

## Esszé az érzékelések formáiról<sup>\*</sup>

### *hipertext*

KELEMEN ATTILA

#### [a.] Az ezredvég izeiről

##### A látás formája – felvetés

Nem elegáns kérdésfelvetéseket aktualitásukkal legitimizálni, nem is hiszem, hogy az érzékelés ma, a számítógépes szimuláció archaikus korában egzotikusabb és erotikusabb töprengési téma lenne, mint bármikor ezelőtt, e tekintetben régi szerzőket, műveket felsorolni felesleges brillírozás volna. Az egykori és a mostani közötti különbség talán az, hogy voltak idők, amikor egy olyan maszk is működő *interface* volt, amelyből nem lógtak kábelek. Véleményemmel azok közé tartozom, akik szerint ez a háború lényegében ugyanaz a háború, nem anélkül, hogy a hadászat bizonyos formái teljesen kicserélődtek volna. Aki alkatilag a részletekre érzékeny, nyilván a változásokat veszi először észre, aki más optikát használ, az állandóságokat.

Az érzékelésnél maradva, úgy gondolom az állandó, hogy mindenek felett, elsősorban látunk, érzékelésünknek van egy rendje, amiben a látás az első, és a világfenomén több mint ki-

<sup>\*</sup>Az 1998. május 16-án, Nagyváradon a *KorKÉPmutatás* szimpozion keretében elhangzott előadás átdolgozott változata.

lencven százalékát állítja elő, ezt követi a hallás, a szaglás, az ízlelés és a tapintás. Úgy tűnik, a kivételes esetektől eltekintve, ezt a rendet faji sajátoságként is elfogadhatjuk. „A szimatolás világról, amelybe az ember legközelebbi kísérője, a kutya, még látási impulzusait renkezi, – írja Spengler – nincs fogalmunk. Semmit sem tudunk a pillangó világról, melynek kristályszeme nem hoz létre képet, semmit a más érzékekkel ugyan ellátott, de vak állatok környezetéről. *Számunkra csak a látás tere maradt. Más érzékvilágok érzetei: hangok, illatok, meleg és hideg csupán a fénydolgok tulajdonságaiként és hatásaiként kapnak benne helyet.*”<sup>1</sup> Az újdonság talán az, hogy további érzékelésünk maga is nagyon erősen vizualizálódott.

Ha a látás *állítja elő* a világ legnagyobb részét, nem alaptalan a felvetés, hogy minden kultúra elsősorban a látás (és nem-látás) kultúrája [*→b. A látás és a többi érzék kapcsolata a nyelvben*], a kultúrák közötti, kultúrákon belüli stilisztikai különbségek pedig a *látás formái* közötti különbségekként is meghatározhatók. A látás formáján azt az építkezési elvet értem, ami látásunk architektúráját adja, vagyis – alkalmasabb szavakat nem ismerek – intencionálja, kondicionálja és preparálja a képeinket, vizuálistílusainkat. A látás formája úgy is leírható, mint kulturális *a priori* forma, ami meghatározza, például a rossz álmok képeit, de ugyanakkor hatással van az írásra, a térlátásra, szexualitásra, Isten elgondolására. Általánosabban, az a vizuális normakód, amelyben magamat és a világot olvasom, mindazzal, ami magamtól és a világtól elválaszt, magammal és a világgal összeköt. A látás formájának leírása egy absztrakciós játék, aminek lényege, megpróbálni felfedni azt az állandót, ami egységes időn és teren belül kivétel nélkül jellemző mindarra, amit a szem számára létrehoztunk.

Az itt következő felsorolásban megpróbálom pontozni azt a munkahipotézist, ami egész dolgozatom motorja, vagyis mindazt, ami e szöveg megírásának pillanatában számomra megfontolandó premisszáknak tekinthető.

(1. *A látás formája és a szellem formái*) A látás formája történelmileg meghatározott. A látás *nagy* formái a világszemlélet nagy történelmi határhelyzetei is egyben.

<sup>1</sup> Oswald Spengler: *A nyugat alkonya*. Európa. Budapest. 1995. I. kötet. 18 o. Kiemelés az eredetiben.

(2. *A látás formája és az akcidencia*) A látás formái komplexitásban, koherenciában és absztrakciós szintben különböznek. A képek és takarásaik absztrakt rendjének, szerteburjánzó folyamának határa a megismerés (a megfogalmazható ismeretlen) határa. Ezen a határon túl minden akcidentális vagyis stílustalan. A *kis* formákkal szemben, a *nagy* formák jobban szabályoznak, vagyis kevesebb teret engednek az akcidentálisnak.

(3. *A látás formája és a további érzékelés*) A látás formája előírja, mondhatni prefigurálja a hallás, a szaglás, ízlelés, tapintás és vesztibuláris érzékelés formáit. A látás fölénye nem kizárólag statisztikai, hanem minőségi is, specifikuma további érzékelésünk specifikuma is, természetünk kiköztetíti a látás formáit további érzékelésünkre, a látás formája *metaforma*, teljes érzékelésünk formájának formája.

(4. *A látás formája és a további érzékelés autonómiája*) Ha a látás formája határozza meg az *érezékelés* stílusát, a látás formája határozza meg azt is, mennyire autonóm a további érzékelés. A további érzékelés nagy kultúrái a látás nagy kultúrái is, de a látás bizonyos kimagasló formái, akár vissza is vonhatják a további érzékelés autonómiáját. Ebben az esetben a hallás, szaglás, ízlelés, tapintás, és a vesztibuláris érzékelés nem sokkal többek, mint *a látás alkalmazásai*.

Amennyiben hipotézisem tartalmaz helytálló elemeket, ezek igazolása nyilván valamiféle összehasonlító eljárástól várható. Itt a látás és az ízlelés formáinak párhuzamos vizsgálatával próbálkozom, de nem különben lehetségesnek tartom a látás-hallás, látás-szaglás, látás-tapintás, látás-vesztibuláris érzékelés formáinak összehasonlítását is. Mégis az ízeket választottam, mégpedig azért, mert egy másik összefüggésrendszerben, nem abban, amit az elkövetkezőkben használok, a főzés öröme erős korrelációban van az élet szeretetével. A szempontok, amelyeket segítségemre hívok bizonyára nem az egyedüliek, és lehet, nem is a legalkalmasabbak. A magam részéről megelégednék azzal, ha alapfelvetésem, hogy tudniillik a látás formái határozzák meg további érzékelésünk nyitottságát, megfontolásra érdemesnek tűnne.

