

mazva, vagyis N. Kovács Tímeát idézve „az az elképzelés, hogy a szavak, szövegek mélyén van valami, ami átvihető egy másik nyelvbe, társult a nyelvekkel és helyekkel összekötött kultúra fogalmával [...] Jelentésnek, szövegnek, irodalomnak, és a kultúrának az ilyen módon egyformára szabott fogalmai egymásra rétegződtek.” (15) A módszer, amit a társadalomtudományok „fordításként” értékelnek, nem más, mint az antropológus/szociológus törekvése arra, hogy az általa vizsgált terep (csoport, nép, nemzetiség, társadalmi réteg) működésmódját feltérképezze és a saját kultúrája, társadalmi számára értelmezhetővé tegye. A fordítói tevékenység a társadalomtudományok esetében is „dekódolás”: a mindenkori „másik” létmódja ugyanis az egyén számára hozzáférhetetlen, ennek ellensúlyozására tesz kísérletet a fordítás mint kulturális gyakorlat, amikor az értelmező közösségek egymástól való elkülönülését akceptálja és magára vállalja a közvetítést. (16)

A fordítás tehát, amely alapvetően nyelvészeti terminusként került be a köztudatba, tágabb értelemben az értelmező közösségek elméletében is helyet kaphat (és természetesen az értelmező közösség fogalma is látenszen jelen van a fordítástudományokban). Végezetül, mintegy zárójelesen megjegyezhetjük: úgy tűnik, a globális világ felé való elmozdulás a tudományok nyelvének autonómiáját is felszámolni hivatott.

Jegyzet

(1) Lепенies, Wolf: A kultúrák fordíthatósága. In N. Kovács Tímea (2004, szerk.): *A fordítás mint kulturális praxis*. Jelenkor, Pécs.

(2) Ld. mindenképp a következő tanulmánygyűjteményt: Kálmán C. György (2001, szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*. Balassi, Budapest.

(3) Vö.: Benyovszky Krisztián (2003): A közösség értelmezése – az értelmezés közössége. *Literatura*, 1. 107.

(4) Kálmán C. György: *Elméletalkotói közösségek*. In: Kálmán, 2001, 113.

(5) Koller, Werner (1992): *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Quelle und Meyer. Heidelberg-Wiesbaden.

(6) Ld. Szegedy-Maszák Mihály (2004): *A megértés módozatai: fordítás és hatástörténet*. Akadémiai Kiadó, Budapest. 12.

(7) Benjamin, Walter (2001): A műfordító feladata. In: uő.: „A szírének hallgatása”. Osiris, Budapest. 81–82.

(8) Szegedy-Maszák, im. 10.

(9) Uo. 25.

(10) Ld.: Veres András: Az értelmező közösség: fikció vagy realitás? In *Az értelmező közösségek elmélete*. 79.

(11) Dische, Irene – Enzensberger, Hans Magnus – Sowa, Michael (2005): *Esterházy. Egy házy nyúl csodálatos élete*. Magvető, Budapest.

(12) Szegedy-Maszák, Mihály (1998): Fordítás és kánon. In Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő: *A fordítás és intertextualitás alakzatai*. Anonymus, Budapest. 87.

(13) Idézi Veres, im. 81.

(14) Vö.: Szegedy-Maszák, 2004. 97.

(15) N. Kovács Tímea: Kultúrák, szövegek és határok: a fordítás. In uő. (2004, szerk.): *A fordítás mint kulturális praxis*. Jelenkor, Pécs. 6.

(16) Ld. a fentebb idézet *A fordítás mint kulturális praxis* c. kötetet.

Nagy Csilla

Miskolci Egyetem, BTK,
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Az esztétikán innen és túl?

A tömegfilm esztétikai megközelítése

A mozgóképi kifejezőmód a tömegkultúra alapvető jelentőségű alkotóeleme. A film mint tömegművészet – és mint médium – nagymértékben oka annak, hogy manapság sok szó esik a képek inváziójáról, az ikonoszféra kiépüléséről és hatalmáról. Szemléletmódom és vizsgálati módszerem talán sokak számára magától értetődő, és ezért is úgy gondolják, nem igényel különösebb bátorságot a téma felvetése. Vitathatatlan, hogy a film legjellegzetesebb sajátosságai között tartjuk számon az alábbiakat:

