móric gróf lovas kalandjainak „gyenge ábrázolás”-ként jellemzett színes metszetsorozatra Bíró Béla mindössze egy fél mondattal tér ki, így talán érdemes ezeket is hosszabban felidézni. Annál is inkább, mert a metszetek napjainkba is fellelhetők. Annak idején Bonchidára is, valószínű nem annyira műértékük, mint inkább a lovaglás művészetét gyakorlók számára nyújtó fontos tanulságuk miatt kerültek.

A 2018–2021 között felújított bajnai Sándor–Metternich-kastély egyik szobájában a lovasbravúrjairól híres egykori kastélytulajdonosnak, Sándor Móric (1805–1878) grófnak állítanak emléket, mégpedig legkedveltebb foglalatosságát, a lovaglást felidézve. A Rostás Péter művészettörténész kurátorsága alatt létrehozott kiállítás ebben a tematikus teremben 9 metszetet helyezett el, amelyek a gróf leichestershire-i emlékezetes kalandjait örökítik meg.[15] A feljegyzett történet szerint Sándor Móric 1828– 1829-ben a vadászszezont Angliában töltötte, ahol tíz lóra kötött szerződést, mintegy 1000 guinea értékben, hogy azokkal kedvére lovagolhasson. A helyi vadászati szokásokban járatlan fiatal gróf sikertelen kísérletei ellenére a London melletti Melton Mowbray-i közösségben nagy népszerűségre tett szert, ezért kalandjairól John Ferneley angol festővel egy tíz képből álló sorozatot készíttetett. A festményekről később, 1833-ban, Angliában az Ackerman cég Edward Duncan színes aquatinta kivitelezésében metszetsorozatot készített, amely összeállítás a korban szintén népszerű volt, s napjainkban is kedvelt a műkereskedelemben,[16] de könyvtárakban[17] és antikvár gyűjteményekben[18] is előfordul.

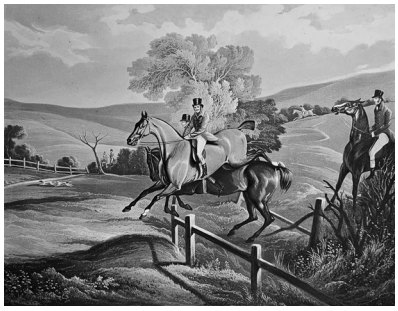
A metszetsorozat 26,4 x 34,9 cm méretű lapjai tanulságos címeket és történetleírásokat is rögzítenek, ezért érdemesnek tartjuk feliratait is közölni (szintén dőlt kiemeléssel).[19]



I. ***A floorer – pick up the pieces!*** *Cruiser starts at a drain and floors the Count in the streets of Melton.*
Egy padlóra-vetett – Szedd össze a magad! Cruiser a csatornától indul és padlóra veti a grófot Melton utcáin.



II. ***„Shivering the timbers”*** *The Count on Comedy – „It's all for the good of trade – dem!” Charges a gate & only avoids a fall by breaking every bar in it.*
„Remegnek a rudak” A gróf Comedyn – „mindez a vállalkozás javát szolgálja – az ördögbe is!” A gróf nekiront egy kapunak és csak úgy kerüli el a zuhanást, hogy minden rudját eltöri.



III. ***Yooi – over he goes!*** *The Count on Columbine clears Sir James Musgrave, horse and all. – He falls immediately after and Sir James returns the compliments by riding over him.*
Juhé, átmegy! A gróf Columbine-nal átugrat Sir James Musgrave-en, a lován és mindenen. – Azonnal elesik, Sir James pedig viszonozza a tiszteletadást azzal, hogy átlovagol felette.

■ JEGYZETEK

1. Biró József: *A bonchidai Bánffy-kastély családi arcképei.* In: *Lyka Károly emlékkönyv. Művészettörténeti tanulmány*ok. Új Idők Irodalmi Intézet. Bp., 1944. 191–220.
2. Gy. Dávid Gyula: *Adalékok a Bánffy arcképcsarnok kutatásának 70 éves történetéhez.* Erdélyi Művészet 2014 (15. évf.) 2. szám. (48.) 21–72.
3. Bíró Béla: *A bonchidai kastély képei.* Erdélyi Helikon 1943. (16. évf.) 10. szám. 595–603. A folyóirat októberi összeállítása gróf Bánffy Miklós előtt tiszteleg 70. születésnapja alkalmából. https://adt.arcanum.com/hu/view/ErdelyiHelikon_1943/?pg=584&layout=s (letöltés: 2014.02.10.)
4. 320 Fond Familial Bánffy. Román Nemzeti Levéltár Kolozs Megyei Igazgatósága
5. A kastély 20 század eleji átalakításairól lásd Gy. Dávid Gyula: *Adalékok a bonchidai Bánffy-kastély építéstörténetéhez.* Polis könyvkiadó, Kvár, 2021.
6. Gróf Bánffy Györgyné, báró Bánffy Irma 1875. szeptember 26-án bekövetkezett halála után, a ház úrnőjeként gr. Bánffy Miklósné Váradi Aranka az, aki 1939 júniusában átlépi Bonchida küszöbét. Ennek élményét naplójában is rögzíti. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára P14-II-9 *Váradi Aranka naplója.*
7. Az emlékezet szerint a rablás, már a hadsereg kivonulásával megkezdődött. Csatári Dániel írja, hogy „október 13-án SS-katonák felgyújtották Bánffy Bonchidán lévő kastélyát, értékeit: a 26 000 műből álló könyvtárat s műkincseit 40 teherautóval vitték el”. Csatári, Dániel: *Forgószélben. Magyar–román viszony, 1940–1945.* Akadémiai Kiadó, Bp., 1969. 422.
8. Bíró 1943. 596.
9. A képek keretezése Budapesten készült: Nemes Képkeretező Üveges Bp. VIII. Baross u. 9. (képkeret: 39 x 47,5 cm, képtükör: 28,5 x 37,5 cm). A metszetek még időben Budapestre kerültek a Ráday utcai Bánffy-palotába, így a család gondoskodásának hála megúszták meg a bonchidai rablást és pusztítást. Ezúton köszönöm a családnak a képek megtekintéséhez nyújtott segítséget.
10. Georg August Wilhelm Thienemann: *Leben und Wirken des unvergleichlichen Thiermalers und Kupferstechers Johann Elias Ridinger, mit dem ausführlichen Verzeichniss seiner Kupferstiche, Schwarzkunstblätter und der von ihm hinterlassenen grossen Sammlung von Handzeichnungen.* (A páratlan állatfestő és metsző Johann Elias Ridinger élete és munkássága, metszetei, grafikái és kézi rajzai nagy gyűjteményének részletes katalógusával) Leipzig, 1856. 43–46.
11. oroszlán (1), párduc (2), medve (3), gímszarvas (4), szarvastehén (5), vaddisznó (6), dámszarvas (7), farkas (8), őzbak (9), hiúz (10), kőszáli kecskebak (11), zerge (12), nyúl

(13), róka (14), hód (15), vidra (16), borz (17), vadmacska (18), nyest és menyét (19), mókus (20).

12. *Betrachtung der wilden Thiere mit beygefügter vortrefflichen Poesie des hochberühmten Herrn Barthold Heinrich Brockes*. Joh. El. Ridinger, inventor sculptor et excud. Aug. Vind. A. 1736.

13. Az egyes metszetek megnevezése hiányában, az ábrázoltak rövid leírását adjuk, zárójelben közölve a metszetek sorszámozását is, amelyet a kép keretezése sokszor eltakar. A nyomok ábráinak magyarázó szövegeit dőlt betűvel emeltük ki. A fordításnál a terminusok ma használatos megfelelőit adjuk. Ezúton köszönöm Gundhardt Máriának a korabeli német szövegek értelmezésében nyújtott segítségét.

14. sc[ulpsit] et exc[udit] A[ugustae] V[indelicorum] – sculpsit et excudit Augustae Vindelicorum – metszetett és nyomtattatott, Augsburg (Augustus korában használt név).

15. MŰ/emlék magazin. Sándor–Metternich-kastély, Bajna. NÖF, 2021. 14–16.

16. Köszönöm Serfőző Szabolcs művészettörténésznek a segítő információkat.

17. A metszetsorozat elérhetősége: University of Virginia Library, jelzet: SK285.C68 1833. Köszönöm Rostás Péter művészettörténésznek a segítő információkat.

18. Lásd a budapesti Központi Antikvárium 2024. február 12-i hirdetését.

19. A metszetek alatti szövegek a képen ábrázolt eseményt kommentálják, gyaníthatóan az angol humor, és a korabeli lovas rókavadászat mostanra már kétszáz éves nyelvi leleményeivel megtűzdelve. Jelen áttekintésnek nem lehet célja ezek irodalmilag hiteles fordítása, ugyanakkor megpróbáltuk azok hangulatát visszaadni.



BIRÓ ANNAMÁRIA

„MERT CSAK EGY PILLANTAT ELTÜNK; EZ A' SZÜNTELEN MÚLÓ; ÉS VÁLTOZÓ EGYÜTT VELÜNK, A' MÁKNYI JELENVALÓ"

Aranka György gondolatai a múló időről

■ Aranka György (1737–1817) neve jól ismert a 18–19. századi erdélyi kultúrtörténettel foglalkozók körében, kiterjedt tevékenységi köre olyan aspektusokat fedett le, amelyek miatt alakja megkerülhetetlenné vált több tudományterületen is, és az irodalomtörténet sem feledkezett meg teljesen róla.[1] Legtöbb esetben nem egyéni, mindenki másétól különböző életstratégiái és meglátásai miatt fontos tevékenysége, hanem éppen tipikusságában válik azzá: a korszak eszmetörténeti és antropológiai érdeklődésének változásai jól megfigyelhetők viszonylag hosszúnak nevezhető tevékenységében. A különböző kutatási területek és kiterjedt levélkapcsolatai[2] ellenére kevésnek mondható az eredetinek nevezhető (ebben az esetben a fogalom a tőle származó, vagyis nem fordított alkotásokat jelenti), nyomtatásban is megjelent munkája. Éppen ezért jelentőséget tulajdoníthatunk annak, hogy mely szövegek azok, amelyeket szélesebb közönségnek szánt, azokban milyen gondolatokat közvetít, illetve hogyan kerül feszültségbe a magánember levelezésben megfogalmazott világa a publicitást kapott elmélkedéseivel. Ebben a szövegben azt vázolom, hogy az idő múlása, az öregedés és az idő filozófiai problémaköre hogyan jelenik meg néhány válogatott, kéziratban maradt és publikált Aranka-szövegben.

Először a magánember viszonyát vizsgálom saját teste és szelleme hanyatlásához, amelyre legjobb példát az életmódban, neveltetésben, gondolkodásban és irodalmi pályafutásban egymástól oly távol álló Aranka György és gr. Fekete János (1741–1803) baráti és tudós levelezésében találtam meg. A levelezés a 18. század egyik meghatározó szociáletikai kategóriája volt. Az antik tradíció és a keresztény etika éppúgy tovább éltek benne, mint a természetjogi, viselkedéselméleti, szociálhigiéniai és politikai gondolkodás, ezért a szövegformálás olyan hagyományokat közvetített, mely a gondolatokra is hatással volt. Az Aranka-levelezésben nem találhatunk hasonló intenzitású kapcsolatot, illetve nagyon kevés olyan levélváltás van ebben a korpuszban, ami szinte hiánytalanul rendelkezésünkre állna. Azért is érdekes a levélváltás, mert az 1700-as évek végén, amikor elkezdődik, már két idősödő tudós-ember lép kapcsolatba egymással, és a kezdeti tapogatózás után a magánéleti aspektus hangsúlyosabbá válik ebben a korrespondenciában, mint a tudatos, akár filozófiai reflexiók. A latinitás irodalmából eredeztethető tudós levelezés csak megszorításokkal alkalmazható a 18. század végére. A szövegek misszilisekhez való csatolása, az ezekre érkező reflexiók, bizonyos közéleti-politikai, kulturális témák kapcsolatot teremtenek a humanista levél és 18. század végi párja között, de korábban magánélet csupán a válaszlevél késlekedésének magyarázata okán jelenhetett meg a levelekben. A 18. századi barátságban a versengés

szelleme is jelen van már, a magánéleti problematika pedig dominánssá is válhat, ami leginkább a női levelezések megjelenésével magyarázható, ami teljesen új normarendszert épített ki, és amit Aranka és Fekete nem mindig tudtak követni. Hogy kapcsolatukhoz és az ezt felépítő levelezéshez folyamatosan mintákat kerestek Fekete János egyik levele (is) bizonyítja, mely így hangzik: „Ugyan azért mi Férjfiak, bár tanultak legyűnk, nem tudunk olly győnyőrű együgyűséggel levelezni, mint a' Szép Nem. Sevigne Asszonyságnak Levelei, még eddigis a' Francziák által, el érhetetlen remekeknek tartatnak. Nem győzőm meg vallom eleget tsudálni szint ezen okbol Cicero Familiaris Epistoláit."[3] Míg tehát az antik minták problémamentesen hasznosíthatóak voltak a levelezés tudós regisztereiben, a magánszférához tartozó testi változások és a véleményük szerint mentegetésre szoruló (ám mégis büszkeségre okot adó) szerelmi élet nyelvi létrehozása és a kreált identitásba való építése nehézkesebb.[4]

Kapcsolatuk szorosabbá válásával merül fel az életkor kérdése is, amelyet a pillanatnyi identitás fontos elemének tekintenek: „Enis ebbenn a' Holnapbann töltöttem a' 62diket; nem messze vagyunk egy mástol. En már a' jobb kezemen számlálom: Te még a' bal kezedenn. Szép idö 58 esztendö, annál szebb a' 62tö. De mi jot tettünk? Ah Barátom meg szégyenülök, valamikor ez a' kérdés elömbe ötlödik. Nemis lehet semmi reménségem, ha még élnékis. Hogy tudnék valami jot csinálni? a' ki még azt se tudom, miért tétettem a' világ piattzára; mi a' *Bestimmungom*."[5] Aranka kérdése a bölcs öreg toposzából és ennek konnotációiból érthető igazán, hiszen ez alapján ő abban az életperiódusban van, ahonnan visszatekintve számadást kell készítenie, viszont az összegzés alapelemét képező elhivatottságot nem tudja meghatározni saját magára vonatkoztatva.[6] Így mindenképpen hiányérzetről kell beszámolnia, amit azonban még pozitívvá is fordíthat: nincs kellőképpen megöregedve, ha még a jó cselekedetek ösztönzik, ha még cselekvésvágyat érez, ami később állhat össze elhivatottsággá. Fekete az antik irodalom felől közelíti meg a témát, és szavai mögött nem nehéz felfedezni a vergiliusi szerepmintát: a szerelmes verseket egyértelműen a fiatalsághoz köti, neki tehát mentegetőznie kell amiatt, hogy korának nem megfelelő lírával foglalkozik (természetesen antik mintákkal igazolja választását): „Nem tagadhatom, hogy némelly aprólékok, La Fontaine és Grecourt modja szerént, alig ha nem feslettebbek, mint esztendeimhez, 's ősz hajamhoz illenék: de a' vén Anacreont azért nem tartották a' Görögök rosszabb embernek, hogy néha szabadabban gúnyolt; és Octavianus, a' ki a' szerelem könyveit vette okul Ovidius Számkivetésének, az annál sokkal motskossabb Horatiust betsben tartotta; sőt Catullust, Tibullust, Gallust, 's a' többieket sem büntette szerelmes Verseikért."[7] A kor tehát tulajdonképpen az alkotói létre is hatással van, a nevetségessé válás elkerülése olyan szabályok felállítására készteti őket, melyek bár antik előzményekre mennek vissza, a klasszicizmus irodalmában mégis merevebbekké válnak: a jó ízlés, a mértékletesség szemléltetése az irodalmi szövegek egyik legfőbb szempontja, ennek megsértése az alkotó megítélésére lehet rossz hatással. A szöveg önmagában tehát nem biztos, hogy vét a jó ízlés ellen, ám negatív megítéléséhez a költő kora mégis hozzájárulhat. Ráadásul az idő múlása nemcsak a testi erő fogyatkozásában nyilvánulhat meg, hanem az alkotói létre is negatív befolyással bír: megjelenik itt a fiatalság kultuszának az az eleme, miszerint a lírai megszólalás fiatalabb életkorban természetes, az idősödő költő esetében kegyelmi pillanatnak tűnik, ha feltámad benne a „versszerzés lelke". Az angol kora romantika lírájában is megjelenő problémát, mely az ihlet elvesztéséről és ritka felbukkanásairól szól, Aranka is megkísérli versbe foglalni: „Lélekkel, Bölcsességgel tellyes ujjabb Leveled, meg elevenitette bennem el alélt érzékenységimet. Fel ébred bennem a' Lélek: de szárnyai gyengék. Meg kezdettek erötlenedni akkor: Mikor el éltem hatvan két Kikelet, / Fejemre már hozott egy örökös Telet; / Barázdákkal sima homlokom' szántotta; / Ki nézökbenn Élet tüzit meg oltotta; / Az

Örlöknek csont vár falai gyengülnek; / A' Hangnak töltséres csöi süketülnek; / Erzékenységimet a' Szép nem ébreszti; / 's Gondolatom Elme uttyait téveszti."[8]

A nyilvános beszédből valamiképpen kiszorul az öregedés problémaköre, ennek megvitatása ilyenformán a magánéleti regiszterbe tevődik át. Fekete és Aranka kapcsolattörténete nem tipikus, ebben az esetben mégis fontossá válik. Más esetekben a minta szerint ifjúkorban az egyetlen személy iránt érzett szeretet fokozatosan tágul az általános humanista emberszeretet irányába, úgy az öregség kezdetével az általános érdeklődés csökken, a bizalom kizárólagossá válik, és még ha számolunk is a levélíró felek kötelező szerepjátékával, akkor is elfogadhatjuk, hogy a szoros kapcsolatok száma jelentősen redukálódik. Náluk azonban szoros bizalmi viszony alakul ki, és olyan változásokról számolnak be – különösen a testi erőnléttel szoros összefüggésben álló szerelmi életben –, amit egyébként nehezen lehet kommunikálni, ilyen értelemben tehát az sem elhanyagolható, hogy két egyedülálló (Aranka sohasem nősült meg, Fekete nős volt ugyan, de nem sokáig élt a rossz házasságban) férfi barátságáról beszélünk. Az általuk kialakított irodalmi forma (mert ezt a problematika igen gyakran versekben artikulálódik) egy új mentális valóságot hoz létre, amelyben fontos szerepe van a térbeli distanciának: a távollét, a személyes interakció hiánya olyan intim témák megfogalmazására is lehetőséget ad, amely a fizikai valóságban talán nehézséget okozott volna. Ilyen például az alábbi vallomásrészlet is: „Verset irok; és kérlek ne botránkozzál meg; mert mint a' ki a' 65$^{\text{tönn}}$ felyül vagyok, csak egésségem helyre állásának jeléül irom; hogy a' Léánkák esmét elé vettek, járogatnak hozzám; 's mikor fizethetek, vagy ki fizethetem öket, meg elégedveis mennek el. Millyen hiedelemmel nem vagyok én a' TE Baráttságodhoz! Miket irok néked? a' miket ha N. Gr. Teleki Josef éne, nékie; és a' mi Cancellariusunknak nem mernék irni, se mutatni. Rosszul dicsekedném elöttek. De én ugyan valósággal dicsekedésnek tartom, és méltonak."[9] Bár már ebben a részletben is említi, hogy tisztában van a tematika intimitásával és hogy csak bizonyos kiválasztottaknak képes ezekről beszélni, az irodalmi formába öntött ujjongás (a visszaszerzett egészség és az ennek következtében feltámadó férfierő fölött) még nem szól kizárólagos címzetthez, legalábbis Fekete nem kap felszólítást a titoktartásra. Nem sokáig késlekedik viszont Fekete egy ilyen megszorítással: egy új hódítása, majd az azt követő csalódást versbe foglaló írás után ezt kéri Arankától: „Ne sokakkal kőzőld ezen Levelet, mert a' nálunk Ifjabbak tsúfot űznének az ősz Celadonbol." A kollektív tapasztalat és az ebből származó csoportidentitás itt generációs alapon tételeződik: a fiatalok nem érthetik meg azokat a problémákat, amelyek az öregedéssel lépnek fel a férfiember életében. A hedonista életszemlélet mégis mértékletességgel egészül ki, élettapasztalataikat összegezve mindketten arra jutnak, hogy amint az evésben és ivásban, úgy az asszonnyal való élésben is a mértékletesség ajánlott számukra, hiszen hosszan tartó betegségeik is erősítik azt a textusokban kialakított identitást, mely szerint az idős embernek kerülnie kell a fiatalok hevességét. Ezáltal egy horatiusi magatartást sajátítanak el, mely identitásuk fontos komponensévé válik. A levelekben küldött versbetétek is tulajdonképpen antik mintákhoz igazodnak akkor, amikor az emberi test elmúlásáról és a fizikai erő fogyatkozásáról szólnak, ugyanakkor a felvilágosodás korának kedvelt témájához, a mulandóság költészetének tipikus elemeihez is igazodnak.[10] Az ifjúság elmúlásának és az ember fizikai hanyatlásának tematikája szorosan kötődik az emberi szépség dicséretéhez, így a kor antropológiai érdeklődésének nyomait is felfedezhetjük az ilyen típusú versekben. Aranka 1800. szeptember 11-én kelt levelében küldi Feketének a korábbi értekező levelek lírai nyelvbe transzformálását is, az *Ősz* című verset, mellyel ahhoz a hagyományhoz kötődik, mely az emberi életkorokat szimbolizáló természeti képeket az évszakok változásához köti, az emberi élet elmúlását a természet őszi enyészetéhez hasonlítva: „Lassan lassan megkezd hülni / Az eleven Természet / És meg hült

helyébe ülni, /Az éjt hozo Enyészet." Később pedig: Nem viritt ki többé Telünk/ Zefirek szellöire / Nem mozdul meg többé szivünk / Szerelem Tüzeire!"[11]

