

ZUH DEODÁTH

VAN-E JÓ TÖMEGMŰVÉSZEZET?



Ami döntő, az sohasem az, hogy mennyire érzünk valamit művészetnek, hanem az, hogy ha már megadjuk neki a művészetként való azonosítás esélyét, mennyiben érezzük szakszerűnek azt a munkát, amelyet elvégzett.

A kérdésre a válasz egyértelmű igen. De még a teljesen egyértelmű válaszok esetében is meg kell indokolni azokat, illetve meg kell tudnunk határozni azokat a kritériumokat, amelyek a tömegművészet feltételezett jó minőségét szavatolják. Ha ez sikerül, mégis nehéz helyzetbe kerülünk. Mint látni fogjuk, a helyzet elsősorban erkölcsileg nehéz, de sem teoretikus, sem funkcionális szempontból nem okoz különösebb problémát. A legnagyobb dilemma elfogadnunk, hogy valami annak ellenére, hogy többnyire negatív ízlésítéletet forgalmazunk róla, lényegében ugyanazon kritériumok alapján ítélendő meg, mint valami, amit a nemtetszésünk tárgyával szemben igencsak szeretünk, de amelynek – mármint nemtetszésünk tárgyának – felépítése szakmai szempontból nézve hasonlóképpen igényes. A művészet minősége szempontjából szinte teljesen mindegy, hogy magas, populáris vagy tömegművészetet hozunk létre. A tartalmak bonyolultsága másodlagos kérdés, a lényeges mindig a kifejezett tartalmak és a kifejezőeszközök közötti viszony kvalitásainak biztosítása. Hasonlóképpen a művészet médiumspecifikus elméleteinek legtöbb bírálatához,¹ nem állítok mást, mint hogy ahogyan nincs médiumspecifikusan előadott, csak a

Köszönöm az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem tanárképzős diákjainak, a *Képi gondolkodás és esztétikai ítéletalkotás a vizuális nevelésben* című, 2024. tavaszi félévi kurzus résztvevőinek, hogy bizonyos példák kiválasztásában inspirációt adtak.

médium használata által jól és rosszul előadott mondanivaló, úgy a jó vagy a rossz előadásmód egyformán lehet része a réteg- és a tömegművészetnek is. Ahogyan vannak csapnivaló, ám magasra aspiráló munkák, úgy léteznek tömegművészeti mesterművek is. A két kifejezésforma különbsége megmarad ugyan, de legalább minimális erőfeszítést kell tennünk annak érdekében, hogy az azonosítsuk a szempontokat, amelyeknek köszönhetően mindegyik ugyanahhoz a szakmai látásmódhoz és ezáltal a szakmainak nevezhető tevékenységek egy olyan köréhez tartozik, amely nem szenved sem az ízlésítélet, sem a különböző tartalmak sajátosságainak relativitásától. A tartalmak és a tartalmak kifejezésének viszonya ebben az értelemben mindig fontosabb marad maguknál a tartalmaknál vagy annál, hogy ezekről ki milyen magán- vagy közösségi véleményt formál.² Természetesen a tartalmak és a tartalmak kifejezése közötti viszonyt számot kell vetnie magukkal a tartalmakkal is, de az összefüggés mégis egészen jól formalizálható marad. Ha a kifejezőeszközök egyszerűbbek tudnak maradni a kifejezett tartalomnál, akkor jó okunk van azt gondolni, hogy a kifejezett tartalmak is nagyobb eséllyel jutnak el a befogadóhoz.