– felhasználja és szintetizálja a korábbi kifejezőmódokat (a „hetedik művészet”);

– csaknem minden esetben team hozza létre, tehát többnyire nem az individuum, hanem egy alkotói kollektíva üzeneteit hordozza;

– technikai eszközök révén sokszorosított, olyannyira kópiákban létező médium, hogy nem is tartjuk számon az eredetijét; Walter Bejaminnal együtt tehát feltehetjük a kérdést, van-e, lehet-e egyáltalán igazi aurája (*Benjamin*, 1969);

– a filmek domináns hányada tömegfogyasztásra szánt; igen hamar – már a genezist követő években – kiépült és ma is virágzik a mozgókép-ipar.

A film tömegmédium-jellegét bizonyító érveim sora egyáltalán nem teljes, mégsem a felsorolás hiányos volta okoz megértési zavarokat bizonyos körökben. Sokkal inkább az, hogy a klasszifikálódott, akadémista esztétikában, filmtörténet-írásban, de még a filmkritika mindennapos gyakorlatában is az úgynevezett egydimenziós esztétikai szemléletmód kanonizálódott.

A felsorolt szempontok alapján főleg Flusser (1990), Virilio (1992), Tillmann (1992), Lányi (1998) munkája érdemel figyelmet. Én magam szintén többször publikáltam e témakörben. (*Török*, 1997, 2000)

Az egydimenziós (film)esztétikai szemlélet modellje

A látszólag kétpólusú modell valójában egypólusú, mert csak az autonóm filmművészetre mond igent, de ami „alatta” van, azt ártalmas giccsnek tartja, elutasítja, kirekeszti a filmesztétikai vizsgálatok köréből. Meggyőződésem, hogy a „jó filmek” és a „rossz filmek” címkézés ugyanúgy elhibázott, mint ahogy a játékfilm-termés művészetre és giccsre történő redukálása is!

Az egydimenziós (film)esztétikai szemlélet bizonyítása

A tömegkultúra moduljaiból építkező mozgóképfajták – pl. a közönségfilmek – esztétikai megközelítése hazánkban egyáltalán nem elfogadott. (Kivételes helyzetben legfeljebb néhány televíziós műfaj van, de az elemzések többsége leragad a publicisztika szintjén.)

A filmmel mint tömegművészeti jelenséggel, mint mozifolklórral nálunk csupán Király Jenő és néhány tanítványa – ide sorolom magamat is – foglalkozik a fontosságának megfelelő felelősséggel és alázattal. A tömegfilm-elmélet úttörő jelentőségű műveit hazánkban kivétel nélkül Király Jenő jegyzi. (*Király*, 1981, 1982, 1983, 1993, 1998)

Vajon miért jár ennyire gyerekcipőben a tömegfilmek esztétikai elemzése? Miért ilyen nagyfokú az esztétika és a filmtudomány művelőinek ódzkodása?

A filmelméleti szakemberek sznobizmusa, előítéletes gondolkodása, a szórakoztatóipar alacsony társadalmi presztízse, a hazai közönségfilmek sikertelensége egyaránt oka a lemaradásnak. A tömegfilmek esetleges rehabilitálása miatti ijedelem is jelen van a közgondolkodásban. Néhány filmtoretikus ma is úgy véli, hogy a téma tudományos kutatása, illetve a kutatási eredmények közzététele növeli a tömegfilmek elismertségét, ugyanakkor csökkenti az autonóm művek iránti érdeklődést. Én úgy látom, hogy a mozgókép-kultúra legismertebb magyar kutatói – esztéták, filmtörténészek, kritikusok – úgy félnek a tömegfilmekről, mint a tűztől! Ezért vagy nem foglalkoznak a filmtermés 90–95 százalékát kitevő produktumokkal, vagy lekezelően viszonyulnak a kommersz mozi-darabokhoz. Esküsznek a forma eredetiségére, de „gyanús” nekik a forma tökélye, díjazták a kockázatvállalás merészségét, de elutasítják a biztonságos hatáskiválasztást, tisztelegnek a nagy szerzők előtt, de megfricskázzák a részfeladatokat profi módon megoldó specialistákat, a szándékesztétika bűvöletében lebecsülik az eredményesztétikát. Ilyen példák tömkelegét produkálja a legolvasottabb szakfolyóirat, a *Filmvilág* „Láttuk még” és „Ollózó” rovata. Megfigyelhető a lapban, hogy a kritikusok a legtöbb hollywoodi közönségfilmet nem esztétikai struktúráként elemzik – ha egyáltalán említést tesznek róluk –,

hanem úgy tesznek, mintha a tömegfilmeknek semmi közük sem volna az esztétikai szférához. Márpedig ha tetszik, ha nem, a tömegfilmek ugyanúgy korunk esztétikai lenyomatai, mint ahogy Bergman, Fellini vagy Tarkovszkij alkotásai.

