

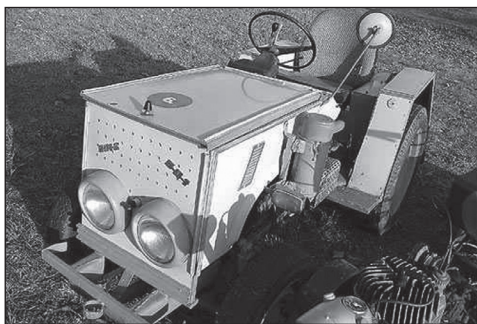
Koronczi Endre Csettegő-projektje 2003-ban valósult meg egy kis Nógrád megyei településen, Nagybörzsönyben az uniós csatlakozás idején. A program fő eleme egy szépségverseny volt, melyen a környékre jellemző „háztáji” járgányok, a csettegők és készítőik mérettették meg magukat. A projektről Lágler Péter etnográfus készített dokumentumfilmet, a csettegők népművészeti jelentőségére koncentrálván. A dolgozat ezt a művészeti projektet és az azt bemutató filmet elemzi művészetelméleti és kommunikációelméleti szempontok alapján, három szemszögből: a csettegő tulajdonosainak szemszögéből, a projektet kezdeményező képzőművész szemszögéből és az azt végigkísérő és újraértelmező etnográfus szemszögéből. Olyan fogalmakat érint, mint a Public Art, közösségi művészet, illetve a művész és az etnográfus szerepek viszonyát tárja fel.

Bálint Mónika szociológus, kulturális szervező, kommunikáció szakos PhD hallgató a Pécsi Tudományegyetemen.

Dolgozatomban egy közösségi művészeti projekt egyes elemeit kívánom újragondolni a vizuális és művészeti kommunikáció egyes elméleti és művészetelméleti írások alapján. Választásom egy igen összetett és sok szempont alapján elemezhető *művészeti projektre* és annak dokumentációira esett, mely kiváló példája annak, hogyan kérdőjeleződnek meg a kortárs művészetben azok a szempontok, amelyek meghatározzák a művészeti és a társadalomtudományi megismerés határvonalát.

I. A CSETTEGŐ-SZÉPSÉGVERSENY

Koronczi Endre képzőművész szervezésében csettegő-szépségversenyt tartottak Nagybörzsönyben 2003. november 22-én. A szépségversenyen tizennégy egymástól teljesen különböző, három-, négy- vagy többkerékű, házilag barkácsolt motoros jármű versengett egymással.¹



„Hófehér füst, villám motor, te, mint a rakéta!”²

1 Az elemzéshez elsősorban a Csettegő-projekt internetes oldalán található anyagokat és Lágler Péter: Gépművészet című, a szépségversenyről készült filmjét használtam fel.

2 TV2 – Totalcar 2003.03.15.

A csettegők házi készítésű járművek, munkagépek, amelyek elsősorban mezőgazdasági vagy ipari tevékenységet segítenek, szállítanak, vontatnak, némelyik szántani is tud, vagy akár fűrészelni. A szocializmus éveiben, elsősorban kis magángazdaságokban, falusiak körében terjedtek el, akiknek nem állt módjukban komoly és drága gépeket vásárolni. A csettegő mindenféle roncsautó, -motor vagy mezőgazdasági gép alkatrészeinek összeválogatásával, barkácsműhelyekben születik, készítőik sokszor maguk a tulajdonosok, de egy-egy településen akadnak olyan ügyes kezű szomszédok, lakatosok, autószerelők, mérnökök, akik szabadidejükben csettegőkészítésre vállalkoznak, és megrendelésre készítenek a megrendelők igényeinek megfelelő járművet. Felhasználásuk szerint így tájegységenként és mezőgazdasági áganként változik a jellemző méretük és teherbírásuk. Az Ipoly-menti településeken, így a nagybörzsönyi versenyen is kisebb méretű gépek voltak a jellemzőek.



Bombázó, egy tipikus csettegő rövid leírása: Pannónia motor, mezőgazdasági kombajn alkatrészek, málnás kocsi.

Némelyik csettegő születése akár éveket is igénybe vesz, de még akkor sem tekinthető késznek, hiszen javítgatni, kiegészíteni, új vagy szebb alkatrészekkel lecserélni a régiket örökös feladatot jelent. Egy jobb motor, kuplung, kormány bármikor előkerülhet. Forgalmi engedéllyel több is rendelkezik. A gyártó és a típus leírásánál azt olvashatjuk: *egyedi*.

