

## Fotórealizmus

### Ideiglenes vázlat egy „vulgáris esztétikához“

1839-ben, az első dagerrotípiá láttán Paul Delaroché festő imígyen kiáltott fel: „a festészet ezennel meghalt!...“ És megkezdődött a verseny; a festők — már egy részük — igyekeztek a fényképezőgép lencséjénél is naturalistábbak lenni (Ingres ezt reménytelen próbálkozásnak találta, de „ilyesmit nem szabad bevallani“), a fényképész viszont megpróbálta minél „festőibbé“ tenni művét. A 10-15 perces expozíciós idő miatt kezdetben csak tájképek, fotócsendéletek kerültek a kiállítótermek falaira, de hamarosan megjelentek a zsánerképek, „történelmi kompozíciók“, allegóriák — silány műtermi csinálmányok — is. Simulékonyabb, alázatosabb talán nem is lehetett volna a fotográfus — és itt nem a nyilatkozatokról van szó, hanem a képek milyenségéről, az alkalmazkodás tényéről. Mégis, Wilenski (már 1926-ban!) a festészet veszedelmes ellenségének tekinti a fényképezést. Ugyanakkor meg is veti: „ma már mindenkinek be kell látnia, hogy a fényképezőgép a látványt kommentálni nem képes, hogy szelektálni nem tud.“ (Talán fölösleges is felhívni a figyelmet a lekezelés és gyűlölet közötti gyanús ellentétre és a nyilvánvaló tévedésre, mármint hogy a lencse nem tud ugyan szelektálni, de az ecset sem: erre csupán az ember képes, aki kezeli őket.)

Az első világháború után kezdett megizmosodni az az irányzat, mely a fényképezést külön műfajnak tekinti, s eszközeiben és törekvéseiben tudatosan elkülöníti magát a festészettől. Albert Renger-Patzsch (*A világ szép* című, száz fényképet tartalmazó könyve 1928-ban jelent meg) „neoobjektívizmusa“ már teljesen szakít mindennemű piktoralizmussal: Renger-Patzsch igyekszik a maga személyiségét teljesen kizárni a képből, közelről fényképezi a tárgyakat — egyszóval azt tekinti művészetnek a fényképezésben, ami *csak fotográfiai eszközökkel* valósítható meg maradéktalanul.

Az avantgarde próbálkozásai, technikai felfedezései (Coburn, Moholy-Nagy, Ray — „vortográfia“, árnyképek, „rayográfia“ stb.) tulajdonképpen azt a célt szolgálták, hogy a fénykép „a maga módján“ ugyan, de *festői* legyen — mégis hozzájárultak a festők és a fényképészek ellenségeskedésének megszüntetéséhez. „Én azt fényképezem le, amit nem tudok megfesteni, és azt festem meg, amit nem tudok lefényképezni — de a cél ugyanaz, akár ecsettel, akár a lencse segítségével jutok el hozzá“ — mondotta Man Ray, és ez a konkurrens gyűlölködés végéig (ha nem is eredményezte, de) jelentette.

A harc, a vita mégis tovább folyt, most már a „technicista-pikturális“ és a „realista-objektívista“ fényképészek között. Az utóbbiak álláspontját hadd jellemezze H. Gernsheim nyilatkozata: „...a homályos negatívok, a sörétnagyságú szemcsék, a rémítő aránytalanságok, a lapos, minden plaszticitást nélkülöző kép, az átmeneti tónusok és a textúra hiánya — mindez nem egyéb, mint ügyetlenség, technikai fogyatékoság... Nem hiszem, hogy a fényképezéstől idegen műfajok, stílusok átvétele hozzájárulhatna a fotóművészet fejlődéséhez...“ A másik csoport, a labormunka hívei viszont kevesellik a csak-fotográfiai kép esztétikai határfokát, a művész szubjektivitását próbálják hangsúlyozottabban érvényesíteni — például a Gernsheim által kárhözhatott fogásokkal is.

Ez a háború tart mind a mai napig (a pillanatnyi hadállásban a „technicisták“ vannak hátrányban, csupán védekezésre szorítkoznak). Térben és időben közelebbi példákkal élve: Eugen Iarovici az aradi Fotóművészeti Szimpozionon, 1975 októberében elmarasztalta a laboratóriumi fogásokkal élőket; ugyanott és ugyanakkor Victor Panaitescu (Allan Porter véleményét idézve: „a fényképezés festészet, más közegben“) viszont kijelentette, hogy a fotóművészet fejlődését nem lehet korlátok közé szorítani, a fényképészeknek igenis minden meg van engedve, „...ha úgy »szolarizál«, mint Man Ray, ha olyan a »grafizmusa«, mint Lee Wellingtoné, ha úgy alkalmazza a szinkontúrt, mint Raimo Gareis, és a fotómon-tázt, mint John Heartfield...“