Filmes szocializáció meghatározó szakasza egybeesett a magyar filmművészet virágkorával, az 1960-as évekkel. Ezért kezdetben én is az autonóm művészet és az egydimenziós esztétikai szemlélet elkötelezett híve voltam. Azonosultam egy Goethének tulajdonított gondolattal, amely szerint az embereknek nem azt kell adni, amit kérnek, hanem amit kérniük kellene. Két évtizeddel később már jobban odafigyeltem a műfaji sokszínűségekre, és mint filmpedagógus, a populáris művekhez sem közeledtem előítélettel. Egyre inkább meggyőződésemmé vált, hogy a játékfilmek két fő ága – a szerzői és a tömegfilm – egyaránt fontos, mert mindegyiknek más a funkciója. Nagy hiba tehát, ha az egyiket ki-játsszuk a másik ellen. Mindegyik „gyümölcs,” noha az egyik „alma,” a másik „körte.” Eltérőek az ízeik! Ma már tudom, hogy badarság az egyik gyümölcstől egy másik gyümölcs ízeit megkövetelni. De ami számomra evidens, az még egyáltalán nem olvasható ki az esztétikai lexikonokból, mert nem vált az enciklopédikus tudás részévé.

Természetesen elismerem, hogy a nagy szerzők nagy művei új világlátásra sarkallják a nézőt, a tömegfilmek viszont csupán a társadalmi beépülés – esetenként persze a leépülés – modelljei. Mégsem vitatható, hogy szükség van az eltérő ízű gyümölcsökre. Ráadásul a populáris filmek közönségének reakciója a bumeráנגeffektust juttatja eszembe. A kritikusok támadják kedvenc filmjeiket? A tömegfilm fogyasztói fityiszt mutatnak a kritikusok felé. A műbírálók arisztokratizmusának és felelőtlenségének szomorú következménye a tömegkultúrában, hogy a műalkotás és a befogadó kapcsolatából kiiktatódnak a közvetítők. A naív néző nem olvas szakirodalmat, nem készül fel a művel való találkozásra, sokszor azt sem tudja pontosan, mit is néz. Kinek jó mindez? Az ócska fércművek mecénásainak mindenképpen.

Művészetpedagógusként nem folytathatok struccpolitikát. Morális kötelességem a közvetítés, a művek befogadásának és megértésének segítése, nem pedig az, hogy falakat húzzak a nézők és bizonyos alkotások közé. Filmre ugyanis csak filmekkel lehet szocializálni. Olyan filmekkel, amelyeket néznek.

Én tehát művészetpedagógusként nem folytathatok struccpolitikát. Morális kötelességem a közvetítés, a művek befogadásának és megértésének segítése, nem pedig az, hogy falakat húzzak a nézők és bizonyos alkotások közé. Filmre ugyanis csak filmekkel lehet szocializálni. Olyan filmekkel, amelyeket néznek, nem pedig olyanokkal, amilyenekkel kizárólag csak a „szakértők” büszkélkednek.

A filmalkotások rohamléptékű differenciálódása az eddigieknél sokkal árnyaltabb esztétikai szemléletmód meggyökereztetését és elterjesztését teszi szükségessé. A film sokszínűsége, sokszólamúsága ellenére is jól érzékelhetően kirajzolódik két fő tendencia: a stílusvezérelt művészfilmek és a műfaji kötöttségeket jobban elfogadó tömegfilmek tartománya. A korábbiakban jelzett okok miatt hangsúlyoznom kell, hogy nem csupán a stílusok, hanem a műfajok is a társadalmi-esztétikai tudat differenciálódási formái, a térben és/vagy időben eltérő szociokulturális feltételek között megszülető, és a sajátosságaik alapján elkülönülő művek csoportjai.

