

2008. február 21-22.
ELTE Filozófiai Doktori Iskola, Esztétika Program

HÁZIKONFERENCIA

Absztraktok

Bokody Péter

A művészet az etika radikális fogalmának tükrében

Művészet és etika szigorú elválasztása a modern esztétika gondolkodás egyik posztulátuma. Jelen előadás célja az, hogy ennek a posztulátumnak az érvényességét fenntartva rákérdezzen az etikai és művészi/esztétikai jelenségek közötti lehetséges párbeszédre; vagyis arra, hogy mit mondhatunk művészet és etikai viszonyáról. Az etika fogalmát itt abban a radikális értelemben használom, amellyel Emmanuel Lévinas ajándékozta meg: olyan interszubjektív viszonynak tekintem, ahol az *én* kiválthatatlanul és eredendően felelős a *másikért*. Az előadás kérdése tehát az, hogyan jelenik meg, és hogyan értelmeződik ebben a radikális alapviszonyban az egyes műalkotás és maga a művészet fenoménje. Mindezt három lépésben vizsgálom. 1) Rámutatok arra, hogy Lévinas megjegyzései a művészetről fenntartással kezelendők, hiszen bölcselete fénykorában a mester már nem szentelt szisztematikus munkát a művészetnek. 2) Ezzel párhuzamosan hangsúlyozom, hogy Lévinas bölcseletének egészét egyfajta eltolódás jellemzi az etikai anarchia felé, ami a hétköznapi életvilág jelentős részét takarásban hagyja. 3) Így a művészetet már nem a radikális etikai viszony egyik komponenseként, hanem olyan jelenségként értelmezem, amely a restaurált tudat terében és az emberközi kapcsolatok élhető távolságában születik meg. Az összegzésben ennek a teoretikus tételnek adott példákon történő vizsgálatával vetek számot.

Végh Dániel

Az ízlés korai elmélete Lope de Vega *Arte nuevo*-jában

Lope de Vega verses episztolája nem csupán színházesztétikai vonatkozásai miatt tarthat számot érdeklődésre: szövevényes retorikába burkoltan alkotás-, befogadás- és szabályesztétika kibékítésére tesz kísérletet. Jó fél évszázaddal az ízlés történetének kezdeteként számon tartott Baltasar Gracián írásai előtt az ízlést teszi meg közös érzéknek, ám nem kifinomultság és társiasság vezérfonalai mentén, hanem a gyönyörködtetés és a józan ész között összhangot keresve értelmezi azt. A szöveghelyek szoros olvasatát követően megkísérlem Lope de Vega pozícióját az antik (és reneszánsz) poétikák valamint a későbbi ízlélméletek között kijelölni. Az összevetés egyúttal röviden arra is rávilágít, milyen szerepet játszik a közönség ítélete a drámai műfajról való gondolkodásban.

Blandl Borbála

A homályba burkolódzó képzetek Kantnál

Kant a *Pragmatikus érdekű antropológia* elején több paragrafust is szentel a tudattalan képzetek problémájának. E paragrafusok tanúsága szerint a tudattalan képzetek létének kérdése *A tiszta ész kritikájának* néhány központi helyéhez utal vissza bennünket: az öntudat egységének, a megismerés spontaneitásának, a reflexió képességének kérdéséhez. Előadásomban e problémák összefüggéséről szeretnék vázlatos áttekintést adni abban a reményben, hogy ha világos konklúziókhöz nem is, legalább a kérdések összefüggésének pontosabb megfogalmazásához eljuthatunk a *Pragmatikus érdekű antropológia* segítségével.

Somhegyi Zoltán

Művészet és/vagy/mint vallás

Előadásomban elsősorban doktori kutatási témámat és a kérdésselvetés jellegét szeretném bemutatni. Kiindulópontként a német romantikus (tájkép)festészet legnagyobb alakjának, Caspar David Friedrichnek az életműve szolgál, de a disszertáció semmiképpen sem egy újabb Friedrich-monográfia igényével születik. A képek hagyományos művészettörténeti vizsgálata helyett sokkal inkább azok közvetítő jellegére szeretnék koncentrálni. Mindehhez érdemes először az eddigi Friedrich-értelmezések között eligazodni, hogy aztán – reményeim szerint – pontosabban vázolhassuk fel az egész kutatás középpontjában álló problémát: hová vezetnek Friedrich képei?

Reményi Édua

Mire jó a „szignifikáns forma”? Clive Bell művészetelméletének filozófiai háttéré

„Véssük emlékezetünkbe, hogy egy kép, mielőtt harci mén, női akt vagy valamiféle anekdota lenne, alapvetően olyan sík felület, amelyet egy bizonyos rend szerint egymás mellé helyezett színek borítanak be” – kezdte 1890-ben Maurice Denis a „Neotradicionizmus meghatározása”¹ címet viselő tanulmányát, egyben *Art et critique* című könyvét. Denis nyilvánvalóan nagy hatást gyakorolt Clive Bellre, akinek majdnem két és fél évtizeddel később megjelentetett *Art-*

¹ A tanulmány megjelent a *Szimbolizmustól a klasszicizmusig – Maurice Denis elméleti írásai* című kötetben (Corvina, 1983). Nemcsak a tanulmány címének, hanem az idézett szöveg fordításában is eltértem a kötet fordítója, Balabán Péter magyar verziójától.

jában a formalizmus e meghatározása köszön vissza, és amelyben számos más példát is találhatunk az *Art et critique*-kel való párhuzamra.

Az *Art* nem csupán egy elméleti mű: kiáltvány, amely – egyebek mellett – a művészeti oktatás, a műpártolás és a műalkotás meghatározásának reformját is követeli. Valószínűleg senki sem számít azonban arra, hogy Bell e könyvben például az előbbi problémák megoldásaként azt javasolja, hogy zárjuk be a rajziskolákat, juttassuk a művészeket koldusbotra, valamint helyezzük a kérdéses dolgot képzeletben egy lakatlan bolygóra, hogy eldönthessük, az műalkotás-e, vagy csak egy tárgy a többi közül. Arra talán végképp nem gondolunk, hogy mindennek háttérében félig-meddig etikai megfontolások rejlenek.

Bell, ha olykor nem is elég szabatosan, de sok szellemességgel és szenvedéllyel érvelt a művészetszemléletből főként a viktoriánus kor örökségének kivetése mellett. Előadásomban – a művészet és a társadalom egymáshoz fűződő viszonyának tárgyalására koncentrálna – azt a filozófiai, pontosabban etikai (és logikai) háttérrel mutatom be, amelyet Bell művészetelméletének megalapozásához felhasznált.

Fülöp József

Korunk paradigmaticus műfaja: az esszé

Előadásomat – melyet az esszéről szóló szakirodalom némely alapvető munkája alapján vettem papírra és gondoltam tovább – a műfaj napjainkban betöltött szerepének szentelem. Az esszé változékony, gyakran illékonyra is váló jellege miatt tanácsosabb esszéizmusról (Musil) és esszémáról (Epstejn) beszélni. E műfaj a legújabb tudattartalmakat is rugalmasan öleli át, alkalmazkodóképessége miatt előszeretettel „hasznosítják” a gondolkodás minden területén: a médiaelmélettől a filmművészetig. Korunkban a mítosz reciprokaként működik: szubjektuma a valóság teljes tárgyi szféráját áttemelheti a fogalmakba. Eközben szervesen a valósághoz kötődik, attól nem szakad el egyetlen pillanatra sem. (Továbbá: Lévi-Strauss mítosz-elemzésének megfelelően az esszé struktúrája elsősorban vertikálisan építkezik, így invariáns jelentésre tart igényt – ezt nevezi Musil *pongyolaságnak*.) Lyotard-kritika: az esszé szubjektumát görcsö alá véve kifejti, hogy az „dadogó szórszálhasogató” csupán, mely gyerekes irigységgel nézi a többi, hasonlóan dadogó szubjektumot, hogy együtt kitegyék a szatírát.

Az esszéizmus, melynek – Musil szerint – a modern világ hódol, az értelmiség, a szellemi ember értékelő-etikai gesztusa. Értelmezésében az esztétika mint paradigma elsoványodása, ill. populárisává válása elleni mentsvár. Brodskij: „Minden új esztétikai realitás az ember etikai realitását pontosítja.”