Két kérdést kell tehát feltenni, az első, hogy milyenek az aktuális látási, a második, hogy milyenek az aktuális ízlelési formáink. Először az ételek reklámozásával kapcsolatban vetek fel egy szempontot, aztán a régi görög és kínai étkezési kultúrát hasonlí-

tom össze vizuális kultúrájuk mentén, végül megpróbálok megfogalmazni egy felvetést azzal kapcsolatban, hogy bennünket, ezredvégi juppikat milyennek minősítenek ízpreferenciáink.

### Képi érvek, ízi érvek

Mint hogy az ételek íze nem szimulálható elektronikus, biner alapú ízpontokkal – a számítógépek miatt, ez a legáltalánosabban használt kód – az érdek felkeltése nem izretorikai, hanem nyelvi és képretorikai feladat. Az ételreklámozásra nem jellemző, hogy a terméket kizárólag bizonyos jól meghatározott értékekhez, kapcsolják, mert ez a potenciális fogyasztók számának leszűkítése lenne. Főleg vizuális stratégiákat kell működtetni, ami többnyire kétirányú: (1.) megmutatni milyen ízletes a termék *képe*, (2.) megmutatni annak a *képét*, aki éppen izleli a terméket. A játékter szűknek tűnik, de még így is sokkal szélesebb, mint az ez esetben alkalmazható nyelv: könnyen megfigyelhető, hogy az ételmisszerek termékkísérő szlogenjei egyáltalán nem tudnak reflektálni a termék ízbeliségére<sup>2</sup>. Az ételek ízével kapcsolatban nagyon kevés értelmes pozitív értékítéletet vagyunk képesek megfogalmazni, ezért amit egy ételről „elmondhatunk” elsősorban formája és a fogyasztásakor érzett elégedettség egy-egy alkalmas arcon. A nyugati világ nem rendelkezik érdemi ízi reflexiókultúrával, úgy is mondhatnánk, az íz-élményeknek metamorfózisa az anyagcserével kezdődik és ér véget; vannak olyan képek, nincsenek olyan ízek, amelyek igazságértékkel bírnak, vannak olyan képek, nincsenek olyan ízek, amelyekkel magunkról valamilyen egyetemeset fejezhetnénk ki. A hipervizualizáltság egyetemes jellemény, az ízek maguk mellett csak képi argumentumokat tudnak felhozni<sup>3</sup>.

A képeken kívül egyedül a hangok bizonyultak alkalmasnak arra, hogy általánosabb létértést rögzítsenek, fejezzenek ki – időnkét fel-felveti valaki a kérdést, mi lett volna, ha a nyugati világ nem kötelezte volna el magát annyira a képek mellett, és nagyobb szabadságot engedett volna a hangoknak. „Sok filozófust és zenészt láttam bánkódni amiatt – írja például *D. Fischer*-

<sup>2</sup> Példának, néhány kurrens szlogen: „A szeretet íze”, „Egyszerűen finom”, „Az íz, ami fogva tart”, „Az igazi”, „Az igazi amerikai íz”, „Csupa öröm az étel”.

<sup>3</sup> Mintha a kép, valamiféle korrespondencián keresztül, alkalmas lenne arra, hogy meghitelezze az ízt. Nem csak az aktuális képeskönyv-szakácskönyvekre gondolok, hanem inkább, a félkész ételek és édességek architektúrájára. Az architektúra, az egymásra komponált különféle állagok játékát ígéri, de az állagok játéka egyfajta halasztás, ízek játékának halasztása.

*Dieskau*, más mellett Schubert lídjeinek egyik leghitelesebb előadója –, mert kultúránk egyre inkább a látás kultúrájává válik és nem a hallásé. A látás által vezetve, az ember a látásra kondicionálta magát. A jelenlegi végtelen ritmus- és triviális hangzuhanyag pontosan ezt a tételt bizonyítja. Ez a hangzaserőszak nem serkenti a hallást, hanem ellenkezően, immúnissá teszi minden akusztikai kísértéssel szemben.<sup>4</sup> Visszavonhatatlanul, mostanra a zene egyre vizuálisabb lett, valamiféle segédeszköz a képek helyzetbe állításához, felvillantásához és fenntartásához.

A látás „posztmodern” formáinak sajátosságáról van szó, hogy többnyire korlátozzák a további érzékelés autonómiáját, és a hangok, az ízek, a szagok, a tapintási és vesztibuláris érzeteink [→c. *Van-e (objektív) formája az egyensúlyiságnak és sebességiségnek?*] mind-mind képi elvárásaink szerint alakulnak. Mostani számunkra, csak ami képi tudatosul. Nietzsche, fiatalon, a zene jogaiba helyezéséről, egyik utolsó könyvében az étkezésre való fokozottabb odafigyelésről beszél<sup>5</sup> – ha valaki a modern érzékelés kritikájára szánná el magát, a Nietzsche-cetlik között könnyen találhatna mindenféle mottókat. Nietzsche arra panaszkodik, hogy sokáig reflexión kívülként kezelte a konyhát és túl későn ébredt rá az étkezés formájának fontosságára. Hiába, vannak korok, amelyekben és vannak helyek, ahol az étkezésről szóló összes ismeret kizárólag csak az önmegfigyelésből származhat.

