

Megjegyzések egy kultúrpeszsimista recenzióhoz

(György Péter: A hely szelleme BUKSZ, 2004. tél)

Tulajdonképpen nem is kellene a témához hozzászólni, hiszen György Péter egy jelentős könyvről, a Balatonboglári kápolnamúterem történetének Klaniczay Júlia és Sasvári Edit szerkesztette grandiózus összefoglalásáról tett közzé terjedelmes, így fontos kritikát. Írása önmagában is érdekes, olvasmányos, annak is ajánlom figyelmébe, akit nem is érdekel közvetlenül a közelmúlt magyar művészete. És ez nagyon is rendben van.

György Péter és köztem nincs vita, már csak azért sem, mert szinte semmiben sem értünk egyet (kivéve természetesen a vizsgált műalkotások, művészek és művészeti események pozitív megítélésében). Még azt sem tudom, hogy milyen alapon lehetne összehasonlítani a véleményünket. És ez már baj. De nyilvánvalóan az én bajom.

A baj ott kezdődik – helyesebben nem is baj, csak furcsa –, hogy György Péter nem érti azt, vagy éppen félreérti, amit én nagyon is értek. Lehet, hogy azért, mert én ott voltam és részben csináltam is azt, amiről ő úgy ír, hogy nem volt ott. Ebből még nem szükségképpen következik, hogy az egyik nézőpont helyes lenne, a másik pedig helytelen, vagy az egyikből jobb interpretációt lehetne levezetni, mint a másikkól. Az én problémám az, hogy nem tudom, György Péter mit akar elérni, mit céloz meg, amikor különböző szemléletmódokat ütköztet. Nekem volt egy elképzelésem az 1970-es években arról, amit akkor akartam, és arról, amit most szeretnék (mindjárt meg is próbálom kifejteni), György Péter lakonikusan kijelenti, hogy az ő álláspontja 1990-től máig mit sem változott.

Balatonboglárral kapcsolatban tehát nem személyek, hanem pozíciók, szemléletmódok és módszerek állnak vitában egymással. György Péter recenziójának legnagyobb része felolva-

sás formájában korábban elhangzott egy konferencián, amely a pécsi Kommunikáció Tanszék tanárainak és hallgatóinak rendezésében immár a második alkalommal foglalkozott az underground művészet, egészen pontosan az *Underground művészet és alternatív nyilvánosság* tematikájával. Az alapjáratban esztéta (tehát filozófus), a mindennapi tudományos életben kommunikációteoretikus György Péter ott megítélésem szerint egyfajta szociológusi, netán kultúrtörténeti-kultúrpolitikus, de a leginkább mégis kultúranropológiai álláspontot képviselt (akármit jelentsen is ez utóbbi megjelölés) egy elsődlegesen művészeti jelenséghalmazzal szemben. Én ebben a helyzetben igyekeztem egy elsődlegesen művészettörténeti álláspontot képviselni.

A konkrét helyzethez alkalmazkodva – és jelen írásában is – György Péter igyekezett vizsgált témáját, az 1970–1973 között Balatonbogláron bemutatott műveket és történéseket az underground tartományában, illetve egyfajta szubkulturális közegben tartani, melyre talált is egy frapáns szinonimát, a címadó „illegális avantgárdot”, melyről aztán kiderült, hogy magát a magyar neoavantgárdot érti rajta. Az így körülhatárolt konglomerátumról kimutatja, hogy mindenféle szempontból rendkívül heterogén, illetve darabjaira hullik szét, még pontosabban ő szedi szét darabjaira, hogy az olvasó a maga szája íze szerint újra összeállíthassa. Módszeres eljárása e dekonstrukciós művelet keretei közt abban áll, hogy sorra egymás után elmondja a „művészettörténetész meséjét”, a „kultúrtörténetész meséjét” és az „utókor meséjét”. Nyugodtan mondhatott volna mese helyett narratívát is, de célszerűbb most az újraolvasás során a közömbösebb „olvasatnál” maradni. György Péter szerint a művészettörténetész itt esztétát, a kultúrtörténetész társadalomtörténetest vagy akár kultúranropológust is jelenthet. Nyilvánvaló, hogy minden olvasat más, a szerző azonban nem tesz különbséget az olvasatok között, és elfelejti megjegyezni, hogy bármilyen kort, bármilyen művészeti jelenséget – bármit – vizsgálunk, az olvasatok bizony különbözők lesznek. Frederick Antal

(Antal Frigyes) sokkal zűrzavarosabb társadalmi helyzetre talált az 1400 körüli Firenzében, amikor a tündökletes quattrocento festészeti stílusirányzatokat szociológiai módszerekkel próbálta egymástól elkülöníteni.

Az események bizonyos szintű ismeretében én azt állítom, hogy itt és most a dekonstrukciónál (ami már a könyv anyagának összegyűjtése során megtörtént) fontosabb lenne az összeillesztés vonalainak a pontosítása, a fő (művészet)történeti tendenciák kitapogatása, aktualitásuk megkeresése és esetleg felerősítése. Valamint egy kibillenni látszó egyensúlyi helyzet visszaállítása a rendkívül bőséges, olykor revelatív, frissen feltárt és publikált III/III-as akták és egyéb hatósági dokumentumok láttán. Halász Péter, Balatonboglár egyik „túlélője” az egyik könyvbemutatón megkérdezte: nem kellene-e végre *magával a művészettel* is foglalkozni?

Egy felelősségteljes művészettörténeti módszer ugyanis azonnal rámutatna, hogy az underground nem teljesen azonos a szubkulturával, a Balatonbogláron megjelenő avantgardista fiatalok nem feltétlenül jártak tilosban; György Péter hol arról beszél, hogy a szubkultúra nem tud önmagán túllépni, hol a szubkulturával azonosított avantgárd kapcsán a magyar modernizmus olyan különceivel foglalkozik, mint Kondor Béla, aki a boglári kápolnába soha be nem tette (volna) a lábát. A filológiai hitelesség igénye pedig velem újra kimondatja, hogy a „neoavantgárd” szót csak azok alkalmazták a fiatalok akkori progresszív törekvéseire, akik – „mérés-kelve haladók” – e mozgalmaknak éppen a radikalizmusát akarták visszanyesni. (Még akkor is, ha ma már „Nyugaton” is szinte kizárólag neoavantgarde-ről beszélnek a hatvanas, hetvenes évekről szólva.)

Természetes, hogy a fenti kategóriák és jelzők között sok a kapcsolat és az átfedés, de a lényeges összefüggéseket ki kell emelni. Én mint akkori művészetszervező és teoretikus arra törekedtem, hogy a Moszkva felől érkező bekeményítéseknek és a létező szocializmusnak ellenszegülő avantgárd lépjen föl egy platformon a politikai aktivistákkal. Művészettörténetesként e törekvéseket ma is úgy in-

terpretálom, mint a rendszerváltást előkészítő kulturális vagy „nyelvi” forradalmat. György Péter azt mondja, hogy a művészek és a Boglár után *jóval később* szerveződő demokratikus ellenzék tagjai között kizárólag személyes kapcsolatok léteztek. Én viszont tudatosan 1970–73-ról beszélek, és olyan akkori „szövetségesekről”, mint Haraszti Miklós, Pór György, Rajk László vagy Konrád György.

Haladjunk sorban! György Péter vizsgálatának fő forrása maga a Balatonboglár-kötet és ezzel szembeállítva, a Képző- és Iparművészeti Lektorátusnak Wehner Tibor szerkesztésében megjelent, a „hatalom” oldalát valóban gazdagon dokumentáló kiadványa: *Adatok és adalékok a hatvanas évek művészetéhez*. Pedáns „tudománytörténeti” áttekintéséből viszont kifejejteti az egyik legelsőt és legfontosabbat, a rögtön a rendszerváltás után, 1991-ben a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett *Hatvanas évek* kiállítását. Pedig az egész problémahalmaz már ott kibontakozott, mind a rendezők, mind a kritikusok előtt (lásd éppen Forgács Éva: *Mától kezdve így volt?* BUKSZ, 1991. nyár).