Az esszétipológia alapfogalmai, melyeket kifejtek előadásomban: perspektívagazdagság, integrálóerő, prezentizmus, politikum és értékelés, homogenizálás, inkongruencia, inventarizálás, krízisérzékenység.

Kiss Viktória

Tarkovszkij *Sztalkere* – a hallgatás és az elhallgatás költészete

Egy olyan korszakban és gondolkodói közegben, amiben a kultúra – és ezzel együtt a művészet, és a róla való beszéd is – rákényszerített módon át van politizálva, Tarkovszkij a köznapi beszédről és a teoretikus beszédről egyaránt lemondva a költészet és az elhallgatás nyelvét választja: a politikum szféráját messze maga mögött hagyva az emberi egzisztencia szorongató kérdései felé fordítja a néző figyelmét.

Tarkovszkij – ahogyan Szilágyi Ákos és Kovács András Bálint nevezi – valóban az orosz film *Sztalkere*: kívülről áll az ideológiák és ellenvélemények harcának; ugyanúgy nem sorolható az ellenzékiek közé, ahogyan az apológéták közé sem. Úgy tud az emberről – és ezzel együtt a társadalomban való létezésről – mondani valamit, hogy az átível az uralkodó politikai irányzatok véletlenszerűsége és mulandósága fölött, „a történelmi időt és benne a kultúra világát a kozmikus időbe merítve”².

Ezzel együtt újjáalkotja a kulturális és a személyes emlékezet terét is: a múltra való emlékezés teremti meg a jelenről való tudás és az identifikáció lehetőségét. A személyes és a kulturális identifikáció azonban az emlékezet töredékessége folytán sosem válik lezárttá és véglegessé: minél mélyebbre hatolunk személyes és kulturális múltunkban, annál érthetőbbé válik az, ami a jelenben történik. Ugyanezzel a folyamattal írható le a film megértése is: személyes és kulturális múltunknak a műben felismert töredékeinek azonosításával.

Kulcsár Eszter

Előadásomban a hatvanas évek magyar filmjeivel kívánok foglalkozni. Ezen belül a filmek nőképét kívánom röviden megvizsgálni.

A klasszikus sztálinizmus hazai időszaka jelentős változásokat hozott a nők társadalmi szerepét, a társadalomban elfoglalt helyét illetően. A változások sokban tekinthetőek a politikai ideológia eredményeinek. Az erőteljes ideológiai háttér, propagandisztikus célok és társadalmi változások ellenére a nők mozgóképi reprezentációja a klasszikus sztálinizmus hazai időszaka alatt nem az egyenlőség, inkább a nemtelenedés, a nemi identitás elvesztése felé mozdultak el, miközben a női szerepekkel kapcsolatos korábbi vizuális és verbális sztereotípiák nagy része változatlan maradt. 1956-ot követően megszorodtak a két háború közötti időszakról szóló, klasszikus irodalmi műből készülő adaptációk. 1957-ben megváltozott a filmgyártás struktúrája, megalakult a Magyar Filmtudományi Intézet, rövidesen két filmes szaklap is elindult és szerveződni kezdett a filmklub-mozgalom. Az ötvenes évek vége tehát egyértelmű korszakváltást jelent a magyar film történetében. 1963-ban új rendezőgeneráció kerül ki a Filmművészeti Főiskola padjaiból és filmjeik mind tematikailag, mind vizuálisan megújítják a magyar filmművészetet. Vajon az említett változások mennyiben érintették a nők reprezentációját? Miképpen változtak a női szerepekről, a nőiségről, nőiességről, anyaságról alkotott elképzelések, normák, vizuális minták? Előadásomban erről az átalakulásról szeretnék együtt gondolkodni doktorandusz társaimmal. Főbb támpontjaim a következő magyar filmek lesznek.

Fejlövés - 1968

² Szilágyi Ákos – Kovács András Bálint: Tarkovszkij az orosz film *Sztalkere*. Medvetánc, 1985, 199. o.

Gyerekbetegségek – 1965

Tanulmány a nőkről- 1967

Ismeri-e a szandi Mandit - 1969

Kutatásom célja, hogy a magyar hangosfilm történetét egy sajátosabb, szociológiai jellegű és nem-központú nézőpontból dolgozhassam fel. Reményem szerint egy esetleges diskurzus, találkozás más hallgatók szempontjaival értékes felismerésekhez vezet majd.

László Zsuzsa

Problémafelvetésem a képzőművészet fogalmi meghatározásának nehézségeiből, a terület állandó mediális elmozdulásaiból ered. A kiindulópontot a képzőművészet keretein belül megjelenő írásos, szöveges elemek jelentették. Bár kutatásomban fontos referenciát jelent a képiség és nyelviség ideológiai dichotómiáinak története, W. J. T. Mitchell egyik alaptételéből kiindulva, miszerint: minden médium kevert, heterogén, viszont módszertanát elutasítva, nem a művészeti ágak és médiumok keveredések és elkülönülések különböző válfajait tanulmányozom, hanem sokkal inkább azokat az elmozduló képzőművészeti kereteket, melyekben az írásos elemek megjelennek. A másik kezdeti feltételezésem az volt, hogy azok a képzőművészei alkotások, melyek írást tartalmaznak a saját médiumukat, intézményes kontextusukat értelmező, konceptuális metaképeknek és egyben metaszövegeknek tekinthetők. Csakhogy a kortárs és a történeti képzőművészeti produkció számos olyan példával szolgál, melyek épphogy a vizuális kultúra kevésbé reflektált területeiről valók. Éppen ezért, még ha ezek a művek fontos elméleti következtetésekhez vezethetnek, nem lehet figyelmen kívül hagyni a speciális művészetszociológiai státuszukat; és általában az egymással párhuzamos, vagy éppen vitában álló művészeti világok problematikáját, mely egy több különböző kontextusban előforduló motívum vizsgálatakor gyakran elmosódik.

A fentiek figyelembevételével két rendező elv szerint kívánom tanulmányozni azokat a történetileg és mediálisan változó, de mégis összefüggő sorozatokat alkotó szerepeket, melyeket az írásos elemek a képzőművészetben játszanak és játszottak. Ebben az előadásban egyrészt egy komplex motívum az íróasztal, illetve vertikális verziója, a faliújság történeti transzformációit szeretném áttekinteni. A képek és kulturális motívumok állandó újrafelhasználásának számos különböző teóriájára építve egy olyan elméletet vázlok fel, miszerint egy motívum újrafelhasználását szükségszerűen újabb és újabb mediális átértelmezések tudják csak a magas művészet területén megtartani. Éppen a motívumok újrafelhasználásában plasztikussá váló eltérések képeznek kohéziót a különböző korokban létrejött, és ma műalkotásnak tekintett tárgyak között. A magas művészet definíciója természetesen koronként változik, és állandó kétirányú kölcsönviszonyban áll a vizuális kultúra kommersz rétegeivel.

Másrészt arra a kérdésre adott történetileg eltérő válaszokból, hogy az írás milyen keretek között jelenhet meg képzőművészetként, egy mediális elmozdulásokra épülő művészettörténet lehetőségét szeretném felvetni. A festett táblaképet éppúgy médiumként értelmezem ebben a történetben, mint a kiállítóteret, illetve a temporális, intézményes és kollaborációs meghatározottságokra épülő projektet. Ebben az előadásban csak a legutolsó, épp folyamatban lévő elmozdulást mutatom be, mely során a kiállítóteret helyett, az ezt a formát problematizáló kiállítások, vagy a kiállítóteret teljesen negligáló projektek válnak a képzőművészet kiemelt médiumává.

Daczi Barnabás

ŐSI SZIMBÓLUMOK, ARCHETÍPIKUS MOTÍVUMOK A PARFÜMREKLÁMOKBAN

Trivialitásokra ugyanúgy szükségünk van ahhoz, hogy otthon érezzük magunkat a világban, mint rítusokra, mítoszokra, vallásokra, eszmékre és bölcseletre. Amit röviden bemutatok ezen előadás keretein belül, az a parfümök világa, pontosabban a parfümreklámoké. A parfüm, mint árucikk maga sem az, mint amit látunk. Nem az üveg, nem a benne lévő folyadék, hanem egy illat, ami transzcendens a vizuális, audiovizuális reklámok szemszögéből nézve. A parfüm köré egészen szabadon lehet teljesen elvont, illuzórikus, mágikus, transzcendens világokat teremteni.