A stílári és műfaji jellemzők közül számomra az alkotók valósághoz fűződő attitűdje a legfontosabb, mert az alkotó beállítódása meghatározza a munkamódszerét, szabályozza a valóság birtokbavételének és átminősítésének műveleteit, művészi transzformációit. Úgy látom, a mozgóképirók mai viszonyulása a valósághoz a következetesen végigvitt alkotói módszerek tükrében, két sajátos jegyekkel leírható filmtípus kialakulásához és domináns jelenlétéhez vezet:

– A többnyire fiktív kommunikáción alapuló, az egyéni problémalátást, az eredetiséget, a szerzői önkifejezést, a kísérletezést, a formanyelvi kánon merész megújítását előtérbe állító, a teljes univerzum egy részét eleve „letakaró,” inkomplett, a megragadott részterületeken viszont felfedezésre készítő, helyzetelemző (analitikus), modelláló, autonóm, individuális, szerzői filmek, melyeket Astruc nyomán méltán nevezhetünk kameratöltőtoll-szerveződésű alkotásoknak. Sajnálatos, hogy a fenti elvek figyelembevételével készülő mozgóképfajták száma végesen csökken a III. évezredben, noha kiemelt jelentőségük aligha vitatható.

– Legtöbbször a mítoszokban testet öltő kollektív képzeletkincsre, az archetípusok halmozására, összetettségre (teljességre?) törekvő, tehát komplett, a hétköznapi és az irracionális témákat is banálisan ábrázoló, reális kommunikáción alapuló, a szerzői önkifejezést háttérbe szorító – bár nem kizáró –, a műfaji determinációt önként elfogadó és büszkén vállaló, a populáris témamotívumokat és kódokat előnyben részesítő, közérthető, esetenként az aktuális üzeneteket didaktikusan hangsúlyozó műfaji vagy szórakoztató tömegfilmek egyre expanzívabb, a szuperteknikai vívmányoknak köszönhetően új mutánsokat felvonultató, roppant népszerű csoportja. A populáris filmek gyűjtőfogalmának megnevezésére ma sem találok jobbat, mint annak idején Balázs Béla. Átala inspiráltan javaslom a mozifolklór kifejezés leporolását és ismételt használatba vételét a filmelméletben és a publicisztikában egyaránt.

A két fő tendencia ellenére jelzésértékű, hogy már a többdimenziós esztétikai szemlélet legegyszerűbb modelljében is három szintet különböztetek meg.

A többdimenziós (film)esztétikai szemlélet hárompólusú modellje

Nem állítom, hogy a gúla három szegmensébe azonos értékű alkotások tartoznak, azt viszont igenis állítom, hogy az esztétikai szempontból értékiányos tömegfilmek – még a gicccsek is! – fontos adalékokat szolgáltatnak a minket körülvevő társadalmi miliőról. Természetesen elismerem, hogy a kamerát balzaci vagy tolsztoji színvonalon működtető rendezők, az autonóm szerzők filmjeiben a valóság esztétikai átminősítése sikeresebb, a művek esztétikummal való telítettsége dominánsabb, mint a tömegfilmekben. De súlyos hibának tartom az individuális művek és az igényes belletrisztika – a jó mozi-lektúr – szembeállítását és egymás elleni kijátszását. A művészfilmeket nem a műfaji konvenciók paneljeivel ügyesen sáfárkodó alkotók banális remekműveitől kell megvédeni, hanem a giccсарadattól! De nem csupán a dilettáns fércművek ártalmasak, hanem a nem egyszer avantgardista köntösben pompázó, különlegességekkel hivalkodó, ezoterikus művészgicccsek is. Egy pillanatra sem feledhető, hogy a tucat-művek jelentős hányada nem csupán a kasszasikert misztifikálja, hanem a sznobizmusban bízva a szakmai elismerést célozza meg. Az ilyen filmeknél a dekoratív kivitelezés, a barokkos, rokokós, romantikus, újmanierista érzékenység és a pszichologizáló hajlam egyaránt ügyes álca, az Oscar- és fesztiváldíjak bezsebelésének rafinált eszköze. Az igénytelen tömegfilmek nem mindig a hollywoodi „álom- és méreggyár” kulisszái közül kerülnek ki, hanem sok esetben éppen az ún. „nagy szerzők” műhelyeiben készülnek. Ám ilyenkor a műbírálók többsége néma marad. A hallgatás bizonyítéka az írástudók árulóvá válásának!