György Péter el-eltűnődik a nyugati minták és a magyar avantgárd viszonyán, de összehasonlításai nem egészen „életszerűek”. Egyes irányzatok összevetése (a geometrikus absztrakciótól a happeningig vagy a konceptuális művészetig) megállná a próbát, másoké nem. Szerinte a Szűrenon az újabb magyar avantgárd első kortárs európai iskolája, de nem veszi tudomásul hogy ez a betűszó a szürrealizmust és egyszersmind annak tagadását is jelenti (így csak azt a papírformát teljesíti, melyet a szürrealizmusból az absztrakcióba váltó idős francia mesterek nyújtanak), ugyanakkor megfelelnek arról, hogy ezt az ars poeticát a szürnaturalisták 5–10 évvel korábban és radikálisabban teljesítették, olykor már a pop arttal vagy a hiperrealizmussal is konfrontálódva (Csernus, Lakner, Méhes stb.). Ma inkább azt kellene mondanunk a Szűrenonról, hogy a posztzürrealista művészeket fogta össze. A külföldi analógiák, helyesebben hasonlatok közül a legerősebb minden bizonnyal a Monte Veritàra hivatkozás, azonban sem a boglári

Kápolna-domb, sem az oda vonuló tarka társaság nem rendelkezett az Ascona melletti Igazság hegyének geológiai és spirituális magnetizmusával. Más kérdés, hogy a jóval későbbi híres kiállítás széles panorámájú, egyszersmind mélyfűrészekkel megkutatott kultúrtörténeti módszerével tudnánk-e még újat mondani a Balaton menti művészkolóniáról.

[† Harald Szeemann, a Monte Verità zseniális életre keltője, minden idők legnagyobb kiállításcsinálója akkor még „csak” a konceptuális művészet kanonizálásával foglalkozott a kasseli Documentán. E sorok írásához képest mindössze két hete hunyt el 71 éves korában a brüsszeli *Visiönary Belgium* kiállítás előkészítése közben. Ez a zárójel a két kereszttel állítson neki provizórikus emléket. †]

Jobb lett volna a bogláriakat mondjuk az ugyancsak nagyon heterogén, mégis markánsan a művészet határain túli célok után orientálódó magyar aktivistákkal összehasonlítani. Akkor még a „neo-” előtag is különös funkciót kapott volna.

Életszerűség. György Péter jól látja, hogy Csengery Adrienn, Rónay György, Weöres Sándor és több hasonló művészegyéniség akár fővárosi művelődési házak kultúrprogramját is gazdagíthatta volna. Ha azonban jobban meggondoljuk, az már az avantgárd organikus és természetes fejlődéséhez tartozott, hogy Weöres Sándor a sztárvendége lett a *szövegek/texts* című konkrét és experimentális költészeti kiállításnak, az énekesnő pedig az Új Zenei Stúdió radikális koncertjeinek és a BBS kísérleti filmjeinek. Mellesleg Weöres a fiatal költő Szentjóbó Tamást Pásztort Béla-díjjal jutalmazta.

Hogy a hatalom nehezen ismerte ki magát a számára hihetetlenül problematikusnak tűnő modernista és avantgardista tendenciákon, de csak attól kezdve, hogy a veszélyt (nem a problémákat!) valaki a számára „tematizálta”? Igen. De hogy a hatalom szakértői ne tudták volna, milyen szocialista realista művészetet tekintettek ideálisnak? Somogyi József ne tudta volna, hogy egy férfi- vagy nőalak lehet drámai vagy akár tragikus, a felület expresszív, de a felismerhetőséget nem szabad kockáztatnia? Hogy Ber-

náth ne tudta volna, hogy a Gresham-szemlélet polgári és dekadens, ám a funkcionáriusoknak mindent ki lehet magyarázni? Hogy a *Három lektor* szerzője ne tudta volna, mi az a szocialista realizmus, és a cenzoroknak nem volt igazuk, amikor kijelentették, hogy a kép pesszimista és cinikus? Annnyira tudta mindenki a maga dolgát, hogy már szinte konszenzus uralkodott az ellenségek között.

Az amúgy nagyon fontos és konkrétumokban bővelkedő „Kondor-mesének” – mint már erről volt szó – semmi köze ugyan a boglári zárt szubkultúrához(?), de ki kellene mondani, hogy maga zárkózott el az avantgárdtól, s hogy Erdély Miklós tanította fényképezni, mely médium által érte el csak igazán életműve csúcspontját (még ha ez az ítélet talán szubjektívnek tűnik is). És hogy Kondor Erdélyt és a konceptuális művészetet elmarasztaló megjegyzései azért nem voltak teljesen alaptalanok, mert Erdély egy projektjével az öngyilkos íróbarát emlékét bolygatta volna meg kissé tapintatlanul. Nem az a probléma az anekdota elmesélésében, hogy a magnót tartó fényképészt nem Varga Gábornak hívták, hanem Hegyi Gábornak, aki a hangszalagot a *Kritikához* bevitte, hanem hogy valaki a két művész barátságát áldozta fel – a konceptuális művészet lejáratására. Tárgyi bizonyítékom is van hipotézisem bizonyításához: Erdély Miklós *Kritika*-oldalra komponált fotómunkája, a *Fekete nekrológ*.

Nem egészen értem (vagy nagyon is értem?), miért mondja György Péter művészettörténeti szempontból, hogy a Boglár első korszakával azonosított Szűrenon programjának nincs se politikai tudata, se ellenzéki-sége, de még szubkulturális tudata sem (pedig van!), amikor aztán kultúrtörténész énje valójában egy politikai oknyomozó tudatosságával mutatja be az egész Boglár-jelenség konfliktusát a hatósággal. Túl sok itt a zavaró kérdőjel. Nem arra kellene-e inkább törekednünk, hogy művészettörténeti módszerekkel mutassuk ki egy sokszínű művészeti jelenségben a politikai jelentésárnyalatokat?

Diskurzusa vége felé közeledve György Péter arra a konklúzióra jut, hogy lehet ugyan vizsgálni művészek

és politikai aktivisták mégoly érdekes személyes kapcsolatait, ám míg a kutatás eredménye fontos lehet a politikatörténészeknek, esetleg a kultúrtörténészeknek is, a művészettörténész számára mindez közömbös. És hogy neki 1990 óta ez a véleménye. És hogy az olyan művészek, mint „Tót Endre, Szentjóby Tamás, Galántai György, Hajas Tibor, Haraszty István, Pinczehelyi Sándor munkái csak egy politikatörténeti elbeszélésben kerülhetnek egymás mellé – bizonyos fokig. Ha művészettörténetről, illetve esztétikáról beszélünk, akkor e művek között a párbeszédnek van helye, de nem alkotják egy sorozat részét.”

Hát persze, hogy így van! De nem ezt mondták-e eddig is a művészettörténészek, hogy tudniillik, olyan eltérő művészeti felfogású alkotókat, mint... (és itt tetszőleges felsorolás következik) a rendszerrel való politikai szembenállásuk hoz össze? Szerintem ez a helyzet az érdekes, ezt kell megmagyarázni, itt kezdődik az igazi munka. A művészet és a hatalom antagonisztikus szembenállásának tételezésénél mélyebbre fúrva észrevenni, hogy vannak bonyolultabb kombinációk is: jó művész vs diktatórikus hatalom, rossz művész vs paternalista diktatúra, művészbarát diktátor és a kor többi hús-vér kreatúrája. A szerző azonban úgy megy tovább a végkifejlet felé, hogy a csüggesztő és elemezhetetlen magyar helyzetben megjelenik egy abszurd mű, Major János élő szobra, amely azért értelmezhetetlen, mert Major a művével a saját zsidó identitását „tematizálja”, ami ebben a korban nagyon szokatlan. De egyrészt nem ugyanezzel a problémával foglalkozik-e ez idő tájt Erdély Miklós, Lajtai Péter, Halász Péter vagy éppen Bálint Endre és Ország Lili? – kérdezem én. Azt már nem is kérdezem (másképp), hogy György Péter hasonló problémát lát Szentjóby, Najmányi vagy a Kassák Színház munkásságában, amennyiben ők is kizárják magukat a művészetből, így kerülnek szubkulturális helyzetbe, majd az emigrációba – hanem megállapítom, hogy ez a kor sajátossága, a magyar művészet így alakult. Beleértve azt a megállapítást is, hogy amikor e művészek 20-25 év múltán hazatérnek, nem tudnak egy-

könnyen beilleszkedni. Inkább azt kérdezem bátorítólággal a tanácsstalanná vált recenzenstől, miért nem foglalkozik inkább olyan művek utóéletével, mint a *Major János kabátja*, melyet néhány boglári avantgardista (Erdély Miklós, Jovánovics György) állított ki azzal az eltökélt szándékkal, hogy végre egy mű ne legyen új! Ezt a kitörési pontot fedezi fel több évtized múltán Szentjóby Tamás, aki plagizálva az ötletet, kiállításával bizonyítja, hogy a nem-újban rejtett a radikálisan új: a posztmodern ígérete!