A végeérhetetlennek tűnő vitában nem kívánok állást foglalni. Nem vetem el a fotótechnikai bűvészfogásokat, nem vonom kétségbe, hogy indokolt esetekben a „kezelt“ kép több is lehet, mint egy érdektelen, tartalmatlan felvétel érdekessé

mesterkedése. Egyszerűen csak a két irányzat — értékítéletet kizáró — különválasztásáról van szó: ezúttal csupán a „realista“ fotográfiával kívánok foglalkozni, azokkal a fényképekkel, melyek a valósággal való „azonosságukból“ merítik szépségüket, művészi voltukat.

M. Głowiński gondolata („a virtuális befogadó problémája... poétikai probléma“; a befogadó fél a műalkotás *belső, lényegi* meghatározója) voltaképpen nem új, lényegét tekintve megegyezik Valéry aforizmájával: „Nem azt festjük, amit látunk, hanem a képet, amit mások látni fognak.“ Az „egyszerű“ befogadó, a „közönséges“, tehát *igazi* közönség mégsem került még az őt megillető: a fő helyre. Ennek magyarázata talán esztétikai-kritikai gyakorlatunkban keresendő: a *hivatásos befogadónak* mindig is sokkal többet kellett foglalkoznia elődei és kortársai munkásságával, esztétikai olvasottsága, tehát hozzáértése bizonyításával, mint magával az élő, eleven művészettel; márpedig az „univerzális“ jellegű, filozófiai esztétika alig-alig számol a mű olvasójával-nézőjével, a pozitívizmusnak-neopozitívizmusnak eleve ki kell zárnia a „szubjektív“ tényezőket — a strukturalizmus, majd a művészeti szemiotika kellett ahhoz, hogy komolyan beszélhessünk a „befogadás poétikájának perspektíváiról“.

Az új szemlélet hívei egyelőre óvatosak, csak lehetőségekről beszélnek, csupán jóslatják a bekövetkezendő forradalmi átalakulásokat. Természetesen rengeteg a még tisztázatlan kérdés; a fotográfia, pontosabban a — miért ne hagy-nánk el az idézőjelet? — fotórealizmus esetében viszont aránylag könnyen alkalmazhatók a következő elvek (hangsúlyozom, minden további kijelentés kizárólag a fotóművészetre vonatkozik, bármiféle általánosítás igénye nélkül):

— az esztétikának elsősorban a művészet funkcióját, tehát hatását kell vizsgálnia, hiszen a mű a közönségnek, a közönségért készül;

— az esztéta nem szövegmagyarázóként, közvetítőként áll mű és közönség között, hanem egy organikus folyamatot: az alkotás és a közönség kapcsolatát vizsgálja. A mű és befogadása létrejön-megtörténik magyarázataik nélkül, azoktól függetlenül — csapnivaló alkotás volna az, amelyik nem boldogulhatna példával mutogató esztéta-tanítóbábsík nélkül;

— az esztétikai jelenség lényege, tetőpontja nem a mű létrejötte, hanem a befogadóval való találkozása: az esztétikai élmény a mű hatására, de a befogadóban születik meg. Nemcsak annyiról van szó, hogy „maga a mű holt anyag, lehetőség, amit a befogadó tölt meg tartalommal, lélekkel, szépséggel“ — nem, az alkotás a befogadásnak *alárendelt* folyamat, annak ellenére, hogy azt időben megelőzi;

— röviden: a műalkotás vizsgálata a befogadási aktus vizsgálatát jelenti.