I. I. A KONCEPCIÓ

A csettegő-szépségszerzőverseny a Gazdasági és Közlekedési Minisztérium „A konstruktív párbeszéd terei” című programja keretében valósult meg. Az uniós csatlakozásra készülve a Minisztérium pályázatot írt ki olyan „public art”³ műalkotások megvalósítására, amelyek köztéren jelennek meg, és a következő mondatra reagálnak: „a szobi és a nagykáta hátrányos helyzetű kistérség 2004-től európai kistérséggé válik”. A kiíró tapasztalata az volt, hogy az uniós csatlakozáshoz kötődő közügyek, bár sokakat érintettek, nem váltottak ki széles körű társadalmi vitákat. A cél tehát az volt, hogy a művészeti alkotások vagy események aktív párbeszédet generáljanak a fenti témáról az érintett közösségekben.

3 Magyar fordítása nyilvános vagy köztéri művészet, mely a köztérre mint a társadalmi nyilvánosság tereit kezeli, illetve társadalmi, közösségi kérdéseket, jelenségeket mutat be művészeti (elsősorban képzőművészeti) eszközökkel.

A Szobi kistérségben a pályázat győztese Koronczai Endre lett, a csettegőknek rendezett szépségverseny ötletével. „Ezek a pénzt rengeteg munkával helyettesítő alkotások megmutatják, hogy a magyarok nem csak Nobel-díjas kiválóságokat, hanem eddig ismeretlen műszaki zseniket adtak a világnak. A csettegők a nagy nyilvánosság előtt eddig meglehetősen ironikus hangszíval szerepeltek, a győztes pályázó pedig megmutatja, hogy ezek a szegénységet zseniális ötletességgel és páratlan szorgalommal kiváló alkotások valójában iparművészi gonddal készült eszközök. A győztes pályázat a munkához, a helyi gazdasághoz, az előbbre jutáshoz, az alkotó kultúrához való viszonyt fogja megmutatni, köztéren” – áll a minisztériumi eredményhirdetésben.⁴

A csettegők az ország több területén is elterjedtek, de mégis ritkaságnak számítanak, és ezen a területen a domborzati adottságokból adódó sajátosságokkal rendelkező, kimondottan különleges darabokat találhatunk.

1.2. ELSŐDLEGES KÉRDÉSEK

A projekt művészetelméleti szempontú elemzése során elsődleges az a kérdés, hogy a *Csettegő-szépségversenyen mi a műalkotás?* A csettegő? Vagy a verseny? Vagy az azt reklámozó weboldal, plakátok és minden, amit Koronczai Endre a folyamat során mint vizuális kommunikációs eszközt bevetett? Vagy Lágler Péter filmje? (Illetve természetesen az a kérdés is felvethető, hogy találunk-e műalkotást.)

És ki az alkotó? A verseny kitalálója és szervezője, Koronczai Endre? Az otthonukban tervező és barkácsoló, csettegőkészítő „mesterek”? A folyamatról és az eseményről filmet készítő etnográfus?

2. A VERSENYZŐK SZEMSZÖGE – A CSETTEGŐK

Egy csettegő elkészítése sokféle ismeretet követel. Gépészetit, elektrotechnikait, ezek mellett ügyes kézzel kell bánni a szerszámokkal, a hegesztőpisztollyal. Fel kell mérni, hogy hol és milyen körülmények között fogják használni a járművet, mekkora lesz a terhelése és a kívánt sebessége. Több csettegőmester rajzokat, terveket is készít, némelyik szabad szemmel, érzésből vágja a fémeket. Szinte bármilyen jármű alkatrésze jól jöhet, de lehet, hogy a legszükségesebb épp nincs kéznél.

Minden egyes csettegő egyedi. Mivel tömeggyártásban előállított közlekedési eszközök és munkagépek alkatrészei szolgálnak a csettegők építőelemeiként, elvileg lehetséges az, hogy két ugyanolyan szülessen, de mivel szinte a véletlen vezérli az alkotókat az alkatrészek megválasztásakor, ennek nagyon kicsi a valószínűsége.

Hasonló a viszony a gép és az alkotója (mestere) között, mint a művész és alkotása között. Ezt tekinthetjük személyességnek: minden egyes gépet egyesével tervez meg és alakít ki alkotója, és ebben saját igényei vagy megrendelője igényei vezérlik. A gyűjtés, tervezés, szerelés sokszor hosszú időt ölel fel, és így a gépek is őrzik az eltelt idő valamilyen lenyomatát, a készítője, majd használója is élményeket kapcsolhat hozzá.