Referátumom keretében konkrét példákon fogom bemutatni az emberi kultúra ősi szimbólumainak, vágyainak, archetipikus motívumaink megjelenését a remekmű-parfümreklámokban: úgy mint a teremtés és a teljesség, a transzcendencia, a spiritualitás és szenzualitás, az érzékiség és a szerelem, az idő és a halandóság, a mindennapi életből való szabadulás vágyának, férfi-nő szimbólumainknak vagy az ikarosz-mítosznak a megjelenését. Mindezt összevetem a klasszikus képzőművészet egyes műveivel, ahol a szimbólumok szintén erőteljes szerepet játszanak a művészi alkotásban.

Előrebocsátott konklúzióm, hogy ősi szimbólumaink, archetipikus motívumaink a magasművészetből a populáris kultúra, a reklámozás és az anyagi javak szférájába szüremlenek át, valamint, hogy pillanatnyilag is ipari méretű szimbólumtermelés, és szimbólum-újrahasznosítás folyik, rövidéletű, egyszerhasználatos szimbólumok termelése, és meggyökeresedett szimbólumaink erodálódása, értékrendszerének szétzilálódása, kiüresedése.

Hargitai Henrik

A tipográfiai jelentés változásai

A szemünk elé kerülő írott szövegek sohasem állnak önmagukban mint pusztán szövegek: minden esetben valamilyen adathordozó felületen (papír, képernyő) valamilyen betűtípussal, valamilyen elrendezésben állnak. Ezek a változók mind képesek a szöveg feletti többletjelentés hordozására. Ez a jelentés a gyakorlatban általában független a szerző akarától (kivételes esetekben a kurziválást leszámítva); azt sokszor gazdasági tényezők is meghatározzák; s ha különös igényességgel tipográfus kezeli a szöveget, akkor sem biztos, hogy az általa kívánt jelentésnek megfelelően fogja - szinte minden esetben tudat alatt - értelmezni a befogadó. S egyébként is: a tipográfiai többletjelentés (mint a szövegé is) idővel folyamatos változáson megy át.

A számítógépek bináris kódja az egyedüli felület, ahol - szövegfájlként - ettől a jelentéstől lecsupaszítva tárolunk szövegeket. A karakterek itt metabetűk, ABC-ben elfoglalt helyüket leszámítva tulajdonság nélküliek (kivéve a kis- és nagybetűk különbözőségét). Mihelyst azonban ezt a kódot megjelenítjük, számtalan döntést kell hoznunk: a betűtípusról, a

sorhosszról stb., melyeket sokszor az „alapértelmezett” beállítások révén a használt szoftver gyártója határoz meg helyettünk.

Kérdés, hogy egy szöveg tipográfiai elrendezése része-e egyáltalán a műnek? Egy szöveg olvasásakor a befogadó nem tudatosítja a szöveg megjelenését, csak tartalmára figyel. Ám pontosan itt van a kérdés csapdája, hiszen egy tudat alatti folyamatról van szó. Ha a tipográfus rossz munkát végez, a szöveg láthatóvá válik: az olvasó tudatosan észleli a rossz elrendezés vagy betű diszharmóniáját. Ha a tipográfus jó munkát végez, az olvasó számára a szöveg tipográfiai tulajdonságai (a szöveg mint kép tulajdonságai) láthatatlanok maradnak. De mit jelent a „jó munkát végez”? A tipográfus kiválaszt egy bauhaus, klasszicista vagy épp barokk betűmetsző által művészi és praktikus szempontok ötvözésével tervezett betűt, azt elrendezi; meghatározza a szöveggel kitöltött és üresen maradó helyeket a lapon. Nemcsak esztétikailag kell tökéleteset alkotnia ahhoz, hogy elérje alkotása láthatatlanságát, de a tartalomhoz is illeszkednie kell. De hogyan lehetséges egy adott tartalomhoz „megfelelő” absztrakt betűket választani? Ehhez szükség van egy tipográfiai kánonra, mely értelemszerűen megállapodás és megszokás kérdése. Ha a befogadó egy bizonyos műfajt, stílust mindig hasonló tipográfiával kap, megszokja és elvárja. Ha a tipográfusok egyedi szempontok alapján válogatnak, akkor viszont minden mű önmagában kell egyedinek és harmonikusnak látszon.

Egy szöveg tipográfiai megformálása különböző kiadásai révén időben is változik. Ugyanaz a szöveg, pl. egy Kosztolányi-verseskötet első kiadásakor még szecessziós stílusban volt autentikus, ma már úgy idegennek hathat. Egy Goethe-kiadás klasszicista stílusban autentikus: de a klasszicizmus korának eredeti tipográfiáját még itt is némileg módosítani kell, ha el akarjuk érni a mai befogadó szemével „autentikus” hatást. Minden kornak megvan a maga „semlegesnek” tekintett elrendezése, betűtípusa, mely a lehető legkevesebb mellékjelentést adja. Egy faksimile kiadáskor azonban már ez is jelentést nyer. De hogy ültethető át egy rokkó vagy épp gót betűs kiadású könyv úgy mai stílusra, hogy a szöveg és a forma olyan egységben maradjon, mint ahogy a Hypnerotomachia Poliphili 1499-es kiadásáról hagyományosan tartják?

A fő kérdés az, hogy ezek a döntések, melyeket nem a szerző hoz, és sokszor a kor művészeti irányzatai határoznak meg, hogyan befolyásolják szövege értelmezését, befogadását; illetve - sarkítva - hogy *egyáltalán* hatással vannak-e bármilyen szinten a szövegre magára.

Marsó Paula

Jean-Jacques Rousseau és az írás problémája

Vizsgálódásom az írástematika megértésére irányul Jean-Jacques Rousseau műveiben. Diplomadolgozatomban Rousseau késői és töredékes írását a Magányos sétáló álmodzásait értelmeztem. *Séta* olvasatom alapvetően a rousseau-i írásprobléma bemutatása köré szerveződik. Ezen belül a tanúskodás filozófiája, a narratív identitás, és az érzelmek legitimitásának szempontja határozta meg kutatásom irányát. Ez a három ugyanis szervesen egymásra épül; a lelkiismeret, a fikció, és az érzelmek dinamizmusa jelenti számomra a rousseau-i írásprobléma különböző rétegeit.

Olvasatom szerint a (*rêverie*) sétálás, a botorkálás, a tévelygés: az írás aktusa, amely újra és újra az álmodozás metaforájába fordul át, s mindez nem más mint az én újírása, ami

elindítja az énrre vonatkozó képzeletbeli variációk sorát. A sétálás, vagy pontosabban megnevezve: a bolyongás az identitásteremtés és identitásvesztés útvesztőiben zajlik, a képzelet és a fikció terében. A fikció által szövődő narratív identitás ugyan a képzelet szabad játéka során keletkezik, de nem kontroll nélküli: a lelkiismeret korrekciójának alávetett. Ennek a játéknak folyton változó és elmozduló tere a szöveg. Ebben a folyamatos szűkítésben és bővítésben merül fel az önmagára kérdés érvényes pozíciójának problémája, hiszen ezek szerint alkotó módon viszonyul saját élettörténetének kérdéseire.

A fikció és a lelkiismeret aktusa tekinthető úgy, mint az identifikáció terében adódó tájékozódási pontok és kiegészítő manőverek, amelyek nélkül az én nem tudná végrehajtani az önmaga, legalább ideiglenes meghatározásait, s amelyek biztosítják az önmeghatározás autonóm mivoltát, ami egyszersmind elképzelhetetlen a lelkiismeret, az értelem és a fikció vigasztaló szerepe nélkül. Az érzelmek dinamikája nem csak a lelkiismeret kapcsán fontos, hanem magának az írásnak, a költői nyelv természetének vizsgálata szempontjából is, hiszen az *emotion* szó a mozgásból (*mouvoir*) jön.