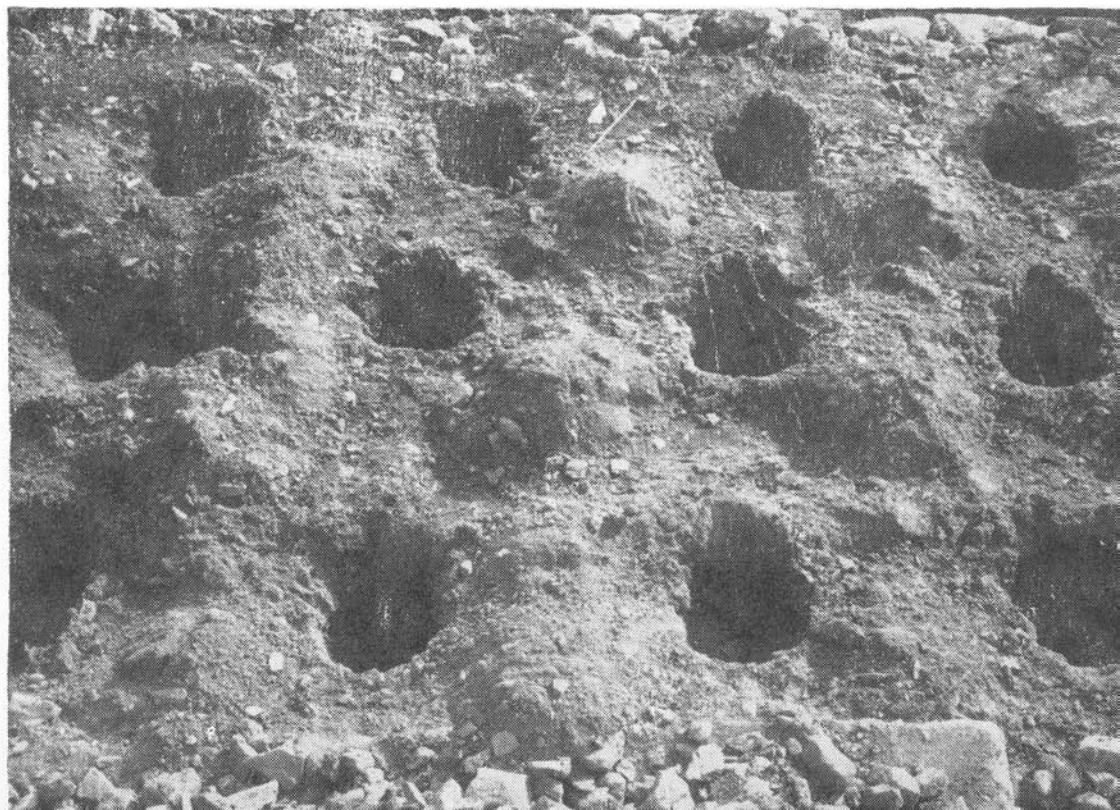
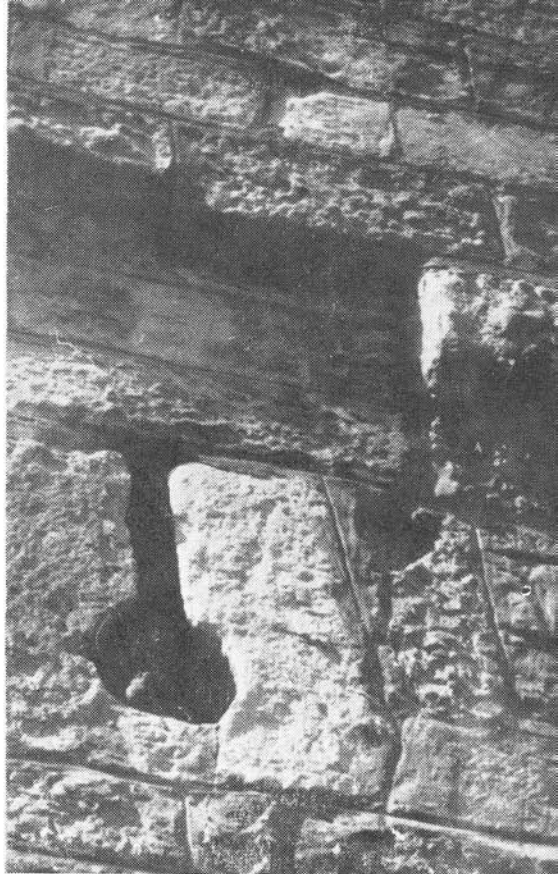
Mindez a fotórealizmus esetében szinte magától értetődő, hiszen a műfaj célja, önmagát bármely más művészettől elkülönítő sajátossága a befogadót közvetlenül a valósággal szembesíteni (a kétdimenziós ábrázolás konvenciójával együtt a fénykép és a leképezett valóságdarab azonosságát is el kell fogadnunk) és — egyetlen mozzanat kivételével (erre még visszatérünk) — teljesen kizárni a művészi szubjektivitás sok bonyodalmat okozó kérdését. Ez volt annak is az oka, hogy hosszú ideig nem tekintették „komoly“ művészetnek, hogy a fotóesztétika (vagy az, amit így tartanak számon): nagyrészt *fényképészek* saját gyakorlatból leszűrte elveivel egyenlő.