Az idő múlásának hasonló nyelvi megformáltságát tapasztalhatjuk több olyan költeményben is, amelyek Aranka egyetlen nyomtatásban is megjelent verseskötetében, az *Elme játékjai* című, Nagyváradon, 1806-ban kiadott gyűjteményben jelentek meg. A kötet Fekete halála után látott napvilágot, de a barát emlékezete nemcsak a felvetett tematikákban, a neki dedikált versekben, hanem az Aranka verstani gondolkodásáról számot adó bevezető szavakban is tetten érhető. A magánszövegekben prózai és időnként lírai formát öntő, az idő tapasztalatának, az elmúlás melankóliájának nyelvi megformáltsága így a nyilvánosság szférájába kerül és ennek megfelelően nyelvileg és képileg is módosulásokat szenved. A kötet második verse direkt módon is reflektál kettejük magánlevelezésére, a *Generális Gróf Feketének Válasz* című – így alkalmi költeménynek minősülő – szöveg több toposz keveréséből erősíti az öregkorban is tovább élő morális tartás erőt adó hatalmát. A szöveg a halálközeli élményt megtapasztaló lírai beszélő szólamává válik az idő múlásával egyre bölcsebbé váló emberről, a hangnemet pedig a *Vanitatum vanitas* hagyománya teremti meg („Hol a' Kátók' bőlcsesége, / Csak álom hüvelyezés, / Nagy Sándorok' Reménysége, / Csak árnyék képzelődés. (…) A' Nagy Jósef Dicsősége, / Fénye megsetétedik, / Bonapárté' merészsége, / Nem voltba meríttetik. // Léthét mikor megkóstoltuk, / Kormos vizét általúsztuk, / Elmúlik Tündérsége, / Mind ezeknek, és Vége." 5–6. old.). A szövegben megjelenik az *arany idő* – szintén antikvitásból származó – fogalma, de itt mintha nem a történelmi-mitologikus időre vonatkozna, ahogy egyébként Hésziodosz *Munkák és napok* kötete nyomán az aranykor fogalma a béke, harmónia, az örök tavasz időszakaként rögzült, melyben a halandók sorsa a békés, nyugalmas, boldog élet és a könnyű halál, és ahogy – más Aranka-szövegekben valóban ezt is fedi a fogalom. Itt viszont a gyermeki naivitás, a tudatlanságból származó biztonság-érzésből származik a gondtalanság érzete: „Gyermek, Ifjú, 's egész egy nép míg tudatlan, / 'S Okosságra nem ér: mind addig ártatlan. / Nincs úgy szóllván semmi panaszsza, se búja: / Hogy mégyen e' Világ? a leg-kissebb baja. / Nevét is csak Hírből tudja a' gonosznak, / Ha éri is a' rosz: nem esméri rosznak. / Arany időket él annak közepette, / 'S Többnyire míg tőle félhetne, elvitte. / Az egész Világnak nagyobb része ilyen: / A' jó, és rosz hanghoz éppenn érzéketlen." (7. old.) Ezekben a sorokban felsejlik Aranka filozófiai érdeklődésének, filozófiai stúdiumainak eredménye is. Egyrészt az emberi és a nemzetek életkorainak párhuzamában a herderi organikus nemzetszemlélet, másrészt viszont Rousseau tökéletesbedés fogalma, vagyis az az elképzelés, hogy a természeti állapot egyfajta naivitással társul, a tudatlanságból viszont az ember képes tanulás révén kinőni, ami lehetővé teszi számára a természeti állapot elhagyását. Ez – a vers szerint – nem zökkenőmentes, a bölcselkedés ugyanis az elmúlás gondolatát is magával hozza, ami lelki szenvedéssel járhat, ennek következménye az aranykor elvesztése is. A megoldás többirányú: az idő hasznos eltöltése olyan válasz, amit részben a felvilágosodás eszmerendszere kínál, de Aranka verseskötetét olvasva ennek két (de akár több szintje) is elképzelhető: magánemberként a csendes megelégedés, a bölcselkedés megnyugtató művelése hozhat megnyugvást (a fenti vers szerint), valamint a jelen idő, a van megélése, ami részben hedonista hozzáállást, de horatiusi mértéktartást is feltételez (pl. a *Boriskához* című versben: „Jelenvaló míg tart éljünk, / A' tegnapnak Torára, / Az holnaptól nincs mit féljünk, / Lakjunk jól boszszújára." 72. old.) Ugyanakkor az idő múlása, és az idő hasznos kitöltése a nemzet tagjaként más cselekvési stratégiákat követel meg. Az *Egy Jó Ifjú Ferencz' Napjára* című vers zárlatát idézem: „Nincsen a' Múlt, nincsen a' Leszsz, / Csak a' kicsiny Van vagyon. / De ez három: Múlt, Leszsz, és Van, / Vezérlik az Életet, / 'S Tésznek együtt kezet fogvánn, / Boldoggá egy Nemzetet. / Ezer változások között / így, Ferencz! ha ébren vagy, / Es egy jó czélra dolgozol, / Ez a'

Munka, ‘s csak ez jó.” (43. old.) A nemzet javára való munkálkodás válik tehát hasznos időtöltésé, mivel az annak tökéletesedéséhez járul hozzá.

Az 1800-as évektől kezdődően Arankát leginkább a Köteles Sámuel által közvetített kanti filozófia – Laczházi Gyula meggyőző elemzése szerint[12] – ennek antropológiai vonatkozásai érdekelték, így nem elhanyagolható, hogy a fenti idézet a kanti antropológiai felől is olvasható, melynek egyik központi gondolata a tökéletesedés lehetőségének elfogadása. A történelem ebben az elgondolásban más funkcióval rendelkezik, úgy képzelhető el, mint az emberiség, az emberi nem folyamatos fejlődése, rendeltetése a tökéletesség elérése. Ezt – ebben az elképzelésben – az emberi nem elérheti valamikor a távoli jövőben, az idő tehát ebbe az irányba halad. Kéziratban maradt filozófiai értekezései mellett[13] Aranka ezt egy olyan műfajban is kifejtette, melynek témája hagyományosan a történelmi idő egy rövidebb szakasz: az évbúcsúztató beszédek műfajához igazodva adta ki Kolozsváron 1811-ben *Két értekeződés* című kisnyomtatványa egyik darabjaként *Az 1809dik esztendőnek el-temetése. Ennek rendiben meg-mutattatik: hogy egyszer a’ Háborunak vége-lesz, ’s az Arany idő bizonyosan el jő* című beszédét. A számvetés a műfaji hagyományoknak megfelelően az 1809-es év történelmi távlatú eseményeinek, a napóleoni háborúk következtében kialakuló új világrend hatásainak számbavételével indít, ami alapvetően pesszimista jövőképpel párosulna, ha nem váltana perspektívát, és cserélné fel a történelmi idő fogalmát egyfajta antropológiai időfogalommal. A háború kilátástalansága, a szenvedés ebben az új meglátásban átmenetinek tűnik, hiszen az emberiség töretlenül halad a tökéletesedés felé ebben az elképzelésben: „Nem maradhat így örökké, a nagy természet harmóniára törekszik, így az ember is. El-jő az idő: midön a’ békesség szárnyai alatt, az emberek között-is, az egész föld szinén csendesség lészen: a’ minthogy annak kivánását és várását, a’ természet az emberi szivbe el-törölhetetlenül beléje-is tette. Bizonyságai az emberi természet Lelkétől illetett régi nagy embereknek, az arany időről szerzett hajdoni érzékenyitő énekeik.” (10. old.) A tökéletesíthetőség fogalmát Aranka a német filozófiai gondolkodásból meríti, annak megfelelően gondolja el, hogy míg minden más lény esetében az összes individuum betölti a maga egész rendeltetését, addig az ember esetében csak a nem töltheti be, Laczházi elemzésébe beiktatja Kant alábbi meglátásait is, melyekre rezonál Aranka írása: „az emberi nem csupán a beláthatatlanul sok nemzedéken átívelő haladásnak köszönhetően küzdheti föl magát odáig, hogy rendeltetését betöltse, odáig tudniillik, ahol a cél még távoli marad ugyan, ám hogy útját e végcél iránt vette, immár sohasem tehető meg nem történtté, még ha igyekezete elé gyakran tornyosulnak is majd akadályok.”[14] Aranka megfogalmazásában: „az ember egy személyben-is el nem érheti ugyan, de az ő egész Nemének nagy alkotványja arra siet: lehetetlen külömben itélni, hanem hogy egyszer, az idők hosszu rendiben; azoknak végére az ember-is el-jut; és a’ közönséges békességnek arany idejét el-éri.” (13. old.) Az arany idő tehát itt új értelmet nyer, az nem a mitologikus aranykor, sem a tudatlanságból származó naiv megelégedettség ideje, hanem a tökéletes harmóniára jutott emberiség végső célja. Az egyén ebben a folyamatban számára ismeretlen utat jár be Aranka szerint: az idő folyamatában mindig csak a múltat láthatja, a jövő elképzelhetetlen, a jelen pedig megfoghatatlan számára. Az öregedés, a test enyészete viszont ebben a konstrukcióban nem válik olyan negatív folyamattá, mint korábban, a Fekete Jánossal folytatott levelezésben: a test elmúlásával az egyén feloldódik a természetben, ezáltal betölti célját, részt vállalt az emberiség tökéletesedésének folyamatában. Gyakorlati cselekvési mintákat ez az elképzelés nem kínál az egyén számára, tehát valójában vissza lehet térni a horatiusi mértékletességgel kialakított, a napi életörömeket elfogadó csendes életmódhoz magánéletileg, és a nemzet javára kifejtett hasznos munkálkodáshoz társadalmi lényként.

■ JEGYZETEK

1. Aranka György költői életútját veszi számba a legújabb róla megjelent kötet: Kerti József: *Aranka György költészete*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2024. (Erdélyi Tudományos Füzetek 304.)
2. Több kötetesre tervezett levelezésének kiadása jelenleg is tart, az első kötet jelent meg: *Aranka György levelezése I. kötet. 1767–1794.* Debreceni Egyetemi Kiadó, 2024 (Magyar Írók Levelezése).
3. Fekete János Aranka Györgynek, Pest, 1799. 11. 21., MTAKIK, M.Irod.Lev.4r. 3.sz., Megjelent: Enyedi Sándor: *Aranka György és Fekete János levelezése 1799-ben*. Irodalomtörténet, 1990. 435–495.
4. Az idősödés és a szerelmi témájú versek levelezésbeli jelentőségéről egy korábbi tanulmányomban írtam, itt csak az öregedés aspektusaira koncentrálok. Biró Annamária: *„A Levél pedig iratik és megyen első tűzzel". Aranka György és gr. Fekete János levelezésének aspektusai*. In: Bartha Katalin Ágnes – Biró Annamária – Demeter Zsuzsa – Tar Gabriella-Nóra (szerk.): *Hortus amicorum. Köszöntőkötet Egyed Emese tiszteletére*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2017. 190–204.
5. Aranka György Fekete Jánosnak, Marosvásárhely, 1799. 09. 17., OSZK Kézirattár, Levelestár. Megjelent: Enyedi Sándor: *Aranka György és Fekete János levelezése 1799-ben*. Irodalomtörténet, 1990. 472–475.
6. Ötvös Péter elevenítette fel, hogy Comenius alapján a következőképpen osztható fel az élet: a nevendékeny *(fölserdült)* kor 10-től 14 éves korig tart, ezt követi (15–19) az ifjúkor *(juvenis)*, a férfikor (20–39), a vén- *(koros)* ember (40–59), a *senilis* pedig 60-tól. Lásd Ötvös Péter: *Az ősz hajú gyermek. Puer senex a magyar irodalmi kultuszban*. In: Biró Annamária – Boka László (szerk.): *Értelmiségi karriertörténetek, kapcsolathálók, írói csoportosulások 2*. Nagyvárad–Bp., Partium Kiadó – reciti, 2016. 37–46.
7. Fekete János Aranka Györgynek, Pest, 1798. 04., MTAKIK, M.Irod.Lev.4r. 3.sz., Megjelent: Enyedi Sándor: *Galánthai gróf Fekete János és az EMNyT*. Irodalomtörténet, 1985. 948–950.
8. Aranka György Fekete Jánosnak, Marosvásárhely, 1799. 10. 27., OSZK Kézirattár, Levelestár.
9. Aranka György Fekete Jánosnak, Marosvásárhely, 1802. 11. 10., OSZK Kézirattár, Levelestár. Nyomtatásban nem jelent meg.
10. Ehhez lásd Vörös Imre: *Természetszemlélet a felvilágosodás kori magyar irodalomban*, 1991. web: https://www.ponticulus.hu/rovatok/hidverok/voros-termeszetismeret.html#VII-3&gsc.tab=0
11. Aranka György Fekete Jánosnak, Marosvásárhely, 1800. 09. 11., OSZK, Levelestár
12. Laczházi Gyula: *Aranka György „ember esmérete" a felvilágosodás antropológiájának kontextusában*. In: Biró Annamária – Egyed Emese (szerk.): *Aranka György és a tudomány megújuló alakzatai*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2018. 21–35.
13. Kézirathagyatékában több változatban is fennmaradt *Az ember esmérete* című értekezése. Megjelent: Aranka György, *Az ember esmérete*, kiad. Biró Annamária In: *Magyarországi gondolkodók 18. század*, I., szerk. Tüskés Gábor, Bp., Kortárs, 2010. 219–231. Elemzéséhez Laczházi tanulmányán kívül lásd: Bodnár-Király Tibor: *Ember és Természet viszonya Aranka György természetfilozófiai írásaiban*. In: *Az ember – kultúrtörténeti és poétikai megközelítésben, Fiatalok konferenciája* 2016. szerk. Déri Eszter (et al.). Bp., reciti, 2017. 165–190.
14. Laczházi: i. m. 28 Kantot idézi: Immanuel Kant: *Pragmatikus antropológia*. In: Immanuel Kant: *Antropológiai írások*, ford. Mesterházi Miklós. Osiris, Bp., 2005. 293.

JANCSÓ E. KATALIN

A GASZTRONÓMÖNÉRZETTEL MEGÁLDOTT „VADGRÓF" KONYHÁS KALANDJAI

■ Az erdélyi magyar közösség szinte napjainkig távolságtartóan viszonyult az étkezésről szóló elmélkedésekhez és divathullámokhoz. A kulinária témaköre iránt felerősödött közérdeklődés hatására ma már itt sem maradunk közömbösek a konyhát körülvevő elméleti diszkurzusok iránt.[1] A közösségi alkalmak velejárója az ételekről társalgók és az ínyenckedve fogyasztók jelenléte is, hiszen az így létrehozott vélemények is nevelik a konyhánk önérzetét. Olykor vadhajtásaik is megjelennek, nevezzük gasztronómiai sznobizmusnak, vagyis elegánskodásnak, Fiala Borcsa megfogalmazását használva. Lényege, hogy nem kell feltétlenül korrektül dokumentált szakmai tartalmakat létrehozni, elég, ha tudálékosan beszélünk az ételekről, miközben nem árt megemlíteni a hagyományt, és hogy ismersz a témában bennfenteseket.[2]

A többet beszélni róla, mint főzni egy történelmivé nemesedett atyánkfiáról, Teleki Sándor grófról is elmondható, viszont el kell ismerni, hogy neki megadatott legalább az a kiváltság, hogy időnként magával a Konyhaszótár szerzőjével, Alexandre Dumasszal együtt élvezhette a gyomros örömöket. Telekit bár leginkább Petőfi mézesheteinek koltói házigazdájaként ismerik, nem ártana számontartani jó hangulatú konyhaközeli szövegeiért is. Bizonyára az sem lehet véletlen, hogy 1848 decemberében maga Bem nevezte ki az erdélyi seregek teljes hatalmú élelmi biztosának. Szenvedélyét maga is beismerte: „Nekem az a szerencsétlenségem, hogy van valamim, s élhető állapotban vagyok, és nem vagyok rászorulva a kézimunkára, – mert ha nem lenne semmim: ma már talán európai hírneves szakács lennék, – túlszárnyalnám Caremet, Soyét, Gouffét, s tán még az öreg Dumas Sándort is, ki ebben is mesterem vala".[3] Utóbbi, olaszországi emigrációjában gyakran látogatta meg Telekit, és olyankor 20 frankot adott a szakácsnőnek: „nem azért adom, hogy főzz, hanem azért, hogy ne főzz. Asszonyod már tudja: én fogok főzni, te csak a kezem alá dolgozol. Megfőzte az ebédet, s mindnyájan kuktáskodtunk neki. Nagyon vígan ebédeltünk".[4] Ugyanis Dumas „Ha nem dolgozott, akkor főzött, ez volt szenvedélye. Legtöbbet tartott szakácskodására. Egy nyársot talált fel, mely nem vízszintesen, hanem függélyesen forgott. – Hidd el, – mondá soskszor, – e nyársra büszkébb vagyok, mint a »Monte Christo« regényemre. Nézzed, a tetejére felhúzok egy kövér libát, a liba alá egy kövér foglyot, a fogoly alá egy szalonkát, a szalonka alá egy fenyves rigót".[5] Nem árt az összképnek, ha ifjú Teleki Sándor szemszögéből is látatjuk a Dumasszal való találkozásaikat: „Én akkor olyan korban voltam, mikor az emberpalánta a borjúhúst nem tudja megkülönböztetni a disznóhústól, s így nem lehettem megbízható kritikus, de az öreg úr szakácskodásainak emlékei tovább élnek családunkban, és meglett ember voltam, mikor még mindig egyre hallottam: »Ezt csak az öreg Dumas tudta készíteni!« […] Apám meg volt róla győződve, hogy ő egyike a legjobb szakácsoknak, de egész életemen át egyetlen egy esetre sem emlékszem, mikor kísérletet tett volna ennek bizonyítására".[6] Ez utóbbi, kissé más fényben bemutatott hozzáállás azért nem vet