Dolgozatomat (első lépésben) az írástematika megértése felől kívánom bővíteni. Ezért fontos számomra, hogy magyar nyelven is hozzáférhetőek legyenek azok a szövegrészek (töredékek), ahol Rousseau az írás, az időbeliség, és a nyelv problémáira reflektál. Reményeim szerint az előadáson be tudom majd mutatni az elkészült fordítást. Ezek a szövegek segíthetnek jobban megérteni és egyben feltárni a rousseau-i írásprobléma egyik sajátosságát, az írás kinetikus jellegét. A mozgásban levő, folyton elmozduló szöveg az írás aktusának vizsgálata szempontjából a *rêverie* problémakörébe vonható. Mi volna a *rêverie* történeti háttere és jelentősége? És vajon beilleszthető –e, egy átfogóbb Rousseau értelmezés keretébe?

Az említett szövegek:

Sur l'éloquence, Idée de la méthode dans la composition d'un livre, Pensées d'un esprit droit, Fragments divers. In: *Œuvres complètes II. Essais Littéraires.* Gallimard, sous la direction de Marcel Raymond, 1961.

Mestyán Ádám

Rodin: *Nizsinszkij*

Előadásomban August Rodin *Nizsinszkij* című szobrának interpretációját adom. A feltehetőleg 1912 nyarán készült kicsiny makett vagy öntvényforma Vaclav Nizsinszkijt ábrázolja, mégpedig első és máig tánc történeti kuriózumként számon tartott koreográfiájának címszerepében, *A faun délutánjának* faunjaként. Az előadás rekonstrukcióját megtekintve azonban bizonyos, hogy a szobor ábrázolta póz nem a koreográfiából származik.

Ez a különbség magyarázatra szorul. Interpretációmban a kései Rodin mint az egyik első tánc- vagy test-hermeneuta jelenik meg, aki a faun alakjában Nizsinszkij *portréját* ábrázolta. Szándékom szerint így leolvashatóvá válik a szoborról egy testképzelés, mely a testet immár médiumként kezeli, és amelynek gyökerei a 18. század közepére nyúlnak vissza. Ez az

elképzelés alapozza meg a testtel folytatott 20. századi művészi kísérleteket és a teoretikus reflexiókat is.

Csanádi-Bognár Szilvia

A tapasztalás labirintusa

A francia kert kialakítása a természet geometriai formába rendezett képét mutatja. Az ember által megművelt, szabályozott, rendezett kert azt a benyomást kelti, hogy benne az ember uralkodik a természet fölött, számára áttekinthető, irányai világosan beláthatóak: megismerhető ez a tér, még hozzá úgy, ahogyan formáival a benne sétálók tértapasztalatát írja elő. A labirintus megjelenésével azonban – André Le Nôtre munkája nyomán – a *megismerhetőség* kérdése is bekerült a francia kert falai közé. A labirintus áttekinthetlenségével a kertet bejáró látogatót kizökkenti az addig a mű felett uralmat gyakorló befogadó képzetéből, tájékozódásában elbizonytalanítja. Kísérleti helyzetbe állítja, hiszen ahogyan egykor Thézeusznak, neki is át kell jutnia a kivételes építész tervezte útvesztőn, ám anélkül, hogy ehhez vezérfonalat kapna. Fonal helyett azonban a vonal mentén tapogatózó tájékozódás segít, ami az átjárókat összekötve lassan mégiscsak kirajzolja a labirintus geometriai képét. Valójában a kísérlet alanya a vaksághoz közeli szituációba kerül, amelyben az egyes átjáróknál hozott döntése nyomán a fejében kell megalkotnia a kivezető út felülnézeti képét, amely az összes lehetőséget végigpróbálva magának a labirintusnak az alaprajzát adná, hasonlóan ahhoz, ahogyan a tér *a priori* szemléletként nyer értelmet Kant filozófiájában a 18. század végére. Az előadásban az útvesztő példáján keresztül szeretném felvetni a tértapasztalat problémájának a művészetben jelentkező, 17. századi kihívásait. Miközben megkísérlem bemutatni, milyen befogadói stratégiát hív elő a labirintus, és a geometrikus kert, felvázolom azt a párhuzamot, amelyet a korszak optikai irodalma a látás és a vakság kérdése között állít fel, és amely toposz Descartes *Dioptrikájától* Diderot *Levél a vakokról* c. művéig munkál a megismerésről szóló irodalomban.

Nádori Eszter

A budapesti Kossuth tér térépítészetének története 1882-1937

A Kossuth tér térépítészeti történetének elemzése egy átfogó huszadik századi kerttörténeti – a szabadtér-építészetre fókuszáló – kutatás központi eleme. A Parlament Magyarország legismertebb műemléke, így az épület előterét képező szabadtér³ az ország reprezentatív főtere. Különleges jelentősége volt és van ma is e terület térépítészeti megoldásának. A téma

³ A „szabadtér” kifejezést az aktuális táj- és városépítészeti terminológia alapján használom. Definíciója Dr. Balogh Péter István doktori értekezésében (A szabadtérek szerepváltozása a nagy európai városmegújításokban, 2004.): **A városi szabadtérek a be nem épített települési tér („városi üres”) tájépítészeti eszközökkel** alakított, emberi használatra feltárt részei.

aktualitását adja a 2007-ben lezajlott térépítészeti tervpályázat, mely győztes tervének kivitelezése – a jelenlegi tervek szerint – 2008. tavaszán fog megkezdődni.

A Kossuth tér funkcionális szempontból összetett térstruktúrát képez. Reprezentatív jelentőségénél fogva a nemzet legfőbb emlékműveinek elhelyezésére, felvonulások és ünnepek rendezésére is alkalmasnak kellett és kell lennie, mindemellett a Lipótváros egyik legnagyobb kiterjedésű szabadtereként pihenőfunkciót is ki kell elégítenie. A huszadik század különböző korszakaiban – számos alkalommal tervpályázat keretei között – készült zöldterületi rendezési tervek összehasonlító elemzésével e szempontok változó sorrendisége, a művészi, esztétikai megfogalmazás különbségei vizsgálhatók, azaz az uralkodó ideológiai és politikai irányzatokra adott szabadtér-építészeti válaszok írhatók le.

A Kossuth tér országos jelentősége miatt a kertépítészeti tervek vizsgálata mellett lehetőség nyílik a korabeli napi- és szaksajtó Kossuth térrel foglalkozó cikkeinek elemzésére is. A tér kertépítészeti kialakítása mindenkor szorosan összefüggött az emlékművek és szobrok felállításával, így ezek története adja a kertépítészet-történeti elemzés vezérfonalát.

A vizsgált korszak legfontosabb epizódjai a Parlament tervpályázata (1882), a beépítési terv – azaz a Steindl-féle térkompozíció, az Andrássy-szobor felállítása (1906), az első Kossuth-szobor felállítása (1927) – különös tekintettel a szobor elhelyezésének, a tér rendezésének kérdésére –, a Tisza-szobor felállítás (1934), a Rákóczi-szobor felállítása (1937) voltak.

A 2007-es tervpályázathoz készült történeti és műemlékvédelmi tanulmány a Steindl-féle elképzelést határozta meg a tervezés kiindulópontjaként, annak ellenére, hogy ez a kompozíció sosem valósult meg, a Rákóczi-szobor felállításával azonban a húszas években, hosszas viták során kidolgozott térszerkezet kiteljesedett. A későbbi, II. világháború utáni átalakítások ennek a kompozíciónak a megtörését eredményezték.

Pintér Judit Nóra

Trauma és nosztalgia

A készülő disszertációmban a traumával és a nosztalgiával, mint a tapasztalat szélsőértékeivel foglalkozom. Ebben az előadásban 4 szempontot emelek ki, amelyeket utalás szinten mutatok be. Elsőként kísérletet teszek arra, hogy a traumát a gadameri **hermeneutika** nyomán a szöveghez hasonlóan interpretáljam. 2. párhuzamot vonok trauma és **műalkotás** között alapvetően Heideggere támaszkodva 3. bemutatom, mi a **metaforák** szerepe a trauma interpretációjában, amely metaforák nem csupán érzékletes és kifejező képei a traumának, hanem szervezik is az arról való gondolkodást. Végül valamivel részletesebben kitérek a **nosztalgiára** mint a trauma élhetőbb rokonjelenségére.