Ha választhatunk, képies érzeteket választunk, magunkat ezekkel vesszük magunkat, nem így

### a görögök,

akik e tekintetben nyitottabbak voltak. Érzékeny műkedvelők lévén nagyra tartották a zenét, differenciált hangszer és tánckultúrájuk volt, a nők kedvelték az illatos olajokat, a férfiak előítéletmentesen a szép testeket és az édes borokat. Az értekek általános, kiegyensúlyozott és magas szintű kiművelése áttételesen a platóni projekt ellen van, mint hogy a képek kultúrájának elfojtása, minden további érzetet elhalványított volna. Platón nem tudott köznapi érvényt szerezni művészetideáljának, az általa eszményesített egyiptomi alapok fokozatosan feloldódtak, és a görög élet

<sup>4</sup> D. Fischer-Dieskau: *Ce mi-au povestit sunetele*. In: *Lettre Internationale*. Editia română. Nr. 16. 1995. 116. old.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. Göncöl. Budapest. 1996. 39–42 old.

állított mértéket a görög formák burjánzásának [→d., *Egyiptomi forrnák – aktuális trendek*].

A képzőművészek, a rabszolgáknak kijáró fizikai munkát végezvén nem részesülhettek társadalmi megbecsülésben, nem is volt modern értelemben vett művész öntudatuk és alkotásaikat csak ritka kivétellel szignálták. A IV. században a festők helyzete némileg megváltozott, aztán fokozatosan, ahogy a görög világ központjává Roma vált, a műgyűjtés és műkincs-kereskedelem megindulásával helyzetük általánosan jobbra fordult, de ez már egy másik kor, egy egészen más művészettel. A klasszikus korhoz visszatérve, aláhúznám azt a sokat kommentált tény, hogy a mesterek kedvezőtlen társadalmi megítélése nem akadályozta meg a művészetek autonóm fejlődését,<sup>6</sup> és annak ellenére, hogy a szónokokkal, tragédiáírókkal és olimpikonokkal ellentétben a képzőművészek nem remélhették a dicsőséget, mégis alázattal próbálták a kánon adta lehetőségeket kiteljesíteni.

A görögök, akik a műalkotásokat nagyobb becsben tartották, mint alkotóik, a formai kidolgozottságot többre értékelték az eredetiségénél. Művészetük például az egyiptomival ellentétben mégis él és változik; az eszmény „kárára”, a szép formák örömeért, a görögök hajlandóak voltak kisebb kompromisszumokat tenni. Fontos aláhúzni, hogy a szép és ideális csatája a klasszikus korszakban mindig *a szép mellett dől el<sup>7</sup> de soha nem az ideális ellenében*. A görögök teljesítményének egyik oka alighanem ez az egyensúlyképlet. Ameddig érvénnyel bírt, a művészet transzcendens, a transzcendencia pedig életközeli maradt.

Később, a hellenizmus műalkotásaiban a harmónia átadta helyét a pátosznak, a görög világ tarka bazárra kezdett hasonlítani, léthelyzet, ami látványosan áthangolta az érzékelés, ezen belül az ízlés formáit is. A hellenizmusban, a görögök étkezési szokásai

<sup>6</sup> Wittkower, Rudolf – Wittkower, Margot: *A Szaturnusz jegyében*. Osiris Kiadó. Budapest. 1996. 20 old.

<sup>7</sup> „Annak ellenére, hogy a görögök a matematika és a mértan szakbájjai szerint komponálták meg műalkotásaikat – írja *Tatarkiewicz* –, bizonyos esetekben mégis kivételt tettek. Túlságosan kitartóak ezek a szabálytalanságok ahhoz, hogy ne számoljanak be valamiféle tudatosságról, szabad döntésről. E tények mögött nagyon tiszta esztétikai intenciók rejlenek. Egyes kivételezések célja az volt, hogy a formákat a látás igényei szerint alakítsák. *Szicíliai Diodoros* írja, hogy ebben a tekintetben a görög művészet abban különbözik az egyiptomitól, hogy ez utóbbi a látás követelményeire való tekintet nélkül tartotta be az arányokat.” [Wladyslaw Tatarkiewicz: *Istoria esteticii*. I. kötet. Meridiane. București. 1978. 105 old.]

jelentősen megváltoztak; idevágó tanulmányában<sup>8</sup>, számtalan példát felvonultatva, *Burckhardt* egyértelmű képet ad arról, hogy a szenvedélyes evészet, (ahogy ő használja, *la gourmandise*) a hanyatlás korszakában kezdődik el. A klasszikus kor híres lakomáin, mutatós rabszolga fiúk még csak hígított bort és viszonylag egyszerű ételeket szolgáltak fel, hogy a hellenizmusban a fogások száma látványosan megsokszorozódjon. A görögök étkezési szokásai már a rómaiakéra kezd hasonlítani, akiknél a nagy lakomák szervezése egyfajta státusszimbólum volt. Ezeken az erőpróbáló római evészeteken a hangsúly nem a műélvezeten, hanem inkább a bekebelezésen volt, és ez tisztán látható abból, hogy telítettségi helyzetbe kerülve, kulturálisan megengedett volt a vörös torokkötő tollakra hagyatkozás. *Burckhardt*, szintén a görögök kései étkezési szokásait leíró tanulmányában, egy szakácsot idéz, aki fájdalommal panaszolja, hogy annak a letűnő iskolának egyik utolsó mestere, amelyik régi és szerteágazó ismeretek alapján az ételek ízeit bizonyos *univerzális harmóniák* szerint komponálta meg. Az erről szóló passzust nagyon fontosnak tartom, nem csak azért, mert lelet értékű a tekintetben, hogy a görögök spekulációiban és konyhai gyakorlatában létezett egy transzcendentális íz-rend, hanem azért is, mert azt is bizonyítja, hogy ez a rend az általános mértéktelenülésével, a képek burjánzásával, az individuok leszakadásával egy ütemben feloldódik. Úgy gondolom, az evés közérzeti kérdés – amikor az eszmék kioltódnak, a maga során az ízek világa is akcidentálissá válik, és ezt iránytalan fogyasztási láz követi. Az intrikus Róma csak úgy hemzsegett az elhízott tisztségviselőktől, de vajon így volt-e ez a periklészi Athénban?