E folyóirat hasábjain üzenem György Péternek, szedje össze magát, és hagyjon fel a diszciplínaszkeptícizmussal. Akármilyen bonyolult a korunk, mindig van lehetőség hagyományos módszerek kreatív alkalmazásával új, ismeretlen összefüggések felismerésére.

BEKE LÁSZLÓ

Válasz Ébli Gábornak

Ébli Gábor a *BUKSZ* 2004. téli számában öt oldalon keresztül elemezte a Kieselbach Tamás szerkesztésében megjelent *Modern magyar festészet* című könyv két kötetét. A szerkesztő munkatársaként megszólítottnak érzem magam, ezért igyekszem sorra venni, korrigálni a cikk állításait, majd néhány mondatban kísérlet teszek a szerző alapvető félreértésének tisztázására.

Ébli véleménye szerint a kötetekben közölt tanulmányok terjedelme „egyenként és összességében is szűk”. A szerkesztő, Kieselbach Tamás a szöveges tartalommal túl „takarékos” volt.

Az alábbiakban közlöm a XX. századi magyar festéssel foglalkozó művészettörténeti könyvek korszakunkra vonatkozó részeinek terjedelmét, az egyszerű és objektív összehasonlítás kedvéért a karakterek számában, természetesen némi kerekítéssel.

Beke László: *A 20. század képzőművészete*. In: *Magyar művészet 1800-tól napjainkig*. Főszerk. Beke László. Corvina, Budapest, 2002. 85 ezer karakter

Andrási Gábor – Pataki Gábor – Szücs György – Zwickl András: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Corvina, Budapest, 1999. 420 ezer karakter

Németh Lajos: *Modern magyar művészet*. Corvina, Budapest, 1968, 1972. 500 ezer karakter

Az Ébli Gábor által rövidnek titulált *Modern magyar festészet* című könyv két kötetének írásos terjedelme jóval meghaladja a 860 ezer karaktert, tehát csupán szövegét tekintve is több mint tízszer bővebben tárgyalja az 1892-től 1964-ig terjedő korszak festészetét, mint az impresszumában egyetlen tankönyvként aposztrofált, Beke László szerkesztette kiadvány. Az összevetést elvégezve valamennyi, az elmúlt fél évszázadban született magyar összefoglaló munkára, egyértelműen kijelenthető, hogy Ébli Gábor állításával pontosan ellenkezőleg, szöveges terjedelmében is a *Modern magyar festészet* két kötetet nyújtja a vizsgált korszak létező legbővebb áttekintését. Annak ellenére, hogy a könyv elsődleges célközönsége a külföld volt, s ezért a szerkesztő a tanulmányíróktól közérthető nyelvezetet, a szakmai zsargon elhagyását kérte, fontos szempont volt az is, hogy a közölt írások összessége átfogó képet adjon a tárgyalt korszakról. A korábbi összefoglalásokhoz képest megnövelt terjedelem lehetővé tette, hogy az iskolákról, irányzatokról írt tanulmányokon kívül a korszak legjelentősebb alkotóiról is külön elemzések kerülhessenek a könyvbe, s elkerülhetővé váljon a néhány korábbi korszak-monográfiában olvasható felszínes, néhány üres sztereotípiát ismétlő frázispufogatás. Példának okáért, míg könyvünkben Egry József művészetét az életrajzon és a bibliográfián kívül önálló tanulmány elemzi, addig Beke László összefoglalásából mindössze azt a rendkívül tartalmas gondolatot tudhatjuk meg róla, hogy ő volt a „balatoni atmoszférák, sőt víziók festője”. Ennyit, egy serral sem többet. Az egyetlen tankönyvként minősített alkotás, az impresszum tanúsága szerint a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetében készült. Ébli Gábor munkahelyén.

A kritika írója hiányolja „a szerkesztői intenciók kifejtését”, majd

azért kárhóztatja Kieselbach Tamást, hogy az olvasót „egy látványos képi világba csábítja, ám ott már nem kalauzolja, hanem saját ítéletére bizza”. A könyvben, Ébli állításával szemben, a szerkesztő számos eszközzel jelezte a hangsúlyokat, a reprodukciós anyag belső struktúráját, s ezek mindegyikét konkrétan felsorolta az előszóban. A tanulmányok témáinak kijelölése, a külön írásokkal bemutatott alkotók kiválasztása, az egyes irányzatoktól és művészekről reprodukált művek száma, a reprodukciók mérete és elhelyezése mind olyan jelzések, amelyek segítik az olvasó tájékozódását. Sőt szokatlan őszinteséggel, az első kötet végén Kieselbach feketén-fehéren közli a magyar festészet történetéből személyes kedvenceinek névsorát.

Ébli Gábor cikkében végig érezhető az a szándék, hogy megpróbálja kitálatni a szerkesztő művészi ízlését, s részben ezt, részben pedig a könyvben megjelenő értékítéletet teszi kritikája tárgyává. Ezt meglepő, bár a körülmények ismeretében igencsak érthető bizonytalansággal és félnkséggel teszi. Ám Ébli néhol konkrét és tényszerű. Szerencsétlenségére. Egy helyütt például azt írja: „Batthyány Gyula, Basch Andor, Scheiber Hugó, Kádár Béla messze túlréprezentált [...] Több képpel szerepelnek, mint például Tihanyi Lajos, Szobotka Imre vagy Nemes Lampérth József.” Ezzel szemben, az egyébként kitűnő Basch mindössze kilenc, negyedes méretben közölt művel van jelen a válogatásban, míg az Ébli szerint elnyomott Tihanyi negyvenkettő, zömében egész oldalas reprodukcióval, s a szintén szintén méltatlanul mellőzött Szobotka és Nemes Lampérth is tizenhat, illetve huszonegy alkotással. Tihanyihoz viszonyítva Batthyány és Kádár is alulreprezentált, ennek ellenőrzéséhez elég lett volna csupán a névmutató áttanulmányozása. Természetesen a könyv készítésekor is sejtettük, hogy Scheiber valóban tekintélyes, mintegy ötvenhét művet számláló bemutatása vörös posztó lesz a szakma egy része számára. De a *Modern magyar festészet* képanyagának válogatásakor bízunk abban, hogy az előszó szavai eligazítják az olvasót ebben a kérdésben is. Ez a könyv ugyanis sokkal érzékenyebb mércével készült annál, mint hogy

puszta mechanikus összeadásokkal és kivonásokkal lehetne belőle egyértelmű, merev értékítéletet kiolvasni. A képek száma ugyanis nem jelent feltétlenül értékmérőt. Egy hatos blokkba illesztett reprodukció ereje nem egyenértékű egy egész oldalaséval, a kép jelentőségét a nagysága, helyi értéke is befolyásolja. Scheiber esetében ez avval is kiegészül, hogy ha összesen tizenkét önárcképe szerepel két szomszédos oldalon, hatos tördelésekben, akkor ez a sor nem csupán az alkotó stílárís fejlődését reprezentálja, de abszolút értéke is van, hiszen a művész önképének változásán túl a festői absztrakció folyamatának bemutatására is frappáns lehetőséget teremt.

