

gadható határ magánélet és művészet között. A leírás érdeme, hogy fényt derít a projekt feminista művészeti jellemzőire, amelyeket eddigi kritikusi figyelmen kívül hagytak. Hock szerint a művészek különlegesen személyes őszinteségükkel és önterápiás szembeállításukkal pozitív kommunikációs modellt teremtettek meg.

A könyv harmadik része – *Publikli szpikíng* – a köztéri művészet legújabb hazai fejleményeivel foglalkozik. Annyiban azért feltétlenül kapcsolódik a nemtani részhez, hogy itt is feminista idézet vezet be a témát: „ami személyes, az (is) közügy.” Ez szolgál kiindulópontul a társadalmilag elkötelezett művészet meghatározására. Hock Bea igyekszik kimerítően számba venni az eddig felmerült terminológiákat és definíciókat, rávilágít viszonylagosságukra és kritikai használhatóságukra. A publikart különböző megnyilvánulásainak értékeléséhez Mark Hutchinson esszéjét (*Four Stages of Public Art. Third Text*, 2002. 429–438. old.) veszi alapul. A párhuzam találó és érzékletes kategóriák felállítását teszi lehetővé, és terminológiai tekintetben is az egyértelmű differenciálást segíti. Hutchinson nyomvonalán haladva Hock végigkíséri a „publikartista” és közönsége közti viszony alakulását a didaktikustól az – üdvözítő – önmagát is átalakító tevékenységig. Arra a következtetésre jut, hogy a publikart körébe eső művészeti gyakorlat nem írható le konvencionális művészetkritikai módszerekkel, nem csupán azért, mert a hazai kritikai irodalomban ez nincs következetesen megoldva, hanem azért sem, mert Magyarországon még az sem tisztázott, számon kérhető-e a művészetben a társadalmi jelenségek kritikai bemutatása, illetve mennyiben tartozik ez egyáltalán a művészet illetékességi területére. Hock Bea lényegében olyan evidenciákat fejezget, amelyek a mai kortárs képzőművészeti építménynek alappillérei ugyan, de a folyamatos aladúcolás, toldozás-foldozás miatt mostanra inogni kezdenek. A kritikai felmérés lehetséges alternatívájaként a szerző Grant Kester egy tanulmányára (*Dialogical Aesthetics. Critical Framework for Littoral Art. Variant*, 1999. 9. szám) hivatkozik, akinek

párbeszéd-esztétikája tovább erősíti azt a definíciót, amelyre az egész kötet épül, nevezetesen: a művészet kommunikációs forma művész és közönség, egyén és társadalom között. A hutchinsoni kategóriák alkalmazása a néző visszacsatolására fókuszáló műveket juttatja a publikart dobogósai közé.

A modelleket Hock Bea igen tanulságosan alkalmazza három nagyszabású köztéri művészeti esemény elemzésében. Tizenkét év távlatából a *Polifónia* kiállításorozat – mint az előző rendszerből változatlanul áthozott művészeti stratégiák nehézkes köztéri alkalmazása – a publikart hazai vaskori leletének tűnik. Ehhez képest már a tűzhöz közelebbinek mutatkozik a Múcsarnokban 2001-ben *Szerviz* címmel megrendezett kiállítás, amely a művészetet mint szolgáltatást „tálalta”. A harmadik köztéri „nyilvános művészetbemutatói gyakorlat” a *Moszkva tér – Gravitáció* című, 2003-ban megrendezett esemény, amely a szerző szerint végre érvényes társadalmi kommentárokkal állt elő.

IVÁNYI BRIGITTA

Lumen Szerk.: László Gergely

Társszerkesztő: Csatlós Judit. Fordító: Sipos Dániel. Lumen Fotóművészeti Alapítvány, Bp., 2005. 126 old., á. n.

A szerkesztők – egyben a kiállítások kurátorai – a Lumen Galéria 2004. október és 2005. november közötti programjait dokumentálják. A projektek és az alkotók bemutatásán túl figyelmet szentelnek a kiállítóter sajátosságos mivoltának, a kontextus újszerűségének is. A kétnyelvű – angol–magyar – kiadvány három részre osztható: a bevezető kijelöli az értelmezés keretét, ezután következik a kiállítások ismertetése, végül az utóéletükkel, kritikai elemzésükkel foglalkozó írások.