Es: mitől is lesz vulgáris — nyíltan, sőt öntudatosan vulgáris — az ígért vázlat? A következő okok miatt:

— a magyarázandó jelenségcsoportot nem igyekszik minél több al- és alcsoportra bontani, formai jegyek szerint tagolni, hanem az összes lehetséges képekre jellemző sajátosságokat keresi (Einstein: „egy adott elmélet annál meggyőzőbb, minél egyszerűbbek a premisszái, minél különbözőbb dolgokat kapcsol össze, és minél szélesebb az alkalmazási területe“);

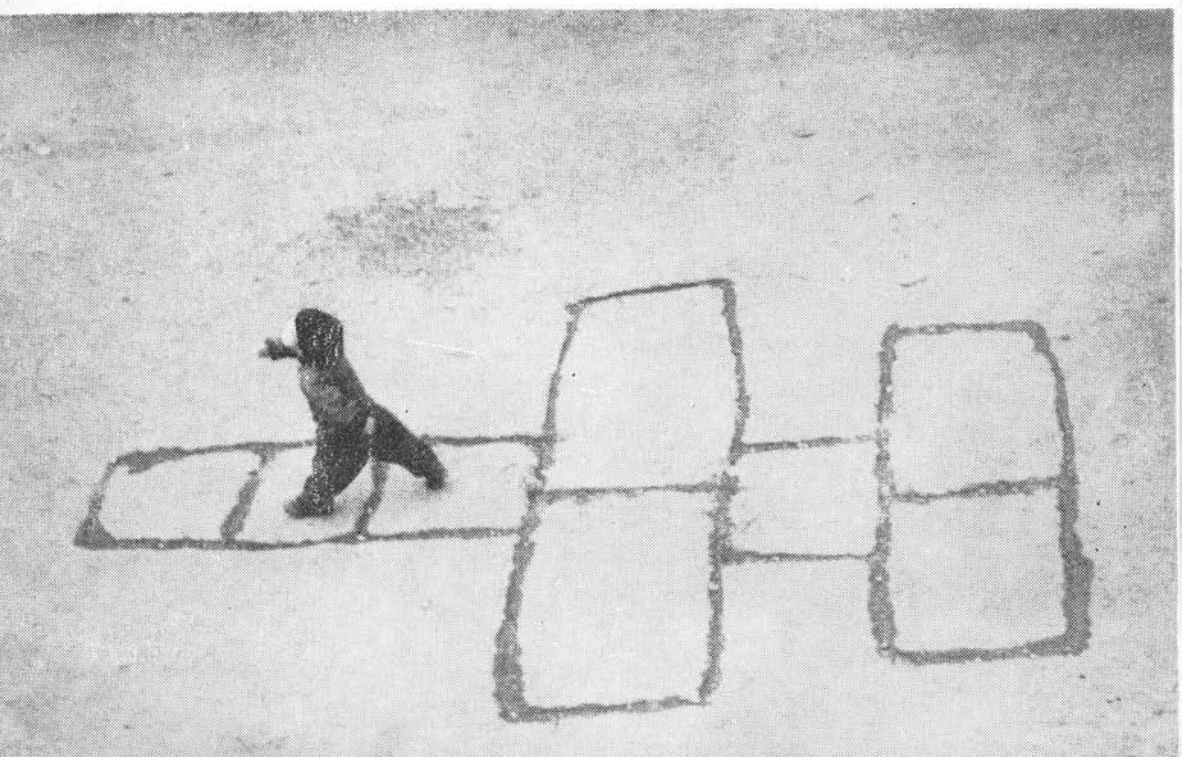
— egyszerűsége és rövidsége törekszik... Az igaz elméletnek két feltételt kell kielégítenie: önmagában ellentmondásmentesnek kell lennie, és nem szabad ellentmondania a vizsgált jelenségcsoport egyetlen ismert tényének sem. Könnyen belátható, hogy (elfogadható feltételezések bevezetésével) meghatározhatatlan számú adott elmélet hozható létre, mely egy adott jelenségcsoportra vonatkoztatva mindkét feltételt kielégíti. Ezen — elvileg egyenrangú — elméletek rangsorát funkcionalitásuk, tehát egyszerűségük foka határozhatja meg: az egyszerűbb elmélet jobb elmélet is. A nagyon (*ennyire*) egyszerűsített elmélet nyilván nem teszi lehetővé különböző művek mechanikus behelyettesítését valamely formulába — ezzel szemben könnyen és gyorsan elsajátítható, kevesebb ballaszt, passzív tudásanyag felhalmozását követeli meg. Csupán aktív hozzáállást igényel: demokratikusabb, *vulgárisabb* (KÖZÖNSÉGesebb);

**BAKÓ KLÁRA:  
TÖRTÉNELEM  
REND**





**SZENTES LAJOS: MEMENTÓ  
UGRÓISKOLA**



— az *átlagnéző és a mű* kapcsolatát tekinti kiindulópontnak, a műalkotást per definitionem közérthetőnek állítja (közérthető nem az, amit mindenki megért, hanem amit bárki megérthetne), alkalmazása tehát nem követeli meg az esztétikai olvasottságot. Az átlagbefogadóról és átlagbefogadónak szól, alapvető, mód-szereit is meghatározó célja, hogy a *megértés* nyugodt önbizalmát szegezze szembe a „hozzaértők” — sznobok, talmudisták — bonyolult nagyképűségével. Az átlagbefogadó képes élvezni, megérteni a művet, tehát meg is tudja magyarázni azt (a kínálkozó, cáfoló analógiák olcsó voltáról bárki könnyen meggyőződhet).

