

sóként és elemzőként azonban úgy vélem, nem válik hátrányára egy irodalomkritikai írásnak, ha az fordulatosan és érthetően találja témáját, s az irodalomról szóló írás nem kedvét szegi az olvasónak, hanem szárnyakat ad, továbbgondolásra, továbbolvasásra serkent. Mindez egy (egyetemi) oktató számára éppen diákjai motiválása szempontjából sem elhanyagolható. A kötet végén ugyanakkor megtalálható a minden tudományos igényt kielégítő, átfogó tematikus bibliográfia, amely a téma iránt érdeklődő, abban tájékozódni kívánó olvasónak eligazítást kínál a szakirodalomban, ezzel akár a mítoszkritikusok (új) generációját indítva útra.

Végül a szerző személyes motivációját is jelző sorokat idézem előszavából, amelyek e vállalkozás „hasznát” próbálják megfogalmazni: „Cassirer szerint a mítosz a világ megértésének egy önálló módja. Frye pedig arra tanít, hogy az irodalmi művekhez úgy közelítsünk, mint a múzeumlátogató a képhez, kissé hátralepve, akkor jobban meglátjuk a lényegét, mely szerinte maga a mítosz. A költői képzelet kimeríthetetlen, feltérképezni – a kritikusai topográfia célja – utópisztikus vállalkozás. De a művek elolvasása mindenért kárpótolhatja az olvasót. Legyünk hát múzeumlátogatók: csak hátra kell lépni, s nemcsak a szövegeket, talán a világot is megértjük.”

Bodó Márta

ÚJ FÉNYEK MŰVÉSZETTÖRTÉNETE

Hornyik Sándor: *Idegenek egy bűnös városban. Művészettörténetek és vizuális kultúrák*

■ Hornyik Sándor neves művészettörténész könyve korántsem a szokványos, „szerző-évszám” típusú művészettörténet. A szerkezet nem rendhagyó, ám kissé töredezett – amelynek egyik magyarázata az, hogy korábban is megjelent írások egybeszerkesztése –, ám a tematika és főleg a hangnem, a „stíl” annyira oldott, hogy avatatlan olvasó csak a záporozó nevek és a lábjegyzetek sokaságára kapná fel a fejét és eszmélne rá arra, hogy *nem regényt tart a kezében*, hanem a *visual turn* (tárgyalt kötetünkben kimerítően elemzett) első magyar nagymonográfiáját.

Az 1972-ben született Hornyik¹ nem kevesebbre vállalkozott, mint arra, hogy terjedelmes, sűrű szedésű, gazdagon illusztrált könyvében összesítse a látás, a szemlélés, a vizualitás nyugati paradigmáinak posztmodern korban² és azután bekövetkezett mutációit. A magabiztos hangvételű, kézikönyvként is kezelhető volumen helyenként szentenciózusan, helyenként pedig végletekig relativizálva összesíti és értelmezi a nagy nyugati vizualitás-elemzők eredményeit és veti össze a leszűrt elméleti eredményeket a kortárs művészet legváltozatosabb médi-

umaival. Így külön fejezetben tárgyalja a *kultúrát*, a *retorikát*, az *ikonológiát* mint elméleti médiumokat, és külön nagyfejezeteket szentel a grafikának, a festészetnek, a fotónak, a (mozi)filmnek és a televízióknak. A könyvnek elvitathatatlan érdeme, hogy olyan, a jelenből vagy a még „személyes emlékezettel” is megközelíthető múltból párolt példaanyaggal dolgozik, amely egyfelől közismert, már-már a közhelyességig népszerű, másfelől mert annyira egy-egy (kulturális, mediatis) réteghez tartozó, annyira elzárt a populáris kánontól, hogy még a művészet(történet) ínyencei számára is számtalan újdonsággal, izgalmas meglepetéssel szolgálhat.

Így kerül bele a könyvbe az *Alien* filmkvadrilógia³ árnyalt – a „tisztá” esztétika, a feminista antropológia és a kritikai kultúraelemzés eszközeit használó – bemutatása, a *Mátrix* filmtrilógia, a *CSI (Helyszínelők)* tévésorozat,⁴ amelyek mind a mai ifjak, mind a középkorúak és idősebbek tetszését is elnyerték, ám olyan, csak avatottak számára hozzáférhető/ismert művészekről, alkotások műhelyitkairól is részletes elemzéseket kö-

zöl, mint pl. Cseke Szilárd, Szépfalvi Ágnes, Gyórfy László, Gyenis Tibor, Szűcs Attila stb., akik, annak ellenére, hogy a jelenkori magyar (főleg vizuális) kultúra meghatározó alakjai, nem épültek be annyira a köztudatba, nem kerültek be a popularizált kánonba, mint pl. a 19. század végén tevékenykedő romantikusok vagy a 20. század elején az „izmusok” szellemében alkotók, nem beszélve a reneszánsz mítoszokkal, rejtélyekkel körbezárt ecsetforgatóiról.