De Ébli szerint nem csupán a negyvenkét művel szereplő Tihanyi van elnyomva, hanem Ferenczy Károly művészete is „háttérbe szorul”. Érdekes megállapítás ez, különösen annak a fényében, hogy az első kötet címlapja, egy önálló tanulmány és negyven, zömében egész oldalas reprodukció mutatja be művészetét. Ám érvelésének egészét vizsgálva magyarázatot kaphatunk arra, milyen prekonceptió sarkalja Éblit az ehhez hasonló, abszurd kijelentésekre. Szerinte ugyanis Ferenczy tudatos háttérbe szorítása is csupán bizonyíték arra, hogy Kieselbach mindenek fölé helyezi a modern magyar festészet kolorisztikus, színeközpontú vonulatát, mind Nagybánya tradícióival, mind a modernizmus klasszikus, avantgárd törekvéseivel szemben. S mindezt önző, műkereskedelmi szempontoktól vezérelve, a majdani eladásokat elősegítendő. Pusztán ezért győznek az „érzékileg látványos művek” a „műkereskedelmileg nézve steril” aktivizmus felett. A dermesztő szóösszetétel mögött az a finoman szólva is korlátolt s egyben rendkívül rosszindulatú vélekedés sejlik fel, hogy a magyar fauve-ok és a harmincas évek dekoratív, újrealista törekvései pusztán azért kapnak jelentős teret a könyvben, mert e művek közül sok van még magánkézben, s ezért Kieselbachnak elemi érdeke fűződik áruk mesterséges felhajtásához. Vesszen viszont Kassák, Bortnyik, Uitz és a többi magyar avantgárd, hisz ők már nem lehetnek a jövőbeli aukciók sztárjai. Már pusztán azért is értelmetlen az a

kritikus megjegyzés, hogy Kieselbach a magyar festészet újítói helyett a mai befogadó számára „tetsző”, „érzékileg látványos” műveket alkotó művészekre helyezi a hangsúlyt, hiszen a magyar fauve festők a szó igazi értelmében újítók, ha tetszik, avantgárdok voltak, legalább annyira, mint Kassák és köre. Azt persze nem kell tudnia a könyv olvasójának, s így a kritikusnak sem, hogy éppen Kassák és Bortnyik néhány – külföldi gyűjteményben lévő – művének szerepeltetése hónapokig, sőt egy-egy esetben évekig tartó levelezést és jelentős pluszköltségeket követelt meg, s éppen Kieselbach elszántsága révén kerülhetett be a könyvbe. Huszonöt Kassák- s huszonhat Bortnyik-mű szerepel a válogatásban, kényesen ügyelve arra, hogy a szokásoktól eltérően egyetlen késői, újraalkotott vagy átfestett kép se csússzon az eredetiek közé. Aki tisztában van az életmű nagyságával és széttagoltságával, annak nem juthat eszébe a tudatos háttérbe szorítás vádja. A XX. századi magyar festészet eddig megjelent valamennyi korszakmonográfiájában összesen nincs annyi Kassák- és Bortnyik-mű reprodukálva, mint a *Modern magyar festészet* második kötetében. Beke László említett tankönyvében például egyetlen alkotás sem szerepel Kassáktól, míg Scheibertől, Batthyánytól, Kádártól is találunk benne reprodukciót. Ébli logikáját követve tehát ez az egyetemi tankönyv nem lenne más, mint tudatos, durva műkereskedelmi manipuláció.

Ébli úgy véli, hogy a szerkesztő a színek jelentőségét is a feltétlen tettszeni vágyás okán tolja előtérbe. Szavai szerint: „Bármily sokféle a könyvben előkelő helyet kapó festők palettája, a közös nevező két banális tényező: a gazdag színskála és a mimetikus ábrázolás”. Mondja mindezt az után, hogy ő maga is konstatálja Mednyánszky, Nagy István, Csontváry, Gulácsy „minden eddiginél határozottabb kiemelését”, s a szintén nem féktelen kolorizmusukról nevezetes alföldi festők „hangsúlyos szerepeltetését”. Egyetlen pillantás a tartalomjegyzékre elég lett volna ennek a felületes és hamis állításnak az elvetéséhez. Hiszen az önálló tanulmányokkal kiemelt alkotók döntő többségét

éppen hogy redukált kolorit jellemzi: Farkas Istvánt, Egry Józsefet vagy Nagy Istvánt ugyanúgy, mint a művek számát tekintve leginkább hangsúlyozott, mintegy hatvankét alkotással szerepeltetett Vajda Lajost.

A kritika szerint a szerkesztő technikai eszközökkel is igyekszik összemოსni a kvalitásos műveket az egyszerű műkereskedelmi selejttel, és tovább fokozni a válogatás színek pontu alapkarakterét. „A számítógéppel feljavított színek, a fényes műnyomó papír, az egységes képméret a legkülönbözőbb műveket ugyanazon formában és egyenként csillogó oldalakon jelenítik meg. A digitális technika kedvez az egyébként is színek pontu válogatásnak.” Ismét néhány érthetetlen csúsztatás. Ébli egységes képméretekről beszél, holott ha végiglapozza a köteteket, láthatja, hogy nem kevesebb, mint ötféle képméret jelzi a művek közötti értékkülönbséget: dupla, egész, fél, negyed és hatod oldalas reprodukciók kerültek a könyvbe. Egyébként ez az érzékeny kivételre lehetőséget adó szerkesztési mód mindaddig példa nélkül állt a magyar könyvpiacra. A már sokat emlegetett, Beke László szerkesztette, akadémiai csapattal készített egyetemi tankönyvben például Bortnyik egy apró fametszettel, míg Batthyány Gyula egy nagyobb méretben közölt olajképpel szerepel.

Ébli következő megjegyzése véletlenül pontos, csak éppen értelmezhetetlen: „a legkülönbözőbb műveket ugyanazon formában és egyenként csillogó oldalakon jelenítik meg”. Felvetül a kérdés, hogyan máshogy. A gyengébb kvalitású alkotásokat matt és vékony, a jelentősebbeket fényes és vastag papíron kellett volna reprodukálni? Ébli „számítógéppel feljavított színek”-ről beszél, és sokatmondóan megjegyzi, hogy a „digitális technika kedvez az egyébként is színek pontu válogatásnak”. Ha elolvasta volna az előszót, tudhatná, hogy Kieselbach ragaszkodott a művek hagyományos, nagyméretű diára fotózásához. Az egységes színvonal és képi világ megteremtése miatt – a szokásoktól eltérően –, ahol csak lehetett, elvetette a meglévő archívumokat, s az ország egyik legjobb műtárgyfotósával végigfotóztatta a múzeumi és magángyűjtői

műtárgyállományt. Nyugodtan kijelenthető: nem volt még olyan képzőművészeti album, amelyik ilyen jó minőségű, ennyire színhelyes reprodukciókat közölt volna. Persze érthető, hogy a sötét múzeumi enteriőrök, a gyenge, évtizedes reprodukciók után sokaknak meglepő az élénk színvilág, de mielőtt tudatos manipulációt kiáltanának, illenék megnézni a festményeket a fényképezéshez használt több ezer wattos megvilágításban.

Ébli annyira prekoncepciójának rabjává válik, hogy mindenről „az” jut eszébe. Pénz, pénz, pénz. Szerinte Kieselbach vállalkozásának egyetlen célja a profit növelése, hiszen a könyv készítése nem más, mint „gyorsan megtérülő befektetés a galéria jövőjébe”. Mintha tudná, mennyibe kerül egy ilyen nagyságrendű könyv létrehozása és megjelentetése. Nem tudhatja, mert ilyenre – s ezt ő maga is leszögezi – sem itthon, sem külföldön nem volt még példa. Vajon miért nem, ha olyan jó, gyors profittal kecsegtető üzlet ez a több mint ötéves munkát s hatalmas anyagi ráfordítást igénylő vállalkozás?