Tételezzük fel, hogy egy átlagember, egy minden esztétikai olvasottságot nélkülöző látogató egy kiállítóterem falán megpillantja a következő négy fényképet: 1. *Rend*; 2. *Történelem* (Bakó Klára felvételei); 3. *Mementó* és 4. *Ugróiskola* (Szentés Lajos) — a képek megtalálhatók a műmellékleten. Emberünk, „műveltségellenese” ellenére is, tudja a következőket:

— amit lát, az maga a valóság, illetve annak egy kiragadott darabja, akár ő maga is megláthatta volna az „eredetit”;

— az eléje tárt valóságdarab valamely, önmagán túlmutató jelentőséggel bír, a művész azért emelte ki ezt a látványt a megszámlálhatatlanul sok többi közül, mert fontosnak, sokatmondónak ítélte;

— őneki, a befogadónak kell kiderítenie, megfejtenie a kép *megmutatásának* célját, értelmét: a mű tartalmát, jelentését;

— végül, ez az átlagbefogadó képes felismerni, azonosítani az ábrázolt tárgyakat-történelemeket; a képbe foglalt világot össze tudja vetni a maga valóságismeretével.

Inkább illusztratív szándékkal, mint bizonyítékként, és hogy a továbbiak bizonyos fokig konkrétumokhoz kötődhessenek — próbáljuk elképzelni, hogyan fog reagálni a fényképekre. (A befogadás folyamata, nyilván, nem a teljes tudatosítás szintjén zajlik le, de az intuitív interiorizálás során a befogadó fél ugyanúgy viselkedik, mintha a mű elemeit tudatosan összevetve, logikájára támaszkodva, következtetéseket levonva és hibás megoldásokat elvetve bontaná ki a műalkotás tartalmát — csak így igazolható a műelemzések létjogosultsága is.)

## 1. Rend

Először is: mit látunk a képen? Egy olyan földsvárat, melynek két oldalát — „fent” és „lent” — kövek-kavicsok szegélyezik, s amelybe, egymástól pontosan egyenlő távolságra, gödrök vannak ásva. *Ásva* vannak, ez nyilvánvaló a gödrök rendezett volta, tervszerű gondolkodásra mutató elhelyezkedése miatt: nem valamely véletlen folytán jöttek létre. Mi lehet a céljuk, értelmük, rendeltetésük? Minden valószínűség szerint facsemeték vagy bármiféle növény ültetésére készítették elő őket, erre vall a kövek rendezettsége — egy másfajta rend — is: eltávolították őket, fölöslegesek vagy károsak, akadályozók voltak a gödrök rendeltetése szempontjából... Ez azonban csak a tárgy felismerése, hátravan még a felelet arra a kérdésre: *miért* állították elem ezt a képet, mit jelenthetne mindez számomra?

A választ ugyancsak a képből kell merítenem, a fotó „célját” a fényképész *választásának* okát keresve találok meg: miért éppen ezt és éppen *így* tárta elem? — vagyis: milyen jelentésbeli változásokat okozna a kép elemeinek, ezek egymáshoz való viszonyának vagy a kompozíciónak a megváltoztatása? (A kérdésfeltevés nem erőltetett, hiszen a mű tartalma mindenképpen különös voltából, minden egyébtől való különbözőségéből bomlik ki — az intuitivitás fokán ezt közvetlenül értékelem, elemzés esetén viszont csak a fent kitűzött módon járhatok el.) Tehát, a kép változásával mennyiben és hogyan változna annak jelentése, vagy ami ugyanaz: mit jelent *így* ez a kép?