Szabó Anita

Psyché és az értelmezés árnyékai

WEÖRES SÁNDOR. *Psyché. Egy hajdani költőné írásai.* című műve elemzési kísérletei kapcsán felmerülő problémák kibontása, a Psyché-recepció által felvetett kérdések továbbgondolása alkotja azt a keretet, melyre az előadás címében megfogalmazott metafora utal. A választott

mű jelölte mítosz ezúttal az értelmezés kálváriájára vonatkozik. Psyche homályos eredetű antik történetére, mely az irodalmi alkotás lebíró erejének metaforájaként is értelmezhető. A befogadáskor létrejövő igazságtapasztalathoz képest, a mű megpillantását követő értelmezés pokoljárását jelenti, amikor a valamiképp már megsejtettet próbáljuk a nyelv fogalmi szintjére hozni, – és ez nem problémátlan feladat. Hiszen az értelmezői nyelv mindig lefedni próbálja tárgyát, árnyékot vetve az olvasás mint tiszta bensőség folyamatában már létrejött műre. Az értelmező feladata tehát, hogy tárgyát saját működésének árnyékából újra és újra kiszabadítsa. Weöres Sándor művének az irodalmi tudatba való beillesztése máig problémát jelent, mert a *Psyche* elemzésébe fogó, eltérő módszertani hátterű írásoknak először mintegy saját árnyékuk átugrására kellene vállalkoznia, s ez, mint tudjuk, ilyen módon nem lehetséges. A különböző elméleti iskolák árnyékaival való megismerkedésre ellenben kiváló alkalom nyílna a *Psychénél* való időzés kapcsán.

Ha egy mű igazságát nem valamihez képest való helyességként határozzuk meg, akkor el kell ismernünk, Weöres műve az összeegyeztethetetlenek vélt tudatformáknak olyan egységes működését képviseli, mely a tudomány és művészet, azon belül irodalom és különböző műfajai megkülönböztető együttállásából tudatosságként képes kilépni.

Ez az oka annak, hogy a mű jelenségének magyarázóí gyakran nehezen szabadulnak a tautológiák köréből, főleg, ha az említett különbségtételek kifejtetlenül maradnak.

Szigethy Gabriella

Tobias Smollett: *Travels through France and Italy*

A közrendű Smollett által kreált, személyével sok szempontból azonosnak tekintett és egyáltalán nem „klasszikus” magatartású és tudású kontinens utazó levelei Franciaországból és Itáliából 1763 és 1765 júniusa között íródnak. Nem klasszikus ez az utazó, amennyiben túlságosan is megszenvedti az időjárás és a körülmények okozta nehézségeket és erről nem áll rendszeresen tudósítani és nem klasszikus, mert egy amúgy igen jólképzett, olvasott és már egyáltalán *nem* fiatal, *nem* arisztokrata dzsungelharcos benyomását kelti, aki ajánlólevelek és kapcsolatok híján a korabeli, még feltöretlen turista nyomvonalakat követve kényszerül elvergődni Rómáig, majd vissza.

Függetlenül attól, hogy ez az utazó *persona* mennyiben azonos valójában Smollettel, előadásomban két momentumra szeretnék koncentrálni: milyen elvárásoknak próbál megfelelni a *Smollett persona*, amikor szembesülve a „megnézendőkkel” kommentálja tapasztalatait, milyen toposzok uralják az utazó brit gondolkodását és személyét ebben a klasszikus élethelyzetben, másrésről viszont melyek azok a pontok, ahol zsigeri tapasztalatokat szerez, vizuális és egyéb, nagyrészt kellemetlen testi ingerek érik, hogyan „látja” valójában az országot és milyen olvasmányélményeket fordít le és gyakorol élesben, mondhatnám banalizál eközben.

Az utazók által hazahordott szuvenírek szemlélése sherry avagy grog, nőknek tea kíséretében, kandalló mellett, veszélytelenül, elementáris tapasztalatok híján problémátlanul Smollettnél kalandtúrába csap át, a kapzsi és mosdatlan „nem-angolokkal” való napi kapcsolat és a kiszolgáltatottság következtében a metszeteken oly domesztikáltnak mutatkozó, kétdimenziós műtárgyak percepciója, egyáltalán, a „terükbe való behatolás” néhol gerilla hadmozdulatokat igényel, amelyek végül sokszor nincsenek arányban azzal a kevéssé tüzes hozzáállással, amellyel a *persona* birtokba veszi őket. Az ókori itáliaiak hagyományának befogadását a mai itáliaiak csak hátráltatják.

Meglátásom szerint Smollett valós utazási tapasztalatai a *Travels...*-ben egy nagyrészt papíralapú, reflektálatlan műtárgy szemlélési stratégiával vegyesen jelennek meg; úgy tűnik, a vizuális kultúra egyes tárgyaira vonatkozóan nincs (még) igazán kiértelt, az empiriából eredő kódrendszer, csak a térben/fejben felhalmozott, rendszerezetlen, összehordott emlék/halommal szembesül átmenet nélkül az utazó.

Disszertációm első nagyobb fejezetében három utazási/térstartégiáit szeretnék elemezni: Smolletté után Elisabeth Vigée Lebrun *Visszaemlékezéseit* illetve Stendhal különböző Itáliára, különösen Rómára vonatkozó feljegyzéseit.

Trencsényi Katalin

MAJORANNA

Avagy

Hogyan turg a dramaturg?

Mindenki – még aki annakidején a Szabó család egyetlen epizódját sem hallotta – tudja, hogy „dramaturg: Major Anna.”

Hogy vajon mit is csinál egy dramaturg, ezt már jóval kevesebben tudják. De hogy *hogyan* is csinálja, amit csinál, erre a kérdésre már a színházi szakmabeliek többsége is csak igen ködös választ tudna adni.

Kutatásom (*A kortárs dramaturgia metodikája*) azt a célt tűzte ki, hogy erre a „hogyanra” ma érvényes választ adjon. Célom, hogy a kutatás eredményeire támaszkodva olyan színházi szakmai kézikönyvet, még inkább: használható „szerszámosládát” hozzak létre, amely leendő dramaturgok praxisát segíti.

Kutatásomhoz a dramaturg és dramaturgia fogalmát a következőképpen használom. Amikor *dramaturgiáról* beszélek, kizárólag színházi dramaturgiát értek rajta (hiszen dramaturgiája amúgy mindennek, még egy vasárnapi családi ebédnek is lehet). A *dramaturgi munkát* viszont nem a viszonylag ködös definíció (drama+ergosz) felől, hanem pragmatikusan közelítem meg. Azaz, aki egy színielőadás létrehozása során bizonyos műveleteket végez (pl: szöveget kiválaszt, vág, húz stb.), bizonyos fogalmakat használ (pl.: eleje-közepe-vége, fordulat stb.), az dramaturgiát művel, függetlenül attól, hogy az adott színházi rendszerben (kultúrában) milyen névvel látják el a munkakörét (literary manager, assistant, „beszélgetőtárs”, rendező stb.).

Ez a megközelítés indokolja, hogy (eltérően a hagyományos kutatói stratégiától) első lépésként a szakma brit és magyar jeles képviselőivel strukturált, de igen adaptív interjúkat készítek, és dolgozom azokat fel. Minden interjúalanyom a dramaturgi munka egy-egy részterületének kiváló művelője (pl: devised-színházi dramaturg, próbatermi dramaturg, színpadi műfordító stb.). Minden részterületről – legalább – két interjú készül (egy-egy brit és magyar szakemberrel); az interjú során lehetőleg egy konkrét színházi munkáról beszélgetünk. (Terveim szerint mindösszesen körülbelül 20 kétórás interjú készülne.)

Nyilvánvaló, hogy a színházi dramaturgi munka egyik sarkalatos pontja az a minőségi ugrás (shift), amelynek során egy kétdimenziós irodalmi szövegből (playtext) színházi előadás szövege/szövege (performance text) jön létre. Kutatásom során készített első öt interjúm ezt a kérdéskört feszegeti.