Az alkotó ugyanakkor elsősorban a pragmatikumot helyezi előtérbe, az esztétikai jellemzők ennek rendelődnek alá. A háztáji gazdálkodás eszközeként kialakítását, az alkatrészek megválasztását elsősorban azok a tevékenységek határozzák meg, amelyek elvégzésére a születő gépnek

4 http://www.nfgm.gov.hu/data/cms12764/sajt_anyag.doc

alkalmasnak kell lennie. A formát elsősorban a gépet alkotó alkatrészek formája határozza meg. Az összeillesztés és a válogatás módja viszont jellemző az alkotóra, és tükrözi annak tudását, ízlését, koncepcióit, vagyis *sajátvilágát* (Horányi, 2007).

Bárkányi a formatervezett tárgyról a következőt írja: „Tárgyaink egy részét, különösen az iparilag előállított termékeket, designerek terveztek, és tervezik. Ezek többségéről – éppen a szakavatott közreműködés révén – elmondható, hogy megfelelnek a kor elvárásainak, mégpedig azért, mert a rendelkezésre álló, gyakran egymás ellen ható adottságok, feltételek és körülmények között igyekeznek harmóniát teremteni. A formatervezett tárgyak többnyire jól használhatók, az elfogadott esztétikai normáknak megfelelnek, és több-kevesebb jelentést is hordoznak.” (Bárkányi, 2004)

A csettegőket nem „szakavatott formatervezők” tervezik, és nem a kor univerzális elvárásainak felelnek meg, hanem lokális elvárásoknak és igényeknek, és a „korszerű” gépek hiánya okozta problémára válaszolva a helyi emberek, a közösség által elérhető tudáskészletet és nyersanyagokat mozgósítják, hogy a hiánygazdaság és a pénztelenség időszakában saját erőből tudjanak „harmóniát teremteni”. A csettegők kialakítása szabad és alkotóik teremtik meg a hozzájuk fűződő új esztétikai normákat. Használhatóságuk alkotójuk ügyességétől és tulajdonosuk odafigyelésétől függ, feltehetően legtöbbször nem optimális, az viszont általában igaz, hogy a használóik, az alkotóik számára, vagy a megfigyelőik számára (és a versenyen a zsűri számára is) sokféle jelentést hordoztak. Az attribúció mindig más és más alpra épül. Más jelentést hordoz annak a zsűrinek, aki mechanikailag képzett, és annak, aki a történelmi korszak különböző sajátosságainak lenyomatait véli felfedezni a tárgyon.



A versenyben induló járművek közül a kedvencem Szalai János *Őszvér* nevű csettegője.
Alkatrészei: Trabant kombi hátsó, ILO motor, Fiat 500, Trabant kerék.

Tervezettségük, a beléjük fektetett és áthagyományozható tudás, a kialakításukban rejlő személyesség, egyediség olyan jellemzők, amelyek alapján a csettegőket egyszerre lehet népművészeti és iparművészeti alkotásnak, műtárgynak tekinteni. Ezt hangsúlyozta ki Koronczi Endre azzal a tettevel, hogy a győztes gépet a Közlekedési Múzeumban kiállíttatta. És ezzel be is határolta annak szimbolikus helyét.

3. A KÉPZŐMŰVÉSZ SZEMSZÖGE ÉS SZEREPE – A CSETTEGŐ-PROJEKT

Miért a Közlekedési Múzeumba került a legjobb csettegő, és nem a Múcsarnokba? Nem feltétlenül azért, mert a projektet a közlekedés ügyéért felelős minisztérium támogatta. Koronczi Endre

sok más konceptualista és neokonceptualista művész mintájára kiemelhetett volna egy csettegőt, versenytől függetlenül, és azt mint egy „*ready made*”-et kiállíthatta volna bármelyik múzeumban mint képzőművészeti tárgyat. Koronczai pozíciója a képzőművészeti életben (az intézményi elv alapján – Danto, 1998), bár nem lenne önmagában elég ahhoz, hogy bármelyik csettegőt képzőművészeti alkotássá avassa, elegendő ahhoz, hogy elfogadtassa annak helyét egy művészeti intézményben, illetve a kortárs képzőművészet szférájában. Akár úgy is, hogy a pályázat követelményeinek megfelelően először (vagy kizárólag) valamelyik Szob környéki település főterén állítja ki, mint egy szobrot. De Koronczai referenciái a csettegőn keresztül csak részben vonatkoznak a képzőművészeti színtérre.

Koronczai a csettegőket már pályázati anyagában is „a népművészet remekeiként” aposztrofálta, és szándéka nem az volt, hogy ezen a definíción változtasson. Az ő alkotása, a Csettegőszépségverseny projekt volt, a teljes folyamat, a gyűjtéssel, a lakók megszólításával, a kapcsolódó közösségi esemény előkészítésével, hirdetésével és közös megélésével együtt. Nem a csettegők váltak műtárggyá, és Koronczai a korai konceptualistákkal ellentétben nem magának a képzőművészeti alkotásnak a mibenlétéről tesz állításokat (vagy ha mégis, azt nem a projektben szereplő gépek beemelésével a képzőművészeti alkotások sorába), hanem inkább egy művészi szerep mellett teszi le időlegesen a voksát (állítom ezt annak ismeretében, hogy más alkotásai kapcsán Koronczai másként teljesíti be a művész szerepét – pl. Bianco sorozat).