Javaslat: a tömegművészet azonosításának kritériumai

■ Noël Carroll könyve, *A tömegművészet filozófiája* kimerítően tárgyalja a tömeges termelés és befogadás számára tervezett műalkotások értelemezhetőségének szempontjait. Alapmű, amelyet bizonyos kérdésekben máig nem sikerült érdemben meghaladni. Ennek sajátosan fontos eleme az a fejezet, amelyben a tömegművészeti alkotások beazonosításának három sarkalatos szempontját vázolja.³ Ebben így fogalmaz: „X egy tömegművészeti alkotás, de akkor és csak akkor, ha 1. több példányban létező, típusos; 2. tömegtechnikával állítják elő és terjesztik; 3. tudatosan úgy tervezik, hogy a szerkezeti jellemzői [...] minimális erőfeszítéssel, gyakorlatilag első érintkezésre, a legtöbb képzetlen (vagy viszonylag képzetlen) befogadó számára hozzáférhetővétegy biztosítsanak.”⁴

A három sarkalatos pont tehát az, hogy a tömegművészetet 1. típusos módon, több példányban; 2. tömeges termelési technikával és a 3. a könnyű fogyaszthatóság számára célzatosan és tudatosan *tervezik*. Vagyis a tervezésből kifolyólag könnyű azt megérteni. Ellenben, tennem hozzá, ez nem jelenti azt, hogy az így nyert, könnyen elérhető belátások természetes módon állnának elő, amelyekhez bárki bármilyen körülmények között eljuthatna. Carroll rögtön ezután hangsúlyozza is, hogy ezekre a belátásokra egy szélesebb és kulturális értelemben, kulturális tartalmak tekintetében kevésbé patkolt közönséget maguk a tömegkulturális tartalmak közvetítése sarkallja, maga a tömegkultúra „oktathatja”.⁵ Ennek itt különös jelentősége van, mert mindezzel azt is mondjuk, hogy a tömegkulturális tartalom sem feltétlenül sablonos vagy magától értetődő. Egész egyszerűen csak nem igényel elmélyült képzettséget a görög dráma, az ókori versmérték, a művészet társadalomtörténete, a perspektívatörvények alkalmazásának vizuális művészeti lehetőségei vagy egyebek tekintetében.

Itt most nem kívánok sokkal többet tenni, mint hogy, miközben igazat adok Carrollnak, két szemponttal bővítem a tömegművészetéről adott leírását. Illetve úgy gondolom, hogy érdemes megfontolni az előbbieket kiegészítésként két további-val. Habár ezek a művészeti alkotások azonosíthatóságának egyetemes szempontjait is figyelembe veszik, mégsem gondolom őket fölöslegesnek.

(A) Az egyik az, hogy a műalkotások megítélésében, első körben hagyatkozunk a kifejezett tartalmak és a kifejezőeszközök közötti alapviszony elemzésére, vagyis arra, hogy mennyire komplex a kifejezett tartalom, és mennyire egyszerű, lényegre törő az ehhez használt kifejezőeszközök kelléktára. Általánosságban meggyőzőbb az, ha bonyolult tartalmak kifejezéséhez egyszerű eszközöket használunk. A bonyolult tartalmakat az egyszerű eszközök adekvátabb módon fejezik ki. Ezt nevezhetjük Galilei-tézisnek is, mivel az esztétikai kifejezés efféle takarékosági elvét, *lex parsimoniae*-jét az ő művészetkritikai munkásságából lehet a legbiztosabban rekonstruálni.⁶ Galilei ezzel magyarázza a festészetnek a szobrászattal szembeni elsőbbségét, amelyet a kortárs művészeti szcena népszerűség és lukrativitás tekintetében is számtalanszor utólagosan igazolt. A festmény által kifejezett tartalmak elmélyültségének ugyanakkor nem kell mindig a szobor által kifejezettek elmélyültsége fölött állnia. Sőt a *Laokoón-csoport* mögötti tartalmi elemek jóval bonyolultabbak, mint amelyeket Vermeer *Tejet öntő nő* című képe mögött vélünk azonosítani. A hangsúly itt az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak közötti dinamikán van, és ebben a tekintetben a nagyon kevés eszközzel operáló festészetnek formális helyzeti előnye van a hatáskeltés intenzitása szempontjából.