### A kínaiak,

kulináris értelemben végtelenül elfogulatlanok. Az ízek avatott műkedvelői, egyebek mellett a vendéglő is (ami nem egyszerűen a jóllakás, hanem az ingyenc étkezés és kellemes időtöltés intézménye) az ő találmányuk. Kulináris tradíciójuk sajátossága, hogy integrálni képes a jövevény élményeiket, semmit nem hagyva az akcidentálisnak. Az ízeket az egykori görögökhöz hasonlóan a kínaiak is, egyfajta transzcendens rendben szeretik tudni, felfogásukban az alapízek az alapelemek aspektusai: az édes a földé, a

<sup>8</sup> Burckhardt, Jakob: *Despre arta culinară a grecilor din epoca tîrzie*. In: *Artă și istorie*. II. kötet. București. 1987. 90–115. old.

sós a vízé, a keserű a tűzé, a savanyú a fáé, a csípős pedig a fémé.<sup>9</sup>

A kínaiak számára az étkezés spirituális és filozofikus kérdés. *Lao Ce* az étkezést vezetéselméleti kérdésnek tekinti, szerinte a bölcs ember akkor kormányoz helyesen, ha a nép szívét üressé teszi, de megtölti a hasát<sup>10</sup>. Egy zen történetben a tanítvány arra kéri mesterét, inkább halassza el a piacra menést, hogy filozofálhassanak. A mester válasza nem késik: aki nem tudja mit jelent enni, nem tudja mi a zen.<sup>11</sup> „A kínai fogalma a boldogságról – olvasható *Lin Yutang*, egyik nyugatiaknak szánt, nemzetéről írt könyvében – ezekben a szavakban foglalható össze: meleg, tele,

<sup>9</sup> Nem túlzás kínai *étkezési metafizikáról* beszélni. Vannak *jin* és *jang* alapanyagok. A *jin* alapanyagok közé tartoznak a halak, rákok, csigák, kagylók, zöltségek és gyümölcsök, például a káposzta, paradicsom és a zeller, bambuszrügy, banán, eper, körte, de a gomba is és a különféle tészták és a sör is. *Jang* alapanyagok a különféle húsok, például marha, sertés, kutya, tigris, a szárnyasok, meg a tojás, a paprika, a csokoládé, a fokhagyma és hagyma, és a bors. Ugyanide sorolják még a diót, sajtot, babot, a bort és a különféle szeszeket. Figyelemre méltó, hogy a halat a görögök sem sorolták a húsok közé.

A kínaiak szerint, a *jin* ételek hűsítenek, a *jang* ételek melegítenek. Metafizikájuk a fogások rendjére is kiterjed, a savanyú ételeket édesebb követi, majd sós vagy csípős következik, aztán jön az édes vagy édes-savanyú. Az állagok szerint egy keményebb ételt egy puha követ, aztán a ropogós, a krémes és a híg. Létezik a fogásoknak egy színrendje is. Ebben a hagyományban egy vöröses ételt egy zöldes, majd sárgás, majd barnás, majd feketés követ. Hasonló szabályok vonatkoznak a fogásrendek hőmérsékletére és elkészítési módjára.

<sup>10</sup> „Ha nem emelik fel az okosakat, / a nép közt rend és béke fakad; / ha nem kell többé a ritka, drága, / megszűnik a nép kirablása; / ha nem a vágy uralkodik, / a nép szíve megnyughatik. / *Ezért, a bölcs / a szívet kiüriti, / a gyomrot teletölti, / a sóvárgást gyengíti, / a csontot erősíti, / hogy az emberek ne tudjanak, ne vágyjanak, / az okosak vesztég maradjanak. / A nem-sürgés ez / és rend és békesség lesz.*” Lao Ce: *Az Ut és Erény könyve*. Weöres Sándor fordítása Tőkei Ferenc próza fordítása alapján. Magyar Elektronikus Könyvtár.

<sup>11</sup> A megvilágosodás felé, az első lépést *Buddha* az aszketikus tanokkal való szembefordulásnak köszönheti. A *Buddhának* tulajdonított egyik beszéd így számol be erről: „Ekkor egy tiszta gondolatom támadt: [...] »Minden fájdalmas, gyöttrő, keserű érzés közül, amelyet remeték és papok a jelenben átélnek, ez a legnagyobb; tovább nem fokozható. Mégis e keserves önsanyargatás nem segít hozzá a nemes megismerés és tisztánlátás földöntúli üdvéhez. Bizonyára más út vezet a megvilágosodáshoz.« [...] Ekkor ez a gondolatom támadt: »Ezt a boldogságot nem könnyen lehet elérni ilyen mérhetetlenül legyengült testtel. Jobb lesz ha ismét elegendő táplálékot veszek magamhoz, főtt rizst fogyasztok.« [...] Amikor ismét elegendő táplálékot vettem magamhoz, megerősödtem, és minden vágytól távol, eltávolodásom szülte, elmélkedve elgondolkozó boldog örömben az első révület állapotába estem.” [Buddha beszédei, fordította *Vekerti József*. Helikon. Budapest. 1989. 16–17 old.] Kiténik tehát, hogy az étkezés megbecsülése a buddhizmus egyik alaptanítása. Nem meglepő, hogy John Cage, a zen egyik legkarizmatikusabb nyugati követője, csodálóinak tiszteletét és szeretetét nem kizárólag képzőművészeti és zenei alkotásainak, hanem mikológiai és konyhaművészeti ismereteinek is köszönhette.



sötét és édes. Mindez arra az állapotra vonatkozik, hogy az ember lefekszik egy jó vacsora után. [...] Azért nem fejlődött ki nálunk, Kínában a növény- és állattan, mert a kínai tudós nem tud hidegen, érzéketlenül rábámulni egy halra: tüstént arra gondol, milyen lenne az íze és szeretné megenni. [...] Minket a madár dala, a virág színe, az orchidea szirma, a csirkehús puhasága érdekel.”<sup>12</sup>