A Lumen Alapítvány a Király utcai Kuplung szabadműhely területén – egy volt autószerelő-műhelyből kiala-

kitott fedett kerthelyiségben – kapott negyven négyzetméternyi területet, amelyet üvegfal választ el a szórakozóhely terétől. A galéria erős megvilágításának köszönhetően – innen a név – elkülönül a teremszerű központi résztől, így hozva létre a művészet koncentrált terét, melynek aurája kisugárzik a kint iszogatókra, s a szituáció elgondolására készíti őket: ez most a kocsmá múzeuma vagy a múzeum kocsmája?

A könyvet kézbe véve szembe ötlök az igényes szerkesztés, a képek és a szöveg kellemes aránya, szabályos elrendezése, ami vizuális elemmé avatja a sorokat is, megkönnyítve a szem eligazodását ebben a virtuális múzeumban. Felismerni véltem a múzeumok shopjainak világát, ahol praktikus és esztétikus kiadványok formájában vásárolhatjuk meg, vihetjük haza élményünket. Bővíthetjük ily módon könyvtárunkat, esetleg a dohányzóasztalra lazán ledobva emelhetjük lakásunk – valamint saját művészeti kompetenciánk – fényét. Fel-ismerni véltem a *Colors* magazin által megteremtett irányvonalat. A betűtípus, a papírmínőség azonban csak a forma, amely mögött – amelyben – ott lapul a tartalom.

Csatlós Judit bevezetőjében a múzeum terének – mint formának – és a kiállított műveknek – mint tartalomnak – a lényegi elválaszthatatlanságáról elmélkedik. A gyermekkori múzeumlátogatások rideg emlékét, ahol a monumentális templom fölényességét szűrös szemű teremőr-papok nyomtatékosítják, állítja szembe a jelenbeli kultúrafogyasztás perspektíváival, a szűk és piszkos utcák, zsúfolt belső udvarok meghittségével. Értelmezésébe bevonja a kiállítóter kötődését és beágyazottságát a városi térbe, mert a „társadalmi folyamatoknak a kontextusába szeretné belehelyezni a művészeti élet új helyszíneit, elsősorban a Lumen Galériát, és rávilágítani a működésüket jellemző sajátosságokra” (5. old.).

Tanulságos, hogy a város fogalmának mely tartalmi elemei válnak relevánsná a művészet tereiről szóló diskurzusban, attól függően, hogy az „emlékezet-emlékművek” vagy a csendesen meghűződő új szentélyek felől közelít az elemző. Az olyan

nagyszabású objektumok, mint a Ludwig Múzeumot is magában foglaló Művészetek Palotája esetében meghatározó dimenzió a városkép, az infrastruktúra, a tervezés, a politika. A Lumen Galéria kapcsán viszont a város használata, a felfedezés, a kreativitás, az átértelmezés a kulcskifejezések, amelyek elvezetnek bennünket a tér jelenének jelentéséhez, az itt és most miértjének megértéséhez. A politikai, gazdasági, infrastrukturális tervezés hézagaiba férkőzik be a kultúra, ahogy azt a városi ember megteremti magának, igényt formálva a tervezőasztal logikájának hibahatárai által kijelölt fizikai és szellemi térre.