3.1. A PROJEKT

A projekt kifejezés elsősorban a *konceptuális művészet* (vagy a magyar nyelvhasználatban: koncept művészet) elterjedése kapcsán vált a képzőművészetben használatos fogalommal. A projektek a műalkotás születésekor *az alkotási folyamatra irányítják a figyelmet*. A konceptuális művészet alapvető vonását örökölve egy ötlet, koncepció és annak megvalósítása képezi az alkotás magját, a „műalkotás” gyakran nem materiális, illetve az maga a folyamat, illetve annak dokumentumai.

A magyar művészetelméletben a projekt fogalma a kilencvenes években terjedt el, elsősorban a nyugat-európai kortárs szóhasználat átvételével. Az ezredforduló konceptuális művészeti alkotásait elemzi Tatai Erzsébet *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években* című könyve (2005).

Tatai a projektművészet jellemzőinek történeti alakulását a kortárs művészetben a következőképpen határozza meg: „A projekt a 60-as, 70-es években leginkább csak a (meg nem valósult) tervet jelentette (...) a 70-es évek második felétől egyre több projektet kiviteleznek, a 90-es években pedig már szinte kizárólag megvalósított terveket értenek rajtuk. A 90-es évek projektjei gyakran igen összetett – a művésztől tervezői és menedzseri feladatokat is kívánó – nagylélegzetű, többszereplős munkák.” (Tatai, 2005: 39)⁵

5 A konceptuális művészet egyik legfontosabb eleme a műalkotás elanyagtalánításának elve. Tatai a következőkben foglalja össze a műtárgy „eltűnésére” vonatkozó főbb érveket és ellenérveket a konceptualizmusról szóló diskurzusban: „1. A forma és a médium lényegtelen – a konceptuális művek formalista kapcsolatai kimutathatók, az alkotók sokféle médiumot használnak, olykor maga az anyag is jelentéshordozó. 2. A mű nem tárgyakban, hanem a fejekben (gondolatilag) létezik – valamilyen materiális közvetítőeszköz azonban szükséges a kommunikációhoz. 3. A konceptuális művészek piacellenesek, a műalkotás nem azonos a műtárggyal – mégis minden eladhatóan bizonyult. 4. Az előzőekből következően mind kevesebb anyagra van szükség, a mű akár láthatatlan is lehet – minden műnek anyaga van, legyen az bármennyire kevés vagy láthatatlan.” (Tatai, 2005: 43)

A kilencvenes évek konceptuális művészetére, melyet Tatai *neokonceptualizmusként* definiál,⁶ a korábbiakkal szemben jellemző, hogy „*az idea, a gondolat, a tartalom »testet ölt«* akár látványos képben, akár pontosan kidolgozott, megvalósított projektekben” (Tatai, 2005: 18). A koncepciók megvalósulásával és a megvalósítás folyamatával kapcsolatos elvárások és kritikák határozottan artikulálódnak.

3.1.1. TÚL AZ ESZTÉTIKÁN

A konceptuális művészet alkotásaival szemben megfogalmazódó kritikák egy része nem eredeztethető többé az esztétikai hagyományból. Az esztétikának „háttat fordító” művészet más tudományokkal keresi a kapcsolatot, ilyenek a szociológia, antropológia, pszichológia. Míg Tatai szerint a konceptuális művészet nem műfaj, nem határozható meg stílussal és médiummal, hiszen számos területen és formában megjelenik, mégis mintegy kettéválasztja a műalkotásnak nyilvánított jelenségek világát. Amióta szakított saját formalizmusával (értve ez alatt a teljes dematerializálódás lehetőségének elvetését), olyan területekre vándorol, amelyekkel kapcsolatban a hagyományos művészetkritika keveset tud kezdeni.⁷

3.1.2. AKTUALITÁS

A nem materiális, piacon nem értékesíthető művekkel szemben gyakran megjelenő elvárás a bennük felvetett kérdések aktualitása. A neokonceptuális művek jelentős része társadalmi kérdéseket jár körül, melyek eredete a művész saját státuszának, identitásának, a műalkotás szerepének felülvizsgálata. Ezek gyökere különböző társadalmi mozgalmaknak és ideológiáknak a megjelenésére vezethető vissza a művészetben. Egyik jellemző hagyomány a feminizmus és a gender studies irodalmának hatása, a női vagy később a meleg identitást tárgyaló művészeti hagyomány. Egy másik irány egyaránt köthető a baloldali gondolkodáshoz vagy a társadalmi egyenlőtlenségeket a különböző kisebbségek szempontjából megközelítő *politikai korrektség* mozgalomhoz.