Annak ellenére, hogy Hornyik nem művészetszociológiát ír, majdnem minden tárgyalt alkotás, alkotó, irányzat esetén beszél az eredeztetésről, a létrejövés folyamatáról és a befogadásról, betartva a hermeneutika mű- és jelenségelemzői kánonját, ám túl is lépve azon, amikor a társadalmi kontextust is értelmezi, és visszavetíti a minden rétegükben feltárt, szétbeszélte és „összeanalizálta”, esztétikai valenciával rendelkező produktumokat. Ehhez a legbeszédeesebb fejezet a fotográfia jelenkori szituáltságát bemutató nagyfejezet, ahol szerzőnk az Abu Ghraibban elkövetett fogolykínzásokról készült képanyagot és az azt övező metaattitűdöket elemezve bontja fel a 21. századi amerikai társadalom színes szalagokkal (sallan-gokkal) összefércelt darabjait. A kegyetlenkedő amerikai katonák a kánonmédiával promovált hős jenki ellentétei, akik jellemének felfejtésekor, Susan Sontag, Derrida, Baudrillard és W. J. T. Mitchell konkrétan e témát illető általánosító elemzéseinek „összeugrasztása”, dekonstruálása, közös nevezőre hozása és „megértelmezése” során Hornyik teret enged a pszichológia tudományának is. Az interdiszciplinaritás amúgy visszafogott, a kötet ügyel arra, hogy ne váljon eklektikus diszkurzusává, és pozitívítási szintje mindvégig egyértelmű maradjon. Talán ugyanezen okból hiányzik a volumenből az explicit erkölcsi állásfoglalás is, Hornyik a kontempláció plátói attitűdjével viszonyul mind a megrázó esetekhez, mind pedig annak origójához, a Tengerentúl manipulatív, ideológiáktól terhelt „magas”⁵ és populáris médiájához. Ehhez kapcsolható az a fejezet is, mely a televíziózás keretén belül elemzi a 24 című tévésorozat⁶ terrorista képét, de az *Alien*, *V for Vendetta*⁷ és a *Sin City*⁸ filmek kapcsán a jövőbeli potenciális terrorizmusformáiról is értekezik. Baudrillard-ra, Derridára, Lacanra és W. J. T. Mitchellre

alapozva Hornyik arra a következtetésre jut, hogy a jelenkori terrorizmus legfőképp a keresztény, kapitalista és liberális nyugat szimbólumait célozza (ellentétben a korábbi merénnyelökkel, akik inkább katonai objektumok meg egyéb stratégiai létesítmények rombolását részesítették előnyben), méghozzá, tekintetbe véve a 2001. szeptember 11. (az ún. 9/11) eseményeit, meglehetősen sikerrel.

Az *Alien*-kvadrilógia ugyanakkor átviszi a szerző „művészetrétegeket penetráló” röntgentekintetét a feminizmus és poszthumanizmus glóbuszaira is, melyekről kiderül – Julia Kristeva, Barbara Creed, Catherine Constable (stb.) itt is alkalmazható kritikai észrevételeinek interpretatív egybeforrasztása révén –, hogy tulajdonképpen ugyanazon csillagrendszer planétái, csak hogy a központjukban nem egy önmagával fuzionáló csillag áll, hanem egy a humanizmus, a technorealizmus és a konstruktivizmus öseszméit biokibernetikus egzisztenciájába integráló kiborg, amely egyszerre emberibb, mint egy ember, ámde ugyanakkor attól végtelenül elidegenedett konstrukció, és akit (amelyet) azonban csak a belsővé lett Idegennel (Másikkal) való találkozás-megütközés teljesíti ki etikai integrummá. A Jean-Pierre Jeunet által rendezett *Alien 4*-et elemző, cselekményrészleteket is tartalmazó kisfejezet talán intellektuális szempontból izgalmasabb, mint maga a film, hiszen amellett, hogy a Paul de Man-féle allegorikus, elméletet/archetípust/sztereotípiát/habitust és művészi aktust egybeolvasó módszerét alkalmazza – számomra kissé túl következetesen találva átjárásokat a kritikai írások és a „hipo-”jelenségek között –, olyan összefüggésrendszereket is feltárt, melyek túlmutatnak a nyugati (vizuális) kánon kétpólusú értelmezési stratégiáin (szépcsúnya, igaz-hamis, diszkurzus-aktus stb.), és még a „vájtszemű” olvasót is olyan felismeréshalmazzal látják el, melyek képesek mind a könyv, mind pedig az általa tárgyalt műalkotás „újraprocesszálását” indukálni. Ezek tudatában megállapíthatjuk, hogy egyik legnagyobb erőssége e kitérően szerkesztett tanulmánykötetnek az, hogy nem tagadja meg sem a hermeneutika, sem a dekonstrukció, sem a pszichoanalitikus irodalomtudomány, sem a foucault-i archeológia, sem a „fordulat utáni” antropológia módszereit, hanem megújítja azokat, leg-