Csatlós szerint „a városhasználók egyre tudatosabban és nyomatékosabban lépnek fel szükségleteik, igényeik érdekében. Hol követelve, hol megteremtve a létezés feltételeit a város szövetében.” (uo.) A Lumen Galéria helyét a házfoglalások, a belső udvarokban megjelenő szórakozóhelyek (West Balkán, Rác kert) és a Critical Mass mellett jelöli ki Csatlós, Allan Siegelre hivatkozva, mondván, hogy ezek mind „a saját városuk mozgásában és mindennapjaiban próbálnak helyet kapni” (6. old.). Magam hiányolom a jelentések, a jelentésadás konfliktusainak bemutatását. Bár David Morley az extrovertált térérzetet alapuló otthonteremtést, a diszlokáció politikáját – ami annak belátására épül, hogy egy adott helyhez többféleképp is kötődhet az identitás – ajánlja, a hazai tapasztalat arra figyelmeztet, hogy egy-egy helynek több, egymást kizáró jelentése is lehet. A legjobb példa talán épp a Critical Mass biciklistáinak esete, akik az Andrassy utat – igaz, csak egy napra – kerékpárútként definiálták, óriási dugókat, „szenvédést” okozva az autósoknak, akik persze fújtak is rájuk rendszeren. A közutakat eltérően használó csoportok között a konfliktus, amit addig a benzingözös ordibálás jellemzett, átlépte a nyilvánosság küszöbét, méghozzá az egyik rádiós műsorvezető gyűlöletkeltő kirohanásának formájában. Kevésbé látványos a belső udvarokban szórakozni, illetve a lakásokban pihenni vágyók közötti érdekellentét.

A városukkal szemben kritikus aktivisták mellett Csatlós szól az önkor-

mányzatok kulturális tevékenységeket generáló ingatlanhasznosítási gyakorlatáról is. (Néhány kerület önkormányzata csak e célból ad bérebe ingatlanokat.) Lehet, hogy a spontaneitás mégiscsak párosul a tudatos tervezéssel, hasonlóan a John Montgomery által feltárt processushoz, miszerint a művészek betelepédése a slumosodó városrészekbe – ahol olcsón bérelhetnek nagyméretű műtermeket – maga után vonja a terület fejlődését. A beköltöző művészek ugyanis megteremtik létezésük feltételeit, a kocsmákat, szórakozóhelyeket, kávézókat, és az így formálódó sajátos hangulat azután odavonzza az erre fogékony kreatív ipar dolgozóit, beindul egy folyamat – és amikor az ingatlanfejlesztők megérkeznek, hogy a megemelkedett négyzetméterárakból profitáljanak, a művészek olcsóbb szállás után néznek. Ezt a folyamatot felismerve a városvezetés segíti, támogatja, ösztönzi a művészek – és a művészet – beáramlását a leromlott városrészekbe.

Csatlós nem csupán a funkcióváltásra, hanem a különböző szerepek, célok egybeolvadására – a zenés-táncos szórakozás és a vizuális művészet fogyasztásának integrációjára – is utal, felismerve az így létrejövő „újfajta otthonosságot”. Nemcsak a városi terekben, hanem a Lumen Galériáról készült kiadványban is megfigyelhető a különböző dimenziók egymás mellettisége, keveredése, hiszen nemcsak a szűken vett kiállítások anyagáról, alkotóiról tudósít, hanem a múzeum által megteremtett kontextusról, a művészet társadalmi funkciójáról, a befogadók és a művészek kommunikációjáról is.

A könyv külső borítóján a galéria kialakításának munkálatait reprezentáló fotók láthatók: a kiállítótér kockáját fehérre kenő szobafestő-mázoló a létráival. A belső borító a vendégkönyvekből vett lapok irkafirkáiból áll. A galéria fizikai létrehozásától a vendégkönyvek soraiig tartó folyamat művészeti projektté avatásának lehetünk tanúi. Ezen aktus lehetséges célja, hogy rámutasson a művészet és nem művészet közti határok mozgékonyására, s érzévétesse a múzeumteremtő aktivitás által körbeölelt látogatói örömet. „Sokszor a ki-

állításra kerülő tárgyak csak tanúi az őket létrehozó eseményeknek, mert az alkotói folyamatok, akciók tekintetűk a valódi alkotásnak.” (8. old.)