### Az ideális tér relativitása

Piaget és Wallon tértanulással kapcsolatos kutatásai azok közül valók, amelyek arra kényszerítenek bennünket, hogy olyasmit is felvegyünk relativitás-ügyrendünkbe, amit *ab initio* magától értetődőnek véltünk. A térrel kapcsolatos képzeink, mutatnak rá, nem velünk születettek, következésképp a tér szimbolikus elgondolása történeti, abban az értelemben, hogy fokozatosan konszolidálódik és történelmi, mert kulturálisan meghatározott. Kutatásaik szerint, a gyermek nyolc évesen ismeri fel, hogy a térben konstans origók megjelölésével praktikusán lehet tájékozódni, és annak ellenére, hogy az elmozdulásokban a világ arca megváltozik, formája lényegében azonos marad. A teret a cselekvéssel sajátítjuk el, állapotították meg, ami számomra azt jelenti, hogy a térrel kapcsolatos elképzeléseink, a *cselekvés* és *önmagunk* megítélésével függ össze. Ebben a gondolatmenetben, a görögök *axiométrikus*<sup>13</sup> térábrázolása illetve a kínaiak *fordított perspektívája*<sup>14</sup> a görög és a kínai individuumból és cselekvésfelfogásáról szólnak. (Ebben a kijelentésben persze benne van az egyesek számára talán vitatható premissza, hogy a műalkotásokban, mint metaepisztémékben, a térrel kapcsolatos feltételezéseink, intuícióink, vízióink hiánytalanul, sőt idealizálódva közvetítődnek.)

A görögök ismerték a perspektíva törvényét, művészetükben mégsem alkalmazták. Már *Anaxagorasz* megfogalmazta, *Eukleidész* átvette, és ettől kezdve egyre többen kezdték idézni, de ennek ellenére, nem honosodott meg. Miért? Az okot, a gö-

<sup>12</sup> Lin Yutang: *A bölcs mosoly*. Révai. Budapest. 1943. 60–61 old.

<sup>13</sup> Axiométrikus ábrázolás: háromdimenziós tárgyak olyan paralel projekciós szemléletű ábrázolási módja, amely egy meghatározott szögben ferdén, de torzulásmentesen megrajzolt alaprajzból indul ki. Valamennyi oldalnézet méretarányos marad, de az átlós és görbe vonalaik torzulnak. (Forrás: Zádori Anna: *Építészeti szakszótár*. Corvina Kiadó. Budapest. 1984.)

<sup>14</sup> A fordított perspektíva a reneszánsz perspektíva fordítottja, a párhuzamosak nem a képen, hanem a szemlélő háta mögött érnek össze.

rög szellem számomra egy időben merész és naiv irányultságában látom, hogy tudniillik megpróbálja megragadni azt a pillanatot, amelyben sem a reális, sem az ideális egymás kárára nem kell kompromisszumot tenni. A görögök sokat utaztak, rendelkeztek a felfoghatatlan terek és érthetetlen felfogások képzeivel, felülkerekedtek az egyiptomi merev látás formakötöttségein, de a polisz transzcendenciája megvédte őket az Alberti-féle perspektíva individualizmusától. A látás formája közösségfenomenológiai kérdés, ennek megfelelően a görög látás pedig egyszerű torzítást kért; az axiometrikus ábrázolás alkalmas mélységérzetet kreálására anélkül, hogy a tárgyak ideális és interszjektív arca komolyabban torzulna. A axiometria alkalmazásával a görög festészet és szobrászat kilépett az egyiptomi formák ortodoxiájából, az ábrázolás életszerűbbé válhatott, nem anélkül, hogy azt jelenítse meg, amit *tudunk* a tárgyról és nem azt, amit *látunk*. Nagyon röviden úgy is mondhatnám, az görög axiometria, mint egyébként minden axiometria *térorientált ideografika*.

Egyik logikai kalandjában, a létezőről, *Gorgiasz* a következőképpen vélekedik: „De ha határtalan, akkor sehol sincs. Ha ugyanis valahol van, akkor valami más az, amiben ő benne van, s ily módon a létező, amit valami körül fog, nem volna határtalan”<sup>15</sup>. A passzus ködösségét számomra *Steiger Kornél* magyarázata oszlatta el. „A görög szemlélet szerint – magyarázza –, ami *valahol* van, az nem egy bizonyos helyen van, hanem egy bizonyos *helyben*, ami körülveszi.”<sup>16</sup> A gorgiaszi passzusból és *Steiger* jegyzetéből megértettem, hogy a görög világfelfogásban, és nem csak *Arisztotelész* spekulációiról van szó, nincs helye a formán kívülinek. Számukra a kihívás nem a formába öntés volt, hanem az eszményesítés. A görögöknek például nem azért nem volt rútra vonatkozó esztétikájuk, mert a számukra a harmóniára törekvés volt elsődleges, hanem egyszerűen azért, mert az amorfnak nem volt helye gondolkodásukban.

Jól ismert képlet, hogy az eszmények feloldódása atomizálódáshoz, a naturalista tendenciák artikulálódásához vezet. Az axiometrikus ábrázolás egyfajta védőv a naturalizmus ellen, nem nyitja meg az individuum számára a végtelen és kifosztott teret, mert általa a dolgok eszményi képe megelőzi a személyes perspektívának. Nagyon messze van az naturalizmustól a kínai

<sup>15</sup> Gorgiasz: *A nemlétezőről*. In: *Bevezetés a filozófiába*. Holnap. Budapest. 1992. 34 old.

<sup>16</sup> Idem. 35 old.

ideoplasztikus ábrázolás, a kínai látás forma is, amely az eszményesítés egyfajta határhelyezete minthogy az individuális manifeszt tagadása. A keleti szellem individuum-ellenessége pont azért kerül gyanúba, mert ennyire kitartóan tagadja az individuumot. A reprezentálás rendje nem a látás rendje, egy fordított perspektívában alkotott litográfia a szemléltől bizonyos alkalmazkodást igényel, minthogy a szem nem a látás kezdete, hanem a táj pereme.

A perspektíva megjelenése és a reneszánsz modern individuum közötti összefüggések jól ismertek; ahogy a perspektíva, a maga útját járó reneszánsz polgárról szól, úgy az axiometria a polisz ügyeiben serénykedő athéni polgárt jeleníti meg. Ugyanígy a kínai fordított perspektíva a zen kozmikus törvényekkel szembeni alázatát, a posztmodern térmegszűnés, térfragmentálódás pedig a mi szaggatott identitásunkat fejezi ki.