Álláspontom – remélhetőleg – világos. A „szabadon teremtő művészi fikció”, avagy az individuális mozi-darabok, az art-filmek híve vagyok, de nem feltétel nélkül. A rossz művészfilmeket ugyanis alacsonyabbra taksálom, mint a profi módon megcsinált szórakoztató tömegfilmeket.

Ezért is illendő megnyugtató módon tisztáznunk, hogy új-Hollywood dramaturgiai szabályainak mesteri alkalmazása nem feltétlenül jelent művészi megformálatlanságot, tökéletlenséget. A siker-mozi mai fegyverei egyáltalán nem vádolhatóak a III. évezred problémái iránti érzéketlenséggel sem. Éppen ellenkezőleg! A műfaji sztereotípiákat

mesteri módon hasznosító tömegfilmek legjava tartalmi és formai szempontból is tökéletességre törekszik.

A mozifolklor hatásmechanizmusának titka, hogy háttérbe szorítja a szerzői önkifejezést, és szinte kizárólag a műfaji determinációra, a konvencionális filmtípusok által szentesített és felerősített, a variációk sokaságában továbbélő tradíciókra, a kollektív képzeletkincsre – például mítoszokra, újabban magára a mozi-mítosra is –, a kiteljesedett műfaji hagyományokra, és természetesen a sztárokra alapoz. A felsorolt sajátosságok alapján a tömegfilm hatásmechanizmusa a következő képletbe foglalható.

A tömegfilm (műfajfilm) formális képlete

Miben különböznek akkor a művészi és a populáris filmek? – teheti fel joggal bárki a kérdést. A válasz nem is olyan egyszerű. Az individualista szerzői film a forma eredetiségét, a műfaji film a forma tökélyét abszolutizálja. Az autonóm filmes az ötlet kultuszát tartja fontosnak, a tömegfilm alkotója a hatáskiválasztás biztonságára szavaz, és a kivitelezés kultusza jellemzi. Ott a szándék, itt a pénztáblakoknál azonnal mérhető eredmény számít. A művészfilmeknél a rendező, a tömegfilmeknél a sztár az Isten. A filmművészet nagy individualistái következetesen építik fel életművüket. Szinte egész életük során ugyanaz a mánia foglalkoztatja őket. Rájuk is foghatjuk, hogy csak egyetlen – sok fejezetből álló – filmet rendeznek. A tömegfilm-készítőknek nem egy, hanem több mániája van. Legtöbbjük – lásd Spielberg – egyik műfajból a másikba vándorol, és mindegyik „állomáshelyén” sikerre visz egy témát. Főként azért sikeres, mert mindenütt jó szakembereket, specialistákat foglalkoztat. A szerzőiség kultusza tehát leginkább a kivitelezés kultuszával állítható szembe. Az intellektuális és populáris filmek különbsége ezen a téren a legkiélezettebb. Mindennek következményeként a művészfilm csak a szakértő befogadók vékonyka rétegére számíthat, a műfaji filmet viszont a mozirajongók széles táborra támogatja. Az elitkultúrába sorolható filmek által kiváltott élmények döntő módon a tudást, ill. a tudat változását mozdítják elő. A tömegfilmek szenzációt, megrázó élményt követelnek, mert a populáris esztétikum befogadása elsődlegesen nem a tudatot, hanem a cselekvésrendszert módosítja. Nem véletlenül nevezik sokan a műfajfilmet közönségfilmnek: a kultúra eme birodalmának „főszereplője” ugyanis a befogadók népes táborra.

Az is igaz persze, hogy a tömegfilmek jellegzetességeinek konkrét művekben testet öltő tökéletes transzformációira nem csupán a naiv nézők, hanem sok esetben az art-mozik látogatói is kíváncsiak, mert a vetítőterem sötétjében őket is „megszólítják” a populáris alkotások.

Nem kevesebbet állítok tehát, mint azt, hogy vannak olyan populáris (triviális, vulgáris) remekművek, jó közönségfilmek, amelyek nem „innen” és nem „túl” vannak az esztétikai szférán, hanem igen fontos alkotóelemei a társadalmi-esztétikai tudatnak.

A többdimenziós esztétikai szemléletmód eddigiekénél sokkal árnyaltabb modellálására az idő rövidege és a terjedelmi korlátok miatt ezúttal nem vállalkozhatom. De két további modell bemutatására és rövid értelmezésére még feltétlenül ki kell térnem.