3.1.3. PUBLIC ART

A nyolcvanas, majd a kilencvenes években Közép-Kelet-Európában két meghatározó, elsősorban gyűjtőfogalomnak tekinthető művészeti irányzat terjedt el, melyeket sokszor szinte szinonimaként használok. Ezek a *társadalmilag elkötelezett művészet*, a másik a *public art*, Hock Bea

6 „A neokonceptuális művészetnek tehát két olyan, a „klasszikus” konceptuális művészettől eltérő fontos vonását kell kiemelni, mely jellemző a magyarországi neokonceptuális művészetre is: 1. *A művek újbóli materializációja*, vagyis a korábban „fejben”, „vázlatokban” „tervekben” vagy szándékosan szerény dokumentatív formában létező művek helyett a 90-es években minden részletében pontosan kidolgozott, hosszú lélegzetű projektek, véghezvitt tervek valósulnak meg, és maguk a művek is gondosan kivitelezett, gyakran látványos tárgyak. 2. *Új, aktuális helyzetekre reflektáló témák megjelenése*. Azzal együtt, hogy a művészet a korábbinál szélesebb társadalmi nyilvánosságot kap, és helyzete is folyton változik, új problémák tematizálódnak és kerülnek be a művészeti reprezentáció körébe. Ezeken kívül, mivel érvényét veszítette az objektivitásra és személytelenségre törekvés kizárólagossága, megjelennek személyes hangvételű vagy poétikus munkák, és a kézműves technikák száműzetése is véget ért. (Tatai, 2005: 51)

7 A művészetkritika válságával kapcsolatban lásd az „In-between Zones / Köztes városi terek” című kötetben megjelent írást (Bálint, 2008), mely Claire Bishop és Grant H. Kester vitáját mutatja be.

szóhasználatával élve a publikart (Hock, 2005), utalva ezzel a fordítási problémára (a nyilvános-/köztéri-, de akár a köz-művészet fordítások sem fedik az angol kifejezés tartalmát). Az első fogalom tekinthető tágabb kategóriának, hiszen sokféle társadalmi kérdés taglalását jelentheti, ugyanakkor az „elkötelezettségből” adódóan kimondatlanul az aktív beavatkozás, cselekvés kritériumát is magában foglalja. A public art hagyománya formai elemekből, a köztereken való megjelenésből indult ki, dematerializációja vezetett ahhoz, hogy napjainkra mindenféle „publikus szféra” és „publikus téma” lehet tárgya, megjelenési területe a nyilvánosság, mely jellemzően a galéria falain kívül, de manapság akár a galériákban is kereshető.

Hock a közügyek megjelenését és elterjedését a művészetben a következőképpen látja: „A művészet eleinte csak önnön hagyományos kereteinek feloldására törekedett a művészetet a mindennapi élethez közelítve, majd innen tért át fokozatosan a társadalmi felelősség felvállalásához. Idővel megtörtént állami oldalról is annak felismerése, hogy a művészet felhasználható lehet a különböző társadalmi rétegekkel való kapcsolatfelvételre és megoldások keresésére, amivel a *public art* elérkezett legtágabb jelentéséhez: ennek értelmében a társadalom tagjainak kölcsönösségen alapuló kommunikációja volna a művészet mint közvetítő eszköz segítségével.” (Hock, 2005: 99)

3.2. A SZÉPSÉGVVERSENY

De milyen célok elérésében vált a csettegő-projekt közvetítő eszközzé? Koroncz Endre elsődleges célja kapcsolódott a pályázat célkitűzéseihöz, amennyiben a projekttel elsősorban a helyieket kívánta megszólítani, és olyan eseményeket hozott létre a projekt folyamatában, amelyek során a helyiek újragondolhatják lakóhelyük sajátosságait, identitásuk egy-egy elemét, és közösségi szituációkat generált, amelyek akár új közös élményekkel is gazdagították az ott élőket. A csettegő-szépségverseny egy „kifogás”, egy apropó arra, hogy a résztvevők végiggondolják a csettegőik történetét, mindazokat a szimbolikus tartalmakat, amelyeket ezek a tárgyak magukban hordoznak.