### A Coke vonal



„Globalizáció”, vagy ahogy mások mondják: globalizáció – e számítógép előre programozott, magyarnyelvű helyesírásijában nincs benne, de benne van például ez: *Coca Cola*. Eltekintve színétől, közönséges szénsavas italnak tűnik, és nem tartalmaz – legalábbis érezhető dózisban – kokaint, mint azt annakidején a hozzá nem jutó tinédzserek hinni szerették. E hiányossága ellenére, mégis kecsegtet valami olyan többlettel, ami élesen megkülönbözteti a többi limonádétól; vannak más nagy műgonddal megtervezett, maguk mellett számtalan érvet felsorakoztatni tudó hasonló termékek, és mégis a *Coca Cola* úgy emelkedik ki a limonádék óceánjából, mint valami utat jelző fárosz.

A *Coca Cola* jelkép, egy kortárs, fogyasztói mitológia része. Erotizmusáról a művészek alkotásai, metafizikai töltetéről az „anarchisták” és „nacionalisták”, illetve a fogyasztói társadalom naiv elkötelezettjei közötti disputák győzhetnek meg bennünket. Jelkép, ezért azt javaslom, a jelképeknek kijáró érzülettel viszonyuljunk hozzá. Kulturális értelemben, a *Coca Cola* nem egyszerűen az, amit tartalmaz, hanem a víz, cukor, szénsav, karamell színezék, koffein, és különféle savak és aromák olyan oldata, amelyik, azáltal *ami* és azáltal *ahogyan van, alkalmas* arra, hogy fenntartsen valamit, ami átlényegíti. Transzcendálja. Véletlenül vagy nem, de alkalmas arra, hogy bizonyos tekintetben megtestesítse azt, amit a századforduló óta, az ezredvég felé ha-

ladva a világról egyre inkább gondolunk. A húszas évektől, olyan magától értetődően vesz bennünket körül, és olyan magától értetődően fogyasztjuk, mint amilyen reflexión kívüli minden normatív erkölcsi törvény.

Az első, ami szembetűnik a színe, majd a címke tipográfiája, az üveg sajátos formája. Mindezek olyan emlékezetessé teszik későbbi korok számára, mint amilyenek ma, a mi számunkra, az egyiptomiak féldrágakő szkarabeuszai. De egy hasonló párhuzam csak a történelmi esetlegesség felől létesülhet, és semmiképp sem a szimbólum immanens logikája szerint való: ez utóbbi nem feltételezhet egy olyan jövőt, amely ne tartalmazzna. A szkarabeuszok tisztelete letűnhet, de a *Coca Cola* kitart, mert jövőnk része, minthogy a jövőben játszódó hollywoodi víziókban szinte törvényszerűen jelen van, *Always*.

Az oldat színe sötét. Hadd idézzek egy szakácsot *Greenaway* egyik filmjéből: „A sötét ételek kerülnek a legtöbbbe: az olajbogyó, a szíva, a burgundi szőlő... Minden ember szeretne megszabadulni a haláltól. Az étel, amely sötét, vagy fekete, maga a halál!” Lenyelik és kinevetik: most megeszlek halál... A fekete szarvasgomba nagyon drága és a fekete kaviár is, a fehér szarvasgomba már valamivel olcsóbb, és a vörös kaviár is.”<sup>17</sup> Ehhez a mondhatnám archetipikus fejleményhez, hozzátevédik még a címke nem kevésbé archetipikus pirosa: „a mi dolgunk – mondta egy kolozsvári *Coca Cola* marketinges – hogy minden vörös legyen”, mert így nyer teret a sugallat, egészítem ki, hogy benne fekete és vörös, élet és halál hiánytalanul együtt vannak. Ebben a gondolatrendben, a *Red Bull* és a *Red Horse* energitalok csak részleges fejlesztések, mert csak virtussal kecségtetnek, halálkioltással nem. Nem így a nagyon népszerű szintén fekete-vörös *Nesskafé*.

A termék szélsőségesen vizualizált, hívóképek egész rendszere épült köré. Talán a legjellegzetesebb a logó tipográfiája:  nem különben a jól ismert hullám: .<sup>18</sup> Fontos eleme a vizuális stratégiának az 1915-ben fejlesztett palack, ami egy reklám szerint olyan ontológiai természetességgel adaptálódik a tartalomhoz, mint a tojáshej a tojás belsejéhez vagy a banán héja a lágyszhez.

<sup>17</sup> Peter Greenaway: *A szakács, a tolvaj a feleség és a szeretője (The Cook the Thief His Wife and Her Lover)*. 1989.

<sup>18</sup> E szöveg írása pillanatáig, tudtommal a *Coca Cola* az egyetlen olyan termék, amelynek nagyságrendekben cirkulál *true type font* formátumú logója.

A vizuális stratégia nagyon dinamikus íz stratégiával párosul. A *Coca Cola* íze precízen kikavart, csöppet sem nyugtalanító de nagyon markáns, jellegzetesen fogyasztói társadalmas. Olyan, mint egy jó amerikai film, ami leköt, de nem fáraszt, kényelmes de nem unalmas, a téma sziruposságát feloldja a ritmus (szénsav) felfokozottsága – kevesen nem ismerhetik a kiábrándító tény, hogy a *Coca Cola* lényegét tekintve (pseudo)cukor, ha nincs lehűtve, ha kiszállt belőle a szénsav, ihatatlanul émelygős, amolyan ritmustalan, rosszul montírozott amerikai film.