— ha hiányoznának a gödrök — nos, akkor a kép fő tárgya tűnne el, a lényeges, a legfontosabb, az ok, amiért a fényképész elővette a gépet; a gödrök központi, meghatározó jelentősége nyilvánvaló;

— ha a gödrök szabálytalanul helyezkednének el, megszűnne a bizonyosság, hogy emberi munka hozta létre őket; ugyanezzel az eredménnyel járna a gödrök számának csökkentése — minél kisebb ez a szám, annál kevésbé valószínű az ember jelenléte. Számuknak növekedése — ebből a szempontból — viszont fölösleges volna, ikonográfiai szószaporítás: a meglévők tökéletesen tükrözik létrejöttük módját;

— a kompozíció megváltoztatása — ha például a sáv ferdén vonulna át a kép síkján — csökkentené a kép rendezettségét, a képkivágás nem

alkalmazkodna — tehát nem húzná alá azt — a megmunkált földdarab szinte mértani szabályosságához;

— ha a kövek hiányoznának, elveszne egy megelőző munkafolyamat nyoma: a kövek eltávolításának, a munka nehéz, áldozatot követelő voltának, valamint céljának — növényültetés — egyik bizonyítéka.

Tehát: a fotóművész félreérthetetlenül egy hasznos munkafolyamat eredményét fényképezte le, hangsúlyozta a munka nehéz voltát, valamint azt, hogy a cselekvés során a kemény, köves talaj értékes, rendezett termőfölddé vált. Ugyanakkor aztal, hogy lefényképezte és a képet kiállította, fontosnak, figyelemreméltónak tekintette az eredményt, tehát magát az emberi munkát is; egy *pars pro toto*-ról (rész az egészért) van szó. Továbbá: az érzékeltetett munkafolyamat a lehető legegyszerűbb, legősibb — tehát a legáltalánosabb is: a művész, a maga eszközeivel, eszmét fogalmazott meg, ugyanazt az eszmét, amit így is el lehetne mondani: „dolgozni csak pontosan, szépen...“ Az elvont eszmét a látószög megválasztása teszi emberközélivé, melegen humánussá, és erre megint csak a „milyen lenne másként“ kérdés világíthat rá: képzeljünk el ezer és ezer gödröt, egymástól egyenlő távolságra, a sorok a végtelenbe vesznek — elidegenedett, gúnyos, lehangelő és fárasztó világ volna... (Ismétlem, a valós befogadási aktus során nem kerül sor a fentihez hasonló „átképzésekre“, de a más milyenség lehetőségének — észrevétlen — jelenléte meghatározza a mű jelentését és hangulatát.)

## 2. Történelem

Továbbra is abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy a fénykép — mindaddig, amíg az ellenkezőjéről minden kétséget kizáróan meg nem bizonyosodtunk — tökéletes munka, minden eleme a helyén van, és hogy a művész, minden szempontból, az optimális megoldást választotta; a mű *hiteles* volta legelőször is a befogadó fél bizalmát jelenti...

Masszív, jó egynéhány évszázados bástyafal, keskeny ablaknyílással, melyen bejutni nem lehet — szakállas puskákkal lövöldözni, dárdákkal kidöfködni rajta viszont igen: hősi, történelmi események tanúja-maradványa. Komoly és tiszteletreméltó műemlék; hatását viszont tönkreteszi a sötét ablaknyílásból előkandikáló veréb. Miért? Próbálkozzunk a már bevált módszerrel:

— a fal, veréb nélkül, maradna az, ami: komoly műemlékrészlet;

— a veréb egy mai lakóház ablakpárkányán szintén semmitmondó volna, a legjóindulatúbb nézőből is legfeljebb egy „na és“-t vált-hatna ki.

A kettő együtt viszont gondolkodásra ingerlő ellentétet jelent:

— bástyafalhoz ostromlétrát, forró szurkot, esetleg emléktáblát asz-szociálunk: veréb a bástyafalon — komolytalan gondolat;

— a fal, magában, egy művészfotós számára érdektelen téma, tehát a fényképész kizárólag azért örökítette meg, mert a veréb *ott volt*: mert érezte, hogy az együttes groteszk hatású.

## 3. Memento

Szöges nyakörv, egy békés délutáni fényben fürdő deszkafalra akasztva. Statikus, békés, nyugodt világ.

A nyakörv viszont napjainkban ritkán látott, szokatlan tárgy, azonnal eszünkbe ötlik rendeltetése is; maga a fotós hangsúlyozottan felhívja rá a figyelmet, hiszen a tárgy élesen kiválik a deszkák unalmas ritmusából. Jelenléte: a látszólagos béke mögött alattomos veszélyek rejtezhetnek, a nyakörvet csak átmenetileg helyezték használaton kívül, bármikor ismét szükség lehet rá... A fénykép címe is hozzájárul ahhoz, hogy úgy érezzük: a figyelmeztetés nem csupán *konkrét* farkasveszélyt jelez, a veszedelem akár huszadikszázadian is általános lehet.