A szerzőiség és a műfajiság elkülönülése és összefüggése a filmművészetben

A szerzői film (amely nem műfajfilm): kötött, tradicionális műfaji hagyományon kívül fejezi ki magát az erős szerzői személyiség.

A műfajfilm (amely nem szerzői film): erős szerzői személyiség közvetítése nélkül, kivitelezői közvetítéssel érvényesülnek a populáris fantázia műfajfejlődést hordozó transzformációi.

A szerzői műfajfilm: az erős, kötött műfaj egyben az erős szerzői egyéniség önkifejezésének is eszköze.

Láthatjuk tehát, hogy a szerzőiség nem a művészfilmek privilégiuma. A tömegfilmeknek főleg azért lehet eredetisége, egyedisége, mert az alkotói kollektívát irányító nagy formátumú mester – például Hitchcock, Coppola, George Lucas, Scorsese, Spielberg, Cameron, Brian DePalma – egy adott műfaj korábban felhalmozott paneljeit érintkezeti a saját közegében éppen aktuális társadalmi problémákkal. Igaz persze, hogy a posztmodern korszakban a szerzői műfajfilmek már nem csupán egy, hanem sok műfaj kötegyejeivel sakkoznak sikeresen, és egy művön belül is bátran vállalják az eklektikát. Az akciófilm például olyan „mutáns,” amely a lovagregény, a kalandfilm, a western, a melodráma, a románc, a krimi, a horror, a thriller, a sci-fi, a katasztrófafilm és más műfajok témamotívumait és kódjait olvasztja magába. A nagy mesterek eredetisége nem egy esetben „csak” a szerkesztésben, a sablonok életképessé tételében rejlik. (Umberto Eco szellemes megjegyzése szerint a *Casablanca* eredetiségét semmi más nem biztosítja, csak az, hogy nincs benne semmi eredeti.)

Befejezésül a többdimenziós esztétikai szemléletmód egyik legárnyaltabb modelljével szeretném bizonyítani a tömegfilmek esztétikai megközelítésének létjogosultságát.

A filmek kultúrátípusok és értékszintek alapján történő rendszerezése

A modell legfigyelemreméltóbb momentuma az, hogy a kultúra szegmensai az esztétikai nívóval, továbbá a stílusbeli és műfaji szempontokkal egyaránt összefüggésbe hozhatók. Ráadásul nem csak a film, hanem a mozgóképek fogyasztóinak népes tábora is sok szempont – kultúrátípusok, esztétikai értékek, műfajok és stílusok iránti vonzalom – alapján rétegződik. A harmadik évezredben egyre veszettebb tempóban differenciálódik – olykor asszimilálódik – a film, de fokozott ütemben rétegződik a közönség is. Ezért tartom abszurd jelenségnek, hogy a mozgóképek mennyiségi növekedésével, sokszínűségével, a filmművészet „nagykorúvá válásával”, autonómiájának kialakulásával a filmtudomány nem képes lépést tartani még abban az országban sem, amelyik Balázs Béla, Hevesy Iván vagy éppen Bódy Gábor formátumú mozgókép-teoretikusokat adott a világnak. A műfajelmélet és filmtipológia nálunk is gyerekcipőben jár. Pedig a filmfajták rendszerezése az alkotók, a közvetítők – pl. a kritikusok, a mozgókép-pedagógusok – és a nézők eligazodását is segíti, mert a mozgóképrendszertan felmutatja a társadalomban nyíltan vagy látens módon funkcionáló filmes esztétikai tudat differenciálódási formáit, valamint a mozgóképirás konkrét művekben testet öltő és csoportosítható szabályait.

Nem elég tehát a sokféleség passzív tudomásulvétele. A jelenkor és a közeljövő tisztább és színvonalasabb mozgókép-kultúrája érdekében szükség van a régi és legújabb képfajták rendszertani megközelítésére és a rendszerező magatartási normák kialakítására. A magyar filmkultúra, és főleg a mozgókép-pedagógia érdekében a főiskolán oktatott tárgyaimmal és ezzel a tanulmánnyal egyaránt erre tettem szerény kísérletet.