A *Coca Cola* ahogy a hozzá hasonló mondjuk így „izparadigmában” készült italok és ételek olyanok, mint egyes ergonómikus székek: inkább kényelmesek, mint stílusosak, kikapcsolják az ülés gondját, és fokozatosan elkényelmesítenek. Ezeknek a termékeknek egyik nagy ellenlábasa, a kényelmetlen székek nagy pártfogója, Goethe is lehetett volna. Hozzá hasonlóan, az okvetlenül szükséges kényelmetlenség mellett kardoskodnak az előkelő latin szakácsok, akik a befogadást önreflexióként képzeli el, nem megfélemezett fogyasztásként. A *ketchup* (a szó megtalálható e számítógép előre programozott helyesírásijában), a *mi-relit* (szintén) és a leveskockák helytelenítői az ízspektrum olyan tónusairól beszélnek, amelyek az első pillanatban nyugtalanítóak, de amint felfedik igazi természetüket, vibrálásukkal csodálatos íztereket nyitnak meg. De az ilyen típusú befogadás veszéllyel jár, és mi, amennyiben választhatunk, kulinárisan is, egyébként is, a veszélytelen kalandok mellett döntünk.

Összefoglalva, a „globalizációs” termékek sikerének titka, egyrészt a *hipervizuáltság*<sup>19</sup>, másrészt a *befogadás problémamentessége és kényelme*. A hipervizualizáltság az arisztotelészi korrespondencia értelmében vett igazság végét jelzi, azáltal, hogy a kép, a szó és a fogalom mind-mind külön utakon járnak: a kép külön útjain. Ennek az útnak egyik sajátossága a színek élénkülé-

<sup>19</sup> Két adat a gazdasági mutatók és a vizualizáltság kapcsolatáról. Világviszonylatban, vizuális stratégiája kapcsán tárgyalt, a *The Coca Cola Company*, 1997-ben a második, 1998-ban a negyedik legértékesebb cég. A *Coca Cola Co.* forgalma négyszer nagyobb, mint az eladásban őt követő *Pepsico Inc.-é*. A *McDonald's* gyorséttermi hálózat a világ száz legértékesebb cége között található. Sikerének oka nem az ételek különlegessége, hanem a nagyon jól megkomponált környezet – számol be egy olyan felmérés, amelyet több országban végeztek, és amelyben a hangulat és az image sokkal jobb mutatókat kapott, mint az ételek minősége. A *McDonald's* nagyon tudatos és konzekvens vizuális stratégiával tartja fenn pozíciót, e tekintetben hadd említsem meg a médiahatalommá vált *Disney*vel kötött szerződést, ami a termékeik kölcsönös promóját foglalja keretbe.

se. A színek nem színek, hanem, *neonszínek*, a hangok nem hangok, hanem *neonszínek*, az illatok, nem illatok, hanem *neonszínek*. Javasolom, hogy a történelem, filozófia, város és humanizmus végét nyilvántartó apokaliptikus lajstromunkba, vegyük fel a „színek vége” tételt is. A színek vége, mint minden „vég”, a határ megérintésével kezdődik. A szem számára a legfelső határ, a legerősebb inger egy bizonyos zöld, amely a nyolcvanas évek közepén, az új vizuális trendet hozott, és fokozatosan más élénk színekkel, úgynevezett *neonszínekkel* kiegészítve konszolidálódott. E *neonszínekkel* festett tájban szólnak meg a zenék, ebben a tájban kapnak jelentést az illatok<sup>20</sup>, és az ételek is (gondoljunk a mesterséges ételszínezők kiterjedt használatára).

A kényelmes befogadás könnyen válhat unalmassá, ezért a világtermékek mérnökei, akik nem elégednek meg azzal, hogy vizuálisan magnetizálják a fogyasztót, arra törekcsenek, hogy a kényelmi intervallumon belül, a legerősebb ingereket állítsák elő: a befogadás legyen problémamentes, a fogyasztás kényelmes, de ezen a kényelmen belül garantálja a legerősebb ingereket, a maximumot a minimumban. A *maximumot a minimumban* jól kikísérletezett arányait, hogy tudniillik mennyire legyen hagymás a hamburger, aromás a shake a legáltalánosabb humán mértékek szerint kell beállítani. Így válnak érhetővé az erőfeszítések, hogy az egyszer szerencsésen tájolt arányok mindenütt a világon változatlanok maradjanak: *Coca Colából* nem egy bizonyos évjáratút kérünk, hanem a végtelen ideje ugyanolyan *Coca Colát*, a Magyarországon készült, magyar vásárlóknak kínált *Uncle Benn's* mártások sem az ugari ízvilág, hanem az antropológiai legkisebb közös többszörös szerint vannak fűszerezve.

A globális termékek a világtörténelem eddig legnagyobb konszenzusát állították elő, és erősítik meg minden nap. Az ezeket választók annyian vannak, hogy első látásra az egykori római ármádia sem tudná őket legyőzni. Meg aztán a *maximumot a minimumban* harcosai nem is vállalkoznának hasonló kellemetlen konfrontációra.

<sup>20</sup> Gondoljunk a *Fa* legújabb termékcsaládjára.

### [b.] A látás és a többi érzék kapcsolata a nyelvben

Ha a hallás lép a látás helyébe, abban is a látás elsőbbsége fejeződik ki. *Maimonidész* szerint, ha álmunkba valaki szól hozzánk, és csak hangját halljuk, Isten szól. A hallás akkor előzi meg a látást, amikor a látás már túl veszélyessé válik; Isten megóvja kreatúráit képétől, a platonikus Nap vakító fényétől. A hallás úgy viszonyul tehát a látáshoz, mint a füst a tűzhöz – a transzcendencia, amikor jó szándékai vannak, betartja a fokozatosságot: „Az én fülemnek hallásával hallottam felőled, most pedig szememmel látlak téged”. (Jób. 42.5.).

Hogyan fejeződik ki a látás primátusa a nyelvben? A többi érzékkel szemben a látáshoz nyelvi univerzálék kötődnek, ezt belátni egy felületes nyelvvizsgálat is elegendő. A világlátás „világlátás”, az egyértelmű gondolat „látva látszik”, valamihez kezdeni pedig „valamihez látni”. A világ: *világ*. Latinul a *lux* nem csak világot, világosságot, napvilágot de kontextustól függően többek között életet, szemfényt, felvilágosodást, megvilágosodást és lelket is jelent. Héberül a szem *Ayin* (אין) egyben az *Ayin* (אין) betű ideogramája, és egyik jelentése „forrás”. A másik prezenciája, az arc, németül *das Gesicht*.