## 4. Ugróiskola

Társasjátékról van szó, de *egyetlen* gyermeket látunk. Tevékenysége értelmetlen, nevetséges, nemcsak egyedülléte miatt, hanem mert — furcsa nagytörlépe ellenére vagy éppen ezért — nyilvánvalóan még a gyermekek használta játék méreteihez is túl kicsi. A látószög eltávolodást, elidegenítést, az azonosulás megtagadását eredményezi, ugyanakkor *általánosítja*

a témát; viszont mivel gyereket látunk, az elidegenedés nem lesz teljes, magától értetődő rokonszenv és jóindulat fékezi. Felnőtt férfi, amint egy hatalmas, szabad térség közepén ugrándozik konvencionális bezártságában — ez keserű, groteszk karikatúra volna. Így: komikus, de egyáltalán nem reménytelen hangulatú kép, tartalma, jelentése változhat (a befogadói hozzáállástól, életszemlélettől, gondolkodásmódtól függően). A mű tartalma, mint az előző példák esetében és általában is, nem határozható meg szigorú pontossággal; csupán a kibontható jelentéshetőségek határértékeit, gondolatmenetünk fő állomásait szögezhetjük le.

Tehát a legátlagosabb befogadó is képes — nem kimeríteni, hiszen az igazi, valóban jó műalkotás kimeríthetetlen, de — megközelíteni a mű tartalmát, élvezni az alkotást. Ez tulajdonképpen magától értetődő: az aktív, nyitott gondolkodású, széles látókörű ember tökéletes műértő is, egyszerűen azért, mert a műalkotások az ilyen emberek számára készülnek. „Megértésüknek“ feltétele a befogadói szerep ismerete, elfogadása, és semmi esetre sem elvont esztétikai elvek bemagolása.

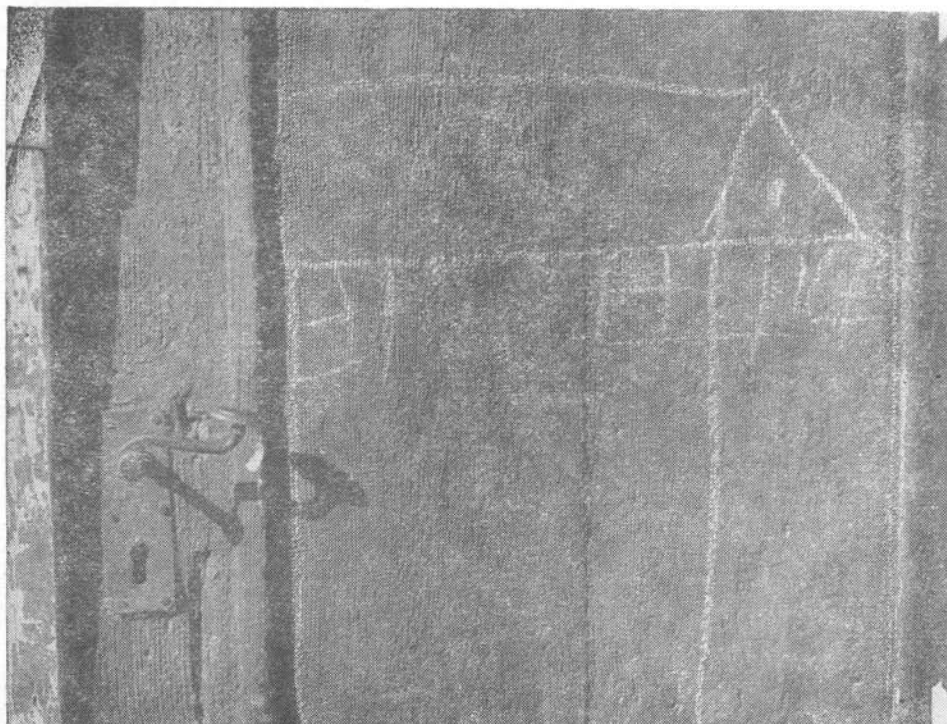
A realista fotóművész szubjektivitása egyetlenegy ponton nyilvánulhat meg: a választásban, abban, hogy a világ végtelenül sok látványa közül mit tesz képpé azáltal, hogy mint képet állítja a befogadó elé. A választás viszont semmi egyéb, mint a befogadási aktus előrelátása, megsejtése: a fényképész azt a valóságdarabot rögzíti celluloid szalagjára, amelyikről feltételezi, hogy az eljövendő nézőben esztétikai élményt fog kelteni. Ugyanazt teszi tehát, amit a kép nézője, azzal a különbséggel, hogy számára nem adatott meg a bizonyosság: amit lát, az műalkotás — mint lehetséges képek halmazát szemléli a világot, valamennyit tartalmaznak, jónak tételezi, és aztán szelektál aszerint, hogy műalkotásként hatott-e rá a műalkotásnak tekintett, feltételezett látvány. A fotóművész tehát attól lesz művészé, hogy aktív, tudatos, a befogadásra alkalmat kereső befogadó tud lenni. (Például: befogadó az, aki naponta többször is elmegy öreg, ráncos kezek mellett anélkül, hogy bármi is eszébe jutna róluk — de ha ugyanezeket a kezeket egy fényképtárlaton pillantja meg, felfedezi bennük egy egész munkás élet szimbólumát; szüksége volt a tudatra, hogy művet lát, szüksége volt arra, hogy a kép-látványra felhívják a figyelmét... A művész viszont úgy jár a világban, mint egy kiállítóteremben, mely tele van képekkel, sok rossz és néhány jó kép; feladata csupán annyi, hogy ezeket különválassza.)

