

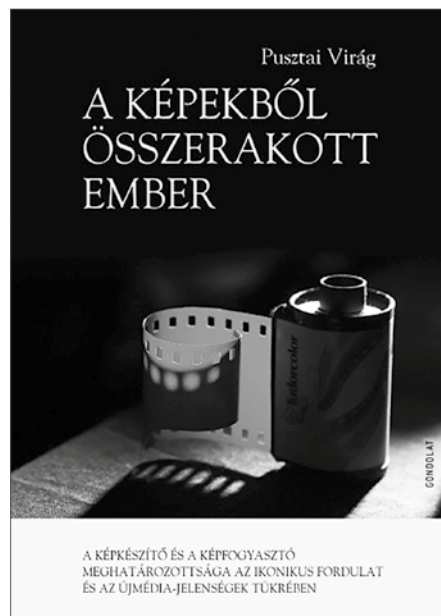
## Erdei Lilla

# Ideatéka

A vizuális kultúra tudományos igényű körüljárása épp olyan nehéz, mint amennyire hálás feladat. Nehézsége részben módszertani, hisz e terület vizsgálata megköveteli az interdiszciplináris jártasságot, részben pedig a tisztánlátást segítő történelmi távlat hiányából fakad. (Kérdés persze, létezhet-e egyáltalán elégséges távolság, tökéletes objektivitás.) Napjainkban nemcsak a vizuális kultúra intézményes és technológiai átalakulásának lehetünk tanúi, de át kell élnünk azoknak az esztétikai nyelvjárásoknak, képbefogadási gyakorlatoknak a térvesztését is, amelyek – a digitális bennszülöttnek számító Z-generációsok és a még fiatalabbak kivételével – legtöbbszörnek még akkor is otthonosabbak, ha közben már az újmédia-környezethez, a digitális eszközök használatához, a felszaporodó képekhez is alkalmazkodtunk. Ez az otthonosság mára leginkább inverz formájában, a hiányán keresztül tapasztalható meg, és a veszteség miatti nosztalgia a tanulmányírókat is elfogulttá teheti.

Pusztai Virág azonban nem téveszti el az arányokat. Vizsgálata fókuszában a könyvvé átdolgozott doktori disszertáció szemléletes címében szereplő, képekből összerakott ember áll, azaz a képek szerepe az önértelmezésünkben, egyéni és kollektív emlékezetünkben, valamint az, ahogyan a tanulmányban bemutatott változások hatására ez a vizuális alapokon nyugvó identifikáció is módosul. Pusztai részletesen és mélyrehatóan, mégis világosan, olvasmányosan mutatja be a tanulmányban használt fogalmakat (kép és válfajai, érzékelés, észlelés, kultúra, média stb.), körüljárja a vizuális kultúra témájában releváns – vagy épp időközben felülírt – pszichológiai, filozófiai, művészettörténeti és technológiai paradigmákat, illetve azok összefonódásait. Látásmódjának holisztikus jellege abban is megmutatkozik, hogy noha hangsúlyozza a különbségeket a hagyományos (még az analóg fotográfiát is magukban foglaló) képtípusok, valamint a posztfotografikusnak is nevezhető kor álló- és mozgóképi dömpingje között, e fázisokat mégis egyazon kulturális folyamat szakaszaként kezeli: Csejtei Dezsőt idéző nyelvi leleménnyel mutat rá a video és a platóni idea-fogalom közös szógyökére, és kultúránk majdan megírandó történetének játékosan Az ideától a videóig címet adja (p. 187.).

Pusztai a posztfotografikus kor egyik fő tüneteiként emeli ki a mögöttes jelentések hiányát, a képek befogadásának kiüresedő képzeleti dimenzióját. A fent említett veszteségérzet főként e kérdés kapcsán érhető tetten a szövegben, pl. olyan (tegyük hozzá, valóban nem szorosán releváns) jelenségek ignorálásánál, mint a szubkultúrák képhasználata, amelyben, még ha a hivatalos kulturális intézmények és a posztmodernben szétforgácsolódo metanarratívák kontextualizáló-kanonizáló ereje nélkül is – vagy legalábbis sokkal kisebb léptékű kanonizáció mellett –, de ma is



kialakulnak és fennmaradnak szimbolikus konnotációk. (Igaz, e szubkultúrák stiláris elemei valóban kiüresedhetnek, árucikké válhatnak, ahogy a szövegben példaként felidézett emo esetben történt.) Hasonló a helyzet a videoklip-kultúrával, amelyet a Pusztai által idézett Almási Miklós a hagyományos kultúra iránti nosztalgia pozíciójából tesz felelőssé a fiatalok „kulturális vakságáért” (p. 200.), ám amelynek sokoldalúságát, nagyon is meglévő narratív potenciálját, valamint a filmes avantgárdal (így a belső munkára kifejezetten apelláló szürrealizmussal!) való kapcsolatát olyan szerzők elemezték, mint pl. Marsha Kinder. Ezt azonban bőven ellensúlyozza a tanulmány egészének tárgyilagosságra való törekvése, a kategorikus jóslatok kerülése, illetve bizonyos kérdések nyitottságának, eldöntetlenségének hangsúlyozása, legyen szó a kép autonóm nyelvvé válásának lehetőségéről vagy épp arról az eshetőségről, miszerint az élményeit kényszeresen megörökítő és megosztó ember talán már valóban nem érzékeny másodlagosként a digitális térben rekonstruálódó valóságot a tényleges élmények teréhez képest.