inkább az analitikus filozófia diszkurzív eszköztárát használva. A dekonstrukció „anti-módszereinek” tudatos meghaladására törekedő írások leginkább a posztmediális metaszövegek impériumába illeszkednek, ámde talán amolyan önironikus additívumként szívesen élnek a klasszikusok duális, oppozicionális exkluzivitásával. Ennek ellenére a kötetbe foglalt szövegek, imitt-amott megejtett, egy ultrakritikus elme számára talán fölöslegesnek érzett ismétlések⁹ egymásra játszatása olyan interpretatív hipertérre transzformálja e könyvet, amely így összetettségében, rétegeltségében, (ön)ismétléseiben is hasonlóvá válik azokhoz a kulturális szférákhoz, amelyek megszólatására vállalkozott.

Hornyik könyve tehát úgy igyekszik leahagyni a kettősség, a megosztottság, az el-különböződés, megkülönböztetés és szelektív (kulturálisan meghatározott) percepció démonjait, hogy megidézi őket egy olyan nagy felbontású, széles spektrumú tablón,¹⁰ ahol a pásztázó (posztkritikai) tekintet (vizuális) észlelése egyszerre minősíthet akár transzcendentálisnak, akár pedig éppenséggel zsigerinek egy-egy manifesztumegyüttést. Az elemzett példák (fotók, filmek, festmények, a vizuális kultúra mellékhatásai) ugyanabban az időben mutathatják meg általánosságukat, de kognitív szempontból izolatív partikularitásaikat is.

A vizuális (Hornyik szóhasználatában, Lacaun vállalt diszkurzív örökségeként, ide értendők a mentális képek is) megfejthetlenségével, a látásnak megmutatózó entitásdiszkurzus számára történő megfejthetlenségével küzd tehát ez a lefedett idővonal és tematikai szempontból teljesnek mondható kötet, amely azonban a hiányok kinyomozása, feltárása és közzététele révén viszi véghez legfontosabb fegyvertényét. Didaktikai, de kritikai szempontból is egyik legtanulságosabb fejezete a festészetet tárgyaló rész, melynek első felében Gerhard Richter *motion blur* festészeti technikája által pszeudoreálissá minősített objektumok kerülnek bemutatásra, Luc Tuymans szokatlan vizuális és kulturális kontextualizációt megvalósító alkotásával ellenpontoszva. Tuymans műveiben a megjelenített szubjektumok és objektumok önmaguktól idegen (leginkább politikai) ideológiáikkal interferálnak, és sajátos esztétikumukat azáltal nyerik el,

hogy éles, aktuális társadalomkritikájukat olyan szépségeszményekben jelenítik meg elidegenített formában, amelyek nem tartalmaznak negatív konstitueneket. És ezekben a helyzetekben – következtethetjük ki az összeszerkesztett tanulmányokból – a dekontextualizáló-esztétizáló (mű)kritika a lehető legjobb apológiája ezeknek a (mű)teremtési aktusoknak, amelyet azonban nagyon szűkmarkúan mérnek a posztmediális korszak árgus szemű kritikussai, akik, tegyük hozzá ironikusan, bármiféle bíráló által megállíthatatlan, sodró beszédfolyamaikkal, Kant kritikájától való elhatárolódási igyekezetükben vagy Descartes „transzcendentális alapú analitikájába”¹¹ vagy De Man – általam fentebb is említett – nem mindenütt expliciten vállalt allegorikus összeolvasási metódusaiba torkoltnak.