Koroncz Endre projektje ezt a jelenséget nem csak bemutatja, hanem egy teljesen másminyen szintérré és új kontextusba helyezi. A szimbolikus esemény magukat a csettegő-tulajdonosokat is arra készíti, hogy újragondolják és egymás számára is bemutassák tárgyaik történetét és használatát. A bemutatás sokszor keveredik azokkal az emlékekkel, élményekkel, amelyek a sokszor 20–30 éve pőfőgő járgányaikhoz kötődnek.

Koroncz ezzel az eseménnyel újraalkotja, átalakítja a csettegő *ideáját*. Új interakciós helyzetet hoz létre, amelyben a csoport tagjai megerősíthetik összetartozásukat egymás felé, és reprezentálhatják a külvilág, a szemlélők, a vendégek felé kulturális sajátosságait. A művész ebben az esetben szervezői minőségében egy kvázi ritualizált helyzetet hoz létre – szimbolikus eseményt, ahol a csettegők és tulajdonosaik is új szerepben, új viselkedésmódokkal jelennek meg, és szinte szó szerint megtáncolatják a csettegőket. A mozgások eltérnek a hétköznapiól. Nem funkcionálisak, illetve az eredeti funkciót felülírja a bemutatás feladata, egyféle pózolás.

Koroncz az absztrakció eszközével új ideákhoz köti hozzá a jelenséget, olyanokhoz, mint a kreativitás vagy a mesterség, szolidaritás. A pályázati terv alapján feltételezi, hogy ezzel a térség lakói az Unióhoz való csatlakozás eseményét is újra átgondolják, újraértelmezik. Arról, hogy ez megtörtént-e, nincs információ.

4. AZ ETNOGRÁFUS SZEMSZÖGE – A KULTURÁLIS JELENSÉG ÉS AZ ARRÓL SZÓLÓ FILM

Koronczi Endre a csettegek újrafelfedezésével a megismerő és megismertető művészi attitűdre mutat rá, megismerésének tárgya és módszerei is átvizik a társadalomtudományok, a néprajz és a kulturális antropológia területére. Nem véletlen, hogy kutatásában társa a folyamatot megörökítő és arról filmet készítő antropológus, Lágler Péter lett. A megismerés folyamatát meghatározta a két alkotó egymásra ható szellemi munkája, párbeszéde.

A készítőket, történeteiket, az alkotás folyamatát is elsősorban a filmen keresztül ismerheti meg a szélesebb közönség (a film megtekinthető volt a Közlekedési Múzeumban a kiállított győztes csettegek mellett).

Koronczi Endre projektje elsősorban a csettegek készítőit és a helyi lakókat szólítja meg. A projekt a *Gépművészet* című dokumentumfilm, melyet Lágler Péter rendezett, és Koronczi Endre honlapja alapján válik megismerhetővé a külvilág számára, és ez segíti a kontextus megismerését.

4.1. A CSETTEGŐKÉSZÍTÉS MINT KULTURÁLIS JELENSÉG

A művész és az etnográfus, kulturális antropológus szempontjai keverednek a dokumentumokban, így ezek egy része (népművészeti alkotás, a csettegekben rejlő tudás, leleményesség, történelmi sajátosságok) már a készítők és Koronczi szemszögéből is megismerhetővé vált. Most további kulturális sajátosságokat emelnék ki:

„Koronczi Endre az [origo]-nak azt nyilatkozta: azért a csettegeket választotta pályázati témájának, mert szerinte ezek a házi készítésű járművek hihetetlen kreativitásról tesznek tanúbizonyságot. A képzőművész szerint a csettegek a huszadik századi népművészet remekei közé tartoznak. Egyrészt bizonyítják a falusi emberek ötletességét és kreativitását, másrészt az elkészült járművek fantasztikus vizuális megjelenéssel bírnak – tette hozzá Koronczi.”⁸

A csettegek kétségkívül az adott terület egyik kulturális jelenségének tekinthetőek. Bár elsősorban technikai szerkezetek, egyediségükben és terjedési módjukban hasonlóságot mutatnak a népművészeti alkotásokkal, mint ahogy erre Koronczi (és Lágler) rámutat. Alkotóik olyan képzett vagy amatőr mesterek, akik egy-egy helyi problémára, helyzetre speciális megoldásokat keresnek, de az alkotás folyamata során igyekeznek tárgyaikba egyéni ismertetőjeleiket is elhelyezni. Azáltal is népművészeti alkotásoknak tekinthetőek, hogy egyediségük mellett településenként, területenként változó és beazonosítható sajátosságokkal, egyféle mintázattal rendelkeznek. A csettegek egy kulturális jelenség, termék, melynek a kezdeti sikerét követően, elterjedésével megjelenik a csettegek *ideája*, hiszen nevet is kap, elterjednek a készítésére és felhasználására vonatkozó ismeretek, szabályok. A készítés folyamatát sokan valójában dokumentálják, rajzok és jegyzetek készítésével, de az átadás módja sok esetben nem írott, szóbeli. A leírás képi és szöveges *reprezentációkat* is tartalmaz, az alkalmazott jelek között nagy a variáció, hiszen a készítők használnak intézményesült jeleket és olyanokat is, amelyeket maguknak alkottak. Az utasítások nem pontosak, minden másolat nem csak elvi szinten, de megjelenésében is egyedi és megismételhetetlen lesz. Az átadás módja nem formalizált.