(B) A másik elv ehhez szorosan kapcsolódik, és legalább ennyire fontos. Eszerint egy műalkotás sajátosságának kell lennie, hogy miközben bonyolult tartalmakat egyszerű eszközökkel ad át, valamilyen nem triviális reakciót váltson ki a szemlélőben. Ez azért is lényeges, mert számtalan esetben találkozunk olyan alkotásokkal, amelyek egyszerű eszközökkel élnek egy komplex tartalom kifejezésében, de egy cseppet sem érezzük őket újszerűnek, illetve semmilyen lényegi vagy egyszerűen csak új, bennünket akár pozitívan, akár negatívan meglepő belátással nem gazdagítanak. Ha valaki például a fájdalom komplex jelenségéből és annak ábrázolhatóságából indul ki, és festészeti eszközöket választ annak megvalósítására, igen sokféle eredményt érhet el. Gaspare Traversi *Operáció*⁷ című munkája a maga egyszerű technikai és jellegzetesen barokk kompozíciós eszközeit használva mutat meg valamit a testi szenvedés bonyolult természetéből, és ráébreszthet a kínok sajátos formáira, akár arra, hogy ez valami olyasmi, amit néha önmagunk érdekében kell felvállalnunk. Ezzel szemben bármennyire komplex állapot a nők havi ciklusával járó fájdalom, és bármily pofonegyszerűek a kifejezett tartalmat megjelenítő eszközök, nehéz azzal kapcsolatban új belátásokra jutni Fajgerné Dudás Andrea *Mestrució*⁸ című képén. Mint intézményesen, kiállítottsága szempontjából egyértelmű, hogy az adott képet magasművészeti értelmezésre szánták, de annak megértésében mégis sokat segített volna, ha az alkotó az egyszerű kifejezőeszközöket új belátásokra hangolva alkalmazta volna. A téma is lehet fontos, és a kifejezés is lehet adekvát (egyiket sem kívánom tagadni), ennek ellenére nem biztos, hogy azok egymással megfelelően harmonizálnak. Hasonló a helyzet egy olyan tömegművészeti alkotás jelenete esetében, amely azt ábrázolja, hogy egy pisztoly elsütése nyomán az alvilági alak agyveleje felkenődik a háttérként szolgáló falfelületre. Nem az „erőszakos halál” fogalmának komplexitásán és a kifejezés egyszerűségén múlik egyedül annak kifejezőereje, hanem azon is, hogy az egyszerű oksági viszony igazolásán kívül (a pisztolycsőből kilőtt golyó roncsolja az emberi test szöveteit) mi más belátáshoz jutunk. Ha a válasz az, hogy nem sokra, mert rendszerint ez történik, amikor az emberi test találkozik az elsütött fegyver lövegével, akkor érdemes elgondolkoznunk azon, hogy miben is áll az adott ábrázolás művészeti relevanciája.

Úgy gondolom, a művészet azonosításával kapcsolatban itt semmi igazán újat nem tudok mondani. Mivel nem célom a művészet definíciója, vagyis nem szeretném megmondani, hogy mit tekintünk általában véve művészetnek, és mit nem, ezt a problémát akár félre is tehetjük. Hasonlóan Carrollhoz úgy gondolom, hogy erre számtalan, egymást kiegészítő elmélet lehet segítségünkre Dantótól Dickie-ig vagy Heideggertől Hans Beltingig. Nyitottak kell maradnunk az esztétikai vagy az intézményes elméletekre, ugyanúgy, mint akár Carroll saját, úgynevezett narratív szempontjának használatára.⁹

Ami döntő, az sohasem az, hogy mennyire érzünk valamit művészetnek, hanem az, hogy ha már megadjuk neki a művészetként való azonosítás esélyét, mennyiben érezzük szakszerűnek azt a munkát, amelyet elvégzett. Ennek értelmében pedig nagyon jól hasznosítható a fent említett két szempont. Mindegyik célja az, hogy megértsük: a művészeti alkotások esetében a kifejezett tartalmak és az ehhez felhasznált kifejezőeszközök viszonya nem pedig a tartalmak vagy a kifejezőeszközök maguk lehetnek a megítélés döntő faktorai. Az egyik szempont, hogy a műalkotás váltson ki a befogadóból nem triviális, természetes működmódunkban nem feltétlenül sejtett vagy tapasztalt reakciót.