árnyékot idős Teleki konyhai szavahihetőségére, mert kalandos élete akárcsak az általa generált hangulatok immár kultúrtörténeti tényekké nemesedtek. Lényegük, hogy minden asztali örömökről szóló mondatában meghaladta korát, élvezettel mesélve étekbéli élményeiről. De hadd folytassuk gasztronómiai huncutkodásai sorát Lajos nevű szolgája bemutatásával: „Volt nekem egy legényem, szegény Lajos úr – határozottan talentum, minden nyelvet beszélt, és semmi nyelven nem irt, bátor katona, jó kertész, jó halász, s rendkívül ügyes szakács; aki engemet ismert, az Lajos urat tisztelte."[7] Továbbá „Kijött utánam Párisba, mellettem volt húsz évig, beszélt nyolcz nyelven, de olvasni, írni nem tudott megtanulni; pompásan főzött, főttjéből evett Mazzini, Kossuth, Ledru-Itollin, Hugo Viktor, a két Dumas, Garibaldi, Cosenty, Bixio, Medici, gróf Andrássy, Teleki László, Almásy Pál, Mészáros, Csernátony, Türr Pista – az összes emigratió, még Horváth püspök is és Rónay Jáczint. Egy hibája volt, nagy hiba – szomjas hazafi volt!"[8] E névsor láttán felkaphatjuk a fejünket, hisz aligha volt erdélyi atyánkfia, akinek szolgájáról elmondható, hogy ily díszes történelmi asztaltársaságnak főzött. De volt a család alkalmazásában más szakácshajlamú tehetség is, hiszen édesanyjának írt egyik levelében emleget egy bizonyos Nagy Péter nevű szakácsot, akinek főztjére nagyon vágyakozott a száműzött ezredes, kérve, hogy hozza magával, szeretne együtt főzni vele.[9] „Flórencbe olyan szállást fogadnánk, hol konyha is lenne, így sokkal, de sokkal kevesebbe kerül s az útiköltséget kinyernök a koszton és ennénk a mi módunk szerént, mert az olasz koszthoz idő kell, míg megszokjuk, minden olajjal járja".[10] Mondhatni, könnyű annak eligazodni a jó konyha ismérveivel, akinek még a nagyanyja, Mikes Mária is az ételek szenvedélyében jeleskedett. Így nem véletlen, hogy az első kürtőskalácsreceptet tartalmazó 1784-es kézírásos szakácskönyv is az ő munkája és nem Dániel Istvánnéé, akinek nevéhez tévesen kapcsolták ezen érdemet.[11] Ugyanis az 1736–1817 között élt Mikes Mária Dániel Istvánné nevét Rettegi György emlékiratainak névmutatójában találjuk meg.[12] Tehát már halott a szakácskönyv létrejöttekor. Ezért szerzőként későbbi rokonára, gróf zabolai Mikes Máriára (1760–1846 kb.) kell gondolnunk, Teleki Sándor atyai nagyanyjára, széki gróf Teleki József (1755–1809) császári és királyi kamarás feleségére.[13] Kitűnő gazdasszony volt, hivatkozik is egyik alkalommal a korral lépést tartó konyhájára az unoka, amikor apja egyik örmény gazdatisztjére emlékezik: „átalvetőjében mindig jó ízű buzsonyica volt jó málé kenyérrel, s jobban ízlett az nekem, mint nagyanyám bármelyik rizskásás kókja".[14] Sándor gróf fogadásai sem váltak a család szégyenévé, amikor például a bohémvilágot látta vendégül: „asztalánál falatoztak a színpad katonái, vasárnapi fesztelen ebédjein látta őket vendégül, ahol pompás konyhája is fűszerezett".[15] Liszt Ferenc 1842-es élményre emlékezve így fogalmaz: „a te harapni- és innivalóval pompásan föl szerelt lakásodban".[16] Az erdélyi konyha iránti vágyát az édesanya bizonyára ismerte, hiszen az emigrációba pár üveg krakói (erdélyi falu) bort és saját kezűleg készített ádámosi mustárt vitt neki.[17] Egyik alkalommal a szülőföld-érzetet így fogalmazta meg: „képzelődésemben megütötte orromat a haricskapuliszka-szaga. Mégis van az embernek egy kis járu hazája, falum tornya létezik, olyan víz, mint nálunk nincs több a világon – nem mese".[18] A nagykárolyi megyegyűlésen felszolgált lakoma leírásában ínyenckedő érdeklődése nyilvánul meg: „Kétféle leves, fekete rizskásával, s fehér apró gombóczokkal; verő malacz makarónival s harcsa piros ászpikkal; bélszín befojtva rozsdás lére, liba vér és aprólékkal környezve tejfeles töltött s laskás dinsztelt káposzta; mandulás kürtös kalács és pánkó gazdagon czukrozva a szolgabíró hozta őz gerincz, bornyú vésés s az elmaradhatlan, zsidók adták hizlalt liba pecsenyék. Mazsola szőlős sárga tálba főtt meleg sadó szósszal, s reszkető hideg több színű édes kocsonya rumban fagyasztva".[19] Továbbá az erdélyi örmények gazdag konyháját mulatságos történetben mutatja be. Megérkezvén csapatával Szamosújvárt vígan lakmároztak egy darabig a honvédek, ám azon vették észre magukat,

hogy a gyomrot fenyegető bőség terhelőbb kezd lenni, mint az ellennel való csatározás: „minden tekintélyes polgára Szamosújvár városának ebédre hívott, s kért, nála enném meg a karácsony-kalácsát, dúsan kimozaikozva malagaszőlővel; mindenki meghívását elfogadtam; restelltem a szíves meghívásokat visszautasítani. Délelőtt hozzám jön Kiss Sándor s azt mondja: – Druszám. én megszöktem hazunnan; az örmények meg vannak bomolva s mindegyik azt akarja, hogy nála ebédeljek […] húsz helyre hívtak meg ebédre, húsz gyomrunk nincsen, de húsz helyre elmehetünk; magoknál megesszük a levest, Gajzágóéknál a húst, Simaéknál a káposztát, Szappanoséknál a tésztát, Verzáréknál a pecsenyét, a többieknél a konfektet, s visszakerülünk oda, a hol a legjobb bor van; igy nem bántunk meg senkit, s szent a békesség. […] Midőn a negyedik vagy ötödik helyről kijövünk, Kiss karon fog s félrevezetve halkan mondja: – Druszám! én nyomot vesztek, te maradj velők; gyülőt veretek s egy óra múlva indulunk; nyergeltetek nálad is; ez nincs jól igy; a mit velünk tesznek, azt teszik a legényekkel is. Ha itt maradunk, egy óra múlva csak a rabok lesznek józanok Szamosújvár városában; meneküljünk".[20] A gazdag konyhájukról híres népcsoport iránti tiszteletétét egy másik alkalommal is kifejtette: „Rám is nehezülhet a sors keze, ha valaha bekövetkeznék – mitől az Isten mentsen! – meg nem állnék Szamosújvárig. El fognak ott engem tartani, s nem fogok éhezni, amig hurutleves, angadzsabur, bozsonyica, piláf, dalauzi lesz. Már pedig ezek addig fognak tartani: »míg az égen egy ragyogó csillag lesz!«".[21] Ezt a ragaszkodást gyerekkorából hozta: „De jól emlékszem Dájbukát Kajetánra s Korbuly Karácsonra!… Soha nem jöttek be kúriánkba, hogy nekem valamit ne hoztak volna; pogácsát, gyümölcsöt" vagy ha kimentek megnézni a csordát, titkolózva loptak mindig valamit a tenyerébe, ha mást nem egy darab málét.[22] Nyilván, az erdélyi konyhához szokott grófnak a caprerai szokások nem feleltek meg, Teleki Jánosnénak, a nagymamának így panaszkodott erről: „Remetei egyszerűségben élünk, – reggel 5 órakor talpon, akkor kezd pitymallani, egy findsa fekete kávé és egy darab száraz kenyér, hetenként egyszer sütnek. Délben leves és hús, vagy hal, vagy egy tál makaróni, mindig két tál étel, soha több, soha kevesebb –, este 7-kor egy tál hideg étel bor soha, ehhez legnehezebben szokom".[23] Érthető, mert otthon „Ér-Diószegtől Tasnádig, hegyről hegyre, szőlőből szőlőbe, borházból-borházba, mindenütt van almás juhhús, süldő ártánt is forráznak, meg a hízott libának is ilyenkor a kezdete, s de jó annak a zsircsepegésibe mártogatni. A must mellé akad egy kevés tavalyi is, a túró sem sebes még nagyon, csak íze van – a süttetnek is van meleg lepénye s friss vakarója. Egy kis útravaló is csak járja, tovább szállítónak, s ha nem is mindig bankó, megteszi a hatos is […] de a télnek is megvan a maga fundamentuma, – egy-egy eljegyzés, meg névnap, lakodalom, disznótor".[24] Az erdélyi románok ételmódjára is odafigyelt, amikor megkérdezte egyiküket, hogyan táplálkoznak? „Még az esperes úr sem él úgy, mint mi; puliszkát tejjel, túróval, szárazon, vajjal; bálmost, ordát, savót, tört-tejet, túrót, sajtot, írót. – Hát kenyeret és málét? – Minek, mikor van puliszka. Az jobb, mert mindig friss".[25]

De ha már említettük a külföldiek konyháját, folytassuk a puchero vagy olla potrida spanyol eredetű ételnek a Teleki által elmesélt receptjével, amelyet a korabeli Erdélyben is jól ismertek ulipotreda néven. Ezt Gyarmathy Zsigáné egy helyen régi úri ételként emlegeti[26], de Teleki leíró stílusa életszerűbb, recens ismereteket sugall: „Végy egy szép felsárt, a velős konccal, egy hizlalt kappant, egy kövér rucát, két fogolymadarat, szép füstölt disznó-oldalast, fülét vagy orrát, két bornyúlábat, füstölt kolbászt, hurkát; továbbá négy olasz káposztát, burgonyát, jó adag murkot, petrezselymet, zellert, karalábét, vereshagymákat szegfűszeggel spékelve és 20 cikkely foghagymát; aztán végy nagyszemű paszulyt, csicseri borsót, lencsét és többnemű kását, ezeket tedd egy- egy tiszta rongyba, s ugyanazon fazékban főzd meg; ha a víz forrni kezd, szedd le a habját, s akkor egymásután tedd a

forró vízbe, a paszuly, lencse, borsó és kásákhoz – a felsárt a velős konccal, a hizlalt kappant, a kövér rucát, a két fogolymadarat, a füstölt disznóoldalast, a fülét vagy orrát, a két bornyú lábat, a füstölt kolbászt és hurkát, az olaszkáposztákat, burgonyát, murkot, petrezselymet, zellert, karalábét, a vöröshagymát és foghagymát; hints reájok elegendő sót, paprikát, borsot, s hagyjad főni. – Ha megfőtt, levét használd fel levesnek, a többit tálald ki egy nagy tálba, – a húsokat a középre, a veteményeket körülötte, »költői ábránd és eszményiességgel«".[27]

Telekit az erdélyi híres gazdasszonyok érdemeinek megörökítése is foglalkoztatta: „tudják meg, hogy nem is honvédtiszt, aki Csúcsán a Kaszó Dénesné asztalánál meg nem törölte a száját; Teleki ezredes az én vendégem, s nem adom oda önöknek kölcsön. Jobbra át. Indulj! Előre indult, s mi követtük. Nagyon tiszta kis házába vezetett, minden fény lett a tisztaságtól, olyan volt a háza, udvara, kis kertje, mintha valami nagy ünnepélyre készült volna, abrosza, asztalkeszkenői hófehérek, kése, villái, kanalai csillámlottak, az asztal közepén nagy cintálban paradicsommártásos bornyúpörkölt bugyborékolt, forrt és pezsgett. – Ugyan, hogyan csinálja a tekintetes asszony, hogy ez itt is fő? – kérdé a kapitány. – Jaj, angyalom, ördöge van annak, de megtanítom magát rá, majd hasznát veszi a felesége. – Mikor lesz, ugye? – Az ügyes honvédnek mindig van; – nézze, akkor tálalják ki, mikor legjobban bugyborékol, vissza teszik a tűzhöz, és addig hagyják ott, míg még jobban bugyborékol, akkor behozzák, az asztalra teszik, tíz percig is járja a bolondját, de ezt csak cintálba lehet produkálni".[28] Sok évvel később ismét találkoznak Gyarmathynénál vendégeskedve: „Beszélgetés közt asztalhoz ültünk, a laskás tyúkleves jó petrezselymesen, melegen kínálkozott, leves után hófehér asztalkeszkenőkkel körülgöngyölve, egy cintálat hozott be a kalotaszegi, bazsarózsaszín orcájú szolgáló, a cintálban a borjúpörkölt veres lében bugyborékolt, rögtön ráismertem, s a bugyborékoló pörköltről asszonyára".[29] A legsikerültebb gazdasszonyi személyleírást Nappendruck Ferenczné́ről[30], alias Mámiról készítette. Ebben nemcsak az eredeti mondásairól híres kocsmárosnéről, hanem a 19. század közepének polgári konyhájáról is kitűnő és helyenként humoros leírást ad. A mindenki által nagyrabecsült Mámiként ismert asszonyról nem kevesebbet állított, minthogy: „Aki egyszer Máminál evett, az soha többé főztjét el nem feledte, ő teremtette meg a híres kolozsvári töltött káposztát, ő volt alkotója a herkentyűnek és a foghagymás kaszáslevest shakespeare-i tökélyre emelte".[31]

Nemhiába vallotta Teleki, hogy „Mentül vénül az ember annál inkább ragaszkodik a lúdmájhoz, s álmodik császármadár pástétomot"[32] mert az erdélyi konyha javára élete utolsó éveiben még egyszer nagyot alkotott: meggyőzte Zilahy Ágnest főművének, az 1891-ben első alkalommal kiadott Valódi magyar szakácskönyvnek a megírására.[33] Ebben a szerző tudatosan magyarosította az idegen kifejezéseket, és olyan jellegzetes erdélyi ételreceptek egész sorát tette közzé, mint a keserűgomba sülve, töltött káposzta valódi kolozsvári módon, lucskos káposzta, „Luby" sült, erdélyi tokány, az örmény bábakalács, dalauzi, a bánáti eredetű mustos kolbász vagy a kürtőskalács, csigarétes, málélepény, pulicka, valamint a bálmos.

Végezetül el lehet játszani a gondolattal, hogy a már említett Mámi által készített kolozsvári töltöttkáposzta ízvilágáról nosztalgiázva az idős gróf Zilahy Ágnessel is megosztotta annak elkészítésmódját. Hisz nem kizárt, hogy éppen Teleki tolmácsolásában kerülhetett bele a szakácskönyvbe az a töltöttkáposzta-recept, amely éppen a Mámi szájízét örökíthette meg, mivel ennek hiteles leírása nem maradt fenn. Ismerve Teleki újdonságokra nyitott természetét, érdeklődő jellemét elképzelhető, hogy a honvédháború idején oly gyakran látogatott vendéglősné fazekaiba is belenézve, megérdeklődte az összetevőket majd fél évszázad múlva Zilahyn keresztül mentette át az utókornak.

■ **JEGYZETEK:**

1. Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor: *A gasztronómiai érdeklődés szociokulturális okai, szemiotikai jelei.* In: Balázs Géza – Balázs László – Kapitány Ágnes (szerk.): *Gasztroszemiotika. Az étkezés jelei.* (Magyar szemiotikai tanulmányok 27.). Magyar Szemiotikai Társaság – Eötvös Kiadó, Bp,, 2012. 15–32.
2. Fiala Borcsa: Hogyan legyünk jó sznobok? – Három könnyen követhető, praktikus tanács a jobb érvényesülés érdekében. https://wmn.hu/wmn-zizi/25093-hogyan-legyunk-jo-sznobok-3-konnyen-kovetheto-praktikus-tanacs-a-jobb-ervenyesules-erdekeben
3. Teleki Sándor: *Zagyvalékok*. Emlékeim. II. köt. Aigner Lajos Könyvkiadó-Hivatala. h. n., é. n. 18.
4. Teleki Sándor: *Emlékezzünk régiekről. Emlékezések és levelezés*. Bev., jegyz: Csetri Elek. Kriterion, Buc., 1973. 291. (Továbbiakban Teleki 1973.)
5. Teleki Sándor: *Zagyvalékok. Emlékeim*. II. köt. Aigner Lajos Könyvkiadó Hivatala, Bp., 1880. 19–20. (Továbbiakban Teleki 1880.)
6. *Gróf Teleki Sándor, a „saláta-király”.* Háztartás XIII. évf. (1907. ápr. 10.), 11. sz. 172–173.
7. Teleki Sándor: *Egy karácsonyom*. Bolond Istók II. évf. (1879. dec. 21.), 51. sz. 4.
8. Teleki Sándor: *Kiszaggatott lapok egy száműzött jegyzeteiből*. Hölgyfutár, I. évf. (1876. Okt. 12.), 3. sz. 23.
9. *Teleki Sándor – Teleki Jánosnéhoz. Bagni di Luccápril 17-én 1866*. Teleki 1973. 488.
10. *Teleki Sándor levele édesanyjához Caprerából, 1864. március 15*. Közreadja Gyaluy Farkas. Erdélyi Lapok, III. évf. (1910. máj. 1.), 9. sz. 260.
11. Füreder Balázs: *A kürtőskalács készítésének változásai (A kürtőskalács története a magyarnyelvű szakácskönyvek alapján).* Acta Siculica 2012–2013. 668.
12. Mikes Mária Dániel Istvánnéként szerepel a Rettegi György: *Emlékezetre méltó dolgok*. Bev. Jakó Zsigmond. Kriterion, Buc., 1970. névmutatójában. 531.
13. Dávid Lajos: *Anyák gróf Teleki Sándor életében*. https://telekihaz.ro/wp-content/uploads/2021/06/Anyak-grof-Teleki-Sandor-eleteben.pdf
14. Teleki 1973. 73.
15. *Teleki Sándor otthonáról.* Budapesti Hírlap. XI. évf. (1892. máj. 19.), 139. sz. 10.
16. Somssich Andor: *Liszt és Teleki Sándor gróf*. Budapesti Hírlap. XXXI. évf. (1911. okt. 27.), 255. sz. 3.
17. Gyalui Farkas: *Teleki Sándor gróf életének regénye*. 42. Budapesti Hírlap XII. évf. (1892. feb. 27.), 47. sz. 6.
18. Teleki Sándor: *Székesfehérvári levelek*. Egyről-másról – újabb emlékeim. I–II. köt. Révai Testvérek, Bp. 1882. 180. (Továbbiakban Teleki 1882)
19. Teleki Sándor: *Az én irigységem*. Teleki 1882. 68.
20. Teleki Sándor: *1848. deczember 25-ike Kolozsvárt*. Teleki. 1882. 51–53.
21. Teleki Sándor: *Utazás a Kis-Szamostól a Nagy-Szamosig*. Teleki 1880. 222–223.
22. Uo. 215
23. *Teleki Sándor – Teleki Jánosnénak*. Teleki 1973. 480.
24. Teleki Sándor: *Vasady bácsi viselt dolga a kajtár agárkutyával.* Természet után. Révai Testvére, Bp. 1884. 22. (Továbbiakban Teleki 1884).
25. Teleki Sándor: *Pantheon-gyufák*. Teleki 1884. 233.
26. Gyarmathy Zsigáné: *Etnográfia és főzés. Elmélkedés egy „régi szakácskönyv”-ről. Tarka képek a kalotaszegi varrottas világából.* Franklin Társulat, Bp. 1896. 70–74.
27. Teleki 1880. 215.
28. Uo. 178.
29. Uo. 180.
30. Nappendruck Ferenczné́ről lásd: https://www.youtube.com/watch?v=x_xWsuJ-Ih8
31. Teleki Sándor: *Mámi.* Budapesti Hírlap IV. (1884. nov. 22.). 322. sz. 1–4.
32. *Teleki Sándor – Teleki Jánosnéhoz. Velence 17. 12. [18]66.* Teleki 1970. 494.
33. Zilahy Ágnes: *Valódi magyar szakácskönyv*. Signer és Wolfner, Bp., 1891. I. kiadás.

BENEDEK ISTVÁN – VINCZE HANNA ORSOLYA

DESZTINÁCIÓK AZ ONLINE TÉRBEN

Erdély turisztikai imázsának vizsgálata[1]

■ A kortárs turizmusban a földrajzi térségek nem csupán fizikai helyként értelmezhetők, hanem egyúttal márkaként is funkcionálnak. Versenyképességük szempontjából meghatározó, hogy milyen imázst képesek kialakítani a potenciális látogatók tudatában. A turisztikai imázs kiemelt szerepet játszik az úti cél kiválasztásában, ugyanakkor befolyásolja a turisták elégedettségét és az adott helyhez való hosszú távú kötődés, vagyis a márkahűség kialakulását egyaránt. A turisztikai desztinációk számára éppen ezért elengedhetetlen, hogy megértsék a saját imázsukat, hiszen ez alapjaiban képes meghatározni vonzerejüket, gazdasági potenciáljukat, valamint hosszú távú sikerességüket. Az imázs vizsgálata ugyanakkor korántsem egy egyszerű feladat, hiszen egy olyan összetett, sokrétű, és szubjektív konstrukcióról beszélünk, amelynek mérésére nincs egy széles körben elfogadott módszertan. A jelen tanulmány az imázs vizsgálatához egy újszerű megközelítést használ, ahol a kiindulópontot azok az online térben megjelenő élménybeszámolók és felhasználók által írt értékelések képezik, amelyek Erdély kapcsán megjelentek a Tripadvisor felületén az elmúlt 15 évben. Ez a megközelítés azért is indokolt, mivel az internet web 2.0 korszakában jelentős átalakulás figyelhető meg a turisztikai információkeresés folyamatában, ami elsősorban abban érthető tetten, hogy az utazók döntéseit egyre inkább más fogyasztók online élménybeszámolói határozzák meg, ez pedig összeségében a klasszikus szájreklám modern, digitális változataként fogható fel.