8 Pető András: Csettegek-szépségversenyt rendez a gazdasági tárca; Origo, 2003. 10.14. <http://www.origo.hu/itthon/20031014csettegoszepszsegsversenyt.html>

A csettegők a szocialista hiánygazdaság által támasztott kihívásokra adott jellegzetes válasznak tekinthetők. Egy olyan helyzetben, amikor a falusiak magángazdálkodása erősen korlátozott és forrásokban hiányos volt, az állami ellátás pedig akadozott, sőt, néha az éhenhalással fenyegette az embereket, a csettegők az *adaptáció* (Bereczkei) egyik eszközét jelentették. Elterjedtségük huzamosabban és széles körben fennálló problémára mutat rá. Az, hogy még mindig sokan használnak ilyen szerkezeteket, mutatja egyrészt azok sikerességét, másrészt viszont az igény és az azt generáló problémák fennállását is. A körülmények részleges változatlansága elsősorban a vidéken élők megélhetési problémáinak fennmaradásából ered.

Fontos sajátossága a csettegőknek, és ez az egyik szimbolikus üzenete a Csettegő-szépségszervezetnek is, azok közösségi szerepe. Már a készítés és terjesztés folyamata is személyes viszonyt, együttműködést feltételez. A közösség és annak tagjai, akik ezeket a tárgyakat készítik és használják életkörülményeik javítása érdekében, lényegében ellenszegültek a fennálló társadalmi rendnek, az aktuális hierarchikus viszonyokban érvényes szabályozásoknak, azért, hogy szükségleteiket egyéenként és mint csoport sikeresen javítsák. Ehhez együttműködés, szolidaritás és egyetértés szükséges, illetve nagyon sok irratlan szabály és kommunikáció. A szabályozatlanság ellenére kialakul némi munkamegosztás, hiszen vannak, akik ügyesebbek a tárgykészítésben, másoknak pedig könnyebb az alapanyagokat beszerezni. A falusiak között a csettegők készítése, napi használata, a hozzájuk kapcsolódó történetek beszédtemákat adnak, a személyközi verbális kommunikáció segítségével ismételten megerősödik együvé tartozásuk, a használat módja is alakul, folyamatos tanulást biztosít, és akár technológiai átalakításokat, ami a nem formális átadási és előállítási mechanizmus miatt fontos. A Csettegő-szépségszervezeten a legfiatalabb mester tizenéves volt. Némi segítséggel, ellesett és tanult ismereteiből maga alkotta járgányát. A versenyt dokumentáló film egyik jelenetében látható, ahogy a többiek önként tanácsokat adnak neki. Egyszerre tanítják és ellenőrzik, mennyiben követte a „hagyományokat”. Ezt a jelenetet külön címmel emeli ki a rendező (*hagyományozás*).

4.2. A GÉPMŰVÉSZET C. FILM

Mi a műfaja, mi a célja, és ki a közönsége a *Gépművészetnek*?

A *projekt-dokumentáció* – a film elsősorban egy képzőművészeti projekt filmes dokumentációja (ebből a szempontból célja a projekt megörökítése és bemutatása). Bemutatja a művészt, annak céljait, a projekt folyamatát, az annak középpontjában álló eseményre való felkészülést, az eseményt a megérkezéstől a versenyen át a zsűri eredményhirdetéséig, majd a díjátadásig. Megismerhetjük a szereplőket és a versenyben induló gépek egy részét. Közönsége a kiállítást látogató (Közlekedési Múzeum) közönség, ebből a szempontból azok, akik magáról a szépségszervezetről hallottak, és meg akarják ismerni Koronczi projektjét. És emléket zár magába minden résztvevőnek. Erre a fontos célra, az újra-átélésre a film első pár perce is utal, amikor a falusiakat Koronczival együtt látjuk, amint a film első változatát közösen nézik.