Ennek kapcsán érdemes áttérnünk két jellegzetes példára, amely arra ébreszt rá, hogy mennyire fontos az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak összefüggésének nem triviális megjelenítése.

Példák

■ A tömegművészet megfelelő leírásához tisztáznunk kell az egyszerű eszközök és bonyolult tartalmak összefüggéseit. Az avantgárd művészet (a képi, de az írott alkotások is) például szándékosan olyannyira leegyszerűsítik a felhasznált eszközöket, hogy azok ugyan képesek lehetnek elmélyült, magas szintű és új belátások kiváltására, ám az igényelt háttértudás mennyisége radikálisan leszűkíti az értő befogadók potenciális körét. Malevics *Fekete négyzetének* megértéséhez többet kell tudni a legtöbb reneszánsz festmény értelmezésénél, de az egyik legfontosabb belátás, amelyhez elvezethet, az éppen ez: hogy a művészet értelmezésének lehetőségei sokszor éppen a művészettörténet ránk hagyományozott alkotásai által válnak befogadhatatlanná, és ezért kell megszületnie a művészeti kifejezés lényegi vonásairól és nem csak annak történeti beágyazottságáról szóló újszerű kifejezőmódnak. Ennek ellenére a művészettörténet ismerete nélkül ez a gondolatmenet sem látszik egyszerűen követhetőnek.

Az avantgárd művészet egyik legnagyobb problémája, mutat rá többet között Carroll is, az, hogy nem széles közönség számára szánták fogyaszthatónak, illetve sosem *terveztek* sokak által érthetőnek. Az avantgárd még ha egyenesen elitkritikus is, de mégis elementárisan függ az „elit” aktuális meghatározásától, és ennek köszönhetően kétségtelenül nem válik szélesebb tömegek számára érthetővé. Ezt nagyrészt igazolja azok első reakciója, akik kortárs, vállaltan demokratikus és a konzervativizmussal szemben kritikus művészeti alkotások fogyasztásának reményében látogatnak múzeumokba vagy galériákba, ám nem rendelkeznek előzetes képzettséggel sem a magasművészet története, sem annak kiállított realitása szempontjából. Mi több, a művész sem feltétlenül szeret az inspiráció és a megvalósítás dinamikájáról beszélni. Például Meret Oppenheim igencsak szerette visszautasítani a választ arra a kérdésre, hogy a *Tárgy* című munkája,

vagyis az állati prémbe öltöztetett teáskészlet eredete és mondanivalója pontosan mi is lenne.¹⁰ De vegyünk egy látszólag távoli, építészetelméleti példát!