Ébli szerint „Igaz, hogy a hangsúlyos nyitó, illetve záró képek múzeumi tulajdonban vannak, kis túlzással mégis azt mondhatnánk, [Kieselbach] saját gyűjteménye darabjai köré válogatta a többi...” „Kétségeket ébreszt” benne, hogy például Benkhard Ágost, Farkas Béla, Fonó Lajos, Duray Tibor és Peterdi Gábor Kieselbach tulajdonában lévő képei egész oldalas reprodukcióval szerepelnek a könyvben. Eltekintve a már megszokott figyelmetlenségtől, miszerint Fonótól egyáltalán nem találunk egész oldalban közölt képet, a felvetett „problémára” a szerző találhatott volna egyszerűbb magyarázatot is. Ez pedig a művek kvalitása. Ha a Szépművészeti Múzeum méltónak tartja Peterdi művészetét arra, hogy egy – a Kieselbach-gyűjteményben lévőnél kevésbé érdekes – alkotását állandó kiállításán szerepeltesse, többek között Chagall és Severini képeinek közvetlen közelében, akkor talán a modern magyar festészetet bemutató könyvben is megérdemel összesen egy darab, egész oldalas reprodukciót. Az inkriminált Duray- és Farkas-képek támadhatatlan főművek,

nem csupán az életművön belül, de szélesebb rálátásban a római iskola vagy a kecskeméti művésztelep történetét vizsgálva is. Nehéz lenne olyan, a korszakhoz értő művészettörténész találni, aki vitatná jelentőségüket. Ébli sokat sejtetve azt is megállapítja, hogy a magyar és angol kiadások összesen négy címlapja közül kettőre Kieselbach saját képei kerültek. Ha csupán töredékében tudná, hogy hány hónap, mennyi később elvetett kísérlet után alakult ki a végső címlapterv, talán nem ítélné ilyen elhamarkodottan. Ahogy az első kötet 646. oldalán látható, Csontvárytól Vajdáig, Uitztól Kondorig legalább négy tucat variáció készült, s Ébli érzéketlenül meg sem sejtette a végső választás igazi szempontjait. Természetesen kikezdehetetlen főműre volt szükség, a korszak egyik legjelentősebb, emblemikus művésztől. A festmény formátumának, kompozíciójának és stilizálási szintjének idomulnia kellett a könyv külső formájához és belső tartalmához. Kieselbach erős, archetipikus témákat keresett, amelyek megérintik a nézőt, érzelmi reakciót indukálnak benne. Így esett a választása a nő-férfi kapcsolatra, amely mindkét magyar kötetnél, a kiválasztott Ferenczy- és Bortnyik-képek esetében egyaránt megjelenik. Az első kötethez a korszak hangulatához, karakteréhez illeszkedve festői, gazdag faktúrájú, meleg színvilágú plein air képet keresett, kerülve a már címlapokon szereplő, vizuálisan „elkopott” alkotásokat. Ezen az úton jutott el Ferenczy Károly főművéhez, a *Festő és modell erdőben* című képhez. A második kötet esetében hasonló szempontok figyelembevételét követően döntött a két világháború korszakához jobban illő, grafikus jellegű, hideg színvilágú, de a férfi és nő kapcsolatot szintén megjelenítő Bortnyik-mű mellett. Meleg, telített vörös és hideg, hűvös kék: a kiválasztott címlapképek domináns színei nem pusztán szimbolikus erejük miatt fontosak, de kiemelt szerepet játszanak a könyv tipográfiájában is, hiszen megjelennek a gerinc betűiben és a belső, elválasztó színes oldalakon is. Helyi tradíció és internacionális formanyelv, nappal és éjszaka, nap és hold, étellel teli, vibráló atmoszféra és meg-

fagyott világ: csak néhány messze vezető, széles értelmezési tartományt megnyitó ellentétpár, melyek a két címlapkép kiválasztását indokolták. Ébli szeme azonban alkalmatlannak bizonyult a könyv sokrétű, érzékeny vizuális utalásainak meglátására, s gondolkodása nem volt elég tiszta, hogy a döntések mögött rejlő valóságos indítékokat kifürkésze. Egyetlen dolog marad számára: Kieselbach személyes elfogultságát, anyagi érdekeit látja minden apró részletben.

A kritika írója a könyv szerkesztőjének műkereskedői szempontjaival magyarázza például Perlmutter Izsák, Frank Frigyes és Patkó Károly hangsúlyos szerepeltetését is, hiszen szerinte „sokmillió eladási áron túl nincs olyan esztétikai mérce, amely ezt a gesztust [...] indokolná”. Egy-két évtizede néhány művészettörténész még úgy hitte, hogy a budai királyi vár tekintélyt parancsoló épülete olyan magasan fekszik a Duna felett, hogy a Parnasszus isteneiként nyilatkozathatják ki ítéleteiket eredetiség, kvalitás és művészi érték kérdésében. Ma már ez lassan megváltozni látszik, ám e fenti szavak tanúsága szerint most az Úri utcába költözött ez a dőlő, magát mindenképp fölötte állónak képzelő mentalitás. Ébli Gábor kategorikus ítélete elhangozhat egy baráti beszélgetésben, ám egy publikációra szánt kritikában lelepleződik bornírt cizellátlansága. Különösen akkor, ha néhány bekezdéssel az ominózus kijelentés előtt dicséretként említi meg Vaszkó Ödön, Vörös Géza, valamint Czimra Gyula szerepeltetését, „akik mind megérdemlik a nagyközönség eddiginél nagyobb érdeklődését”. Vörös Géza és Vaszkó Ödön jöhet, Patkó és Frank Frigyes nem? Miért? Talán helyesebb lett volna esztétikai mérce helyett személyes ízlésről beszélni.

Mint láthatjuk, Ébli kritikáinak legtöbbje a válogatás szempontjaira és színvonalára vonatkozik. Elsősorban a második kötet anyagát túl bőségesnek találja, szerinte a „kevesebb alighanem több lett volna”. Nem érti, hogy „miért kell e nemzet művészetét minden téren ilyen hangsúlyosan bemutatni”. Már ez a felvetés is érthetetlen, különösen egy esztéta szájából. Kárhoztatja a szerkesztőt a

„sokféle látványos szempont elegyítéséért”, többek között feleslegesnek tartja az egyes nagy témák (csendélet, táj, arckép stb.) részletes kifejtését. Ugyanakkor, paradox módon, számon kéri a szobrászat és a grafika hangsúlyosabb szerepeltetését. Egy olyan könyvön, melynek címe: *Modern magyar festészet*. Ébli szerint két eszköz is rendelkezésre állt volna a reprodukciós anyag erősítésére. Úgy véli, hogy érdemes lett volna a „tartósan külföldön dolgozó alkotók beemelése”. Azon túl, hogy Kieselbach az előszóban külön bekezdésben indokolja a Magyarországról végleg elkerült művészek, így az elsőként felmerülő Moholy-Nagy László műveinek mellőzését, felvetődik egy kérdés: kire gondol Ébli Gábor? Nem említi egyetlen nevet sem, talán nem véletlenül. Ám Kieselbach valódi szándékait most is csalhatatlan szimattal fűrkeszi ki: „A magyar műkereskedelemnek ez nem is érdeke, hiszen rosszabb fényben tűntenék fel a bőségesen elérhető, hagyományosabb hazai kínálatot.” Ha jól értem, Kieselbach attól tart, hogy néhány Moholy-Nagy-, ne adj isten, egy-két korai Hantai- vagy Weininger Andormű reprodukálásától látványosan összeomlana a jól felépített kártyavár, kidurranna a léggömb, s a potenciális műtárgyvásárló pukkadozva, lesajnálóan mutogatna Scheiber, Kádár vagy éppen Vajda Lajos műveire. Ismét egy bágyasztó, abszurd kijelentés egy olyan ember tollából, aki – finoman szólva – sem a műkereskedelem, sem a XX. századi magyar festészet berkeiben nem mozog otthonosan.