A szereplők és a gépek bemutatása szempontjából ugyanakkor *etnográfiai dokumentumfilm*-nek tekinthetjük Lágler alkotását. (Horváth Réka kategóriáját Szuhay Péter alapján alkalmazom – Szuhay, 2007). Célja a projekt által bemutatott kulturális jelenség és az azt körülvevő kulturális közeg megismerése és megismertetése. A film két szálon fut. Az egyik a szépségszervezet mint esemény bemutatása, lineárisan, a készülődéstől a záró pillanatokig. Ezt a lineáris

bemutatást szakítják meg, az elején sűrűbben, utána ritkábban az interjúk, amelyek a csettegők tulajdonosaival és készítőivel készültek. Egyszerre találunk benne jelenidejűséget és a mostani visszaemlékezéseken keresztül a múlt lenyomatait. A szerkesztettség fontos, és az is, hogy nem minden versenyzőt ismerünk meg, hanem csak néhányat. Nem az a cél, hogy mindent pontosan lejegyezzen, ami a versenyhez kötődik, hanem az, hogy egy-egy alkotó elmesélése alapján azok ismeretei és személyes történeteinek bemutatásával olyan (általánosabb) információkat szerezzenek a nézők is, amelyek a csettegők jelenségének megértését segítik. A rendező nem a gépeket, hanem a tulajdonosokat kategorizálja az alapján, hogy mi a jellemző viszonyuk a csettegőjük-höz (örökös, felhasználó, a „praktikus”, az ezmester, a gépművészet mestere, az új generáció, műértő vállalkozó, az újító). A film a kiállítási közegen kívül is érvényességet tud szerezni, ismeretterjesztő jellegével szólhat olyanokhoz is, akik a csettegők mechanikai, kulturális vagy akár történeti sajátosságaira fogékonyak, és olyanoknak, akik magukra ismerhetnek a filmben megjelenő problémák, helyzetek és történelmi visszaemlékezések által (beleértve a résztvevőket és szomszédjaikat). Szakmai és nem szakmai közönségnek.

A művészeti és a társadalomtudományos megismerés így kéz a kézben jár. A művész létrehoz egy helyzetet, kiemel, és új kontextusba helyez egy jelenséget, az etnográfus pedig ezen keresztül megismertet és megismerhetővé tesz egy kulturális jelenséget. Hasonlatos ez az akcióantropológia módszeréhez, amely egy beavatkozás hatására felszínre kerülő információk feldolgozására épít.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

BÁLINT Móni

2008, Köz-tér; Köz-ügy; Várostervezési folyamatok és public art. In: BÁLINT Mónika, KÁLMÁN Rita, POLYÁK Levente, ŠEVIC, Katarina (szerk.) *In-between Zones / Köztes városi terek*. IMPEX – Kortárs Művészeti Szolgáltató Alapítvány & Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapest

BÁRKÁNYI Attila

2004, A tárgy elnyeri formáját. In: BÁTORI Zsolt – HORÁNYI Attila. (szerk.) *Vizuális Kultúra Konferencia, Magyar Iparművészeti Egyetem, 2004. május 7–8*. Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest

BERECZKEI Tamás

1999, A humán kommunikáció az etológia perspektívájából. In: BÉRES István – HORÁNYI Özséb (szerk.) *Társadalmi kommunikáció*. Osiris, Budapest

DANTO, Arthur C.

1996, *A közhely színeváltozása: művészetfilozófia*. Enciklopédia, Budapest

HOCK Bea

2005, *Nemtan és pablikart*. Præsens, Budapest

HORÁNYI Özséb

2007, *A kommunikáció mint participáció*. AKTI–Typotex, Budapest

SZUHAY Péter

2007, Filmezés a terepen. In: KOVÁCS Éva (szerk.) *Közösségtanulmány*. Néprajzi Múzeum – PTE-BTK, Budapest–Pécs

TATAI Erzsébet

2005, *Neokonceptuális művészet Magyarországon a kilencvenes években*. Præsens, Budapest

SAJTÓANYAGOK A RENDEZVÉNYRŐL:

pályázati felhívás: <http://www.sansz.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1547>

PETŐ András: Provokatív műalkotásokat vár a gazdasági tárca; Origo, 2003. 09. 15
<http://www.origo.hu/itthon/20030911provokalo.html>

PETŐ András: Csettegő-szépségversenyt rendez a gazdasági tárca; Origo, 2003. 10.14. <http://www.origo.hu/itthon/20031014csettegoszepsegyversenyt.html>

SAJTÓKÖZLEMÉNY A PÁLYÁZAT EREDMÉNYÉRŐL:

http://www.nfgm.gov.hu/data/cms12764/sajt_anyag.doc.

Az elemzéshez segítségül szolgált LÁGLER Péter: *Gépművészet* című filmje. (2004)

A képek KORONCZI Endre engedélyével kerültek felhasználásra. Forrásuk: <http://www.koronci.hu/csettego>