Talán épp ebben a „diszkurzusfolyam-összeterelésben” a legerősebb Hornyik könyve, mert úgy olvasztja össze az értelem és észlelés számára *sötét* meg *világos* kulturális jelenségeket, hogy azok ezen „kritikai sodrás” hatására kimozdulnak vizualitásukból és diszkurzív kulturális beágyazottságukból, és így konvergenciába tudnak lépni a magát a látás (nem nézés!) aktusának alárendelő szubjektummal. Könyvünk egyértelműen nem a Hegel-féle *Esztétika* diszkurzív módon totalizáló kánonjának beteljesítője, ámde rokonszenves fragmentáltságával, széttartásával, (foucault-i terminussal:) szóródásával a *látható* és az *érthető* oly széles spektrumát fedi le, hogy az ezek elhatárolása implicit módon körvonalazza az örökre elrejtettet, az érthetlent, az árnyékost is. Nehéz tanulságot összefoglalni, ámde megkockáztathatjuk az alábbi – a nietschei terminológia nem esetleges –: Apollón orcájának fényessége nem Dionüszosz szertelenségével ellenpontoszható, mert minden magánvaló saját „karneváli-orgiasztikus” manifesztációjában tulajdonképpen a rend, az átláthatóság, a diszkurzív megragadhatóság iránti igény szólal fel. Györfly László 172. oldalon reprodukált képe (*Help me I am in hell*, 2003) kitűnő allegóriája ennek...

Maga a könyvtárgy, tartalmához méltóan, zavarba ejtően egyszerű és ellentmondásos. A jó minőségű, nehezen gyűrődő papírt ellenpontoszza a puha, könnyen roncsolódó borító, amelyen azonban a *Sin City* filmplakátjának beszédes részlete szerepel, Bruce Willisszel,

akit egy brutálisan nagy revolver – mint explicit fallikus szimbólum – „egészít ki”. A friss vér színű főcím és a háttér szürkéjébe mosódó alcím meg szerzőnév tulajdonképpen *aláfestik* a cím kromatikájának metaforikus értelmét, és pedig azt, hogy bármit is teszünk – hiába is olvasunk el e könyvet –, úgysis idegenek fogunk maradni saját bűnös városunkban, és pe-

dig abban a városban, amely egyszerre éli meg a dionüszoszi féktelen tombolást és a Szent Margit-féle ártatlan, tudatlan, de vállalt aszkézist. És ez a Város tulajdonképpen maga a Kultúra, melyet megélünk, és amelynek nem erkölcsi, hanem gnoszeológiai természetű a legnagyobb bűne, és pedig az, hogy érthetetlen...

Péter Árpád

■ JEGYZETEK

1. Forrás: <http://www.avivadij.hu/hornyik-sandor-cv>
2. A szerző alternatívan használja a 'posztmodern' és a 'posztstrukturalista' megnevezéseket, anélkül hogy explicit különbséget tenne e két terminus között.
3. *Alien*, 1979, rend. Ridley Scott; *Aliens*, 1986, rend. James Cameron; *Aliens 3*, 1992, rend. David Fincher és az *Alien: Resurrection*, 1997, rend. Jean-Pierre Jeunet. *Matrix*, 1999; *The Matrix Reloaded*, *The Matrix Revolutions*, 2003, rend. Andy és Lana (Larry) Wachowski.
4. CBS, 2000–
5. Szóalkotás a „magaskultúra” mintájára.
6. Fox Network, 2001–2010.
7. Az Alan Moore és David Lloyd képregényéből adaptált filmet Andy és Lana Wachowski rendezte 2005-ben. Hornyik szerint nagyon elrontották az adaptációt.
8. Frank Miller (képregény), Robert Rodriguez (rendező) és Quentin Tarantino (meghívott rendező) nevével jegyzett, 2005-ös „társadalmi horror”.
9. Pl. a tudományos fordulatokat tárgyaló paragrafus többszöri előfordulása – igaz, hogy más-más megfogalmazásokban (44–45. 180. stb. oldalak).
10. Ezzel a szóhasználattal mi is a dekonstrukció örökös *a posteriori* típusú helyzetébe pozicionáljuk magunkat, akárcsak Hornyik – gyanítjuk, tudatosan...
11. „...Sum, ergo Deus est.”