De Éblinek a tartalom mellett gondja van a címmel is. Szerinte a tartalom konzervatív, a válogatás „nem túl bátor”, s nem véletlen, hogy a címben nem szerepel sem a „modernizmus”, sem az „avantgárd” kifejezés. Természetesen nem véletlen, hiszen a XX. század festészetét áttekintő összefoglaló könyv címe nem tartalmazhatja ezeket a megjelöléseket, mert nem erről szól, s ha ezt tenné, tudatosan megtévesztené az olvasókat. A modern magyar festészet egészét, Csontvárytól Kondorig, nem sorolhatjuk az avantgárd jelzője alá.

Röviden összefoglalva Ébli Gábor tézise a következő. A *Modern magyar*

festészet két kötete konzervatív, bátoratlan, egyenetlen, és túlon túl bőséges válogatást ad a korszak festészetéből, melynek uralkodó vonulataiból a szerkesztő tudatosan a közönségnek tetsző, színeközpontú irányzatokat hangsúlyozza, az újító, avantgárd tendenciákkal szemben. S mindezt azért, mert Kieselbach műkereskedő, s legfőbb szándéka az anyagi haszonszerzés. Ez az a megállapítás, amely miatt írásom megszületett, hiszen míg szakmai egyetértést nem, etikai tisztaságot minden megszólalótól elvárok. Ez Ébli Gábor kritikájának igazi archimedesi pontja, mely túlmutat önmagán, s amelyből messzire hallatszik a művészettörténész szakma egy jól körülírható, akadémiai göggtől megmevedett részének folyosói pletykáldása. Az ő szemükben Ébli cikke nyilván bátor leleplezés, mely feltárja Kieselbach látszólag tekintélyt parancsoló vállalkozásának sanda hátsó szándékait. Csak így áll vissza személyes univerzumuk rendje, csak így zökken helyére kis világuk kizökkenett tengelye, így válhat érthetővé számukra az a zavarba ejtő ellentmondás, amit a könyvek megszületése okozott. Modellt kellett kreálni annak megmagyarázására, hogy valaki olyat hozott létre, aminek pusztá léte, s nem kevésbé belső tartalma éles támadás mindaz ellen, amit ők képviselnek. Mert valóban az, ezt kár volna tagadni. S ha nem találnak könnyű fogást a könyvek színvonalában, tartalmában, akkor készítőjének vélelmezett szándékait mocskolják be. Ébli kritikájának ez az igazán problematikus része, mellyel, bevallom, engem is, s a könyv munkáiban részt vevő valamennyi embert mélyen megsértett. A fent helyreigazított ténybeli hibák lehetnének akár jóhiszemű, figyelmenlenségéből táplálkozó tévedések is, de a súlyos etikátlanságot ott követi el, amikor a könyv készítőinek hátsó szándékait próbálja megfejteni. Ébli elfelejti, hogy könyvkritikát ír, melynek tárgya egyedül és kizárólag az elemzett mű tartalma kell hogy legyen. Egyetlen könyvet, egyetlen műalkotást sem az minősít, hogy alkotója pénzt akar vagy tud-e vele keresni, hisz az esetleges következmény nem cserélhető fel a céllal. Kieselbach műkereskedő, ezért Ébli szerint „könyve

nem értelmezhető műiaci megfontolások mellőzésével”. Ez a néhány szó hordozza érvrendszerének alapvető tévedését, ez a sarkköve az egész rosszindulatú interpretációnak. Evvel a logikával a legtöbb esztéta és művészettörténész értékítéletét is megkérdőjelezhetnénk, hisz bevett gyakorlat, hogy a művészek alkotásokat ajándékoznak kiállításuk megnyitójának, életműjük méltatóinak. Példának okáért Kállai Ernő vagy Petrovics Elek művészeti könyvei, monográfiái ebben a gondolati rendszerben nem volnának mások, mint egyszerű, önző érdekektől vezérelt propagandairások, hiszen elemzett művészek szinte mindegyikétől jelentős alkotások voltak a tulajdonukban.

Végül következék néhány szó a könyv készítőinek valóságos indítékairól! A szerkesztőt elsősorban az a szándék vezette, hogy a magyar festészetet teljes gazdagságában, sok felületen megnyitva mutassa be a közönségnek. Könyvével elsősorban művésztünk külföldi ismeretlenségén akart változtatni. Bevallottan reveláló hatásra törekedett, amit nem száraz tanulmányokkal, egyéni ízlést kifejező, szűkös válogatással lehet elérni, hanem méretben és sokszínűségben is döbbenet kiváltó kötetekkel. Sok szálból összefont, végtelen reagálási lehetőséget felkínáló tartalmat kívánt bemutatni, melyben egyértelműen megjelenik egy kiforrott, letisztult értékítélet, de alapállása nem kizáró, hanem befogadó. A könyvön hangsúlyosan végigvonul egy kikezdehetetlen remekművek által fémjelzett, ha tesszük, elitista ízlés, de mellette hangot kapnak a könnyedebb, frivolabb, nagyobb közönség számára befogadható, de szintén kvalitásos alkotásokat felvonultató irányzatok is. Ahogy a magyar irodalom értékeihez hozzátartozik Márai, Molnár Ferenc, sőt Rejtő Jenő is, úgy hiba volna száműzni festészetünk Patkó, Scheiber, Frank Frigyes vagy Batthyány Gyula alkotásait.

Kieselbach uralja azt a területet, amelyről véleményt nyilvánít, nincs tehát szüksége a bevett, gépiesen ismételtetett művészettörténeti kategóriákra, mert mások által nyújtott fogódzók nélkül is biztos ítélettel dönt a művészi kvalitásról. Nem az

Ébli által számon kért, modernista forgatókönyv szerint tájékozódik, nem primitív sorvezető mentén lépdel. Tudja, hogy egy történetnek több olvasata is létezik, hogy a magyar festészet számos, eltérő stílusjegyeket felmutató szelete egyaránt érdemes az elismerésre. A kritika íróját elbizonytalanítja a „sokféle látványos szempont”. Ha tudná, hogy ezerszer annyi rejlik a képfolyam belső struktúrái között, mint amennyit felfedezett, talán még el is szégyellné magát. De épp ő kéri számon a leegyszerűsítést, épp most, a harmadik évezred elején, amikor a művészet bemutatásában világtendencia az egymás mellett futó, egyenértékű szempontok, attitűdök bemutatása és elmesélése? Nagy tanulság számunkra az az értetlenség és ijedelem, amely szavai közül kicseng. Nem értette, nem érthette meg a könyv üzenetét, tartalmát, mert nem képes átadni magát a műalkotásnak. Nem reagál a látványra, hanem a megtanult, unalomig ismételt kategóriák valamelyikébe próbálja beilleszteni. S ez a módszer ebben a vizuális gazdagságban már nem alkalmazható. Ide egyszerre több és kevesebb kell: elengedtség, mesterkéletlenség és nyitottság.

MOLNOS PÉTER

A kulturális útonállás vége

Rév István „Alexandriai Könyvtár a pincében” címmel a *BUKSZ* 2004. téli számában megjelent cikke remek összefoglalása a digitális kultúra új fejleményeinek, és olyan kurrens kérdéseket tárgyal, mint az eredetiség, a szellemi tulajdon változó fogalma, valamint az információs közvagyon problémája. A digitális kultúráról festett képről hiányzik néhány fontos vonás – például a BBC Televízió archívumának digitalizálása, az Amazon könyvdigitalizálási programja, vagy épp legutóbb a Google szakmai vitákat kiváltó kezdeményezése, a Google Print program, amely a legnagyobb amerikai könyvtárak teljes állományát digitalizálná és tenné kereshetővé. De nem ez, ami hozzászó-

lásra késztet. Elsőként egy bátrabb és aktívabb hozzáállás időszerűsége mellett kívánok szólni, majd megpróbálom tisztázni, hogy milyen elvek, szándékok és erők alakítják a digitális kultúra fejlődését Magyarországon, és merre látom a kitörés útját.