Csatlós Judit a művészet és a múzeum hasznosságát hangsúlyozza, ami a Lumen esetében annyit jelent, hogy az intézmény képes kielégíteni a kortárs kulturális kontextus által generált igényeket. Létrejön a párbeszéd a közönséggel, a galéria „eleve kontaktzónaként működik, ahol a különféle határok feloldódhatnak egymásban, hiszen a »magas-művészet« és a hétköznapi vizuális kultúrája, a szórakozás és a művelődés, a művészetértő és az alkalmi kiállításlátogató itt kapcsolatba léphet egymással” (9. old.). A fotográfiák megkönnyítik az értelmezést a médiaképhez szokott szem számára – állítja Csatlós –, ami bennem kételyt ébreszt, hiszen a valósághoz szokott szem felcserélése a médiaképhez szokott szemmel dupla csavar, elvégre a fotó is a valóságot reprezentáló médium. További előny, hogy a kiállító művészek elhozhatják ide olyan alkotásaikat, amelyek a hagyományos galériák steril környezetében elveszítenék kommunikációképességüket. (Sajnálatos, hogy e gondolatokat nem fejti ki részletesebben, így ugyanis közterek maradnak.)

De miért válik ilyen fontossá a kommunikáció létrejöttének, sikerességének hangsúlyozása? Ennek két oka lehet. Először is e tevékenységet legitimálni kell a Lumen Fotóművészeti Alapítvány támogatói előtt. Nem profitorientált megalkalmazásokról van szó – mint amilyen a *Monet és barátai* volt –, ahol a sikeresség indikátora a nézőszám vagy az alkotások művészi jelentősége, és ezáltal a nemzet szimbolikus értékeinek, tudásának gazdagítása, hanem egy nyílt műhelyről, amely megvalósítja a szórakoztatáson keresztül történő társadalomformálást, társadalom és művészet integrációját. A kommunikáción – s leginkább tárgyasult formájában, a vendégkönyvön – keresztül ragadható meg a fenti nemes célok megvalósulása. „A művek megszólaltak, a betérők válaszoltak. Kell ennél több?” (10. old.) – fogalmazódik meg a kérdés a bevezető végén.

Másodszor pedig a határok meg-

változtatásának igénye magyarázza a kommunikáció jelentőségének felmérését. Nem a „magas-művészet” és a „hétköznapi vizuális kultúrája” közti határra, hanem a bourdieui művészeti mező határának átrajzolására gondolok. Csatlós Judit néhány mondata ezt a törekvést illusztrálja: „Az akkor [a XIX. században] kialakult, még ma is fennálló múzeumi szisztéma ma már csak egy értelmezési keret a többi között. [...] A múzeum intézményének kanonizáló szerepe részben még működik. [...] Azonban napjaink művészeti szcénáján belül már rég elvesztette hitelét ez a funkció. [...] 1989 után a vizuális művészet olyan, csak korlátozottan használható infrastruktúrát örökölt nálunk, amely nem képes beilleszteni saját keretei közé a művészeti élet új jelenségeit.” (6–7. old.) A művészet újradefiniálása, határainak kitágítása a fiatal nemzedék célja, amit a témáról folyó diskurzus – mint játéktér – keretében próbál elérni. E játékban az adut a társadalmi hasznosság, a kommunikáló, életrevaló művészet programja jelenti. Mintha a kiadvány ennek a törekvésnek az objektívált formája volna, mert bár a poros udvarokban lézengő, mulatni vágyó ifjak kultúrafogyasztásáról szólna, a könyv felépítése, struktúrája kísértetiesen emlékeztet a „nagy kiállítások” prospektusaira. Talán a megjeleníteni kívánt valósághoz, eseményekhez, folyamatokhoz jobban illett volna valami formabontó füzetecske, ahol a képaláírások a vendégkönyv vonatkozó részeiből állnak, bizonyítandó, hogy a jelentések kevésbé rögzítettek, s konstrukciójukból mindenki kivetheti a részét. Ehhez képest a képeket kísérő szövegek mintha kicsit túlértelmeznék a látottakat.