Ignasi de Solà Morales alig néhány évtizede megjelent könyve¹¹ a modern építészet úgynevezett „gyengeségét”, vagyis stílárís karakterében látszólag gyenge, de mégis több tekintetben hatásos voltát igyekszik a rendelkezésére álló teoretikus eszközökkel alátámasztani. Az épületek abban az értelemben nem különböznek más hasonló középmeretű fizikai tárgyaktól, amennyiben egyetlen sugárzási helyen teszik létezésük idejére folyamatosan hozzáférhetővé az általuk kifejezett jelentést. Egy parlament vagy egy tózsde épülete rendszerint egyetlen helyen, tartósan sugározza ugyanazt az intézményes vagy építészeti gondolatot. Ilyenek más köztéri alkotások is, mint a Carroll által citált dél-dakotai Rushmore-hegyi emlékmű vagy egy monumentálisabb szobrászati műalkotás, például a Republique téri szimbolikus nőalak Párizsban vagy a Kossuth-emlékmű a hasonnevű téren, Budapesten. Ennek ellenére mindezek csak és csakis akkor válnak tervezetten tömeges befogadásra alkalmassá, amikor képesek replikátumok által egyszerre több helyen is azonos jelentést közvetíteni. A modern építészet a korszerű építőanyagoknak és a térformálás növekvő szociális szerepének köszönhetően viszont nagyon is képes ugyanazt az épülettípust többször megvalósítani, és ezáltal az építészeti funkcióteljesítést és kifejezést tömegesíteni. Típusházak, váz-panel szerkezetű lakótelepek, amelyek egyszerre jelenhetnek meg a város, a megye, a régió vagy az ország legváltozatosabb területein. Mit jelent ezek esetében a „gyenge”, de hatásos építészet? Valami olyasmit, hogy az épület elemei nem akarnak minden porcikájukban erős, valamilyen múltbeli stílusra tett utalással vagy szimbolikus tartalommal fellépni, hanem beérik kevésbé feltűnő, de lényeges, a lakhatás egyszerű kényelmét és mindenki számára hozzáférhető észszerűségét kifejező elemekkel.

Az ennek bizonyítása érdekében előadott érvelés azonban minden porcikájában bonyolult, és nagyon nehezünkre esik megérteni, hogy mit kell értenünk „termékeny gyengeség” alatt. Solà Morales több szempontot sorol fel, többek között azt állítja, hogy – egyebek mellett – a modern építészet *dekoratív jellege* támasztja alá ezt a gyengeséget. Ehhez persze meg kell mondania, hogy mit ért dekoratív jelleg alatt. Először két negatív állítást tesz: a dekorativitás (a) nem jelenti sem a „decorum” reneszánsz-humanista fogalmának továbbvitelét, sem pedig (b) az utólagos, nem lényeges elemek megjelenését a lényeges tektonikai elemek felett. Az, ami dekoratív, egy harmadik jelentésében szerepel, és pedig abban, amit a következő idézetben fogalmaz meg: „ami dekoratív, az nem szükségszerűen az az állapot, amelyben a vulgárist triviálissá teszik, csak egyszerűen elfogadják azt a tényt, hogy egy – szobrászati vagy építészeti – műalkotás számára bizonyos gyengeség, illetve annak az elismerése, hogy így egy másodlagos álláspont-ra helyezkedünk, talán az alkotás nagyobb eleganciájának és – sokkal inkább – nagyobb jelentőségének enged teret”.¹²

Ez a definíciós kísérlet nemcsak azért problémás, mert a definiált fogalom ismét előfordul a meghatározásban (lásd: „a gyenge építészet azoknak a gyengeségeknek az elismerése, amelyek...”), hanem azért is, mert komolyan előtanulmányok nélkül szinte érthetetlen. Ezen az sem segít, hogy a szerző előbb Walter Benjamin, Martin Heidegger, Paul Virillio vagy Gilles Deleuze munkáihoz utalt minket (akiket még az elméletileg patkolt építészek jelentős része sem feltétlenül olvas). A teljes probléma megértéséhez szükségünk lenne áttanulmányozni a protomodern építészetelmélet klasszikusait, és összevetni azokat a reneszánsz

teória klasszikusaival, különösen Leon-Battista Albertivel. Tudnunk kellene azt is, hogy az ornamensek használata ellen enerváltan felszólaló Adolf Loos tulajdonképpen nem az építészeti tömegek és a nemes anyagok használatának dekoratív hatásai, hanem csak a struktúrára aggatott díszítmények ellen uszított. Elméletírónk viszont mindezt egy szóval sem említi. De ember legyen a talpán, aki a sűrű utalások hálójában ki tudja következtetni, hogy az efféle gondolatok ismeretét itt egyfajta belépő szintként feltételezzük. Nyilvánvaló, hogy nem tudhat minden Solà Morales-olvasó a 20. századi építészeteória minden klasszikusáról, és nem reprodukálhatja egy csapásra azok teljes érvmenetét, de az író mégis mást, bizonyos szempontból többet kér: értsük azt, hogy amit Albertivel és a másodlagos díszítőelemek kárhóztatásával szemben mond, az hogyan válik mégis a dekoráció valamilyen harmadik fogalma szerint a modern, avantgárd vagy társadalmi szempontból progresszív építészet erényévé.