Ugyan messze járok még attól, hogy bármilyen messzemenő következtetést levonjak, de nagyon érdekes, ahogyan a brit és magyar színházi szakemberek interjúi egymásra rezonáltak,

egymással „párbeszédet kezdtek”. Beszélgetéseink során hasonló kérdések, problémák, motívumok kerültek elő – az angol kolléga kérdésére magyar kollégája interjújában került válasz, és fordítva.

Előadásomból ebből szeretnék néhányat bemutatni.

Szathmáry István

Szerződésszegés és gyilkosság, avagy Olga Tokarczuk egyik elbeszélésének elemzése

A téma iránt érdeklődő hazai olvasók legnagyobb öröme az utóbbi pár évben két alapos és figyelemre méltó tanulmánykötet is megjelent, melyek a metafizikai krimi, vagy anti-detektívtörténetek és a posztmodern irodalom és irodalomértés kérdéskörét járják körül. Míg Bényei Tamás munkájában (Rejtélyes rend, A krimi, a metafizika és a posztmodern, Akadémiai Kiadó, 2000) elsősorban az angolszász irodalmi példák élveznek elsőbbséget, addig Benyovszky Krisztián kötetében (*A jelek szerint A detektívtörténet és közép-európai emlékművei*, Kalligram, 2003) keletebbre, ide a házunk tájára is elkalandozik. Mindketten gondos áttekintést adnak a témát érintő idegen nyelvű szakirodalomról is. Természetesen – és szerencsére –, maradnak mindig elvarratlan szálak, én ezeket követve szeretnék felgöngyöltetni néhány teoretikus szemszögből izgalmasnak ígérkező ügyet.

Terveim szerint disszertációm a következő nagyobb tematikai egységek mentén épül fel:

1. Kiválasztott példák, szövegek alapján a krimikben, metafizikai krimikben és anti-detektívtörténetekben tetten érhető narratív reflexitások, határátlépések, „szerződésszegések”, metalepsziszek vizsgálata
2. A krimi és az anti-detektívtörténetek „valóságéhsége”: mitográfia, „helyrajziség” és a történelmi tudatosság, a történetiség visszaíródása a műfaj újabb, főként kelet-európai (és azon belül is kiemelten a lengyel) krimiszövegekben és metafizikai krimikben
3. Egy korábbi dolgozatomat alapul véve – és kissé talán merészen – szeretném újraolvasni Móricz Barbárok című elbeszélését a nyomozás-értelmezés-vallatás retorikai és kommunikációs modelljét illesztve a szövegre, ettől remélve azt, hogy a dialogicitás, a szereplői és szerzői szövegek és a narratív szintek tekintetében is fontos hozzáadékkal jár majd e faggatózás.

Reményeim szerint előadásomban Olga Tokarczuk egyik elbeszélése (Nyisd ki a szemed, halott vagy!) kapcsán sikerül majd röviden vázolni, hogy milyen súlypontok, kérdések, nézőpontok azok, amelyekkel készülő dolgozatomban részletesen foglalkozni kívánok.

Pfisztner Gábor

Absztrakt - A művészetelmélet mint a kulturális önmeghatározás eszköze és a kulturális identitás őrzője

A doktori dolgozatban felvetett alaptézis szerint a világnézet és a művészetelmélet között feltételezett összefüggések arra mutatnak, miként játszik szerepet egy adott társadalmi réteg, a polgárság mint "osztály" öntudatának megteremtésében és megerősítésében a világnézetté emelt művészetszemlélet. Wolfgang Welsch 1990-ben megjelent könyvének recenziójában utal arra Martin Götze, miként akarja a modernitás az egyén identitását a "totális esztétizálás" révén kiteljesíteni. Módszertani szempontból így lényeges megvizsgálni, mit is jelent itt ez a fogalom. Beszámolómban ezt szeretném röviden összefoglalni.

Martos Gábor

Hogyan lehet csomót keresni a cápán? avagy a műkereskedelem, mint értékkepző

Disszertációmban arra keresem a választ, hogy a műkereskedelem, és azon belül is elsősorban a nyilvános árveréseken kialakuló – esetenként akár irreálisnak is tetsző – árak hogyan befolyásolják azt a képzőművészeti értékrendet, amelyet korábban hagyományosan egyfelől a szakma (múzeumok, galériák, kurátorok, művészeti nemzetközi nagyrendezvények, vásárok, kritika stb.), másfelől pedig a közönség (részben mint kiállítás-látogató, részben mint egyszerű „szépet-vásárló”) alakított. Ezzel összefüggésben megvizsgálom azt is, hogy milyen befektetési szempontok játszhatnak szerepet egyes aukciós vásárlások esetében (különös tekintettel arra, hogy az igazán kiemelkedő sikereket leszámítva a műtárgyak legnagyobb része a közhiedelemmel ellentétben nem hoz jelentős nyereséget).

A konferencián a disszertáció első két – bevezető – fejezetét fogom ismertetni, amelyekben a művészet és a műkereskedelem sajátos viszonyáról, valamint a műtárgyak modernkori „metamorfózisáról” esik szó.

Simonyi Balázs

A Magyar Narancs képi világának története (A dokumentarizmus lassú felszámolódása)

Képek híján még egy rövid rezümét is nehéz adni egy újság fotótörténetéből. Különösen, ha egy vizuálisan olyannyira meghatározó és viszonyítási pontnak tekintett sajtótermékről van szó, amilyen a Magyar Narancs *volt* a '90-es években. A konferencián – lehetőség szerint – projektorról vetítenék képeket mondandóm alátámasztására.

Természetesen a vizualitás olyan szubjektív dolog, amelyet mind bizonyítani, mind bizonygatni hálátlan feladat.

Elsőként feltétlenül érdemes akár hosszabban is tisztázni magát a fogalmat fotográfiai értelemben. A dokumentarizmus terminus technicust elsősorban a fotó- és filmművészetben használják, hasonló összefüggésben – nem véletlenül, hiszen mindkettőnek alapja az optikailag kvázi objektíven rögzített (dokumentált) fotografikus kép. A filmművészet és fotóművészet története is régen bebizonyította, hogy az objektívvel végzett képdokumentálásból, illetve annak felhasználásával el lehet jutni a legkülönbözőbb szubjektív logika szerint felépített hatásokig. Ma már sokkal inkább evidencia a szubjektív módon végzett dokumentarizmus (szubjektív dokumentarizmus), mint a tökéletes objektivitás.

A fotográfiai szubjektív dokumentarista módszernek és felfogásnak a hatásmechanizmusa hamar jelentkezett a fényképezés történetében. A XX. században – a fotográfia rohamos fejlődésével és elterjedésével – a hírfotó ill. a riportfotó műfajából kiemelkedve született meg akarva-akaratlanul a szubjektív dokumentarizmus, avagy a „külvilág” impresszív ábrázolásának sajátos formája. A szubjektív dokumentarizmus nem csak a rutinszerű sajtófotótól különbözik, hanem a történeti dokumentarizmustól (pl. bűnügyi, adminisztratív, orvosi, családi vagy éppen szociológiai fotók) is.

Nem az a célja, hogy objektív, hiteles képet adjon, hogy az ábrázolt dolgok tényszerűségéről bárkit is meggyőzzön. Szándéka arra irányul, hogy az őt körülvevő és feltételezhetően reális világban zajló, mégoly hétköznapi, banális eseményekről, dolgokról az *általa* elgondolt formában alkosson képet. Mindezt pedig úgy teszi – másképp nem is tehetné –, hogy kiemeli helyéről a képbe komponált motívumot, szétszaggatva evvel a valóság szövetét. Vizsgálatának tárgya a kiszakított valóságdarab, a fotográfus magánvalósága és valóságértelmezése..

A korai szubjektív dokumentarizmus képriportjainak (Henri Cartier-Bresson, André Kertész, Robert Capa, Paul Strand, stb.) az volt a lényege, hogy „képet” adjon a világról. A képet szemlélő ember pedig majd kedve szerint magáévá teszi a látványt, és értelmezi azon a horizonton, amit a kép megnyit számára, összevetve azzal, ami saját ismereteinek határai között feszül. Amit valójában az igazi, kortárs szubjektív dokumentarizmusnak nevezünk, az nem azon képlet által válik személyessé, hogy „más valaki készítette és megint más nézi a művet”, hanem az egyedi képekből összeálló fotóösszékben a készítő saját, a reálisként felfogott világhoz fűződő viszonyát teszi elemzése tárgyává azáltal, hogy összeveti belső mentális képeit a világról készített valós képekkel. Önelemzés és világlátás. Akár úgy, ahogy Jan Koudelka teszi életművében: folytonosan önmagát, saját belső képeit „fényképezi ki” visszatérő formában, változatos helyeken.