A bevezető után következik a „tárlatvezetés”. Erdei Krisztina Hungarocell világában vegyülnek a privátfotó formai jegyei a tudatos alkotói koncepcióval, a lakótelep látványa a felakasztott plüssnyúléval. Arja Hyttiainen *Journy/Medans* című kiállítása helyek, személyek, események megjelenítése, a művész kisugárzó aurájában átértelmezve. Orbán György TELÉregénye a néző – esetünkben maga a művész – bamba ábrázatát helyezi a tévé által közvetít-

tett képbe: vajon a média és a valóság határa a személyen belül, vagy kívülről húzódik? Koronczai Endre „saját tettet aktivizálja médiumként és egy kép erejéig nővé változik. Északi legendát kanyarít a vállá köré.” (Bódi Bori találó szavai a *Két nem között egy igen* című írásában, 104. old.) Szabó Benke Róbert a retro divat szellemében értelmezi át a jugoszláviai nyaralás képeit. A lány a túlméretezett napszemüvegben vagy a táskarádiót hallgató, összebújni készülő pár mintha Yonderboi korai rajongói volnának. A The Randomroutines nevű csoport *The Same Against* című diafilmje két utópista aktivista meséje, akik jobb akarják tenni a világot, ezért átértelmezik a víztornyot. Dirk Bratz lightboxban installált színpadias képei közül az egyik (*Insomnia*) Velázquez előtt tiszteleg. Gőbolyos Luca „felismerte, milyen furcsa, lidércesen egyforma és különös vonulatot alkotnak ezek a tárgyak – a hódolítóit kapott csészék – és történeteik az életében” (Turai Hedvig: *A bögrének megvan a maguk sorsa*, 107. old.). Ha Marosvásárhelyen járunk, mindenképpen a Concordia Hotelben töltjük az éjszakát, így megcsodálhatjuk a Zoltania csoport fotóit, amelyek megmutatják, ki ült a fotelkénkbe mielőttünk. A képek a hotel tereiben készültek, lerántva a leplet az elképzelt intimitásról. Igor Omulecki „a közép-európai áldozatszerep-kultuszt írja felül tipikus közép-európai öniróniával. A képek szereplői művészek és filozófusok – »Gyönyörű emberek« –, akik jellemzően kelet-európai tárgyakkal telepakolt panellakásokban – gyönyörű helyeken – mutogatják makkos cipőbe és sportpapucsokba bújtatott, szőrös lábaikat, és izzadó testüket.” (Stepanović Tijana, 111. old.) „Három éve vándorlok. [...] A fotósorozat annak a helynek a megörökítése, képi megőrzése, ahol aludtam és felébredtem” – mondja Kerekes Gábor *Ágyak (vándorlás)* című sorozatáról. Nyár végén *A Vizuális Művészet A Kultúra Motorja* kiállítások foglalták el a Lument. Maja Rakočević video- és fényképsorozata érdekes látélete a kelet-európai fogyasztói társadalomnak (*Lucky People*). Fabricius Annától nem áll távol a társadalmi nem kérdésköre, amit ezúttal lóháton közelít

meg (*Lovagok és lovárnők*). Mundruczó Kornél a filmkészítés nehézségeit tárja elénk filmjének melléktermékeiből felépülő, *Workfactory* című kiállításán. Fekete Zsolt nemcsak a táj, hanem a lakói története iránt is érdeklődik, így született a több évszakt átölelő *Hétfák* sorozat. Ósz Gábor *Camera Architecturája* lenyűgöző kritikája a megalomániának, ami a Harmadik Birodalmat – és az ELTE látványosi tömbjét – jellemezi. Sajnos a video-loop sajátossága, hogy nem mutatható be egy könyvben.

Nem a konfliktusok ábrázolása vagy megoldása jellemzi a kiállított műveket, hanem a közös felismerési pontok felkutatásának igénye. Hol metszik egymást az elme-tájképek?