Desztinációk márkázásáról általánosan

■ Napjainkban egyre szélesebb körben elfogadott az a nézet, miszerint nemcsak az üzletek polcain megvásárolható termékek és szolgáltatások, hanem például az egyes földrajzi térségek is a saját célközönségük minél hatékonyabb megszólításában érdekeltek; ehhez pedig sokszor a branding, vagyis a márkázás eszközeit használják. A földrajzi térségek kontextusában ezeknek a törekvéseknek a tanulmányozásával a *place branding*, vagyis a *helymárkázás* szakterület foglalkozik, ami önálló tudományterületként valamikor az ezredforduló körül jelenik meg[2], viszont a gyökerei jóval korábbra mutatnak, hiszen a hatékony megkülönböztetés értelemszerűen már jóval korábban megfogalmazódik, mint igény az egyes városok, régiók, valamint országok vezetőiben.[3] A helymárkázás tehát egy olyan interdiszciplináris területként fogható fel, amely szoros kapcsolatot ápol olyan tudományterületekkel, mint például a közigazgatás, a marketing, vagy éppen a turizmus.[4] A kereskedelmi márkázáshoz hasonlóan a földrajzi térségek esetében is az ilyen irányú törekvések egyik legfontosabb hozadéka, hogy hosszú távon képesek meghatározni és formálni, alakítani az adott térség imázsát.[5] A turisztikai márkázás és a helymárkázás között elsősorban a megcélozni kívánt közönség tekintetében látunk különbségeket, hiszen amig előbbi esetében egyértelműen a turisták vannak a fókuszban, addig utóbbi esetében a tevékenység egy szélesebb, sokrétűbb közönséget igyekszik megszólítani, aminek részeit képezhetik a potenciális befektetők, a képzett munkaerő, a tehetséges fiatalok, vagy éppen az adott térség jelenlegi lakossága. Egy desztináció tudatos márkázásának számos előnye lehet, amelyek

között a szakirodalom rendszerint az alábbi szempontokat emeli ki: képes megalapozni a turisztikai desztináció márkaidentitását, kiemeli a desztináció által nyújtott egyedi utazási élményt, megerősíti a turista és a desztináció közötti érzelmi kapcsolatot, csökkenti a turista által észlelt kockázatot, valamint a turisták számára kisebb idő- és energiabefektetést jelent az utazási döntés meghozatala.[6]

Márkaimázs desztinációk esetében

■ A földrajzi térségek vonatkozásában a márkaimázs kérdése már az 1950-es évektől kezdődően foglalkoztatta a téma kutatóit. Ezek a vizsgálatok jellemzően a turisztikai imázs és a turisták fogyasztói magatartása közötti kapcsolatok elemzésére összpontosítottak és rendszerint arra a következtetésre jutnak, hogy a desztinációk kedvező imázsa pozitív módon képes befolyásolni a turisták döntését. Ráadásul a turisták hajlamosak azokat a desztinációkat előnyben részesíteni az utazási döntéseik során, amelyekkel kapcsolatban már előzetesen él egy pozitív imázs a tudatukban.[7] Ez a pozitív imázs a fogyasztói magatartás számos aspektusát képes befolyásolni. Például meghatározó lehet abban, hogy a turisták milyen desztinációkat választanak utazási célpontként, de abban is, hogy miket fognak ajánlani barátoknak, ismerősöknek, valamint melyek lesznek azok a desztinációk, amiket többször is meg fognak látogatni utazásaik során.[8]

A földrajzi térségek imázsának tipológiai besorolására a szakirodalom számos megközelítést javasol, amelyek sokszor részben, vagy teljes egészében fedik egymást. Kenneth Boulding például az elsők között határozza meg az imázs kognitív, vagyis gondolati; affektív, vagyis érzelmi; valamint konatív, vagyis viselkedési komponenseit.[9] Tasci és szerzőtársai[10] például elsődleges és másodlagos imázsról beszélnek, ahol előbbi a közvetlen élményszerzés hatására kialakuló képre, míg utóbbi minden olyan egyéb információforrásra utal, ami nem az egyén személyesen megélt tapasztalataiból származik. Hasonló megközelítést alkalmaz Baker is, aki organikus, menedzselt és tapasztalati imázst különböztet meg.[11] Az organikus a spontán módon kialakuló; a menedzselt a tudatosan megtervezett márkakommunikáció hatására; a tapasztalati pedig a személyesen megélt tapasztalatok hatására kialakuló imázsképre utal. A turisztikai imázs konceptualizálása kapcsán az utóbbi időben megfigyelhető a minél átfogóbb, holisztikus keretrendszerek kialakítására való törekvés.

Az eddigi kísérletek között kiemelhető Bui és szerzőtársainak munkássága, akik az alábbi komponensek mentén vizsgálták a turisztikai imázst[12]: *1) Emberek és kultúra (People and culture):* ebbe a kategóriába olyan elemek tartoznak, mint az emberek, a fesztiválok, a gasztronómia, a művészetek, a múzeumok, a vallás, vagy éppen a divat; *2) Történelem (History):* ez a kategória elsősorban a történelmi örökség különböző elemeire fókuszál; *3) Építészet (Architecture):* ebbe a kategóriába az épített örökség egyes elemei tartoznak, legyen szó régi vagy modern irányzatokról, illetve városi vagy vidéki környezetről; *4) Mindennapi élet (Daily life):* ebbe a kategóriába olyan elemeket sorol a modell, mint a munkavégzés, vagy az éjszakai élet; *5) Infrastruktúra (Infrastructure):* ide tartozik többek között a közlekedés, a kommunikáció, az egészségügyi vagy a pénzügyi szolgáltatások; *6) Természet (Nature & Landscape):* ebbe a csoportba a természeti értékek különböző formái sorolhatók, mint a hegyvidékek, erdők, vagy akár óceánok és tengerpartok; *7) Turisztikai környezet (Travel environment):* ennek a csoportnak olyan komponensei vannak, mint az elszállásolási lehetőségek, a hozzáférhetőség, az ár-érték aránya a turisztikai szolgáltatásoknak, a közbiztonság kérdései, vagy éppen a légszennyezés, és az időjárási körülmények; valamint az *8) Aktív kikapcsolódás és szórakozás (Activities):* amin belül sporttevékenységeket, rekreációs tevékenységeket, vagy éppen a vásárlást különbözteti meg külön komponensként a keretrendszer. Ezeket az elemeket tehát úgy értelmezhetjük, mint egy adott turisztikai

desztináció imázsának kognitív dimenziói. Összességében tehát kijelenthető, hogy a szakirodalmi források többsége rendszerint ezeket a szempontokat említi, amikor az a kérdés fogalmazódik meg, hogy a turisták milyen információk, milyen típusú tudás mentén alakítanak ki a tudatukban saját képet egy adott desztinációról. Ez a modell a jelen tanulmányban bemutatott kutatás szempontjából is fontos kiindulópontot jelent.

Desztinációk imázsa és az UGC tartalom szerepe

■ Egy turisztikai desztináció imázsának közvetítésére manapság számos platform áll rendelkezésre. Ezeknek a kommunikációs csatornáknak a rendszerezésére az egyik lehetséges keretrendszert a PESO modell biztosítja, ami fizetett (paid), kiérdemelt (earned), megosztott (shared), valamint saját (owned) médiafelületeket különböztet meg.[13] A fizetett médiafelületek elsősorban a reklámokra utalnak, ahol az adott desztináció médiafelületet vásárol annak érdekében, hogy az üzenete megjelenjen a megfelelő platformon, legyen szó klasszikus tömegkommunikációs felületekről vagy az újmédia digitális eszközeiről. A kiérdemelt médiafelületek alapvetően egy desztináció közkapcsolati tevékenységére vonatkoznak, ahol a megfelelő médiakapcsolatok kialakítása révén az adott turisztikai célpont olyan médiafigyelmet és megjelenést kap, ami mögött nem médiafelület-vásárlás áll. A saját médiafelületek azokra a kommunikációs csatornákra vonatkoznak, ami az adott márka tulajdonában vannak. Egy turisztikai desztináció esetében ilyen felületek lehetnek a különböző tájékoztató és népszerűsítő kiadványok, a hivatalos weboldalak, a közösségimédia-oldalakon közzétett tartalmak, vagy éppen a turisztikai mobilalkalmazások.[14]

A megosztott médiafelületek pedig elsősorban azokat a közösségi média platformokat jelentik, ahol a sikeres működés alapfeltétele a felhasználók által gyártott tartalom (UGC[15]) megléte. Ezeknek a felhasználói visszajelzéseknek kiemelt szerepük van abban, hogy a fogyasztók tudatában milyen imázs rajzolódik ki egy adott desztinációról. A turizmus ráadásul ebből a szempontból egy sajátos iparág, ugyanis számos olyan felület áll rendelkezésre, ami kimondottan az ilyen típusú fogyasztói visszajelzéseknek szolgál gyűjtőfelületként. Ebbe a csoportba sorolható a Tripadvisor is, ami 2000-es indulása óta a legnagyobb online turisztikai értékelő oldallá (OTR[16]) nőtte ki magát, és az aktuális adatok szerint ma már több mint egy milliárd felhasználói visszajelzés érhető el itt szálláshelyekről, éttermekről, turisztikai látnivalókról és egyéb a turizmushoz szorosan kapcsolódó szolgáltatásokról. A Tripadvisor voltaképpen úgy működik, mint egy online vendégkönyv, ahol mindenki megoszthatja a saját élményeit, tapasztalatait. Ezáltal a korábban tárgyalt tapasztalati imázs az online térben széles körben, bárki számára hozzáférhető lesz, így pedig hatékony online szájreklámként (eWOM[17]) működhet. Ezek a megosztott élmények ugyanakkor nemcsak a turistákat képesek befolyásolni, hanem egyúttal újszerű módszertani megközelítések alkalmazását is lehetővé teszik a téma kutatói számára. Éppen emiatt azt tapasztaljuk, hogy az utóbbi években az imázsvizsgálatok egyre inkább a tartalomelemzés fele fordultak, hiszen ezzel a módszerrel az eddigiekhez képest sokkal nagyobb mennyiségű adat dolgozható fel, főleg akkor, ha az adatok kódolása nem manuálisan, hanem számítógépes szoftverek segítségével történik. A Tripadvisor ebből a szempontból is egy meghatározó felület lett az utóbbi időben, hiszen több olyan imázsvizsgálat jelent meg, ami a platformból kiindulva elemezte városok[18], régiók[19], vagy akár országok[20] megítélését a turisták körében; illetve egyaránt látunk szöveges[21], valamint vizuális tartalomra[22] fókuszáló kutatásokat is.

Románia viszonylatában megállapítható, hogy még mindig viszonylag kevés az olyan kutatás, ami ennek a kérdésnek a vizsgálatával foglalkozik. A meglévő kutatások elsősorban egy specifikus turisztikai régióra összpontosítanak, mint pél-

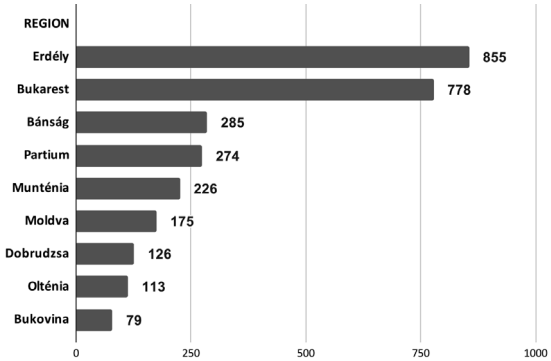
dául a Békás-szoros[23], az észak-moldvai kolostorok[24] vagy éppen a Duna-delta[25]. Az országot egységes turisztikai desztinációként értelmező kutatások kapcsán ráadásul még kevesebb példával találkozunk. A kivételek között említhető Stoleriu és szerzőtársainak tanulmánya[26], akik az országimázs és a Drakula turisztikai brand viszonyát vizsgálták szintén a Tripadvisor értékelésekből kiindulva.

Erdély turisztikai régió imázsa a Tripadvisor értékelések fényében

■ A kutatás elsődleges célja az volt, hogy egy minél átfogóbb képet kapjunk Erdély, mint turisztikai desztináció imázsáról, ami alapvető fontosságú egy adott turisztikai célpont megértésében, valamint a jövőbeli fejlesztési irányvonalak kijelölésében. Legjobb tudomásunk szerint hasonló vizsgálat erdélyi viszonylatban korábban még nem készült, így a kutatás eredményei nemcsak a tudományterület, hanem a szélesebb nyilvánosság számára is releváns információkkal szolgálhatnak. A vizsgálati egységet a Tripadvisor oldalon elérhető felhasználói értékelések képezték. Az adatgyűjtés során két fontos szűkítést alkalmaztunk: egyrészt csak a *Things to Do* kategóriában szereplő látnivalókra és turisztikai szolgáltatásokra érkező véleményeket, másrészt pedig csak az angol nyelvű értékeléseket vettük figyelembe. Előbbi esetében úgy értékeltük, hogy ezeknek a népszerű látnivalóknak a megítélése a turisztikai imázs mérése szempontjából fontosabb, mint a szállásheley vagy éttermi szolgáltatásokra érkezett vélemények; utóbbi pedig azért volt fontos szempont, hogy nyelvileg egy minél inkább homogén korpusszal dolgozhassunk. Az adatgyűjtés eredményeként az összes olyan véleményt sikerült kinyerni, amelyek a 2006 és 2022 közötti időszakban egyrészt az országra, másrészt pedig azon belül kimondottan az erdélyi régióra vonatkoztak. A végső adatbázis így több mint 113.000 szöveges értékelést és közel 3000 turisztikai látnivalót, illetve szolgáltatást tartalmazott.

Az eredmények bemutatása során első körben azokra a deskriptív adatokra összpontosítunk, amelyek egy átfogó képet adhatnak Erdély mint turisztikai desztináció népszerűségéről és helyéről országos viszonylatban, a többi történelmi régióhoz[27] képest. Az attrakciók számának megoszlása tekintetében például azt tapasztaltuk, hogy az erdélyi régió egyértelműen kiemelkedik országos viszonylatban. A közel 3000 turisztikai attrakció között ugyanis 855 ide sorolható, ami a teljes minta közel egyharmadát (29%) teszi ki. A második legtöbb attrakció a fővároshoz, Bukaresthez kapcsolódott (27%), a harmadik helyen pedig a bánsági régió található, de az itt szereplő 285 attrakció már csak a teljes minta 10%-át képezi. Az attrakciók számának megoszlását az erdélyi régión belül megyei szinten[28] is külön vizsgáltuk. A legtöbb turisztikai attrakció Brassó (258), Kolozs (182), valamint Szeben (137) megyéhez kötődik; Brassó pedig egyértelműen kiemelkedik a

1. számú ábra: *Az attrakciók számának megoszlása régiónként*



Forrás: saját szerkesztés a kutatás eredményei alapján

teljes régióból, hiszen a közel 300 attrakció a teljes régiónak nagyságrendileg a 30%-át fedi le. A sort Kovászna (15), Beszterce-Naszód (11) és Szilágy (11) megyék zárják, ahol látható, hogy a platformon megjelenő turisztikai attrakciók száma meglehetősen alacsony.

Az attrakciók száma mellett külön vizsgáltuk azt is, hogy honnan érkeznek azok a turisták, akik Erdélyről értékeléseket írnak. Az eredményekből kiderül, hogy az erdélyi régióról többségében az európai turisták beszélnek, hiszen az összes véleményezés 70%-a erről a kontinensről utazó turistáktól származik. Ez nagyságrendileg 20.000 értékelésnek felelt meg a teljes mintában. A második legtöbb értékelés az észak-amerikai turistáktól származik. Ebben az esetben már kevesebb mint 5000 értékelésről beszélhetünk, így ők a teljes mintának már csak a 16%-át tették ki. A harmadik helyen pedig az ázsiai turistákat találjuk. Ők valamivel több, mint 2300 online értékelést írtak Erdélyről a vizsgált időszakban, ami a teljes adatbázis 8%-ának felel meg. Ausztrália, Afrika és Dél-Amerika esetében pedig már 5% alatti arányokról beszélhetünk. Amennyiben országok szerinti bontásban nézzük meg az eredményeket, akkor az látható, hogy a legtöbb értékelés a hazai, vagyis a romániai turisták részéről érkezik, ami számszerűen közel 10.000 megosztott véleményt jelent. Őket követik az angliai turisták, valamivel kevesebb mint 5000 értékeléssel, valamint az Amerikai Egyesült Államokból érkező látogatók közel 4000 véleményezéssel. Az 1000-es határt a vezető három ország mellett még további egy ország lépi át, ez pedig nem más, mint a negyedik helyen szereplő Izrael. Az európai országok felülreprezentáltsága értelemszerűen az országos bontásban is tetten érhető. A top 20 ország között 70%-ban találunk európai országokat és mindössze 30%-ban Európán kívüli helyszíneket, mint az USA, Izrael, Ausztrália, Kanada, az Egyesült Arab Emírségek vagy éppen Új-Zéland. Az európai országok viszonylatában a hazai turisták mellett a brit, a német, a holland, az olasz és az ír turisták jelennek meg a leghangsúlyosabban. Az első 20 ország között egyébként megtalálható Magyarország is. A magyar turisták nagyságrendileg 280 angol nyelvű értékelést írtak Erdélyről a Tripadvisor felületén a vizsgált időszakban, ami összességében a tizenkettedik helyet jelenti számukra ebben a rangsorban.

Érdemes azt is külön tárgyalni, hogy milyen típusú attrakciók határozzák meg Erdély, mint turisztikai régió jelenlétét a vizsgált platformon. A Tripadvisor ugyan kategóriákba sorolja ezeket a turisztikai látnivalókat, viszont itt egyrészt minden attrakció több kategóriát is kaphat, másrészt pedig összesen több mint 150 kategória jelent meg az általunk vizsgált mintában, ami nem tette lehetővé az adatok hatékony elemzését. Ezen a ponton egy kétlépcsős manuális kódolást alkalmaztunk, ahol első körben létrehoztunk 22 nagyobb kategóriát, második körben pedig a szakirodalom mentén[29] négy nagy átfogó kategóriába rendeztük ezeket az attrakciókat: kultúra és örökség (37%), turisztikai infrastruktúra (35%), szabadidő és rekreáció (19%), valamint természeti látnivalók (9%).[30] Az alkategóriák között egyébként a *templomok és katedrálisok* (pl. brassói Fekete templom), az *éjszakai élet és gasztronómia* (pl. a kolozsvári Londoner Pub), valamint a *múzeumok* (pl. nagyszebeni Astra múzeum) csoportba sorolt attrakciók és turisztikai szolgáltatások jelentek meg a legtöbbször. Összességében talán az éjszakai élethez kapcsolódó turisztikai látnivalók magas száma lehet meglepő a teljes mintát tekintve, ami arra enged következtetni, hogy a Tripadvisor felületén aktív felhasználók körében az ilyen típusú élmények keresése, illetve ezek megosztása mindenképp egy fontos részét képezi a platformhasználati szokásoknak.

A deskriptív adatok összegzése után érdemes külön vizsgálnunk Erdély mint turisztikai desztináció imázsának mérési lehetőségeit és eredményeit. Ezen a ponton a vizsgálat fókuszába a turisztikai imázs kognitív, vagyis értelmi komponensei kerültek. A kognitív dimenziók meghatározásához Bui és szerzőtársainak korábban tárgyalt elméleti keretrendszerét tekintettük kiindulópontnak, ami megfelelő

alapot jelentett a saját szótár kialakításához. A teljes korpuszt automatizált szoftveres megoldással elemeztük, ami az említett szótár segítségével meghatározta, hogy a korábban tárgyalt nyolc nagy kognitív dimenzió[31] milyen arányban jelenik meg az Erdélyről szóló turisztikai értékelésekben. Ez voltaképpen egy imázsprofilnak feleltethető meg, ami a turistáknak a desztinációval kapcsolatos ismereteit hivatott kifejezni.