Ha viszont arra gondolunk, hogy egy típusos, sorozatgyártásra optimalizált technikával előállított és tervezetten a tömeges hozzáférhetőséget előirányzó épületet kell megértenünk, akkor szintén érdemes az egyszerű eszköz – bonyolult jelentés vagy a nem triviális mondandó szempontjait használnunk. Egy szocialista modernista tömbház típusos (sőt ezt egy adott országos jelölésrendszerben pár egyszerű betű és/vagy szám kódjával nevezik meg, mint az ezerkilencszázas évek Romániájában a C PB, PC vagy X alaprajzi típusokat), tömegtechnikával készülő (vasbeton, csúsztatott zsalus építés vagy panelstruktúra stb.), tervezetten egyszerű befogadni (a helyiségek funkciója egyértelmű, nincs hall vagy cseléd-szoba, kandalló, bonyolult, beépített kényelmi célokat szolgáló gépészet). Ugyanakkor a közvetítendő üzenet (társadalmi egyenlőség) nem fog érvényesülni, ha az épület lépcsőházában, közösségi tereiben nincs olyan architektonikus ötlet, amely a ház és a lakások használatát nem várt módon otthonossá tenné. És biztos, hogy nem Heidegger, Loos vagy Solà Morales olvasásából fogjuk méríteni ezeket az impressziókat, hanem a magából a gondolattal átítatott tervezés kiviteli képéből. Ha a jelentés kifejezése nem vezet új belátásokhoz, akkor az egyszerű házgyári lakótömb tömeges használatra optimális, de legalábbis megfelelő lehet ugyan, de tömegesen és egyénileg is élvezhetetlen marad. Ha viszont egy napfényes lépcsőház képes új értelmet adni a bejárati ajtóknak, akkor az művészeti szempontból is értelmezhetővé válik.

Vegyünk végül egy nemcsak egyszerűnek látszó, hanem kétségtelenül kevésbé bonyolult példát. Meg kell jegyeznünk, hogy a példák bonyolultsága ugyan viszonylagos, de a tartalom és a megvalósítás tekintetében nagyon hasonló mintázatot kell követnie. Vagyis a kifejezőeszközöknek egyszerűbbnek kell lenniük, mint a kifejezett tartalomnak.

A Bourne-rejtély¹³ című film a maga idejében meglehetősen sikeresnek örvendett, amely a filmstúdiót további narratív folytatásokra ösztönözte, illetve egy jogbérleti (franchise-) kísérőtörténet megfilmesítését is kivívta magának. Joggal nevezhetjük ezt a kém-kaland és tulajdonképpen akciófilmet sikeres alkotásnak. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a rendezők eredeti szándékai között nem tengett túl a magasművészeti aspiráció. Céljuk egy élvezhető, érthető kémfilm leforgatása volt megbízható, bizonyos esetekben egyenesen vonzó színészi alakítások tolmácsolásában. A film szinte teljes egészében érthető cselekményében a thriller/kém és a romantikus szál helye egyformán könnyen felismerhető, mondanivalója a közönség legnagyobb része számára dekódolható, miközben ennek végrehajtsa nem kér túl sokat a nézőtől. Ami a legfontosabb, hogy nem kér kü-