A tanulmány nem hátrál meg a kényes kérdések előtt sem. Ezekben különösen A képekkel irányított ember című, harmadik fejezet bővelkedik, amely bemutatja, hogyan vezet a környezetünket uraló, sokszor épp csak a tudatküszöbünk környékén villódzó képek gyors cserélődése az értelmezési folyamat felületessé válásához, hogyan válunk – túlingereltségünk, bosszúságunk ellenére is – kiszolgáltatottá a manipulációval szemben. Ehhez társul a fotó „ablaként”, a valóság tökéletes leképezéseként való értelmezése is, amely azonban már az analóg fénykép korában sem állta meg a helyét. Az a mediálisan konstruált „valóság” tehát, amely a posztfotografikus kor könnyen elkészíthető és megosztható, az újmédia manovichi sajátságaival jellemezhető (variábilis, könnyen hibridizálódó, kreatív felhasználási lehetőségeket kínáló), de tartalmukban többnyire redundáns, inflálódott képeiből összeáll, egyre fragmentáltabb, és egyre sietősebb, felületesebb befogadást igényel – ám eközben továbbra is a valóság hiteles, objektív leképezésének illúzióját tartja fenn. Amint Pusztai rámutat, a hitelességnek ez az álcája még úgy is veszedelmesen hatékony manipulációs eszköz, hogy a média hivatásos képviselőinek kapuőr-szerepe mára meggyengült, és a dialogikus médiatér az uralkodó nézetek mellett számtalan fél-professzionális vagy teljesen civil hangnak (pontosabban képnek) is teret ad. A gondot a nyugati világban tehát már nem (annyira) a direkt cenzúra és propaganda, vagyis az aronsoni rábeszélőgép okozza, inkább az

információs zaj, amely nehezíti a tájékozódást és döntéshozást, idővel pedig csömört eredményez, létrehozva a baudrillard-i szimulákrum passzívizáló, lebeszélőgépként működő „valóságát”, amely többé nem valóságos – és nem is hamis (p. 212.).

Felmerül a kérdés, hogy visszafordítható-e ez a tendencia, biztosíthatjuk-e a látás szabadságát. Utóbbi alatt Pusztai az értelmező, tájékozódó látás akadálymentesítését érti, egyrészt az egyének képhasználati kultúrájának fejlesztése révén, másrészt pedig olyan intézményes eszközökkel, pl. médiatörvényekkel, amelyek kifejezetten a reklámcélu képekkel való visszaélést korlátozzák. Pusztai nem bocsátkozik konkrét (akár hazai) példák, intézkedések, hiányosságok vizsgálatába – ez értelemszerűen nem is célja a tanulmánynak –, azt azonban hangsúlyozza, mennyire kényes az egyensúly a látás szabadsága és a vélemény szabadsága között. Ugyanígy tudatosan fogalmaz kérdő módban A képekből összerakott ember című, negyedik fejezetben, a történetírás dilemmáival kapcsolatban: ma még nem egyértelmű, hogy a „győztesek által írt” történelem elfogult, ám az emlékezet szelekciója révén áramvonalasra csiszolt koncepciója előnyösebb-e, vagy a posztfotografikus kor audiovizuális oral history-kollázsa a maga „felejteni nem tudó” egyéni portfólióival, nehezebben áttekinthető, de demokratikusabb, partikuláris múltértelmezéseivel.

Ez a már méltatott, nyitott kérdésekkel operáló írásmód itt sem teszi bizonytalanná a szöveget, épp ellenkezőleg, a zárlatban megfogalmazott lehetséges (közel)jövőképek leírása már-már vizionárius erőt áraszt. Az eddig is olvasmányos, praxisokra érzékeny szöveg itt olyan fikciós művekben találja meg szellemi „rokonait”, mint Jon Turteltaub 2006-os sorozata, a Jericho, vagy (impliciten) Bene Zoltán Áramszünet című regénye, amely az elektronikus média infrastrukturális ellehetetlenülését és ennek egzisztenciális következményeit járja körül, felillantva a szervezesebb, egységesebb, akár mitologikus gondolkodás visszatérésének lehetőségét is. A képekből összerakott ember zárszavában tehát jól tükröződik a téma aktualitása: kultúránkat – a tudománytól a szépirodalomtól át a popkultúráig – remélhetőleg ugyanúgy meghatározza a képekről és a képek általi meghatározottságról való gondolkodás igénye, mint maguk a képek.

(Pusztai Virág: A képekből összerakott ember. A képkészítő és a képfogyasztó meghatározottsága az ikonikus fordulat és az újmédia-jelenségek tükrében, Gondolat, 2019)