2. számú ábra: *Erdély turisztikai imázs-profilja a kognitív dimenziók mentén*



Forrás: saját szerkesztés a kutatás eredményei alapján

Ahogy a 2. számú ábrán található pókhálódiagram is érzékelteti, Erdély turisztikai imázsát tekintve a leginkább releváns dimenzió az *Emberek és kultúra* kategória, ami az értékelések 22.7%-ban jelenik meg és olyan elemek tartoznak hozzá, mint például a fesztiválok, a divat, az emberek, az ételek és italok, a múzeumok, a vallás, vagy a zene és a művészetek. Ezt követi a *Turisztikai környezet (16.8%),* amit olyan elemek mentén kódoltunk, mint az ár-érték arány, az elszállásolási lehetőségek, az évszakok, a közbiztonsági kérdések, vagy éppen az időjárásra vonatkozó megjegyzések. A harmadik helyre pedig az *Aktív kikapcsolódás és szórakozás* kategória került, ami a teljes minta 16.1%-ban jelenik meg. A kódolás során ezt a sportra, vásárlásra, étkezésre, illetve kikapcsolódásra vonatkozó utalások mentén operacionalizáltuk. Összességében az *Emberek és kultúra* volt az egyetlen dimenzió, aminek az értéke meghaladta a 20%-ot a teljes vizsgált korpuszban. A *Turisztikai környezet*, az *Aktív kikapcsolódás*, az *Építészet* és a *Természeti értékek* a 10-20% közötti intervallumban mozogtak. A legkisebb arányban a *Történelem*, az *Infrastruktúra*, valamint a *Mindennapi élet* dimenziók jelennek meg, ezeknek az aránya 10% alatti a vizsgált szövegekben. A nagy dimenziók mellett azt is külön vizsgáltuk, hogy az egyes dimenziókon belül milyen mintázatok rajzolódnak ki. Néhány olyan szempont, ami mindenképpen kiemelhető ebben a tekintetben: az *Építészet* kapcsán a *történelmi jelleg*, az *Emberek és kultúra* vonatkozásában a *vallás*, a *Turisztikai környezetet* illetően pedig az *ár-érték arány*. Ezek olyan alkategóriák voltak, amelyek különösen magas pontszámot értek el az online tartalomelemző szoftverek kimutatásaiban, ami arra enged következtetni, hogy a turisták körében ezek gyakran tematizált kérdések Erdély kapcsán a Tripadvisor értékelésekben.

Összegzés és további lehetőségek

■ A jelen tanulmányban bemutatott módszertan alkalmas eszköznek bizonyult egy adott turisztikai desztináció – jelen esetben Erdély – online megítélésének feltérképezésére, különös tekintettel azokra a tematikus mintázatokra, amelyek a

vizsgált platformon közzétett felhasználói véleményekben jelentek meg. A bemutatott eredmények egyaránt bírnak elméleti relevanciával a turizmus és marketing területén tevékenykedő kutatók és oktatók számára, valamint gyakorlati értékkel olyan turisztikai szakemberek, illetve döntéshozók számára, akik az erdélyi régió márkázásában és turisztikai promoválásában érdekeltek. Mindazonáltal, hogy a vizsgálat középpontjában az erdélyi régió állt, az alkalmazott tartalomelemzési módszer rugalmasan adaptálható más földrajzi egységek elemzésére is. Egy lehetséges jövőbeli irányt az országos szintű elemzések képezhetnek, akár Románia teljes turisztikai imázsának vizsgálatával, akár más közép- és kelet-európai országok – mint például Magyarország, Szlovákia, Csehország vagy Lengyelország – összehasonlító elemzésével. Az ilyen típusú komparatív kutatások lehetőséget biztosítanak arra, hogy az egyes desztinációk imázsát a versenytársi környezet kontextusában vizsgáljuk, ami nemcsak az értelmezési keretet árnyalja, hanem a gyakorlati alkalmazhatóságot és relevanciát is erősíti.

JEGYZETEK

1. Köszönetnyilvánítás: A kutatás a Magyar Tudományos Akadémia (MTA) *Domus szülőföldi csoportos kutatói ösztöndíjprogram* támogatásával, a *Kommunikáció- és médiatudomány* tudományterületen elnyert pályázat keretében valósult meg.

2. Mihalis Kavaratzis – Gregory J. Ashworth: *Place branding: where do we stand?* In: Gregory J. Ashworth – Mihalis Kavaratzis (szerk): *Towards effective place brand management: branding European cities and regions.* Edward Elgar Publishing, Cheltenham, 2010.

3. Graham Hankinson: *Place branding theory: a cross-domain literature review from a marketing perspective.* In: Ashworth – Kavaratzis i. m.

4. Graham Hankinson: *Rethinking the Place Branding Construct.* In: Mihalis Kavaratzis – Gary Warnaby – Gregory J. Ashworth (szerk): *Rethinking Place Branding. Comprehensive Brand Development for Cities and Regions.* Springer International, Cham, 2015.

5. Staci M. Zavattaro: *Place Branding through Phases of the Image. Balancing Image and Substance.* Palgrave Macmillan, New York, 2014.

6. Carmen Blain – Stuart E. Levy – J. R. Brent Ritchie: *Destination Branding: Insights and Practices from Destination Management Organizations*. Journal of Travel Research 2005. 43(4). 328–338.

7. Hidayet Kislali – Mihalis Kavaratzis – Michael Saren: *Destination image formation: Towards a holistic approach*. International Journal of Tourism Research 2020. 22(2). 266–276.

8. Jeeyeon J. Hahm – Asli D. A. Tasci: *Country image and destination image of Brazil in relation to information sources*. Journal of Hospitality and Tourism Insights 2020. 3(2). 95–114.

9. William C. Gartner: *Image Formation Process*. Journal of Travel & Tourism Marketing 1994. 2(3). 191–216.

10. Asli D. A. Tasci – William C. Gartner – S. Tamer Cavusgil: *Conceptualization and operationalization of destination image*. Journal of Hospitality and Tourism Research 2007. 31(2). 194–223.

11. Bill Baker: *Place branding for Small Cities, Regions and Downtowns: The Essentials for Successful Destinations*. Kindle Edition, 2019.

12. Vinh Bui – Ali R. Alaei – Huy Q. Vu – Gang Li – Rob Law: *Revisiting Tourism Destination Image: A Holistic Measurement Framework Using Big Data*. Journal of Travel Research 2022. 61(6). 1287–1307.

13. A PESO modell és a helymárkázás kapcsolatát részletesen tárgyalja Románia példáján keresztül az alábbi tanulmány: Benedek István: *A PESO modell, mint országmárkázási projektek kommunikációs keretrendszere. A romániai turisztikai kampányok tapasztalatai*. Me.Dok 17(4). 2022. 31–45.

14. A turisztikai mobilalkalmazások desztinációk kommunikációjában játszott szerepét részletesen tárgyalja az alábbi tanulmány: Benedek István – Szöllősi Tamás: *A turisztikai alkalmazások szerepe a desztinációk márkakommunikációjában*. Korunk 2022. 33(10). 108–117.

15. A rövidítés az angol elnevezés kezdőbetűire utal: *user-generated content*. Ezt a rövidítést manapság a magyar marketing szakirodalom is előszeretettel alkalmazza.

16. A nemzetközi szakirodalom az ilyen típusú web 2.0 felületeket gyűjtőnéven *Online Travel Review Site*-oknak, vagyis online turisztikai értékelő oldalaknak tekinti. A turisztikai marketing területén pedig széles körben elterjedt az OTR rövidítés használata. A Tripadvisor mellett hasonló oldalak például az Expedia, a Google Places, vagy a Yelp!, de bizonyos szempontból az olyan szállásfoglaló- és közvetítő szolgáltatások is ide sorolhatók, mint például a Booking, vagy az AirBnB.
17. A kifejezés az angol WOM, vagyis *Word of Mouth* rövidítésből származik; ennek jelöli az elektronikus (eWOM), vagyis online közegben, digitális kommunikációs csatornákon megvalósuló változatát. A szájreklám klasszikus formájához képest a digitális változat rövid idő alatt sokkal több emberhez képes eljutni, ezáltal pedig hatását szélesebb körben tudja kifejteni.
18. Lluís Tamajón – Gemma C. Valiente: *Barcelona seen through the eyes of Tripadvisor: actors, typologies and components of destination image in social media platforms*. Current Issues in Tourism 2017. 20(1). 33–37.
19. Estela Marine-Roig – Berta Ferrer-Rosell: *Measuring the gap between projected and perceived destination images of Catalonia using compositional analysis.* Tourism Management 2018. 68. 236–249.
20. Svetlana Stepchenkova – Fangzi Zhan: *Visual destination images of Peru: Comparative content analysis of DMO and user-generated photography*. Tourism Management 2013. 36. 590–601.
21. Marek Nowacki – Agnieszka Niezgoda*: Identifying unique feature of the image of selected cities based on reviews by Tripadvisor portal users.* Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism 2020. 20(5). 503–519.
22. Kolar Tomaz – Wattanacharoensil Walanchalee: *One does not simply…project a destination image within a participatory culture*. Journal of Destination Marketing & Management 2020. 18. 1–14.
23. Elena Măgdălin – Alexandra Cehan: *The online destination image of the protected area Bicaz Gorges-Hăşmaş National Park.* Lucrările Seminarului Geografic Dimitrie Cantemir 2022. 50(1). 36–54.
24. Cristina Lupu – Ana Brochado – Oana M. Stoleriu: *Visitor experiences at UNESCO monasteries in Northeast Romania*. Journal of Heritage Tourism 2019. 14(2). 150-165.
25. Oana M. Stoleriu – Ana Brochado – Alexandru Rusu – Cristina Lupu: *Analyses of Visitors' Experiences in a natural World Heritage Site Based on Tripadvisor Reviews*. Visitor Studies 2019. 22(2). 192–212.
26. Oana M. Stoleriu – Bogdan-Constantin Ibănescu – Cristian Constantin Stoleriu – Cristina Lupu: *Strengthening Dracula tourism brand through cartographic approaches*. Journal of Maps 2022.18(1). 61–69.
27. A vizsgálatban az alábbi történelmi régiókat kódoltuk: Erdély, Bánság, Partium, Munténia, Moldva, Dobrudzsa, Olténia, Bukovina. Bukarestet a mintában szereplő kiemelkedő aránya miatt végül külön régióként kezeltük az adatok elemzése során.
28. A vizsgálatban az alábbi megyék mentén határoztuk meg az erdélyi régiót: Beszterce-Naszód, Brassó, Fehér, Hargita, Hunyad, Kolozs, Kovászna, Maros, Szeben, valamint Szilágy megye.
29. Asunciòn Beerli – Josefa D. Martín: *Factors influencing destination image*. Annals of Tourism Research. 2004. 31(3). 657-681.
30. Zárójelben az egyes kategóriák aránya szerepel a teljes erdélyi mintát tekintve.
31. A szótár segítségével kódolt dimenziók: Emberek és kultúra, Történelem, Építészet, Mindennapi élet, Infrastruktúra, Természet, Turisztikai környezet, Aktív kikapcsolódás és szórakozás.

MURAI ANDRÁS

„EGYIK ELMEGY, JÖN A MÁSIK."

Hatvanéves *A tizedes meg a többiek*

■ *A tizedes meg a többiek* (1965) a magyar filmtörténet egyik legismertebb, legendás alkotása, pedig az előkészületek idején és a forgatókönyv alapján nem lehetett pontosan megjósolni a sorsát. „Nem lesz ebből baj?" – kérdezgette a forgatás alatt Keleti Márton rendező a stúdióvezetőt, Herskó Jánost,[1] ugyanis a film alapjául szolgáló Dobozy Imre-drámát oly mértékben átírták, hogy arra alig lehetett ráismerni: hősies partizántörténetből vígjátékká alakították. Az alkotók ügyesen egyensúlyoztak, a bohózati elemek közé úgy bújtatták el az ideológiai elvárások paneljeit, hogy azok nem váltak a szórakoztatás kárára. Erről tanúskodnak a nézői adatok, hiszen a film óriási közönségsiker lett, közel 3.400.000-en látták a bemutatás évében[2], ami az egész évtizedet tekintve is kiemelkedő nézőszám. A vígjátékokban és történelmi filmekben bővelkedő hatvanas években csak a népszerű regények adaptációi előzték meg: *Az aranyember*re (Gertler Viktor, 1962), *A kőszívű ember fiai*ra (Várkonyi Zoltán, 1966) és az *Egri csillagok*ra (Várkonyi Zoltán, 1968) váltottak többen jegyet, mint *A tizedes*re.

A kritika is elismeréssel fogadta, 1965-ben a Magyar Filmszemlén elnyerte a fődíjat (megosztva Jancsó Miklós *Így jöttem* című filmjével), továbbá megkapta a különdíjat és a legjobb rendezésért járó elismerést is (megosztva Jancsó Miklóssal, Kovács Andrással, Szabó Istvánnal). 1968-ban bekerült a *Budapesti 12*-be, az akkor legjobbnak tartott magyar filmek elit listájában egyetlen szórakoztató műként tündöklő a szerzői filmek mellett, ami egyértelműen jelzi *A tizedes meg a többiek* magasra értékelt pozícióját. Kevés olyan vígjátékunk van, amelynek biztos a helye a magyar filmtörténeti kánonban: a bumfordi kispolgár karikírozott ábrázolásával a sikeres filmkomédiák sorát elindító *Hyppolit, a lakáj* (Székely István, 1931) és politikai szatíra műfajában *A tanú* (Bacsó Péter, 1969) látszik hasonlóan megkerülhetetlen pontnak; valószínűleg e három filmből maradt fenn a legtöbb, mai napig idézett szállóige.

Miért épp *A tizedes* vált halhatatlanná a hatvanas években készült számos vígjáték közül? Miért nem öregszik úgy, mint oly sok régi film? Mit tud Keleti Márton rendezése, amit más vígjáték nem? A csillagok szerencsés állását ez esetben így summázhatjuk: a vígjátékok készítésében gyakorlott alkotók a konszolidálódó Kádár-rendszer megengedő légkörét kihasználva merész húzással találékony dezertőröket tettek meg háborús hősöknek. A történelmi vészhelyzetben túlélni vágyó karakterekkel kollektív önazonosságtudatunk fontos vonására tapintottak rá, egyúttal a film a megúszásban aktív kisember nézőpontjából a háború értelmetlenségére is rávilágít. A menekülő katonaszökevény Molnár tizedes, nyakában az ezred gránátokba rejtett eltulajdonított zsoldpénzével, a mindent túlélő kisember szimbolikus alakjává vált.

„Egyik elmegy, jön a másik. Mint a vadak" – mondja rezignáltan, leginkább magának Albert, a kastély mindig kimért komornyikja, egy épp elmúlóban lévő kor képviselője, aki úri inas szerepéből a legelképesztőbb helyzetekben sem zökken ki. E bölcs mondása túlmutat a háborús szituáció jellemzésén: hazánk „átjáróház" jellegére utal, s erre, a történelmi-politikai fordulatoknak kiszolgáltatott élethelyzetre felszabadító nevetéssel ismerhetett rá a hatvanas évek nézője. Elő-

ször örülhetett moziban a hivatalosan elvárt szocialista hőstípus „leleplezésének”: az eszmék vezérelte munkásmozgalmi harcos helyett az önző, politikai eszméket csípőből elutasító, vagány pesti melósnak szurkolhatott.

Nemcsak a nézők megelégedésére szolgált a film. *A tizedes meg a többiek* a kultúrpolitika elvárásainak is megfelelt, hiszen a címszereplő által közvetített minta illeszkedett a lakosságot a depolitizáltság felé terelgető Kádár-kori hivatalos álláspontho z. Ez a vígjáték alkotók, nézők és kultúrpolitika hármasának „ritka, hiteles kiegyezése közül az egyik legsikeresebb”.[3]

Keleti és a többiek

■ Egy műfaji film sikerét jellemzően a színészekhez szokás kötni, s *A tizedes* esetében is először a hibátlan szereposztás és a kiválóan megformált karakterek jutnak eszünkbe. Major Tamás a feszült helyzetekben is kimért komornyikként, a fifikás Molnár tizedest játszó Sinkovits Imre, az életunt Gálffy zászlósként Darvas Iván, vagy Márkus László a nevetségessé tett német tiszt szerepében – a film kétségtelenül az emlékezetes színészi alakítások tárháza. Azonban a remek színészi teljesítményhez megfelelő szituációk és karakterek szükségesek, a fordulatos cselekményhez jó ritmus, az élvezetes vígjátékhoz megfelelően adagolt és felépített helyzetkomikum. Keleti Márton, a vígjátékok biztos kezű rendezője értett a nézők becsalogatásához a moziba, nevéhez számos sikerfilm kapcsolódik, többek között minden idők legnézettebb hazai filmjeként számontartott, 1949-ben bemutatott operett-film, a *Mágnás Miska*. Ha a magyar rendezőket aszerint állítjuk sorba, hányan nézték meg összesen a filmjeiket, messze Keleti Márton vezet, eszerint 81 millió feletti az 1948-tól halálig, 1973-ig készült 38 filmjének a nézőszáma. Őt Bán Frigyes követi 18 filmmel és 46 millió nézővel.[4] Figyelemre méltó, hogy az első öt legnézettebb rendező között három, Keleti, Bán és Gertler Viktor a két háború között kezdte pályafutását vígjátékokkal, s a szórakoztató filmiparban szerzett tudásukat kamatoztatták 1945 után, igazodva az államszocialista rendszer hosszú évtizedeiben az ideológiai-politikai elvárásokhoz. Keleti három és fél évtizedet átfogó, rendkívül termékeny, több mint 40 filmet számláló pályafutása során a politikai széljáráshoz gyorsan alkalmazkodva több témában és műfajban dolgozott. Rendezett többek között munkásmozgalmi filmet (*Pár lépés a határ*, 1959, *Változó felhőzet*, 1967) és propagandamunkát az „ellenforradalomról” (*Tegnap*, 1959, *Virrad…*, 1960), és ő volt a személyi kultusz legfoglalkoztatottabb rendezője: a szocialista realizmus jegyében készítette a *Dalolva szép az élet* (1950), *Civil a pályán* (1951), *Erkel* (1952), *Ifjú szívvel* (1953), *Kiskrajcár* (1953) című filmeket. Igazán otthon a vígjáték különböző területein érezte magát. Házassági komédiái (*Harapós férj*, 1937, *Butaságom története*, 1965, *Tanulmány a nőkről*, 1967) és zenés dalbetétekkel tűzdelt vígjátékai (*Hattyúdal*, 1963) az életmű legsikeresebb darabjai közé tartoznak.[5]

Keleti *A tizedes* előtt és után is forgatott a második világháború idején játszódó filmet, de egyiket sem tekinthetjük az életmű kiemelkedő alkotásának. A *Fel a fejjel!* (1954) egy bohóc történetét beszéli el a háború utolsó és a „felszabadulás” első hónapjaiban. A bohózatot a szocreál stílussal keverő vígjátékot a kritikusok lehúzták, és a kultúrpolitikusok is elégedetlenek voltak vele. Ezt követően Keleti 1965-ig nem készített második világháborús filmet, majd *A tizedes* sikerén felbuzdulva, 1967-ben a *Változó felhőzet*et. Ebben ismét Sinkovits Imre játssza a főszerepet, újfent katonaszökevényt alakít, aki álruhában, hol csendőrnek, máskor papnak öltözve járja a fővárost. Akárcsak *A tizedes*ben, az álcázás és átöltözés itt is számos helyzetkomikumot eredményez, ám a *Változó felhőzet* mégsem lett közönségsiker, ugyanis a munkásmozgalmi tematika dominál benne: a főszereplő nem az életét mindenáron menteni igyekvő hétköznapi hős, hanem az elvtársait kereső, ideológiai motiváltságú kommunista.