lönösebb előzetes tréninget sem, ismeretséget a műfaj klasszikusaival. Világos az is, hogy a történet vége nyitva hagyja az utat az esetleges folytatások, az alapvető cselekményhez kapcsolódó új történetmesélések előtt. Bármennyire is furcsán hangzik első látásra, de ezeknek a következtetésnek a levonása, ha nem is követel meg hatalmas erőfeszítést a nézőtől, de a készítőnek komoly munkát kell végeznie ahhoz, hogy mindezt elő tudja idézni. A film első harmadában zajlik le az a jelenet, amelyben az Egyesült Államok vonatkozó hírszerzői hivatalában először találkozik egymással a főszereplő ügynököt érintő misszió operatív igazgatója és a küldetést befogadó osztály vezetője. A kettejük közötti feszültség nyilvánvaló, ahogyan az is, hogy meg kell értenünk ennek a jelenetnek a fontosságát az ösztörténeten belül (1), illetve a készítők szeretnék jelezni: a frissen a cselekménybe beemelt középvezető bele fog avatkozni az operatív osztály küldetésmenedzsmentjébe (2). (1) és (2) összetett, még ha nem is elvont entitások, és nem triviális, hogy ezt megérteni a készítőknak sikerülni fog-e, hacsak nincsenek meg erre a megfelelő eszközeik. Ha a két szereplőről egy szimmetrikus kompozíciójú nagyotól (a) után két közeli kép készülne, miközben a dialógusban az egyikük, majd a másikuk ragadná magához a szót (b1 és b2), a jelenet dramaturgiája működne ugyan, de annak fontossága nem rögzülne a nézőkben. Ehhez képest a jelenet a következőképpen épül fel:

(a') A cselekménybe belépő középvezető karakter egy hosszú folyosón halad végig, miközben a kamera alsó perspektívából filmezi – *vágás*.

(b') Egy aszimmetrikus kompozíciójú nagyotólban az egyes háttér és előtéralakok eltolódása ráirányítja a figyelmet a kép (kvázi) közepén lezajló, kulcsfontosságú beszélgetésre – *vágás*.

(c1 és c2) Két közeliben a két beszélgetőpartner elkezd tárgyalni a kialakult kellemetlen helyzet kezelésének stratégiáit, amely előrevetíti a konfliktus későbbi megoldását is.

Az alkalmazott eszközök hasonlóképpen egyszerűek és hasonlóak (a), (b1) és (b2) sorozatához, viszont a két perspektívamódosítás beiktatásával sikerült rögzítenie a jelenetet az egyszeri nézőben: (a') segít megérteni, hogy az adott szereplő érkezésének súlya van (a kamera alulra helyezett súlyponti pozícióból követi); (b') segít megérteni, hogy a sok párhuzamos beszélgetés között ennek az irányába kell irányulnia a figyelemnek és nem más figurák tevékenysége felé (az aszimmetrikus kompozíció mindig figyelemfelkeltő); (c1) és (c2) elmélyítik a mindenki számára érzékeltetett fontos beszélgetést, és véglegesen felhelyezik azt a film dramaturgiai térképére.

Az adott szerkezeti bontás elsősorban azt érzékelteti, hogy mennyire fontos a fentiekben említett két szempont. Az egyik az, hogy itt is, mint sok más jól szerkesztett műalkotás esetében olyan információkkal szembesülünk, amely valamilyen nem triviális reakciót vált ki belőlünk, szemlélőből. Ha az (a) és (b) beállításokban csak két személy beszélgetne a felvételeken, az jeleznék ugyan, hogy arra oda lehet figyelni, de azt nem, hogy oda is *kell* figyelni arra, ami történik. A második pedig az, hogy itt kétségtelenül bonyolultabb tartalmaknak az egyszerű eszközök ötvözése révén való kifejezésével találkozunk. Az alsó súlypontos kamerabeállítás, a nagyotól és a két közeli semmi különöset nem mond, ebben a formában egymás után vágva azonban éreztetni tudja, hogy a jelenet, még ha nem is tudjuk ebben a pillanatban megítélni, de kulcsfontosságú lesz a szereplők későbbi dinamikájának megértésében. Mi ugyanis a szereplők dinamikája? Egy nagyon összetett entitás, amelyet akkor is kihívás megjeleníteni, ha az

Én beszélget Rameau unokaöccsével, illetve ha két mezei amerikai hírszerzőtiszt egy sztenderd összeesküvés-elméletet háttérét boncolgatja.