A magyar lapokban körülbelül tíz éve jelennek meg Rév Istvánéhoz hasonló tiszteletre méltó attitűddel és kíváncsisággal megírt cikkek a digitális világ kihívásairól. Csodáljuk a sok pénzt, amit máshol a kultúrára fordíthatnak, a vakmerően nagyra törő vállalkozásokat és azt a leleményességet, amellyel felveszik a harcot a nagy hatalmú érdekcsoportokkal vagy a jól beágyazott, megkövült intézményekkel. Ámulva nézzük, mint valami science fictiont vagy a focivébét, ahová sosem jutunk ki. De miért ne jutnánk?

Miközben rácsodálkozunk, mi folyik Amerikában vagy Egyiptomban, az új Alexandriai Könyvtárban, nem csupán az informatikai nagy ugrás, hanem az egész digitális korszak lehetőségét szalasztjuk el. Ahelyett, hogy fognánk magunkat és csinálnánk, arról értekezünk, vajon milyen társadalmi, szakmai, jogi és a személyiséget érintő következményei vannak annak, ha digitalizáljuk, nyilvánosságra hozzuk, szabadjára engedjük. Vitáink főszereplői az aggályoskodó szakértők, az állást foglaló adatvédelmi szakemberek, a szankciókkal fenyegető jogászok, és velük szemben a lángoló tekintető értelmiségiek – nemritkán azok, akik óriási pénzeket tudnak húzni abból, ha valamit sikerül a „pusztul a...” agenda élére helyezni. A legkevésbé esik szó azokról, akik a digitális kultúrát létrehozzák, akik újrafogalmazzák az információs közvagyon fogalmát, akik fittyet hánynak a szabályoknak, a gazdasági racionalitásnak, akik büszkeségből, a hírnév utáni vágyból, altruizmusból vagy szakmai önértéktől, igazságérzéküktől vezérelve vagy egyszerűen mert megtehetik, meg is teszik, amin mi csak elmélkedünk.

Bár nem nálunk, Magyarországon forralják a digitális jövőt, szerencsére pár kezdeményezés a kérdések helyett sajátos válaszokat is igyekszik megfogalmazni a Rév István összefoglalójában felvetett kérdésekre. Az Open So-

ciety Institute már legalább tíz éve foglalkozik elektronikus publikációval és a digitális média esélyteremtő alkalmazásainak az elterjesztésével. Szintén régi motorosnak számít a Soros Alapítványból kipörgött C3 Alapítvány, amely ma már inkább a médiaművészet legfontosabb hazai bástyája, de fontos archívumi munkát is végez. A gyakori képzőművészeti és zenei workshopokon kívül az idén harmadik alkalommal rendezte meg osztrák mintára a 19 évesnél fiatalabbak kreatív számítógépes projektjeinek „Szabadfogású Számítógép” versenyét.

Komoly munka folyik néhány egyetemi műhelyben is: a budapesti Műszaki Egyetemen például egy társadalomtudósokból és informatikusokból álló csoport a szerzői jog reformját kezdeményező Creative Commons Foundation magyar szervezetének megalapításán és elveinek a magyar jogba való átültetésén dolgozik, s keresi a kapcsolatot mindazon civil és állami szervekkel, amelyek segíthetnek az új tudásgazdálkodás elterjesztésében. Még ma is megkerülhetetlen a könyvtárosok szerepe a magyar kulturális tartalom bővítésében, a nemzetközi vérkeringésbe való bekapcsolódásban, bár hozzáállásukat még mindig túl erősen köti az IRL¹ rendfoglalom, a raktárok fegyelmezett polcsorainak nosztalgijája.

És akkor még nem is szóltam az olyan magányos hősokról, akik jó minőségben digitalizálták a 80-as években Újvidéken kiadott, magyar nyelvű *Asterix* képregényeit; akik felrakták az internetre a Magyar Rádió *Utas és holdvilág* hangjátékát, akik fotózzák és honlapjukon rendszerezik a magyarországi víztornyokat; akik begépelik 70-es évekbeli kazettáikról, mit mondott Nagy Feró a komlói bánysáznapon két Ricse-szám között.

Egyik-másik ilyen kezdeményezés, mint a Litera.hu, a Romapage, a Színház.hu, az Antropos.hu vagy a Hungart.net, ma már a magyar tartalomipar jelentős szereplője. A világot ugyanannyira hajtja előre a megszállottság, mint a gondosan kimódolt állami támogatási programok. Sőt a megszállottság talán jobban is, mert amint kerülnek állami források, körbeveszik a zsákmányra éhes jövedékvadászok.

Hogyan, milyen modell alapján lehetne életet és pezsgést vinni a magyar digitális tartalomfejlesztésbe? Hogyan válhatna Magyarország a bármész közönségből a játék és az izgalom részesévé? Az egyik út kétségtelesen szabálysértéseken, a másik pedig a szabályalkotáson át vezet. Szabálysértésre nem kell buzdítani az internetező közösséget, az életidegen szerzői jogi és egyéb szabályok nap mint nap elbuknak az életszerűség próbáján. A technológiai változás kikényszeríti a társadalmi változásokat, átalakítja a jogi környezetet. Az utóvédharcok mégis hosszan megkeserítetik az életet, és ha a gyógyszeripari kutatásokra és szabadalmakra gondolunk, akkor a halált is.

A tudományos szféra és a civil szervezetek új jogi, együttműködési, archívumi és technológiai konstrukciók kidolgozásával lendíthetik előre a helyzetet. Az állam feladata viszont az életszerű szabályozás megteremtése, de az is, hogy a szakmai és civil szervezeteket felpiszkálva ösztönözze a modernizációt és az együttműködést. A Nemzeti Digitális Adattár (NDA) program arra törekszik, hogy az internet sajátos szerveződési logikáját megőrizve, de a lehető legkisebb veszteséggel a lehető legnagyobb rendet alakítsa ki a magyar nyelvű internetes tartalmak és szolgáltatások területén a vertikális együttműködésekre alapozva.

Egy tartalomfejlesztési program megalapozásához mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, milyen célt követ a kultúra digitális útjának kikövezése. Sokan – elsősorban a humán értelmiség techno-optimista kisebbsége – a digitális világ legnagyobb jótéményének a pusztulás elkerülésének esélyét tartják, s azt hiszik, valami újfajta halhatatlanság küszöbén állunk, ami megmenti a jövő számára a múltból mindazt, ami különben elveszne, feledésbe merülne. A könyvtárosok, történészek, muzeológusok, levéltárosok évszázados hivatása a tudás megőrzése, átörökítése. Igaz, az információ digitális megőrzése mindenképpen veszteséggel jár, ugyanis az eredeti médium által hordozott információt elveszítjük. S ebbe beletörődnek

1 ■ IRL – in real life. Az online léttől függetlenül létező világ, amit mások valódinak hívnak.

azok, akiknek a teljességnél fontosabb a használhatóság, a rendszerezettség és a közvetlen elérhetőség.

Fontos-e a megőrzés, a megmaradás? Valóban elkerülhetjük-e a felejtést? Fel vagyunk-e készülve egy felejtés nélküli kultúrára? A megőrzés azonos-e a megmaradással?

Nemrég úgy alakult, hogy be kellett dobozolnom a könyveimet, irataimat. A dobozolás kilátópontot emelt arra, ahogyan élek, ahogyan rendszerezem a dolgaimat: milyen területeken fontos a rend, és mit jelent. A szépirodalom ábécésorrendben, a szakkönyvek tematikus rendben, a jegyzetek a tematikus rend és időrend keverékében, a személyes apróságok, féltett újságok, levelek időrendben rétegezve. A legrégebbi fiók legalja tizennégy éves koromról adott lenyomatot. Fiókjaim inkább idéztek egy régészeti feltárási területet, mint archívumot. Mégis, az egymásra dobált rétegekből, a múltnak ebből a kompozitjából kirajzolódik, mi volt számomra fontos, és mi volt bár jelentéktelen, de olyan mindennapos, hogy helyet követelt magának a fiókban. A relevancia, a gyakoriság és a véletlen teremtett egy releváns információkat tartalmazó keveréket.