*A tizedes*ben az alkotók remek arányban keverték a baloldali motivációjú, valamint az eszmékre fittyet hányó, saját érdekeiket képviselő szereplők arányát. Az előbbit háttérbe szorították, míg az utóbbit kidomborították. A végeredmény nem az eredeti alapanyagot szállító, a szocialista rendszer elkötelezett íróján, Dobozy Imrén múlt. A *Nyílt parancs* a párt elvárásait hűségesen kiszolgáló munka, hamis munkásmozgalmi film lett volna belőle, ha Szász Péter nem dolgozza át a szöveget. A komoly politikai kapcsolatokkal rendelkező stúdióvezető, Herskó János[6] nemcsak Szász tehetségében bízott, hanem abban is, hogy a filmirányítással foglalkozó pártfunkcionáriusok előtt meg tudja védeni a pátoszos partizándarabból szatírává alakított forgatókönyvet. Szásznak volt már gyakorlata vígjáték (*Mese a 12 találatról*, Makk Károly, 1956) és történelmi groteszk (*Hannibál tanár úr*, Fábri Zoltán, 1956) írásában, és korábban Keletivel is dolgozott, a már említett *Fel a fejjel!* egyik forgatókönyvírójaként.[7] Annak ellenére, hogy az anekdota szerint a forgatókönyvet teljes egészében ő írta, és „nem volt benne Keleti Mártonnak egy gondolata sem", állítja Bíró Zsuzsa dramaturg, Szász a stáblistára „konzultáns"-ként került. Ennek oka, hogy mikor nem kapott rendezési lehetőséget, csúnyán összeveszett a filmgyártás irányítóival, s mire leforgatták *A tizedes*t, kirúgták a Filmgyárból.[8]

A tizedes és a kortárs vígjáték

■ *A tizedes meg a többiek* szatirikus háborús vígjáték, ami fehér holló a magyar film történetében. Második világháborús film is kevés készült, *A tizedes* előtt öt alkotás érdemel figyelmet: a *Valahol Európában* (Radványi Géza, 1947), a *Budapesti tavasz* (Máriássy Félix, 1955), a *Fel a fejjel!* (Keleti Márton, 1954), az *Alázatosan jelentem* (Szemes Mihály, 1960) és a *Két félidő a pokolban* (Fábri Zoltán, 1960). Az első kettő patetikus hangvételű dráma, míg a másik három szatirikus és groteszk ábrázolásmóddal közelít témájához, műfaji szempontból mégsem tekinthetjük őket *A tizedes* előzményének. A *Fel a fejjel!* épp Keleti próbálkozása, hogy szórakoztató formában meséljen a háború utolsó napjairól. A film első része gegekből, burleszkes jelentekből építkezik, míg a második egység, a '45 utáni rész megkomolyodik, és – folytatva a korábbi évek sematikus filmjeinek stílusát – a szocialista realista stílusra emlékeztető karakterekre és képi megoldásokra hagyatkozik. Hiába a főszerepet játszó Latabár Kálmán országos népszerűsége, hiába Keleti sok filmet számláló tapasztalata a helyzetkomikumra épülő vígjátékok terén, a *Fel fejjel!* zavaros hangvételű, hol harsányan nevettetni akaró, hol a kommunista vezetőket dicsőítő alkotás lett. Az *Alázatosan jelentem* első, hosszabb része a két háború között, míg a második egysége a keleti fronton játszódik. A tisztikar tagjainak ironikus, már-már parodisztikus ábrázolása mellett a baloldali eszmékkel rokonszenvező katonákat pátosszal jeleníti meg, s e kettőssége miatt a film leragad a mozgalmi tematika sematikus ábrázolásánál. Fábri Zoltán rendezése, a *Két félidő a pokolban* (1961) zsidó sorssal foglalkozó történelmi groteszk, a munkaszolgálatosok és a nácik focimérkőzéséről szól, és a halálra ítéltek erkölcsi tartásának állít emléket. Végigtekintve a második világháborús tematikájú játékfilmjeinken azt látjuk tehát, hogy *A tizedes meg a többiek* az első, műfajában egységes szatirikus vígjáték. E műfajjal a stúdióvezető Herskó, a forgatókönyvet író Szász és a rendező Keleti azért vállalt kockázatot, mert addig háborús hősökről szóló filmet csak patetikus partizán, vagy munkásmozgalmi filmek formájában lehetett elképzelni, többnyire szovjet mintára. Ezt a megközelítést dobták sutba, mikor deheroizáló vígjátékkal álltak elő a „felszabadulás" 20 éves ünnepi évfordulójára. Igaz, a film a nácik és nyilasok szatirikus megjelenítésével szemben a szovjetek ábrázolásával sokkal óvatosabb. Nem lehetett kihagyni a kötelező hazugságot a joviális szovjet tisztekről és a Vörös Hadsereg barátságos katonáiról. Ezt a hamis és egyoldalú ábrázolást azért is fogadhatták el a korabeli nézők, mert a filmben nem ők, mármint a szov-

jetek, és nem is a hős partizánok a főszereplők, hanem épp a heroikus magatartást ellenpontozó szökött katonák, akiknek eltökélt szándéka, hogy bőrüket vásárra többé nem viszik senki kedvéért sem – bár e szándékot és meggyőződést a film utolsó jelenete – kissé didaktikusan – korrigálja.

A tizedes mint háborús vígjáték megszületését a hatvanas évek műfaji filmes környezete is elősegíthette. „A kádári konszolidáció kezdetétől folyamatosan emelkedik a vígjátékok száma, s a hatvanas években egyenletesen kimagasló a műfaj jelenléte" – állapítja meg Gelencsér Gábor.[9] Sokféle témában készült vígjáték, leggyakrabban házassági komédiák (*Nem ér a nevem*, Keleti Márton, 1961; *Mici néni két élete*, Mamcserov Frigyes, 1962; *Tanulmány a nőkről*, Keleti Márton, 1967), és a lakáshelyzet nehézségein élcelődő művek (*Fűre lépni szabad*, Makk Károly, 1960; *Két emelet boldogság*, Herskó János, 1960; *Nem várok holnapig*, Kormos Gyula, 1967). A hatvanas évek közepétől erősödött a szatirikus látásmód, emelkedett a társadalmi folyamatokat kritizáló, szatirikus jegyeket mutató vígjátékok száma (*Fügefalevél*, Máriássy Félix, 1966; *Büdösvíz*, Bán Frigyes, 1966). Majd az évtized végére, és a 70-es években a politikai irányultságú, erős társadalombírálatot megfogalmazó szatírák jelentős mértékben kiszorították a közönség szórakoztatására vállalkozó vígjátékokat. A szatirikus vígjáték és a szerzői szatíra közötti eltérés lényegét Gelencsér Gábor az elbeszélésmódban látja.[10] A műfaji jegyekre épülő szatíra jellemzően megtartja a műfaj, a vígjáték dramaturgiai jellemzőit, a klasszikus elbeszélésmód szerkezeti elemeit, míg a szerzői szatíra a szerzői elbeszélésmódhoz igazodik, ami alapvetően elveti a hagyományos elbeszélői megoldásokat (jellemző például dramaturgiai csúcspontok hiánya). Keleti Márton nem készített szerzői szatírát, sem *A tizedes* előtt, sem azt követően, részben, mert ő a vígjátékok mesterembere volt, másrészt azért, mert mindig igyekezett alkalmazkodni a politikai elvárásokhoz, s nem merészkedett a leleplező, maróan gúnyos társadalomkritika veszélyes terepére. Szatirikus vígjátékot viszont rendezett többet is, például a *Tanulmány a nőkről* vagy a *Butaságom története* enyhe iróniával beszél a rendszerről, s inkább a vígjátéki helyzetekre helyezi a hangsúlyt. Ahogyan *A tizedes meg a többiek*re is a bohózati, tehát mozgalmas forma jellemző, amivel egyébként több ponton kötődik a hazai filmvígjáték hagyományához: különösen a háború előtti filmek félreértéseken és szerepcseréken alapuló szituációi jelennek meg benne új köntösben.

A nemzeti karakter *A tizedes* szerint

■ „Mi vagyunk a legcsúnyábban letojva" – mondja a film elején a tizedesnek felettese. Ha cseppet sem számítunk a saját szövetségeseinknek, ha nyilvánvaló ostobaság követni az országot irányító nyilasok parancsait, s ha nem szeretnénk szovjet fogságba kerülni, marad az egyetlen hőstett, a megúszás. Ez a cél közös a kastélyban összeverődő „lógósokban": a háború utolsó napjainak túlélése. Molnár Ferenc tizedes, aki már végig harcolta a háborút, helyt állt a fronton, most dörzsölt énjét „előhúzva" kizárólag önérdekből cselekszik: ha kell grófnak, máskor partizánnak vagy nyilasszimpatizánsnak adja ki magát. Gálffy Eduárd zászlós a búsmagyar pátoszt képviseli, a múlt rendszer kiábrándult, életunt karakterét, akit frázisaival együtt („Magyarország nincs többé") nem lehet komolyan venni. Elmúlt idők levitézlett képviselője ő, aki még saját magán is mosolyog. A háborús helyzet: egy korszak vége és egy újnak a nyitánya. Gálffy zászlós a múlton mereng, Molnár tizedes a jövőbe tekint, az elcsent zsoldból kisboldogságának megteremtését tervezi. Az idealista kommunista, Szijjártó István (Pálos György) az egyetlen nem komikus figura, mivel az ő baloldali meggyőződését komolyan kell vennünk. Rajta nem lehet nevetni, egészen pontosan egy ízben válik poén tárgyává: a szovjet eszmék és emberek lelkes barátjaként egyetlen szót sem beszél oroszul, a tizedes viszont, aki menekül a Vörös Hadsereg elől, felszedett némi nyelvtudást a keleti fronton.

A hollywoodi filmek magányos hőséhez hasonlóan a tizedes önzősége mögött érző szív rejlik. Érdekből cselekszik, ám közben sikeresen terelgeti kis csapatát az életveszélyes helyzeteken át, s megmenti a nyilasok által frontra sorozott fiatalokat is. Szeretjük a hétköznapi hős bevállalós, önző elszántságát, és megbocsátjuk neki, hogy a film végén önként csatlakozik a szovjeteket segítő partizánkülönítményhez. Eleget viccelődött már az oroszokkal, a „Már a spájzban vannak az oroszok", vagy a „Grisa, hogy azt a jó moszkvai nénikédet!" felkiáltás különösen bátornak számított az „ideiglenesen" nálunk állomásozó szovjet csapatok árnyékában. Az összeverődött „lógós" csapat parancsnoka volt, hiszen csak a munkásosztály leleményes melósa lehet a közösség vezetője. A vezetésre azonban nem eszmei, politikai okból alkalmas, hanem a rátermettség miatt. Belelátjuk tehát a karakterbe, hogy a megúszós magyar katonák frissen alakult kis harci különítményéhez tartozni vonzóbb számára, mint az egyéni boldogulást keresgélni. Nem kommunista meggyőződésből, hanem bajtársiasságból. Ezzel a film a történet végére az ön- és a közösségi érdek konfliktusát is feloldja: a hamis hazafiasságtól megcsömörlött hétköznapi ember végül a szovjetek segítségével a jó oldalra áll, s tán hős partizán lesz belőle… Szerencsére a film ezt már nem meséli el, Molnár tizedes döntésével ugyanakkor megoldja a szocialista rendszer alaptörténetének számító munkásmozgalmi motívum kérdését. A felszabadító partizánok mítosza nem sérül, miközben a háborús helyzet szatirikus megközelítése dominál a film nagy részében.

A nemzeti önirónia a cselekmény központi helyszínét jelentő kastély metaforájában is kifejeződik. „Micsoda átjáróház", jegyzi meg Albert, utalva az itt gyors egymásutánban megforduló különféle népekre, akikhez nekünk magyaroknak muszáj serényen alkalmazkodnunk. „Ez Magyarország. Mindig csak átöltözünk. Meddig lehet ezt bírni köpönyeggel, önérzettel?" – ez Gálffy zászlós – és a film – szarkasztikus véleménye a nemzeti habitusról? A túlélés eszköze az álcázás; slusszpoénként még kiderül, Albertnek a neve sem valódi: Dezsőnek hívják, ami viszont nem elég jó hangzású egy kastély komornyikjához, ezért a báró átkeresztelte.

A tizedes meg a többiek azért is maradandó, korszakokat túlélő alkotás, mert az identitásváltások, miközben az egyre kaotikusabbá váló bohózati helyzeteket működtetik, nemzeti önazonosságunk gúnyrajzát adják. Szeretetteljes önirónia ez. Nem világmentő partizánok vagyunk mi, hanem életrevaló túlélők, akik a történelmi csapdahelyzetekben leleményesen elkerülik az aknákat. S hogy e filmet hatvan év után is nagy becsben tartjuk, igazolja: szeretünk magunkra ismerni a deheroizáló történelmi filmek jég hátán is megélő kisemberében.

■ JEGYZETEK

1. Muhi Klára (szerk.): *Herskó. Interjúkötet*. Korona Kiadó, Bp., 2006. 32–34.
2. Dr. Gombár József (szerk.): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest, 1987. 71.
3. Hirsch Tibor: *A kisvilág ethosza. A hatvanas évek magyar vígjátékai*. Metropolis, 2014/3.
4. Gombár: i. m. 151.
5. Keleti Márton pályájának áttekintéséhez l. Murai András: *Mesterember változó politikai széljárásban*. Filmvilág, 2025/3–4. szám
6. Ekkor négy stúdió működött: Újhelyi Szilárd, Köllő Miklós, Herskó János és Nemeskürty István vezetésével.
7. Szász Péter közel másfél évtizedes forgatókönyvírói munka után készítette el saját filmjeit, amelyek közül kiemelkedik az *Egy kis hely a Nap alatt* (1974) és a *Szépek és bolondok* (1976). Szász játékfilmjeiről lásd Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris, Bp., 2002. 357–363.
8. Szekfü András: *Így filmeztünk. Válogatás fél évszázad magyar filmtörténeti interjúiból. Beszélgetés Bíró Zsuzsa dramaturggal*. MMA Kiadó, Budapest, 2019. 356.
9. Gelencsér Gábor: *A legvidámabb barokk. Az államszocialista korszak komikus formái, különös tekintettel a szerzői szatírákra*. In: Dr. Kárpáti György (szerk.): *A vígjáték. Válogatott tanulmányok*. Film Anatómia, Budapest, 2018. 260.
10. Uo. 273.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

MESTERSÉGES INTELLIGENCIA, VERS, ANOMÁLIA, ISTEN

Sigríður Hagalín Björnsdóttir: *DEUS*

■ Van a világirodalmi áramlásnak egy jótékony, a váratlanságtényezőt mozgásba lendítő képessége. Olyan megoldások, poétikai kódok, irodalom elé állított célkitűzések kombinációjaként tekintek a *DEUS*-ra, amely magyar nyelven, a magyar kultúra aktuális logikájában bizonyára nem jöhetett volna létre, miközben egyenként ismerősek az elemek, amelyekből összerakta az izlandi szerző, Sigríður Hagalín Björnsdóttir. Az írónő munkái közül nem ez az első, amelyiknél hasonlót érzékelek olvasás közben: mind *A sziget*, mind a *Tüzek*, mind a *DEUS* rendkívül aktuális kérdéseket jár körül ráadásul rendre olyanokat, amelyek kicsit a jövő felé is ellépnének: mintha időben mindig öt-tíz évvel előbbre járnánk, mint a megírás aktuális jelene. *A sziget* azt a gondolatkísérletet végezte el regényformában, milyen lenne egyik pillanatról a másikra újra nemzetállamszigetté válni, kiiktatódva a globalizációs áruáramlásból és információáramlásból. Donald Trump amerikai védővámjai mintha hasonló képletekkel próbálkoznának, közel egy évtizeddel később. A 2020-as *Tüzek* a természeti katasztrófákkal való együttélést modellezi a nyugati, jóléti társadalmak keretein belül egy olyan jelenségre összpontosítva, amely Izlandot különösképp érintheti: a vulkáni aktivitásra. Az eredeti nyelven 2023-ban megjelent *DEUS* a mesterséges intelligencia életünkbe építhetőségéről szól 2024-ben ez már magyarul is hozzáférhetővé vált Patat Bence kiváló fordításában. Kicsit mintha ismét előreszaladt volna időben a szerző, de a világ szélsebesen talpal a nyomában.

A *DEUS* tézisregény ez a regénytípus a huszadik század folyamán nagy karriert futott be, és természetesen a problematikus pontjai is gyorsan felszínre kerültek. Az izlandi kultúrában, a huszonegyedik században megképeződve viszont Sigríður Hagalín Björnsdóttir regényei újra és újra azt a hatást keltik, hogy tézisregény voltuk mellett a világ legaktuálisabb, a nyilvánosságot és az egyes társadalmakat leginkább foglalkoztató kérdésekről beszélnek. Azokról a témákról regényt írni, amelyek a hírportálok címoldalán szerepelnek aktuálisan, komoly kihívás. A szerző módszere kibontani, kontextusba helyezni ezeket a problémákat és a spekulatív fikció eszközeihez nyúlva ki is élezni azokat, szélső pontokig juttatva bennünket. Ez voltaképpen pontosan azoknak a téteknek az érzékelése is egyben, hogy mire lehet jó az irodalom: átélhetővé tenni a dolgokat, kiszabadítani a címlaphírt a pillanatnyiságából, szingularitásából, és egy komplexebb hálózatban láttatni azt. Sigríður Hagalín Björnsdóttir regényei ugyanakkor huszonegyedik századi módon tézisszerűek: hordozzák a posztmodern irodalom többperspektívájúságának, nyitottságának a jellegzetességeit a regények például rendre olyan ponton vágják el a kibontakozó cselekménycszálat, ahonnan többféleképpen alakulhatnak tovább a dolgok. Hordozzák ugyanakkor a hollywoodi tömegfilmek szerkesztésmódjának, karakterformálásának nyo-

Ford. Patat Bence. Cser Kiadó, Bp., 2024.

mait is: nem tévedés talán azt sem megfigyelni, hogy a huszadik század első felének tézisregényei az ezredforduló táján hollywoodi populáris produkciók formájában kezdtek visszaszivárogni kultúráinkba.

A *DEUS* midcult, illetve middlebrow regény. Ez leginkább a zsánerműfajokhoz való viszonyában érhető tetten: Sigríður Hagalín Björnsdóttir újra és újra disztópikus, a science fiction műfajai felé nyitó regényeket ír. A cselekményszövésnek különösen az az ága ebben a regényben, amelyik az Andri Már nevű szereplő történetét követi, aki újságíróból egy nagy nyelvi modellen alapuló chatbot szövegírójává és korrektorává válik, a Cég, a Korporáció mítoszára épülő sci-fikből lehet számunkra ismerős. Egy másik szál, Ísabella története leginkább a young adult kódokkal, az ifjúsági regények tipikus konfliktustípusaival kapcsolja össze a cselekmény kibontakozását. Ísabella bullying áldozata az osztálytársak körében, családja nehéz anyagi helyzettel küszködik, ezért előbb-utóbb saját lábára kell állnia a regény végére pedig meg is találja saját hangját, szövetségeseit, illetve a lehetséges utakat, amelyek kivezethetik őt addigi helyzetéből. A regény szerkezete, sokszólamúsága, asszociatív hálózatai emelik ki a művet a pusztán zsánerkódok szerinti olvashatóságból. A szerző úgy helyezi egymás mellé a tudományos kutatások aktuális sajtóhíreit és olykor enyhén átírt változatukat, illetve a regényhősök életében végbemenő történéseket, hogy a regény világa kitágul. Több szinten válnak értelmezhetővé az emberi döntések, amikor állati viselkedésekről, a szubatomi illetve kozmikus világról, a nagy adathalmazok felhasználásának jellegéről, teológiai és poétikai kérdésekről való információk kontextusában kell értelmeznünk őket. A regény síkváltásai, különböző szövegtípusokat ötvöző jellegzetességei hozzájárulnak a mű midcult-közeg felé mozdításához. Ilyen értelemben azt vehetjük észre, hogy az a jellegzetesség, amit a világ például a „skandináv krimi" műfaji ismérvei alapján szokott meg és ismer fel talán legkönnyebben komoly és aktuális társadalmi kérdések zsánerműfajokon belül történő megjelenítését , az lényegesen tágasabb kisugárzású. Az északi irodalmaknak eszerint valamelyest védjegyévé vált a minőségi, problémacentrikus midcult, Sigríður Hagalín Björnsdóttir regényeit is beleértve.