15



Ward Abbott (Brian Cox) és Conklin (Chris Cooper) első beszélgetésének kezdő dramaturgiája az egymásra vágott beállítások (a', b', illetve c1 és c2) révén Doug Liman tömegművészeti alkotásában, *A Bourne rejtély* című filmben.

JK
2024/8

■ JEGYZETEK

1. Erről írtam jómagam is korábban jelen folyóirat egyik lapszámában. Lásd Zuh Deodáth: *Megoldások problémák nélkül. A film médiumspecifikus jellege és azok kritikusai*. Korunk 2019. 6. 68–77.
2. A vázolt helyzet nagyon hasonlít ahhoz, amelyről a vizuális kultúra egy új definíciója kapcsán igyekeztem kiemelni. Lásd Zuh Deodáth: *A vizuális kultúra kezdetei. Egy definíció és egy definíció története*. Korunk 2020. 7. 52–60.
3. Lásd ehhez magyarul: Noël Carroll: *The Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon [University] Press, 1998. Magyarul: *A tömegművészet filozófiája*. MMA Kiadó, Bp., 2023. Főleg: 272–326. A vonatkozó fejezetek egy változata korábban is megjelent: *The Ontology of Mass Art*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 1997. 2. 187–199. Az itt tárgyalt kérdések vitájához érdemes még hozzávenni a szerző egy későbbi vitacikkét: *Mass Art as Art: A Response to John Fisher*. Journal of Aesthetics of Art Criticism 2004. 1. 61–65.
4. Noël Carroll: *A tömegművészet filozófiája*. 289.
5. Uo.
6. Vö. Erwin Panofsky: *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*. Isis 1956. 1. 3–15. Különösképpen: 5–6.
7. *L'operazione (La ferita)*, 1753-54, olaj, vászon. Ltsz. 3731, Staatsgalerie Stuttgart.
8. *Menstruáció*. 2017, olaj, vászon, 2017. 60x90 cm. A művész tulajdona.
9. A művészeti alkotások narratív szempontú azonosíthatóságának nagy előnye Carroll szerint az, hogy nem tartalmaz körkörös érvelést, mivel ab ovo nem kíván definíciót adni, tehát nincs sem definiendum, sem definiense. Felvetése így csupán annyi, hogy a műalkotások azonosításának lehető legegyszerűbb kritériumait adja meg. „Ennek teljesítéséhez a legközönségesebb út az, ha egy olyan történetet mondunk el, amely a kérdéses x művet úgy kapcsolja a művészetcsinálás gyakorlatainak megelőző kontextusaihoz, hogy mindeközben x létrejöttét az ezen gyakorlatokhoz tartozó gondolkodásnak és létrehozásnak az értelmes következményeként ismerjük fel.” Noël Carroll: *Identifying Art*. In: Robert Yanal (ed.) Penn State University Press, University Park, 1994. 3–38.
10. Lásd Meret Oppenheim: *Object*, 1936, vegyes technika, Jelenleg: MoMA, NY. A művésznő reakciójához lásd: *Meret Oppenheim*. R.: Kelly McNulty, Donald Munroe. Videodokumentum, MoMA, NY, 1978. 19'
11. Ignasi de Solà Morales: *Weak Architecture*. In: Uő: *Difference. Topographies of Contemporary Architecture*. The MIT Press, 1997 (1995). 57–71.
12. Uo. 70.
13. *The Bourne Identity*. R.: Doug Liman. Universal Studios, 2002. 119'