Nyilván felvetődik a kérdés: mennyire azonos, egyáltalán azonos-e a különböző befogadókban, a művészen és befogadóiban lejátszódó interiorizálási folyamat? A lukácsi „Előtt“, a befogadó Előttje mennyire téríti el a kép nézőjét, ennek értelmezési tevékenységét a művész szándékától? — illetve (hiszen a virtuális befogadót, az egyetemes nézőt tekintettük „főszereplőnek“) mennyire közelítheti meg a művész a befogadóban lejátszódó folyamatot?

A feleletet egy talán bizonyíthatatlan, de szakszerű feltételezésben találhatjuk meg: a befogadási aktus csak látszólag individuális tevékenység, valójában közösségi cselekedet. A mű befogadója tevékenysége során maga mellett tudja az összes többi befogadót, asszociációit aszerint fejleszti tovább, foglalja egységbe, vagy veti el, amint azokat — a „többiek“ szempontjából — helyesnek vagy hibásnak találja (egy egészen kirívó példával élve: X-nek a nagypapája szőlőt ültetett, és éppen olyan lyukakat ásott, amilyeneket a Rend című fotón látni; X mégsem hiszi, hogy a fénykép a nagypapának állít emléket, mert tudja, hogy a fényképész nem tudhatott a nagypapáról — tehát nem ezt akarta mondani, hanem valami általánosat, mindenkihez szólót). Karel Kosík szerint „minden műalkotás szétválaszthatatlan egységben kettős jellegű: kifejezi, de ugyanakkor teremt is a valóságot, amely nem létezik a műalkotáson kívül és a műalkotás előtt, hanem kizárólag csak a műalkotásban“. Ezt az új valóságot keresi valamennyi befogadó, külön-külön mindegyik az összes többire támaszkodva, és ez egyben a művészet funkciója is: így válik a műalkotás közösségteremtő erővé. Ez a befogadói-közösségi szellem állandóan változik, természeté, értelme és célja a mobilitás: az együtt-haladás. (Egy példa: több százezer bamba, mereven beállított családi képre, majd ezeknek visszahatásaként ugyanannyi kínosan fesztelen, nenézalencsébe-portréra volt szükség ahhoz, hogy egy ünnepélyesen hülye polgárcsaládi kör fényképe mint ragyogó szatíra arathasson óriási sikert.)

Nem állíthatjuk, hogy valamennyi befogadó eleve műértő is; pontosabban fogalmazva, nem minden néző befogadó. A művészi alkotások nemcsak elősegítik, stimulálják a közösségekben-létezést, nemcsak gazdagítják a világgépet, hanem felbetelezik is, megkövetelik a helyes befogadói hozzáállást (a befogadói szuverenitás és a revizióra való készség harmonikus egységét: az aktív hozzáállást) és az

adekvát világkép meglétét. Az viszont kétségtelen, hogy a befogadóvá-váláshoz, a „műértés“ megtanulásához sem járulhatna hozzá merev szabályok, kánonok ismerete. Ezek különben is csak rövid életűek lehetnek, hiszen nemcsak a művektől követeljük meg az újdonságot, eredetiséget — jó, tehát funkcionális voltuknak alapvető feltétele, hogy az új felfedezésére, kinyomozására: az esztétikai-közösségi létben való feloldódásra alkalmat nyújtsanak —, hanem a „befogadói szellem“, az esztétikai közösségi tudat is állandóan változik. Gondoljunk csak az említett családi képre: tíz évvel születése előtt senki nem figyelt volna fel rá, megismételni pedig már semmi értelme nem volna. Egy művészi fotó csak akkor jó, ha megfelelő korban készül — más szóval, jó fényképész az, aki jól ismeri a maga korának virtuális befogodóját; akit viszont az adott kor képei alakítanak olyanná, amilyen.



Abrahám Jakab: Sgraffito