A *DEUS* magáról az irodalomról is szól, az irodalom lehetséges helyéről a kortárs társadalomban ezt pedig két irány összekapcsolásával találja meg: egyrészt az emberek szakralitásigényének analízise nyomán jut el oda, hogy az irodalom egyfajta transzcendens iránti tájékozódásra adott válasz. Ez az opció egyébként, mint arra több irodalomtörténeti elemzés rámutatott, a társadalom szekularizációs folyamatára való reakcióként, a romantika korától kezdve néhányszor felmerült már az irodalomrendszerben. A másik irány az anomáliák felől ragadja meg az irodalmi kódolás kérdését. A regényben, némileg eltúlzott és kiélezett módon, a versszerű kommunikáció lesz az, amely kizökkenti a mesterséges intelligencia bevált algoritmusait, pánikot okozva a Korporációban. További funkciókban is megjelenik persze az irodalom, ezek közül az önismereti-pszichológiai dimenzió végső soron kézenfekvő mozzanat a verstől kezdetben idegenkedő, érzéseiket megfogalmazni nem tudó szereplők számára utat nyit. Ugyanakkor a regény egyik emlékezetes jelenetében a vers az agresszió megszelídítésére irányuló orpheuszi funkcióban is felbukkan: az Ísabellát zaklató osztálytársakat, akik éppen élő közvetítéssel próbálják a bullying hatását felerősíteni, kizökkenti az, hogy Ísabella hirtelen egy verset kezd mondani fejből, és a lájv ezt is rögzíti. Amikor a zaklató versben, saját arcába mondva hallja ezt: „Ölnöd kell, hogy élhess […] // Ahogy a testvéredre taposol / érzed, hogy az élet szétárad a lábadban", visszahőköl, a váratlanság ereje megakasztja a folyamatot. Ísak Harðarson izlandi költő verse a költészet egyik le-

hetséges erős, ugyanakkor nagyon köznapi modelljét nyújtja tehát a könyvben. Hogy ezt az erőt a young adult kód szerint is értelmezni tudják a zaklatók, azt pontosan jelzi az egyik fiú reakciója: „Mi az, elkezdtél rappelni, Ísadebella?"

Mi a tézis tehát a könyvben? Mi a műből kirajzolódó mesterséges intelligenciakép? Hol áll ehhez képest az ember?

A tézis voltaképpen egyszerű: az emberiségnek a mesterséges intelligencia korában is szüksége van az emberi jelenlétre, arra, hogy figyeljen a felmerülő problémákra, monitorizálja azokat, ne vesse alá magát vakon se statisztikai, se egyéb értelemben a mesterséges intelligencia „döntéseinek", illetőleg javaslatainak. Az írástudók szerepét ebben a közegben két szereplő életútján keresztül is követhetjük: a központi szereplő, Sigfús Helgason a regény első jelenetében éppen buszsofőrként dolgozik, de fokozatosan kiderül, hogy korábban szerkesztő, sokkötetes költő volt. Amikor egy rehabilitáció után visszakapaszkodik a köznapi életbe, a kiadója azt a lehetőséget ajánlja fel számára, hogy dolgozhat a mesterséges intelligencia által írt könyvek szövegének rendbe tételén, véglegesítésén. Ezeket halott, lélektelen szövegeknek érzi, és gyorsan beadja a felmondását, így lesz előbb buszsofőr, aztán hajléktalan, aztán a DEUS chatbotjának eltérítője. A másik fontos szereplőnek, Andri Márnak az addigi munkáját a generatív mesterséges intelligencia lehetetleníti el: az újságok, médiavállalkozások sorra szűnnek meg Izlandban a hírszerkesztők feladatainak nagy részét is átveszi az MI , Andri Márnak 42 évesen újra kell kezdenie az életét, új munkát kell keresnie. Végül ezt a DEUS Technologies keretein belül látszik megtalálni, a Pastor nevű csevegőalkalmazás fejlesztésébe vonják be. Ez az alkalmazás lényegében az egyházakon kívül szoruló, sajátosan hívő, lelki problémákkal küszködő személyek problémáira kínál válaszokat, meg lehet osztani vele bármilyen problémát. Valójában természetesen ahhoz hasonló, áttételes a célja a fejlesztőknek, ahogyan a közösségi média fejlesztőinek is: a termék maga a felhasználó. Az erős érzelmi töltetű, hiteles szövegek gyűjtése távlatilag hozzájárulhat ahhoz, hogy a mesterséges intelligencia pontosabban tudja bemérni és kezelni az emberi reakciókat.

A fejlesztők célja a normalizálás, a megjósolható reakciók irányába történő terelés, a status quo fenntartása. Andri Már alkalmazásakor is szembesül már ezzel a jellegzetességgel, számára szerencsés értelemben: szövegírói tapasztalata, illetve emellett főként az, hogy fiatal diákként egy rövid ideig a teológiai fakultásra iratkozott be, szinte tökéletes jelöltnek mutatja őt a mesterségesintelligencia-alapokra helyezett személyzeti osztály számára, egy olyan munkakörben, ahol épp a szövegírói-korrektori, illetve az istenképzetekkel kapcsolatos előzetes ismeretekre, érdeklődésre van szükség. Aztán persze váratlan irányban alakulnak tovább a dolgok.

A regény világában a költészet maga az anomália, az emberi viselkedés pedig a gépivel szemben ugyancsak anomáliákkal jellemezhető. A regény szövegébe bevágott, tudományos ismeretterjesztéshez kapcsolódó sajtócikkek ugyanezt az anomáliaszerű működést követik újra és újra a regény második felére ráérezhetünk arra is, hogy az ismétlődő mintázat itt voltaképpen az, hogy mindannyiszor a megmagyarázhatatlannak tűnő elemek mutatják meg, merre érdemes tovább keresgélni egyáltalán azt, hogy vannak még megoldatlan problémák, olyan modelleket kell kidolgozni tehát, amelyek ezeket is figyelembe veszik. Az optimális működésűnek látszó gépezet gyorsan és szenvtelenül feledkezik meg a kivételekről, és halad alapvetően téves, leegyszerűsített, tökéletlen modellezésű irányokba a probléma pedig éppen az, ha menet közben megfeledkezünk arról, hogy a téves modellek téves, végig nem gondolt következtetésekhez vezetnek. Sigríður Hagalín Björnsdóttir szatirikus megoldása, hogy a regény világ-

gában ez a szükségszerűen tökéletlen modellezésű gép kerül istenszerepbe. Az, hogy „újra kell indítani", „fel kell támasztani", az emberiség kultúrtörténetéből származó analógiák mellett a mindenkori újrakezdések, újragondolások, végső soron a kritikai megközelítések szükségességére is figyelmeztet.

Itt a cél tehát értelmiségiek számára: feladatunk anomáliák tudatos létrehozásával kizökkenteni a rendszert etikus hackerré válni.

HIT RACIONÁLIS ALAPOK NÉLKÜL? ALVIN PLANTINGA VALLÁSFILOZÓFIÁJA

Alvin Plantinga: *Tudás és keresztény meggyőződés*

Rét Annának

■ A *Tudás és keresztény meggyőződés* (*Knowledge and Christian Belief*), a nagy amerikai keresztény analitikus filozófus, Alvin Plantinga valószínűleg utolsó könyve: a filozófus 2015-ben, nyolcvankét évesen írta, vallásfilozófiai nézetei – mindenekelőtt a 2000-ben megjelent, jóval terjedelmesebb és jóval „szakmaibb" *Warranted Christian Belief* (Megalapozott keresztény hit) – amolyan populáris-tömör összefoglalásaként. Egyszersmind ez Plantinga első magyar nyelven megjelent könyve: a Casparus Kiadó csapatát (mindenekelőtt Békeffy Bálintot és Paár Tamást) és Tőzsér Jánost, a fordítók szakmai tanácsadóját elismerés illeti meg azért, mert nemcsak átültették magyar nyelvre Plantinga sajátos analitikus filozófiai terminológiáját, hanem egy kitűnő bevezetővel is ellátták a könyvet. Plantinga keresztény filozófiája, a református[1] episztemológia („reformed epistemology"), amelyből mára egész vallásfilozófiai iskola született, abban foglalható össze, hogy nem sértjük a racionalitás normáit, nem vagyunk elmarasztalhatóak intellektuális felelőtlenségben, irracionalitásban, hogyha (a nem hívők számára is) kényszerítő érvek nélkül is hiszünk Istenben és a keresztény kinyilatkoztatásban. A vallásos hit nem támaszkodik önmagához képest külső alapokra. Éppen ezért Plantinga és egész iskolája legfőbb ellenfele a keresztény filozófián-teológián belül az „evidencializmus" („evidentialism"), az a felfogás – amelynek a legjellegzetesebb megtestesítője Aquinói Szent Tamás koncepciója a hit és az ész viszonyáról –, amely szerint az istenhit csak akkor lehet igazolt, csak akkor fogadhatjuk el józan módon, hogyha kényszerítő vagy legalábbis valószínű észérvek szólnak mellette.

Az, hogy a „református episztemológia" elterjedhetett, elismerést nyerhetett a kortárs analitikus filozófiában, az mindenekelőtt az analitikus filozófia „poszt-empirista", „poszt-pozitivista" fordulatának köszönhető. E fordulat az ötvenes-hatvanas években játszódott le. A fordulat során az analitikus filozófia túljutott a logikai pozitivizmus ama álláspontján, amely szerint csak az érzéki tapasztalatra épülő hétköznapi tapasztalati és természettudományos kijelentések tekinthetőek igazoltnak, vagy egyáltalán értelmesnek – mindazok a meggyőződéseink, amelyek nem a tapasztalatra épülnek, vagy puszta tautológiák, a nyelv logikai konvencióit kifejező analitikus igazságok (ilyenek a logikai pozitivisták szerint a logika és a matematika állításai), vagy pedig – Hume-mal szólva – „szofisztika és képzelgés" – igazolhatatlan és értelmetlen filozófiai spekulációk (a logikai pozitivizmus ama álláspontja, amely szerint a filozófia feladata a tudományos kijelentések logikai elemzése).

Casparus Kiadó, Bp., 2023.

visták ide sorolták a hagyományos filozófiát és a teológiát egyaránt.)

A logikai pozitivizmust azok a tudományra való logikai-filozófiai reflexiók (mindenekelőtt W. V. O. Quine, Wilfried Sellars és Thomas Kuhn) munkássága döntötték meg, amelyek különböző módokon kimutatták, hogy tapasztalati-természettudományos meggyőződéseink nem épülnek valamiféle „semleges" (fogalmainktól, elméleteinktől elválasztható) tapasztalati alapra. Más szóval nincsenek olyan alapvető tapasztalati hiteink („basic beliefs"), amelyekben biztosak lehetünk (pl.: „itt, most egy gesztenyefát látok"), amelyekre ráépíthetnénk a tapasztalati tudás és a természettudomány épületét. Más szavakkal: nincs racionális kritériumunk annak eldöntéséhez, hogy melyek a megfelelő (properly basic) bázishitek, amelyekre a tudományos megismerést alapoznunk kell.

Plantinga és követői ebből nem azt a következtetést vonják le, mint a koherentizmus, hogy nincsenek valódi bázishitek, az emberi megismerés egyes elemei egymást erősítik, igazolják, egyértelmű megalapozási viszonyok nélkül, hanem egyszerűen azt kérdezik: ha nincs megfelelő kritériumunk a megfelelő bázishitek mibenlétét illetően, hogyha az érzéki tapasztalat nem ad a kezünkbe tévedhetetlen alapokat a megismeréshez, akkor miért kellene világképünk egészét a – hagyományos értelemben vett – tapasztalatra építenünk? Miért ne alapozhatnák a hívők a maguk világképét a maguk sajátos tapasztalataira – amilyen például az, hogy a természet szépségét látva Isten jóságát és gondoskodását érzékelem, vagy az, hogy amikor bűnt követek el, akkor lelkiismeret-furdalást érzek, és félek Isten haragjától, vagy az, hogy amikor a Bibliát olvasom, a Szentlélek tanúságot tesz bennem arról, hogy ez a szöveg Isten üzenete hozzám? Plantinga ezeket a sajátos tapasztalatokat egy Kálvintól kölcsönzött kifejezéssel „sensus divinitatisnak" (az isteni érzékelésének) nevezi, egy sajátos vallási kognitív képességnek, és azt állítja, hogy amennyiben Isten létezik, akkor valószínűleg rendelkezünk ilyen sajátos vallási kognitív képesség(ek)kel, és racionálisan rájuk bízhatjuk magunkat. Ugyanúgy, ahogy a hétköznapi megismerés során az emberek racionálisan járnak el, amikor rábízzák magukat az olyan tapasztalati hiteikre, hogy „itt és most egy gesztenyefát látok, tehát valószínűleg előttem áll egy gesztenyefa" – akkor is, ha nem tudják megcáfolni a karteziánus szkeptikust, aki szerint nincsenek külső tárgyak, vagy nem megbízhatóak az emberi érzékszervek, amelyekkel a külső tárgyakról információt szerzünk. *Ha* ugyanis van külvilág, vannak benne gesztenyefák, vannak emberi érzékszervek, és azok – bizonyos feltételek között – megfelelően működnek, akkor nagyon valószínű, hogy normál fényviszonyok között (nappal), és feltéve, hogy európai, felnőtt emberként ismerős vagyok a gesztenyefákkal, racionálisan gondolom, hogy ha egy gesztenyefát látok, akkor tényleg ott van egy gesztenyefa velem szemben. Hacsak persze nincsenek valamilyen „megdöntők" (defeater) a meggyőződésemet illetően,[2] olyan racionális megfontolások, amelyek miatt azt kell gondolnom, hogy *nem* áll előttem egy gesztenyefa. Hasonlóképpen a hívő ember, amikor a sensus divinitatis működik benne – hacsak nincsenek valamilyen „megdöntők" (erős ateista érvek), akkor racionálisan rábízhatja magát az ennek a kognitív képességnek a működése révén létrejött vallási meggyőződéseire. Egyszersmind racionálisan meg tudja magyarázni azt is, hogy *másokban* (a nem hívőkben) miért nem működnek „megfelelően" azok a kognitív képességek, amelyek benne igen: a keresztény világnézet szerint a *bűn* az, amely elhomályosítja bennünk az istenség tudatát – és ez megint csak olyasmi, ami nagyon is valószínű, hogyha a kereszténység igaz.

A református episztemológiával szembeni elsődleges és nyilvánvaló kritika az, hogy kiszolgáltat bennünket egy *majdnem* teljes világnézeti-isme-

retelméleti relativizmusnak. Ugyanis nemcsak a kereszténységnek, hanem számos más világnézetnek, illetve elméletnek (például a pszichoanalízisnek vagy a marxizmusnak is) vannak meggyőző megfontolásai amellett, hogy *ha* igazak, akkor vannak olyan kognitív képességeink, amelyekkel meggyőződhetünk az igaz voltukról, amellett jó magyarázatokat is tudunk adni arra, hogy másokban ezek a kognitív képességek miért nem működnek megfelelően. Ha például a marxizmus igaz, akkor a marxista közgazdaságtudomány alaptételeit (munkaértékelmélet stb.) a „proletár osztálytudat" álláspontjának perspektívájából tudjuk csak belátni, és mivel mai társadalmunkban a proletariátus ellenfele, a burzsoázia van hatalmon, ezért – vagy hatalmianyagi, vagy tudati-ideológiai eszközök révén – könnyűszerrel tudja az alávetett osztály tudatát, az oktatási rendszert, a tudományos establishment kutatásait manipulálni, eltorzítani. Ez pedig könnyen megmagyarázza, hogy mi az oka annak, hogy csak oly kevés közgazdász látja be a marxi tételek igaz voltát. Hasonló a helyzet a pszichoanalízissel. A pszichoanalízis tanítása szerint elfojtott emlékeink és vágyaink vannak, amelyek meghatározzák a viselkedésünket, és ezek a pszichoanalitikus kezelés során tudatosulhatnak bennünk. Amikor valakiben az analízis során a saját emlékei, vágyai tudatosulnak, akkor ez a pszichoanalízis tanítását igazolja – amikor nem, az is, hiszen ilyenkor a pszichoanalízis elmélete szerint az elfojtás, a tudattalan lelki tartalmak elfogadásával szembeni ellenállás működik. Következésképpen még nagyon sokféle – tudományosan, racionálisan nem igazolható – világnézet képviselője állíthatja azt a saját világnézetéről, amit Plantinga a kereszténységről.

Ezen az ellenvetésen túlmenően azonban érdemes megvizsgálnunk pontról pontra Plantinga specifikus állításait a kereszténységről. Idézzük fel még egyszer: Plantinga azt állítja, hogy 1. Nincsenek a kezünkben specifikus „megdöntők" az istenhittel szemben. 2. Ha Isten létezik, akkor bizonyos – a kívülállók, a nem hívők számára bizonyító erővel nem bíró – specifikus kognitív képességeket ad a hívőknek. 3. A hívők részéről racionálisan indokolt rábízni magukat ezekre a kognitív képességekre, és az általuk nyújtott információkra.

Nézzük először az 1-est. Plantinga két típusú „megdöntővel" foglalkozik: az egyik a vallásos hitet természetes okokkal magyarázó elméletek (a freudizmus és a marxizmus). Freud és Marx itt inkább csak „címkék": Plantinga szemében a freudizmus címkéje fedi le azokat az elméleteket, amelyek lélektani, és a marxizmus címkéje azokat, amelyek szociológiai okokkal magyarázzák a vallásos hitek keletkezését és fennmaradását az emberekben. Plantinga alapvető kritikája ezekkel az elméletekkel szemben az, hogy *eleve* elvetik a vallás eredetét, keresve azt, amit a vallás önmaga eredetéről állít. Eleve kizárják azt, hogy a vallás úgy keletkezett, hogy Isten lépett kapcsolatba az emberekkel, ő nyilatkoztatta ki magát. Plantingának ebben igaza van: a szociológiai-pszichológiai valláselméletek általában a vallás természetfeletti magyarázatát a priori kizárják. Hogyha nincsenek megfelelő érveink valahonnét *máshonnan* az istenhit és a természetfeletti kinyilatkoztatás – mint a vallás eredete – ellen, akkor önmagában az, hogy a vallást *lehet* természetes okokkal magyarázni, nem érv a vallás ellen – akkor lehet az, ha be lehet bizonyítani, hogy így – naturalista alapon – is *kell* magyarázni.

A második komoly „megdöntővel", a rossz, a szenvedés problémájával kapcsolatban Plantinga azt állítja, hogy bár a rossz létezése csakugyan Isten létezése ellen szól, de azért nem teszi az istenhitet irracionálissá, mert más megfontolások, érvek a mérleget a teizmus javára billenthetik. Plantingának teljesen igaza van abban, hogy ez a lehetőség logikailag fennáll. Ma már az ateista filozófusok körében is általános az a meggyőződés, hogy a rosszból vett

ateista érv egy *induktív* érv. Egy induktív érvet mindig ellensúlyozhatnak más, nála erősebb induktív érvek. Azt az – erős – induktív érvet, hogy Béla nem tud villanyt szerelni, mert egy olyan közösségben él, ahol a lakosok 99%-a nem tud villanyt szerelni, ellensúlyozhatja egy olyan – még erősebb – induktív érv, hogy ebben a közösségben tíz éve Béla a villanyszerelő. A kérdés az, hogy Plantinga tud-e mutatni nekünk olyan racionális megfontolásokat, amelyek a rosszból vett induktív ateista érvet ellensúlyozhatnák. Plantingának két „jelöltje" van erre a feladatra: az első a hagyományos istenérvek (amelyek ugyan nem rendelkeznek bizonyító erővel, de ettől még lehet olyan súlyuk, hogy ellensúlyozzák a rosszból vett ateista érvet), a második a már emlegetett „sensus divinitatis". A keresztény mérlegre teheti a rosszból vett ateista érveket és az istenérveket és/vagy a sensus divinitatis bizonyosságát, és juthat arra a következtetésre, hogy az utóbbiak fényében ésszerű fenntartania keresztény meggyőződését.

Plantinga nem látja, hogy a hagyományos istenérvek, *még ha* bizonyító erővel rendelkeznének is, akkor sem egy *jó* Istent, legfeljebb valamilyen értelmes, mindenható, mindentudó teremtőt bizonyítanak. (Azok a próbálkozások, hogy Isten többi tulajdonságaiból az isteni jóságot levezessék – nem meggyőzőek.)[3]

Ami pedig a *sensus divinitatis*t illeti: feltéve hogy ez érvényes, valódi ismeretforrásunk, akkor sem világos, hogy miért esne *nagyobb* erővel latba, mint a rosszból vett ateista érv. Amennyiben a sensus divinitatis erőteljesen Isten létezése mellett szólna, a rossz problémája pedig Isten létezése ellen – akkor nem akkor járunk-e el racionálisan, ha felfüggesztjük az ítéletet?