A szubjektív dokumentaristák – a nálunk gyakorta *autonóm riport*nak nevezett műfaj művelői – roppant erős képekkel, már-már túlzó történetekkel dolgoznak, a sűrítés mint alakzat erőteljesen járul hozzá a sajátos univerzum kialakításához, legyen szó cigánytelepről, zarándokokról vagy éppen egy párizsi anzixról. Tudatosan szerkesztenek egymás mellé sok, önmagukban, külön-külön létező, ám ennyire sűrítetten csak példázatosan működtethető és értelmezhető *lehetséges* valóságdarabot, sajátos univerzumot, hogy mindezeket a kifejezésük szolgálatába állítsák.

A szubjektív dokumentarizmus csak a saját igazát mondhatja el, nem szavatolhat semmiféle egyetemes igazságot, nem lehet teljesen „hűséges” a valósághoz. Pont ezért tud a legszabadabb műfajként viselkedni, innentől kezdve bármi belefér, hogy a valóság elemeit felhasználva értelmezzük a világunkat. A fotósnak nem kell, nem tiszte ismerni az „igazságot. A képek nyelvén, a megmutatott dolgok, emberek mozgásán és beszédén keresztül artikulálja a (magán)valóságról, *teremtett valóságról* alkotott véleményét, összképét. A dokumentumfilm sokat merít a szubjektív dokumentarizmus elméletéből: a

dokumentumfilmzés kritikai műfaj: aki nem óhajt tárgyról véleményt mondani és beavatkozni, az ne csinálja.

A leginkább Amerikában ill. Franciaországban már régóta divatos és üzött, többször kifulladt és újjáéledt szubjektív dokumentarizmus avagy autonóm riportfotó műfaja Magyarországon a '70-es évek közepe táján jelentkezett tudatosan (pl. Képes Hét), amikor a hivatalos MTI-riportázs kereteit feszegették a fotóriporterek például, Korniss Péter, Féner Tamás és Benkő Imre. Ugyanakkor már az '50-60-as években megjelentek olyan szocialista-realista fotósok (Balla Demeter, Gink Károly, stb.), akik az illusztratív képeknél emblematikusabban fogalmaztak. Amerikában a szubjektív dokumentarizmus felvirágzását az hozta, hogy a fotósok nem voltak hajlandóak az '50-60-as évek újságszerkesztési gyakorlatának megfelelően kevés pénzből bombasztikusat gyártani (pl. Life magazin). Információ helyett igényes fotóproduktumot kívántak létrehozni, így a sajtófotó immáron egyértelműen levált a fotóesszéről. Magyarországon pedig maga a szubjektív dokumentarizmus megjelenése és térnyerése, a megfogalmazás szokatlan élességének lehetősége és szabadossága hatott az újdonság erejével. Minden képkészítő fotósként kezdte, így a filmzés gyakorlatában szinte prompt jelentkezett az újfajta íz; a hasonlóságot a rendszeresített fekete-fehér nyersanyag is alátámasztotta. Mindehhez persze kellett a fényképezés demokratizálódása világszerte, az elérhető árú kisgépek forradalma (Leica, 1924; Contax, 1932), amelyek az autodidakta amatőröket motiválták.

A szubjektív dokumentarizmus modern változata a '80-90-es években hamarosan kétfelé ágazott el világszerte. A manapság leginkább jelen levő változata az experimentális, elrugaskodottabb, folytonosan reflektáló személyes valóságélmény leképezése, amelyben a véletlenszerűség, a szándékolt rontottság, a radikális vakuhasználat és a színes technika térnyerését figyelhetjük meg. A másik vonal a földhozragadt, minimalista, problémaérzékeny törekvések: fekete-fehér, szigorúan komponált és sok jelentésrétegű, kopár képek köszönnek vissza Gulyás Miklós, Vancsó Zoltán, Szilágyi Lenke vagy éppen Molnár Zoltán munkáiban. A '90-es évek filmművészetében ugyanez a világgét filmben is jelentkezik: Klöpfler Tibor *Rám csaj még nem volt ilyen hatással* ill. Pohárnok Gergely *Cukorkékség* c. filmjeiben. (Érdekesség, hogy a fent említett két filmnek alkotói is a Magyar Narancs fotóriporterei közül kerültek ki: a *Rám csaj...* főszereplője maga Déri Miklós, az újság akkori fotórovat-vezetője (ráadásul egy hetilap fotósát „játssza” a filmben), míg Pohárnok öt évig dolgozott fotóriporterként a magazinnak, mielőtt operatőri pályára lépett volna.

A sajtóban is kifulladás látszik a szubjektív dokumentarista képkészítés: hírmondónak már csak a Magyar Narancs maradt, ám az újság a lappiaci követelményeknek, az olvasók elvárásainak és meghódításának megfelelően egyre jólfésültebb, konformistább és közérthetőbb lesz vizuálisan. Az egykoron oly nagyra tartott egyedülálló képi világáért és verbális frissességért, játékos szókimondásáért megsüvegeelt újságból az előbbi kiveszett, utóbbipedig erősen megkopott.

A **Magyar Narancs** 1989 októberében indult el, alapító szerkesztősége a következőkből állt: Bojár Iván András, Bozóki András, Hegedus István, Lovas Zoltán, Nagy Gábor, Novák Zsófia, Vágvolgyi B. András és Vig Monika. Politikai-kulturális magazinként határozta meg már akkor önmagát. Az induló Narancs dizájnja: a lap egészét meghatározó, anarchista beütésű vörös-fekete színekombináció, polgárpukkasztó, posztpunkos grafika. Liberális, alternatív, tekintélyellenes, baloldali hangvétel. A politikai impulzusok mellett nagyon fontosnak tartották, hogy a korszak hangulatának, vidámságának kulturális kifejezésére való törekvést megjelenítsék írásban a lapban. Az újság neve nemcsak Bacsó Péter Tanú című filmjének "magyar narancsára" - a citromra - vezethető vissza, hanem a nyolcvanas évek lengyelországi karneváli-anarchikus, tiltakozó, szubkulturális mozgalmára, a

Narancs Alternatívára is. A vizuális világ teljesen más úton kezdett fejlődni, a groteszk hangvétel maximum képalírásként társulhatott a képekhez, amelyek felhozatala igen vegyes volt.

Kezdetben (a próbaszámok idején) rossz papíron, monokróm gyenge nyomatok jelentek meg grafikákból, illusztrációkból kurrens képzőművészekről (pl. Ef Zámbo), minimális számú fotóval (van olyan lapszám, ahol egyáltalán nincs fotó). A sűrűn szedett oldalakból kitűnik, hogy textus volt fontos, képszerkesztő például nem is volt akkortájt. 1991-re kerültek leosztásra a pozíciók a szerkesztőbizottságból, Nagy Piroska lett a képszerkesztője az akkor már 16 oldalas lapnak. Nincsenek klasszikus címlapfotók, továbbra is montázsok, rajzok, grafikonok uralják a Narancsot, a fényképek állandóságát Frank Aljona periodikus presszóképei jelentik. Majd elindul a Narancs Galéria-rovat, amelyben hol fotók, hol festmények szerepelnek egy-egy alkotótól majdnem minden egyes oldalon.

Hamarosan feltűnik két emblemikus név: Pohárnok Gergely és Déri Miklós. Felváltva töltik be a „képszerkesztő:” és „fotó:” funkciót az impresszum szerint. Majd évek alatt sorban jönnek a meghatározó emberek, nemcsak a kilincset, de a stílust is egymás kezébe adják: Lukács Dávid, Huszti István, Sióréti Gábor, Németh Dániel. Egy szokatlan, izgalmas vizuális világ kezd kibontakozni: szabadon vágott fotók, változatos képformátumok (6x6-os kocka, szokásos Leica-formátum, panorámafotók). A képek ún. teljes kockás nagyítások, azaz nem manipuláltak, nem nagyítottak bele valamelyik részletébe: olyanok, ahogy a negatívokán rajta vannak. Déri Miklós ötlete alapján gyakorta házilag csiszolt ál-kerettel éltek, azaz a levilágított képkockát egy mesterséges, s a képet ettől még izgalmasabbá tevő, szabálytalan téglalap formájú keret vette körül.