Dóczi Tamás írása „arra tesz kísérletet, hogy a vendégkönyvek segítségével beszámolót adjon az olvasók kezébe [...] a kiállításokról” (86. old.). Az utóbbi szerintem nem igazán sikerült, hiszen egyetlen kiállítást sem említett meg konkrétan. Viszont ismerteti a szórakozóhely-múzeummal összekapcsolható elméleti-történeti hátteret: a hagyományos múzeum univerzalitását, a látogatót elszigetelő „fehér kocka” elméletét, a művészet és a való világot összehozó *site art* irányvonalát. A Lumen Galériát mint helyszínt a galériák és a *site art* képviselőjének tartja. „Mivel a galéria egy elkülönült – ám nagyon is észrevehető – helyiségben található, létrejön a paradoxon: igazi galéria (egy fehér kocka) egy valódi kocsmában.” (88. old.) Elemzi, milyen módon gyakorolhat hatást a befogadásra ez a környezet: a teremőrök hiánya, az alkohol, a zajos hely hangulata együttesen nagyobb nyitottságot eredményez. Arról azonban nem tesz említést, hogyan módosíthatják ugyanezek az aspektusok a befogadás elmélyültségét. (Csatlós Judit szerint olyan művekről van szó, amelyek így jobban tudnak kommunikálni.)

A vizuális kultúra terjedésével, a technika fejlődésével egyre csökken a szakadék a profi és az amatőr fotósok között. A befogadók ezért máshogy értékelik az olyan műveket, amilyenekhez hasonló létrehozásának élményét már maguk is megtapasztalták – érvel Dóczi. A közönségről nehéz megállapítani, hogy a galériák

rendszeres látogatóinál szélesebb körből kerül-e ki, mindenesetre a beírások nagy száma – minden kiállítás-hoz hozzászólt 500-1000 látogató – magasabb részvételi kedvre utal. A vendégkönyv műfajáról szólva Dóczy megemlíti, hogy sokszor a közönség műalkotásaként jelenik meg, nem csupán a látottakra, hanem a kultúra-fogyasztás konkrét szituációjára, sőt magára a vendégkönyvre is reagálnak a beírások. („Számomra a kiállításnál sokkal tanulságosabb volt a vendégkönyv. Dr. Torgyán József.”) Hiányzik az elemzésből, hogy vajon a kiállító művészek hogyan értelmezik a vendégkönyvbe beírtakat, mit jelent számukra ez a fajta kommunikáció, van-e bármilyen hatása jövőbeli alkotásaikra. Dóczy értékes munkája szerint a vendégkönyvek tanulmányozása közelebb visz bennünket a művészetekkel, kiállításokkal kapcsolatos attitűdök megismeréséhez. A vendégkönyvekből vett idézetekre támaszkodva felvázolja – az uralkodó múzeum- és galériamítosz helyett – az interaktív közönség új vízióját.

A könyv tehát nem csupán a kiállításokat, hanem az őket körbeölelő kontextust is reprezentálja, illeszkedve alkotás és múzeum oszthatatlan egységének kurátori téziséhez. Az így létrejövő virtuális múzeumot érdemes összehasonlítani a galéria honlapjával (www.photolumen.hu). A honlap demokratikusabb elvei a látogató bevonását célozzák, például az „ajánlat” menüpont lehetőséget teremt a részvételre a webprogramfüzet létrehozásában, a „projektek” menüpont pedig a kiállítani vágyóknak ajánlja föl segítségét: „Bátran fordulj hozzánk!”

A honlap és e könyv szerkesztésének, formavilágának hasonlóságai mellett – a kiválasztott képek és a hozzájuk tartozó írások szinte teljesen azonosak – fellelhetők különbségek is. A website tele van tűzdelve linkekkel, kinyitva a művészet virtuális terét a felhasználó előtt. Nem csupán a Lumen Galériára fókuszál, hanem az alapítvány szélesebb körű tevékenységét, a DOKK-ban, a Dorottya Galériában rendezett kiállításokat is bemutatja. A könyvben is vannak rájuk utalások, például Stepanovic Tijana záró cikke (*Nyugattól keletre / a közép-*