Feltéve, de meg nem engedve, hogy Plantinga megcáfolta a keresztény hit lehetséges „megdöntőit", valószínű-e, hogy amennyiben a keresztény hit igaz, akkor Isten valóságos, de privát jellegű, a nem hívők számára nem hozzáférhető, sajátos vallási kognitív képességeket adott volna a hívőknek? Nem az. Amennyiben Isten létezne, akkor az a valószínű, hogy személyválogatás nélkül mindenki számára elérhető igazsággá teszi a saját létezését, alapvető tulajdonságait és az emberiséggel kapcsolatos szándékait. Vonatkozik ez a bűnösökre is: sőt rájuk a leginkább, hiszen Istennek – ha irgalmas – elsősorban éppen a bűnösöket kellene figyelmeztetnie és meggyőznie a kereszténység igazságairól. Miért engedné meg Isten, hogy a bűn az emberekben annyira elhomályosítsa a sensus divinitatist, hogy sokszor még csak fel sem merüljön bennük Isten létezésének gondolata? Pál apostol szerint (Róma I:20) a pogányok azért vannak „a bűn alatt", azért tekinti őket Isten bűnösöknek (pedig nem kaptak a zsidókhoz hasonlóan isteni kinyilatkoztatást), mert Isten létezése a természetből világosan kiolvasható.[4] Világos, hogy Pál nem szubjektív, nem privát evidenciákra gondol, hanem valamilyen, az emberek számára általánosan rendelkezésre álló érvekre, amelyek igazsága elől csak rosszhiszemű módon lehet kitérni.

Tegyük fel azonban, hogy sem 1-est, sem a 2-est illetően nincs igazunk. Nincsenek jó ateista érvek, és Isten, ha létezne, éppen azokkal a vallási kognitív képességekkel látna el bennünket – mindenekelőtt a sensus divinitatisszal – amelyekkel a hívők rendelkeznek. Ebben az esetben racionális lenne-e a hívőknek ugyanúgy „rábízni" magukat a vallási kognitív képességek működésére, elfogadni az ezeknek a kognitív képességeknek a működéséből eredő hiteiket, ahogy valamennyien elfogadjuk az érzéki tapasztalatok alapján a fizikai tárgyak létezését (például az előttünk álló gesztenyefa létezését a gesztenyefa-tapasztalat alapján)? Amellett érvelek a következőkben, hogy nem.

Az érzéki tapasztalatok megbízhatóságán alapuló meggyőződésekre nélkülözhetetlenül szükségünk van a mindennapok gyakorlata során. Az empirikus megismerés alapelveit mindenki kénytelen használni – csak – ahogyan Hume mondotta – „stúdiumai magá-

nyában" vonhatja kétségbe őket néhány percre az ember. Ilyen gyakorlati szükségessége a vallási tapasztalatok – és a rajtuk alapuló ismeretek – elfogadásának nincsen.

Ezenfelül a hívők folyamatosan támaszkodnak a nem vallási kognitív képességekre – mindennapi életükben, világképük megalkotásában folyamatosan empirikus megfigyeléseket végeznek, következtetéseket vonnak le belőlük, olykor még tudományos törvényeket is megalkotnak a valóságról. Fordítva viszont nem ez a helyzet – a nem hívő emberek nem használják a vallási kognitív képességeket, nem támaszkodnak rájuk világképük kialakítása során. Nyilvánvaló ebből, hogy amíg a nem hívő ember csak egy – Plantinga és a vele egyetértő antifundacionalista filozófusok szerint racionálisan megalapozhatatlan – előfeltevés-rendszert és megismerési rendszert használ, addig a hívő *kétfélét*: a tapasztalati-tudományos ismeretek és a vallási ismeretek rendszerét. Márpedig minél több – megalapozatlan – megismerési modellt, ismeretrendszert fogadunk el a valóság kutatása során, annál nagyobb annak az esélye, és veszélye, hogy tévedünk. Következésképpen akkor járunk el racionálisan, ha ismereteink egész rendszerét, világképünket az érzéki tapasztalatra és a valamennyiünk által belátható formális logikai törvényekre építjük. Az olyan, az igazságra igényt tartó más állításrendszereket pedig, amelyek nem támaszthatóak alá ezekre az alapokra támaszkodva – fenntartással kezeljük, érvényességüket illetően felfüggesztjük ítéletünket. Az a vallásos hit, amelynek nincsenek a vallástól független, valamennyiünk számára elérhető tapasztalati-racionális alapjai, nem racionális tehát, s nem különböztethető meg világos kritériumokkal a pusztán kulturális, szociológiai, érzelmi vagy bármilyen egyéb önkényes alapokon elfogadott meggyőződésektől. Azt pedig egyetlen filozófus sem állíthatja, hogy az ilyen alapokon – társadalmi hagyomány, egyes embercsoportok konszenzusa, erős lelki impulzusok – elfogadott hitek elfogadása racionális lenne.

Szalai Miklós

JEGYZETEK

1. A „református episztemológia", mint vallásfilozófiai koncepció elfogadásához nem kell református kereszténynek lenni, de még kereszténynek sem – ma már a Plantinga-féle koncepciónak vannak mohamedán követői is.
2. Magam a saját írásaimban a „defeater"-t nem megdöntőnek, hanem „megcáfoló megfontolás"-nak fordítottam.
3. A skolasztikus – elsősorban tomista – filozófusok úgy hitték, hogy Isten jósága valamiféle „tökéletesség", létteljesség – amely levezethető abból, hogy Isten a legfőbb, végtelen létező, amelyben a többi – véges – létezők tökéletességei abszolút mértékben találhatók meg. Kérdés azonban egyrészt, hogy az ilyen módon felfogott „létteljesség" fogalma koherens-e (logikailag lehetséges-e, hogy egy lényben az összes létezők valamennyi tökéletessége megtalálható legyen, mégpedig végtelen mértékben –, valamint hogy az ilyen „metafizikai" jóságnak van-e valami köze ahhoz a morális értelemben vett jósághoz, amelyet a zsidó-keresztény monoteizmus istenképe Istennek tulajdonít. Richard Swinburne, a kortárs analitikus keresztény filozófusok egyike viszont azt állítja *The Existence of God* c. könyvében, hogy ha a moralitás objektív, akkor egy mindentudó s ezért a morális állítások igazságértékét ismerő lény, aki tökéletesen szabad, nincs kitéve a moralitással ellentétes vágyak erejének, mindig morálisan helyes döntéseket fog hozni. Michael Martin amerikai ateista filozófus azonban egy kritikájában kimutatta, hogy ez a felfogás önkényes – semmi inkoherens sincs egy olyan lény feltételezésében, aki ismeri a morális kijelentések igaz voltát, és teljesen szabad, mégis mindig amorális döntéseket hoz.
4. Erre a bibliai passzusra hivatkozva definiálta a katolikus egyház az I. vatikáni zsinaton, hogy Isten létezése a természetes ész világosságánál teljes bizonyossággal felismerhető.

ABSTRACTS

István Benedek – Orsolya Hanna Vincze

■ ***Destinations in the Online Space: A Study of the Tourism Image of Transylvania***

Keywords: *destination branding, destination image, user-generated content, Web 2.0*

In contemporary tourism, destinations are increasingly viewed as brands, with their competitiveness closely linked to the images they convey to potential visitors. This study investigates the tourism image of Transylvania through an analysis of user-generated content (UGC) on Tripadvisor spanning 15 years. By examining digital reviews, the research sheds light on how online narratives influence perceptions of the destination. This methodology reflects broader shifts in tourist behavior in the Web 2.0 era, in which peer-generated content serves as a digital form of word-of-mouth communication.

Annamária Biró

■ ***György Aranka's Conception of the Passage of Time***

Keywords: *Enlightenment, temporal consciousness, private correspondence, public discourse, György Aranka*

This study examines György Aranka's temporal consciousness across various textual genres. In the prose sections of his private correspondence, aging emerges as the central theme, while the poems he encloses draw on classical antiquity to express the experience of temporal passage. In his published writings, Aranka articulates a conception of historical time shaped by Kantian anthropological ideas, while also reinterpreting the topos of the ancient Golden Age. Although the individual remains subject to the unrelenting passage of time, as a social being, the human contributes to the advancement of collective perfection.

László Csibi

■ ***When Fiction Becomes Reality: Anecdotes and Urban Legends in Film***

Keywords: *urban legends, anecdotes, communal memory, socialism in Romania*

This paper explores how anecdotes, political jokes, and urban legends are incorporated into individual memory from a cinematic perspective. While the focus is on the socialist period in Romania, every historical era has produced political jokes and anecdotes that have become embedded in communal memory. These narratives offer compelling material for filmmakers, though their factual accuracy is often questionable. Nonetheless, the cases presented help render the absurdities of the era more comprehensible and relatable to contemporary audiences.

Gyula Gy. Dávid

■ ***Notes on the Art Gallery of Bánffy Castle in Bonchida***

Keywords: *Bánffy Castle, Bonchida, art gallery, Johann Elias Ridinger, John Ferneley*

Preserving, studying, and promoting the rich literary, artistic, cultural and political legacy of Miklós Bánffy remains a vital task – especially now, as we mark the 75th anniversary of his death. Yet beyond this legacy lies the tangible heritage of the Losonczi Count Bánffy family, which, despite the devastation wrought by war and political regimes, still holds a significant place in both historical and art historical memory. A small but telling fragment of this heritage consists of several engravings and graphic works – some extant, others surviving only in recollection. Examining these pieces, even in isolation, offers insight into the broader context of the era's art collections, the work of Johann Elias Ridinger and John Ferneley, and the visual culture of religious tolerance during the Enlightenment.

György Gaal

■ ***The Beginnings of Medical Training in Kolozsvár/Cluj***

Keywords: *surgeon, midwife, Medical Faculty, healthcare, history, Transylvania*

Empress Maria Theresa's 1770 Health Ordinance required that all surgeons and midwives be examined by a state institution. In response, medical-surgical educational institutions were established throughout the Empire. One such faculty was founded in 1775 within the former Báthory University of Kolozsvár/Cluj. Its sole instructor, Joseph Laffer, was tasked with providing scientifically grounded courses for barber-surgeons and midwives. Over its 97 years of operation, the institution expanded its staff, introduced up to three years of study, and laid the foundation for healthcare in Transylvania, training over 1,000 surgeons and 1,500 midwives. This study presents a concise history of the institution, established 250 years ago, which was incorporated into the Medical Faculty of the newly founded state university in 1872.

Borbála Gondos

■ ***A Canon-less Society: The Fragmented Public Attends the Mourning of the Cinema***

Keywords: *cinema attendance, cinema, future of films and cinema, fragmented society, viewer attitudes*

Debates over cinema's purpose, viability, and cultural significance have accompanied the medium since its inception. This paper examines how scholars assess cinema's resilience in the face of declining viewership in the digital age, especially amid the rise of streaming platforms. Drawing on both English and Hungarian sources – including academic studies and statistical data – I contrast optimistic and pessimistic visions of cinema's future. The study outlines the medium's current cultural position and considers its potential trajectories. In addition to a brief historical overview, it explores public attitudes and analyzes how both films and cinemas have sought to adapt to contemporary societal conditions. The analysis primarily employs a sociological approach, complemented by perspectives from media studies, to address the central issue: the gradual erosion of cinema as both an artistic medium and a social institution.

E. Katalin Jancsó

■ ***The Kitchen Adventures of the "Wild Count" Blessed with a Sense of Gastronomic Thinking***

Keywords: *Count Sándor Teleki, gourmand, Transylvanian cuisine, gastronomy, tastes of Transylvania*

Count Sándor Teleki, who hosted Petőfi during his honeymoon in Koltó, was not only in charge of provisioning the Transylvanian army but also shared culinary experiences with the elder Dumas during his exile following the failed revolution. A lifelong enthusiast of cuisine – particularly the flavors of Transylvania and the culinary traditions of its diverse ethnic communities – Teleki often wrote with affection about the pleasures of the table. He even claimed that, had he needed to earn his living through manual labor, he might have become a celebrated chef. This article compiles his gastronomic writings and highlights his role as a conscious forerunner of Transylvanian gastronomic thinking, preserving his legacy as the "wild count" with a refined palate.

Artur Lakatos

■ ***Generations of Time Management***

Keywords: *time management, generations, Stephen R. Covey, management, managerial culture*

In contemporary management, effective time management is essential for treating time as a strategic resource. Stephen R. Covey identifies several generations in the evolution of time management. The first relies on notes and checklists to organize tasks, while the second emphasizes calendars and scheduling to promote foresight. The third generation introduces prioriti-

zation, goal-setting, and daily planning, using tools like the time management matrix to distinguish between urgent and important tasks. The fourth generation marks a shift in mindset, focusing on self-management and emphasizing relationships and outcomes over strict time control. Building on this framework, later theorists such as Savage propose a fifth generation based on team-oriented knowledge management, while Krogue identifies a sixth generation shaped by responsiveness to trends. Experts in managerial culture emphasize that effective time management boosts competitiveness, but achieving it requires both cultural awareness and individual adaptability.

Klára Lázok

■ ***Memories of the Reading Habitus of Zsuzsanna Bethlen of Iktár***

Keywords: *Zsuzsanna Bethlen, illness, quotations, reading habits, library*

This study examines Zsuzsanna Bethlen's reading habits by analyzing her previously unpublished letters to Sámuel Teleki and conducting an analysis of her book collection. Unlike the typical conventions of her era, Bethlen did not use a fixed motto; instead, 24 discreetly placed biblical quotations and paraphrases appear on the title pages of her books. In some cases, these serve as thematic reflections of the works' contents, revealing the Countess's intellectual engagement. The findings indicate her interest in physical theology and in works promoting domestic worship. Her favored reading included Bible commentaries, sermon-like texts resembling spoken discourse, and prayer books oriented toward coping with illness. These choices reflect a deliberate and introspective reading practice, closely aligned with her personal and spiritual concerns.

András Murai

■ ***"One Goes, Another Comes": Sixty Years of the Film*** **The Corporal and Others**

Keywords: *film comedy, satire, war, national character, Kádár era*

One of the most successful comedies in Hungarian film history, *A tizedes meg a többiek* (*The Corporal and Others*), set during the final days of World War II premiered 60 years ago. This study examines the film's creation, its filmmakers, and the genre of socialist comedies. It explores the distinctions between *The Corporal and Others* and other comedies of the 1960s. The essay seeks to explain the film's enduring appeal, arguing that its lasting impact lies in its portrayal of the absurdity of war through the perspective of the common man, offering a caricatured depiction of national consciousness.

Ildikó Oláh

■ ***Hidden Heritage in the Wardrobe: The Cultural Memory of Fashion***

Keywords: *culture, globalization, fashion, style, tradition*

The influence of various cultures on fashion has become increasingly significant, especially with the rise of globalization and mass media. Traditional garments from different nations are now seamlessly incorporated into everyday attire, as the fashion industry has unified these elements into a globally accessible aesthetic system. However, it is crucial to recognize that the globally recognized dress of Western civilization today is not solely shaped by European cultural influences. Motifs, shapes, and materials from other cultures – such as Japanese kimonos, Scottish tartans, and the Indian sari – contribute to cultural diversity and the creation of international style trends.

Dorottya Újvári

■ ***Time for Photography: Kodak and the New Amateurs***

Keywords: *photography, Kodak, leisure, amateurs, advertisement*

The American Eastman Kodak Company played a pivotal role in promoting and shaping the practice of photography. Alongside introducing user-friendly cameras, Kodak launched an extensive advertising campaign that connected photography with nostalgia and leisure. This paper examines the shifting meaning of amateur photography and presents Kodak's efforts to promote photography as a pastime in interwar Romania. The study aims to deepen our understanding of visual culture by exploring the historical role of the press and illustrating how an American invention was adapted to local conditions.

Ildikó Ungvári Zrínyi

■ ***Gaia-stories, Networks, Deep Time – Posthuman Landing in Theatre***

Keywords: *posthumanism, ANT (actor-network-theory), hybrid dramaturgy, Gaia, Tomi Janežič*

This paper examines how the anthropocentric, text-based tradition of theatre either facilitates or obstructs the emergence of a posthumanist approach. It argues that the hierarchical structure and patriarchal dramaturgical categories of classical director-driven theatre (action, role, situation) are transcended by hybrid dramaturgy. This approach embraces more-than-human situations and relationships, narratives woven through the actor-network, and the concept of deep time, constructed through a specific treatment of space and time. The paper also addresses theatre's responsibility in shaping our perception of Gaia – whether as a mere backdrop to human experience or as a fragile system that includes both human and non-human agents.



KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

alapítási év:

1926

A *Kárpát*-medence egyik legrégibb alapítású magyar nyelvű folyóirata
értelmiségi fórum – kisebbségi szemle – nemzetiségi intézmény
az erdélyi és európai hagyományok ötvözete
híd az erdélyi és egyetemes magyar tudománypublikálás,
irodalom és művészet között

KORUNK – KORUNK AKADÉMIA
KOMP-PRESS – KORUNK STÚDIÓGALÉRIA

TÁMOGASSA A KORUNK FOLYÓIRATOT
ÉS INTÉZMÉNYRENDSZERÉT

Anyagi támogatása lehetséges módozatairól a **korunk@gmail.com** email címen,
a **(0040) 264-375-035** és **(0040) 742-061-613** telefonszámokon, konkrét felvilágosítást nyújtunk.
www.korunk.org
http://epa.oszk.hu/00400/00458

Segítségével a KORUNK
és intézményrendszere
életben maradásához járul
hozzá. Köszönjük!

SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:
Győrffy Gábor

Balázs Imre József (1976) – irodalomtörténész, egyetemi docens, BBTE, tudományos kutató, Lucian Blaga Egyetem, Szeben, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Benedek István (1988) – egyetemi adjunktus, PhD, BBTE Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Intézet, Kolozsvár
Biró Annamária (1980) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, Kolozsvár
Csibi László (1978) – filmrendező, PhD, egyetemi docens, BBTE, Magyar Film és Média Intézet, Kolozsvár
Gy. Dávid Gyula (1957) – műépítész, műemlékvédelmi szakmérnök, Szigetszentmiklós
Gaal György (1948) – irodalom- és művelődéstörténész, PhD, Kolozsvár
Gondos Borbála (2001) – filmkritikus, mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
Jancsó E. Katalin (1962) – doktorandus, BBTE, Magyar Történeti Intézet, Kolozsvár, nyugdíjas, Kézdivásárhely
Lakatos Artur (1980) – történész, PhD, közgazdász, Kolozsvár, egyetemi adjunktus, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad
Lázok Klára (1978) – osztályvezető főkönyvtáros, Teleki-Bolyai Könyvtár, Marosvásárhely
Murai András (1966) – filmtörténész, PhD, egyetemi docens, SZFE
Nyerges Gábor Ádám (1989) – költő, író, Budapest
Oláh Ildikó (1993) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár, kommunikációs szakember, Artwise Studio
Szabó Ábel (1974) – festő- és grafikusművész, Budapest
Szalai Miklós (1964) – filozófus, PhD, Budapest
Ungvári Zrínyi Ildikó (1959) – színháztheoretikus, egyetemi tanár, PhD, Művészeti Egyetem, Marosvásárhely
Újvári Dorottya (1992) – művészettörténész, PhD, Maros Megyei Múzeum, Marosvásárhely
Vincze Hanna Orsolya (1977) – egyetemi tanár, PhD, BBTE Kommunikáció, Közkapcsolatok és Reklám Intézet, Kolozsvár

TÁMOGATÓK

RMDSZ

Nemzeti Kulturális Alap

Bethlen Gábor Alap

Consiliul Județean Cluj

Hungarian American Coalition

iskola alapítvány

„A történelem folyamán megszokott időbeli korlátot úgymond felszámoltuk, és egyidejűleg a médiafogyasztás térbeli síkja is átalakult. A mozgóképszínház, a televízió és rádió, az internetkávézó stb. létrejöttükkor mind az információhoz és szórakozáshoz való hozzáférés fő, ha nem egyetlen lehetőségei voltak. Emellett közös tapasztalatként gondolhatunk a »letűnt idők« médiafogyasztására, hiszen a tömegek nagyjából ugyanakkor értesültek a világ dolgairól, közvetett módon egyidejűleg »élték meg« ezeket, egy láthatatlan, megfoghatatlan, térben nagy közösség tagjainak érezhették magukat. A mobilinternet, laptopok, okostelefonok és streaming szolgáltatások korában már nem muszáj a ház egyetlen tévékészüléke elé csoportosulni, hogy értesüljünk a világ dolgairól, vagy vallásosan kövessük kedvenc sorozatunk szereplőinek életét. Ugyanazt a rádióműsort vagy podcastet tíz ember tíz különböző helyen és más-más időben hallgathatja meg."

(Gondos Borbála)

ISSN 1222 8338

9 771222 283304 25006

10 LEJ
950 FT

PE URMELE TIMPULUI
IN THE FOOTSTEPS OF TIME