Sajátos beállítások, változatos fények, szabálytalan kompozíciók, fura képalírások. Kicsit hunyorítva, alsó gépállású, groteszk kritikai látásmóddal szemlélik a változó világot, az átalakuló Magyarországot, teljes képmezős fényképekkel kicsivel távolabb helyezik az embert a kortól, amelyben élünk. A fénykép, a film egyedülálló képessége, hogy meg tudja örökíteni a létezésnek azokat az apró bizonyítékait, amelyek aztán a korrallal együtt elmúlnak. Nyilvánvalóan a híreket alakító ember (az interjúalany) a legfontosabb - különösen egy újság esetében): az ember és a körülötte történő dolgok, a környezet. Az újság nagy részét mindig is a portrék töltötték ki, az emberi arcok, gesztusok. Különös portrégyűjtemény a Magyar Narancs. A kordokumentálás miatt az sem mindegy, hogy milyen környezet veszi körül ezeket a portrékat. Nemcsak közelképes klasszikus portrékat látunk, a Narancs-fotós sosem „vadász” típus; nem teleobjektívvel, „lesből” fényképez, hanem nagylátószögű objektívekkel, ahol a környezet ugyanolyan fontos, ha nem hangsúlyosabb mint az ember. A nagylátószög következménye, a nagy mélységélesség, hogy a háttér nem mosódik el, és hogy szó szerint karnyújtásnyira közel kell menni a helyzetekhez, az emberekhez, akiket fényképeznek. Ez a munkamódszer igazán a Narancs-mellékletekben tűnik ki: a lapközepébe ékelt 10-16 oldalas tematikus mellékletek kedvükre élhették ki magukat a lap fotósai (pl. 1994-es AIDS-ről szóló összeállítás).

A fotográfiai világ alakulását, s ezzel párhuzamosan a dokumentarista látásmód lassú elsorvadását számos más tényező is befolyásolta: például a lap mérete, amely kezdetben hatalmas, kétrét hajtható, napilap-szerű volt, majd, 1994-ig kicsit kisebbedett és szélesedett, ami lehetővé tette nagy képek, teljes fotóriportok, egy cikkhez többféle formátumú(álló és fekvő) közlését. Elég megnézni pl. egy 1992-es szeptemberi számot, amelyben a Kocsis Zoltánnal készített interjúhoz három képet is csatoltak (portrét, pillanatképet, beállított zsánerképet). 1996-ban kislakra, A4-szerű méretre vált a Narancs, majd 2008-ig fokozatosan még kisebb, klasszikus magazin alakú lett az újság.

Jelzésértékű volt, hogy amíg kezdetben egy-egy címlap volt csak színes/színezett, addig a 2000-es évekre ez alapvető igény lett: a címlapok egyre karakteresebben, tudatosabban magazin-irányba vitték a lapot, nemcsak színesedtek, hanem „portrésodtak” is,

azaz ismertebb arcokkal, jól megcsinált fotókkal igyekeztek eladhatóbbá tenni az újságot (2007-ben például 3-3 címlap „jutott” Gyurcsány Ferencnek és Orbán Viktornak). Az eladhatóságot szolgáló húzás volt a 2005-ös kísérlet is (ami azóta gyakorlat maradt): a címlapot egy grafikus veszi kezelésbe lapzárta előtt és egyfajta Andy Warhol-féle gesztussal kolorizálja, átszínezi a komplett képet. A Narancs konformizálódását, lappiaci beilleszkedési kísérleteit jelzi például, hogy 2000-tól az „igénytelen” papírcímlapról fényes, vastagabb borítóra állt át a szerkesztőség. Sokkal több lett az állókép, mint a fekvő formátumú fotó: előbbi inkább a sajtófotóra, utóbbi a riportfotóra jellemző. A meghatározó fotósok ekkor már elmentek a laptól, a vizuális „fénykor” rég kihúnyt.

„A fekete-fehér maga a médium, amiből kiemelkedik a történet. Az egész látásmód teljesen homogén. És ebből a homogén látásmódból, amit csak fekete-fehéren tudok elgondolni...és történet ebből az alaphangulatból emelkedik ki” - mondja Heller Ágnes a 2008. januári Filmvilág Tarr Béla-cikkében. Ez nemcsak Tarr filmjére, de a Magyar Narancsra is igaz. A fekete-fehér, „narancsos” szemzőg, a közös látásmód és munkamódszer öröklődött, fotósról fotósra hagyományozódott az újság történetében. Ez került gyakorlatilag felszámolásra 2003-ban, amikor a modern lapszerkesztés követelményeinek köszönhetően analógról digitális technikára állt át az újság, s egyben fekete-fehérről színesre. Azóta nagyon ritkán jelennek meg fekete-fehér fényképek a lapban, s szemmel láthatólag a technikai könnyedséggel járó változással az alapos, „állító-jellegű”, művészi sajtófotóra való igény is felszámolódt. A Narancs-szerkesztőség „behódolása” korrekthe fazonírozott, dizájnos, de egyre laposabb, sablonosabb, képi radikalizmustól mentesebb újságot vitt tovább.

A Magyar Narancs sajátos, fanyar és groteszk, elmosódott, bemozdult, dekomponált dokumentarizmusa a modern digitalizált, színes képi világban már amatőrnek, dilettánsnak, ügyetlennek hathat, hiszen az átlagolvasók viszonylag tájékozatlanok a vizualitás világában, képkultúrájuk fejletlen. A képek befogadásában a korrekt információtartalmat, a könnyű szépséget, netán a bombasztikus harsányságot kedvelik (ezért oly sikeresek a World Press Photo kiállítások). Számukra a kép alárendelve szolgálja a megírt cikket, újsághírt. Nincs közönségigény arra, hogy a képek külön életet éljenek: szabályos, megfejthető, illusztratív fotók kelljenek, nem pedig az illusztráción túllépő, értekező, André Kertész szerint „túl sokat beszélő kép”.

A közélet, politika, kultúra aktuális jellegét, a mindennapok színváltozását csakis dokumentum-jelleggel lehet megörökíteni: az evvel foglalkozó Magyar Narancs erre dolgozott ki egy egyedi stílust. Az az újság, ahol egykoron pontosan az számított a vívmánynak, hogy a szerkesztőségi elvekkel harmonizálva, tehát a pártatlan tájékoztatás keretei között lehettek képileg autonómok, hogy egy elvileg objektivitást követelő műfajban maradhattak szubjektívek, manapság jólfésült, egy-két kihipózott kísérletezést azért néha meg-megengedő magazinná szelídült (pl. Németh Dániel megpróbált az új igényeknek is megfelelő, mégis furcsa vizualitású színes-vakus képeket készíteni 2004-2006 táján). A Magyar Narancs maga mögött hagyta a dokumentarizmus szubjektivitását, hírfotókat kezdett gyártani. Sőt, azzal hogy 2005-ben egy épületbe költözött a Magyar Távirati Irodával, egy újabb lépést tett az egyedi ízű, narancsos dokumentarizmus felszámolása felé: olcsóbban jut hozzá az MTI vagy Reuters által készített hírügynökségi fotókhoz, így a lapnál maradt fotográfusnak (aki egyben a képszerkesztő is) és egy-két külsős fotósnak, alig akad dolga. Sőt, gyakorta az újságírók készítenek képet az általuk írandó cikkhez digitális zsebfényképezőgéppükkel.

Déri Miklós manapság Gyurcsány Ferenc személyi fényképésze, munkája a miniszterelnök mindennapjait, tevékenységeit, hivatalos programjait megörökíteni. Pohárnok Gergely – akárcsak Lukács Dávid – elvégezte a Filmművészeti Főiskola operatőr szakát, s számos sikeres és elismert filmet fotografált azóta.