Irodalom

Benjamin, Walter (1969): A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Benjamin, Walter: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, Budapest. 323–334.
 Flusser, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám – Belvedere – ELTE BTK, Budapest.
 Király Jenő (1981, szerk.): *Film és szórakozás*. Budapest. MOKÉP – Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
 Király Jenő (1982): *Filmelmélet*. ELTE BTK – Tankönyvkiadó, Budapest.

Király Jenő (1983): *Mozi-folklor és kameratöltőtoll*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.

Király Jenő (1993): *Frivol múzsa 1–2. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.

Király Jenő (1998): *Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*. Korona, Budapest.

Lányi András (1998): *The Media Is The Mess. Életünk*, 2. 168–175.

Tillmann J. A. (1992): *Szigetek és szemhatárok*. Holnap, Budapest.
 Török Gábor (1997): A mozgóképek inváziója. *Életünk*, 7. 755–760.
 Török Gábor (2000): Műfajiság és műfajtalanság. Film-rendszertani tépelődések régi és új (magyar) filmek ürügyén. *Életünk*, 5. 469–478.

Virilio, Paul (1992): *Az eltűnés esztétikája*. Balassi – BAE Tartóshullám, Budapest.

Török Gábor

BDF, BTFK Művelődéstudományi és Kommunikáció Tanszék

Múló epizód vagy a visszatapsolt epizodista?

Az ember és erkölcs tanítását szolgáló magyarországi pedagógiai innovációról

A tokaji aszú és a fütyülős barack, Puskás öcsi és Janics Natasa, a Mefisztó és a Sorstalanság mellett az emberismeret nevű tantárgy is hungaricum, hazai innováció, melynek a maga nemében nincsen párja a nagyvilág oktatásügyében.

Lajtán innen és Lajtán túl a katekézisen és a valláserkölcson kívül találhatunk önismertetet, világi etikát, állampolgári ismeretet, kommunikációt, társadalomismeretet és hasonlókat, de hazánkon kívül máshol nincsen olyan tárgy, mely egybeépíti a leíró és normatív embertudományokat, és ezzel elkerüli a pszichologizálás, a szociologizálás és a moralizálás csapdáit, mely az emberről mint biológiai, pszichikus, történeti-társadalmi és szellemi lényről egyszerre szól.

Világunk emberkép-kínálata és emberismeretünk emberképe

Nem csak a reklámokból, a politikai nyilatkozatokból és az élménykultúra (1) tömegtermékeiből, hanem igen gyakran a tankönyvekből, a tantervekből, a tudományos közleményekből, a bírósági döntésekből és a templomi ígírdetésből is olyan emberkép olvasható ki, mely erőteljesen redukált emberképek rész- és félgazságaira épül. Az embernek van kémiai-biológiai, pszichikus, társadalmi-kulturális és pneumatikus-szellemi dimenziója, de nem egyszerűsíthető le ezen lételvek egyikére sem. Az ember ezen (és egyéb) lételvek igen bonyolult szerkezetet alkotó egysége, egész-sége, amely végső soron titok, a tudomány számára csak megközelíthető. A redukált emberképek „az ember nem egyéb mint”-típusú definíciók csábító ígézetében születtek. Az ember lényegének megközelítésére sokkal inkább alkalmas „az ember egyéb, mint”-típusú megközelítés, ez azonban korántsem zárja ki a tudományos erőfeszítést, csak hogy ehhez olyan habitus szükséges, mely számol azzal, hogy az ember egyéb, mint ahogyan őt mi az összes embertudomány eredményeit felhasználva elképzeljük az emberismeret nevű tantárgyban.

Az emberről való tudás, önmagunk ismerete és a műveltség egymást nagy részben átfordó halmazok. A művelt ember úgyis meghatározható, mint aki bensőséges és reflektív viszonyban van önmagával, természeti, társadalmi és szellemi környezetével, továbbá a transzcendenssel is (és ez arra is vonatkozik, aki művelt ateistaként végül is tagadja). Ez a bensőséges és reflektív viszony többféle, egymást kiegészítő tudást jelent, melyek a mindennapi tudásra épülnek, abból táplálkoznak, arra reflektálnak, azt gazdagítják. A mindennapi életben felvetődő „ki vagyok én?” kérdésem a tudomány a „mi az én?” kérdésre adott válaszaival próbál segíteni. Míg a mindennapi életben az emberszubsjektum, a tudomány számára objektum, itt az ember létezése, ott a lény a vizsgálódás tárgya. Itt