A bepakolás érdekes feltárás volt, csak hogy a dolgaimat valahogy vissza is kell rendezni majd. A hiteles időrend már felborult, a „mindenfélé” feliratú doboz tárgyainak, dokumentumainak kapcsolódási rendje olyan bonyolult, hogy egyetlen logika szerint nem is rendezhető. A médium, a fiók változik, és az új tároló nem viseli el a régi rendjét.

Rév István csodálatra méltó és követendő példának tartja Brewster Kahle Internet Archívumát (www.archive.org), amely egy robot segítségével rendszeres időközökben pillanatszerű felvételt készít a szoftver számára elérhető internetes tartalomról, amit azután az időköddel együtt szervereken eltárol. Az Internet Archívum egy óriási és ma feneketlennek tűnő fiókot pakol rétegesen, időrendben. Nem mondhatjuk, hogy „gondozza” az archivált internetes oldalakat, csupán tárolja őket. A visszakereshetőségüket nem feltétlenül biztosítja az „időgép”. Ez olyan, mintha a dokumentumnak a szerzője, címe és témá-

ja helyett kiadásának ideje és internetcíme lenne a fő attribútuma. Ma a legritkább esetben kíváncsi valaki arra, hogy mi jelent meg a *Nyugat* 1928-as évfolyamának harmadik számában. Mert a *Nyugat* csak egy meghatározott szellemiséget hordozó médiumként létezik, nem az egyes számai fontosak, hanem az, amit képviselt, amit a felszínre hozott, akiknek lehetőséget adott, akiket bemutatott. Az „időutazó” internet-archívum, ahol a dokumentumok között csak a publikálásuk ideje teremt kapcsolatot, a közönség számára – a médiakutatóktól és a történészekről eltekintve – tökéletesen irreleváns.

A történész álma, hogy egy adott kor teljessége váljon elérhetővé, mondjuk egy társadalom egy teljes napja. Ekkor azonban gondosan meg kell különböztetnünk egymástól azokat a dokumentumokat, amelyeket kifejezetten az örökül hagyás indítéka hozott létre, azoktól, amelyek bármilyen más céllal keletkeztek. Nem véletlenül kerültek romló médiumokra bizonyos információk, míg tartósabbra mások. A médium a kommunikációs aktus szándékára és a közlő szándékának időbeli korlátozására is utal. Az internet is differenciált ebből a szempontból. Más szavakat használunk e-mailben, egy chat-szobában, egy internetes fórumon, egy telefonbeszélgetésben, egy naplóbejegyzésben, egy nyilvános közlésre szánt dokumentumban. Meg kell különböztetnünk az interneten is a mindennapi megnyilatkozásokat azoktól, amelyeket a nyilvánosságnak vagy az utókorak címzünk. Aki archivál, annak kötelessége ezt a distinkciót az új médiumban is érvényesíteni. Vajon felbecsülhetetlen érték lesz-e 200 év múlva egy elmentett chat beszélgetés? Igen, de csak akkor, ha nem lesz belőle sok. Nem vitatnám el a mindenkori társadalomtól azt a jogot, hogy meghatározza, mit tart relevánsnak, mit kívánna elrakni magának, mit akar üzenni magáról. Persze óriási lenne ma végighallgatni Shakespeare háztartási káromkodásait vagy Ben Jonson kocsmái beszélgetéseit, őszintén mégsem érzem, hogy vesztettem azzal, hogy mindezt nem ismerhetem. Az érintettek különben is bizonyára nagy pimaszságnak tartot-

ták volna ezen kommunikációs aktuális feljegyzését.

Az archiválásban a technológia ma egyre kevésbé szab határt a lehetőségeinknek. Az árak csökkenése ezen a területen is olyan, mint a PC-nél. Az állandó ár mellett folyamatosan bővül az egységnyi pénzért kapható szolgáltatás, erő, gyorsaság és kapacitás. Egy szövegszerkesztő számítási kapacitásgényével egykor megterveztek és levezenyelték a holdraszállást, ma meg morgunk, ha a nyolcadik nyitott ablakban szaggatott a mozgóképi közvetítés. Egy 2002-es, az Országos Széchényi Könyvtár és a Neumann Ház által jegyzett tanulmány szerint a magyar kultúra digitalizálása hozzávetőlegesen 26 petabyte. Holnap ugyanez az anyag a megnövekedett igényeink és lehetőségeink következtében 32 petabyte-ra nő. És miközben számoljuk, hogy az hányszor tízmilliárd forint, közben elfeledkezünk arról, ami nap mint nap születik. Ami még nem örökség, amit még nem hív „kincsnek” a szakma.

Úgy gondolom, az archiválás teljessége helyett nagyobb gondot kell fordítani az újrafelhasználás lehetőségére. Arra, hogy egyének, közösségek, szubkulturák a saját életük szempontjából releváns tartalmakat elérhessék, felhasználhassák, kontextusba helyezhessék. Arra, hogy az eltárolt információ a kultúra folyamában identitások építőkövévé válhasson. Az élő és nyílt archívumi modell lehetővé teszi, hogy folyamatosan a múlttal, a múltból éljünk, de örökségünk nem poros vitrintárgy lesz, hanem építőelem, korunk, életünk, környezetünk értelmezésének, törekvéseink kidolgozásának eszköztára. Minden mindig kéznél lesz, mindig minden láb alatt lesz. Mindig minden újrendezhető, újraértelmezhető, átalakítható lesz. Ebben rejlik szerintem a digitális kultúra legnagyobb lehetősége.

Ahhoz, hogy archívumaink a jövőt és ne a jövőbeli kutatókat szolgálják, nyitva kell hagynunk az értelmezés, az átrendezés és a szubkulturális kánonok vagy örökségek kialakításának lehetőségét. A Nemzeti Digitális Adattár ezért olyan nyílt platformú, laza ajánlásrendszerként jött létre, ahol a cél a digitális dokumentumok visszakereshetőségének, összekap-

csolhatóságának és újrendezhetőségének biztosítása, a tartalom- és szolgáltatás gazdák közötti partneri kapcsolatok erősítése. Az egységes metaadatrendszer segítségével létrejövő „katalóguscédulák” lehetővé teszik, hogy a jövőben olyan rendezéseket alkothasson bárki, hogy új jelentések születhessenek a régi tartalmakból. Az információ újrahaznosítását szolgálja az is, hogy a közpénzből digitalizált nyilvános adatok metaadatait bárki szabadon felhasználhatja egy saját szolgáltatás kialakításához. Ezzel némileg megtörik a közintézmények kvázimonopóliuma a nyilvános adatok kezelésére. Megnyílnak a hivatalok fiókjai, megnyílnak az archívumok raktárai, digitalizálva elérhetővé válnak a kutatók és laikusok számára azok a gyűjtemények, amelyekkel eddig csak kevesek foglalkozhattak. Az elfogadás előtt álló információs szabadság törvény elvei és az NDA-rendszer lehetőségei révén visszakapják az adatokat azok, akiknek a pénzéből összegyűjtötték, létrehozták őket, megszűnnek a felhasználási és értelmezési monopóliumok, visszaszorul a közadatok szürkegazdasága.

Az információ felszabadításával mindenki nyer, hiszen az információ olyan jószág, aminek a fogyasztásával nem jut kevesebb másoknak, a felhasználás sokfélesége pedig újabb javakat hoz létre. Ez korunk halszaporítása, ami csakis az állam, a szakmai közösségek és az önszerveződő csoportok együttműködésével jöhet létre. Az Alexandriai Könyvtár úgy gyarapodott, hogy az átutazóktól elvették a náluk talált tekerceket, és lemásolták. A másolatot vihette az utazó, az eredeti a könyvtárban maradt. Magyarországon ma még az útonállásnál tartunk. Ha majd visszakaphatja és valós igényeinek megfelelően használhatja az érdeklődő közösség a digitalizált információkat, akkor lehet reményünk arra, hogy teljes ellenőrzést gyakoroljunk jelentéseink felett, és felkerüljünk az információs korszak kulturális világterképére. Most van rá esélyünk.