európai identitás keresésének útvesztői a Dorottya- és a Lumen Galériában) az „En Kép” projekt alkotásainak kritikája. A kötet végére bekerült néhány ilyen fotó; fekete-fehér színükkel jelzik a szerkesztők a képek tematikai különállását. Érdekes, hogy bár a könyv feladata a múzeum valóságának dokumentációja, a honlapon sokkal több a látogatókat is ábrázoló fénykép, étellel töltve meg a sokat vitatott kontextust. Bizonyos alkotókból a honlap többet mutat meg, átfogóbban szemlélteti a projektet. Erdei Kriszta több képét láthatjuk a weben, és a szöveghez tartozó feliratok sem maradtak le. Igor Omulecki esetében is teljesebbnek éreztem a honlapot, a könyvben szereplő két kép kevésnek tetszik. S hiába olvashatunk az *Utazó tájakról* (Ősz Gábor munkája), ha nincs kép, amely kielégítené felkeltett érdeklődésünket. A többi művésszel viszont éppen fordított a helyzet: több munkájukat mutatja be a kiadvány, mint a honlap, pedig a virtuális galériában elhelyezhető művek száma elvileg kevésbé kötött.

A könyv szűkebb közönség számára készülhetett, erre abból következtethetünk, hogy nincs beárazva. (Lehet, hogy alulbecsülöm a kiadók nagylelkűségét, és ezt az igényes kiadványt ingyenesen terjesztik, az ajándékgazdaság részeként?) A részt vevő művészek, szervezők számára ez munkájuk dokumentuma, portfólió, mely megalapozhatja ismertségüket, elismertségüket a művészeti világban.

PAPP ÁBRIS

Joel Mokyr: A gazdaság gépezete

**TECHNOLÓGIAI KREATIVITÁS
ÉS GAZDASÁGI HALADÁS**

Fordította: Pap Mária. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2004. 487 old., 4480 Ft. (Közgazdasági Kiskönyvtár)

A XX. századi közgazdaság-tudomány évtizedeken át a gazdasági növekedés úgynevezett maradványtényezőjeként kezelte a műszaki hala-

dást, ami pedig Mokyr sokoldalú érvelése szerint a gazdasági növekedés egyik legfontosabb összetevője: a társadalom gazdagsága és jóléte főként a műszaki kreativitáson múlik.

A leydeni születésű szerző a közgazdaságtan és a történelem professzora az észak-amerikai Northwestern Egyetemen és 1993 óta a *Princeton Economic History of the Western World*, 1995 óta az *Oxford Encyclopedia of Economic History* főszerkesztője. Számos szakmai díjat kapott, köztük ezért a most magyarul is megjelent könyvéért 1990-ben a Schumpeter Társaság igen rangos díját, két évvel később pedig a Nemzetközi Gazdaságtörténeti Társaságtól az év legjobb európai gazdaságtörténeti művének odaítélt Ránki György Emlékdíjat. E mű folytatásának tekinthető könyve a tudásgazdaság történelmi eredetével foglalkozik (*The Gifts of Athena: Historical Origins of the Knowledge Economy*. Princeton University Press, 2002).

Mokyr gazdag információs bázisra és szakirodalomra építve tekinti át a technikai haladás történetét a klasszikus antikvitástól az első világháború végéig. Bebizonyítja, hogy a gazdasági növekedés „ingyenebédje” – amikor a kibocsátás növekménye a megszokottnál kedvezőbb arányban áll a létrehozásához szükséges erőfeszítésekkel és költségekkel – a technikai haladásnak tulajdonítható. Eközben a schumpeteri növekedésre összpontosít, vagyis az új ismeretek és megoldások alkalmazásából fakadó gazdasági dinamikára. Vizsgálatainak középpontjában a technológiai változás áll. A gazdasági növekedés más formáival és forrásaival csak akkor foglalkozik, ha érintik a technológiai változást. Az érdekli, hogy egy-egy korban, régióban milyen társadalmi környezet teszi újjá az egyéneket és a vállalkozásokat, milyen ösztönzések, serkentések és intézmények váltanak ki technológiai kreativitást és teremtenek az innovációkat és az eredmények elterjedését bátorító gazdaságot. Ezzel a gazdaságtörténeti kutatást a közgazdaság-tudománynak a XX. században született irányzatához, az innovációs rendszerek vizsgálatához kapcsolja.

A „miért kreatív egy társadalom az