A látás szótára gyakran az ontoteológiai gondolkodás fogalomtára is. A *Bibliában* a fény mindig a szentséghez kötődik, az igazság, a bölcsesség jelképe, amolyan isteni dísz. Képellenessége ellenére, az *Államban*, Platón, a fényt a legmagasztosabb isteni tulajdonságokkal kapcsolja össze, és ez a gondolkodástörténet egyik legszebb paradoxonja. Platón, igazi vizuális alkat, a nyelv dialektikájának elszánt utasaként kényszerpályára kerül és képellenessége erősen képi metaforában nyer kifejezést.

Törvényszerű, amikor a fény kiteljesedik, feneketlenné válik a sötétség is, a különválasztásban viszonyuk csak radikalizálódik, felelőtlen összekeverésük bűnnek számít. *A Mester és Margarita* végén, a gonosz felszabadítja szolgáit a vezeklés alól. Egyikük bűne az volt, hogy „tapintatlanul tréfálkozott. [...] A világosságról és a sötétségről beszélve olyan szójátékot gyártott, amely nem volt egészen szerencsés. Vezeklésül valamicskét tovább kellett mókáznia, mint képzelte.”<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Mihail Bulgakov: *A Mester és Margarita*. Európa. Budapest. 1993. 475. old.

A nyelv látásba- és a látás nyelvbeágyazódásából kifolyólag, a kategóriatörténet fénytörténet és a nyelvkritika nemkülönben fénykritika is. A fénykritika alapja az a belátás, hogy a fényigény krízishelyzetekben többszörözi magát, a plotinosi emanációs tan például abban a gótikában materializálódik, amely ugyanakkor a skolasztika válságának tanújele is. Nem lennék az első, ha azt mondanám, a kereszténység konzolizálódása a válság rögzülése. Válságon azt értem, amikor *a sötétség feldolgozatlan marad*. „Ha tekintetbe vesszük, hogy az ördög mekkora szerepet játszik a kozmikus és az emberi történelem keresztény interpretációjában – írja Kolakowski – (nélküle nem történt volna meg az emberi nem bukása, ezzel együtt nem lenne megváltás és megtestesülés, nem lenne halál, szenvedés és munka, sőt, talán tudás sem léteznék), akkor meglepő, hogy a hivatásos egyházi források milyen fukarul bánnak az ide vonatkozó információkkal.”<sup>22</sup> A vulgáris kereszténység tehetetlenül hívja elő a sötétséget, a fény rossz természetét. „A jótól valószínűleg nehezebb megszabadulni, mint a rossztól”<sup>23</sup>, a fénytől, mint szubtilis nyelvi törvénytől valószínűleg nehezebb megszabadulni, mint a sötétségtől.

A kínai nyelv fénytörése más. Ez egy organononok nélküli történet; ez a nyelv nem alkalmas tiszta kategóriák megalkotására, mondatai nem a kétértékű logika szerint alakulnak, az *azonosság elve* valójában bennfoglalási elv, a *harmadik kizárt elve* nem univerzális. Ez a sajátos grammatológia a miénktől sok tekintetben élesen eltérő látás formát állít elő. Gondoljunk például arra, hogy a híres *jin-jang* képletben a fény ellentéte nem a sötétség ahogy azt gyakran fordítani szokták, hanem az *árnyék*. A nyugati látás formában az árnyék inkább az illúzióalkotással van kapcsolatban, kevésbé a metafizikával. A második világháborúban, a német katonák arcát szabvány-oldalfényben fotózták, mert az efféle árnyékolásban a tekintetek elszántabbnak tűntek. Nyugaton, és ezt a platonikus barlangi árnyékok nagyon jól demonstrálják, az árnyék megjelenése a virtuális, a szemfényvesztés nyitánya. Minálunk, az árnyék a perspektivikus térillúzió és/vagy a sejtelmes megkomponálásának instrumentáriumába tartozik. A reális virtualizálásával (a virtuális realizálásával) az árnyékolás a látás alapformájává vált, a példákért nem kell a 3D-be men-

<sup>22</sup> Leszek Kolakowski: *Az ördög*. In: *Halott világok – lehetséges világok*. Seneca. Budapest. 1994.

<sup>23</sup> C. G. Jung: *Gondolatok a jóról és a rosszról*. Kossuth. Budapest. 1996. 94. old.



nünk, elég a síkban maradni és figyelmesebben követni a „poszt-modern” tipográfia tendenciáit.

A kínai szellemiség számára a reális és virtuális episztemológiai megkülönböztetése értelmetlen, a németalföldi és metafizikus festők sejtelmessége a nyugati reprezentáció naturalizmusa úgyszintén. Festészetükben nem találunk nyugati értelemben vett perspektívát és ami ebben a gondolatrendben a legfontosabb, árnyékot sem. A mi számunkra az árnyék valamiféle megfoghatatlan köztes fény és sötétség között, a nem egyértelműségek veszélyes és borzongtató terepuma: árny az, aki él is, nem is, tudhatjuk meg *Orfeusz* és *Dante* beszámolóiból. Az élő, akinek nincs árnyéka vagy Isten, vagy istenverte. A kínaiak kevésbé kategorikusak.

A festészet illúziós stratégiáiról szóló tanulmányában *Gombrich* felhívja a figyelmet arra, hogy annakidején, az indiánportrékat készítő festőknek gyakran kellett szembesülniük modelljeik értetlenségével. *Medvebocs* arcát *Catlin* félárnyékban festette meg, amit az indiánok azért nehezményeztek, mert úgy vélték az arc fele hiányzik. A nagyon éles szemű nyomkövetők látási formájától teljesen idegen volt az árnyék reprezentációs ideája. (A fény esésének megvannak a sajátos látás formáinként változó szabályai. Pszichológusok kimutatták, hogy a nyugati szemlélők elvárásai szerint a fény felülről illetve balról esik, előfelvetés, ami a festmények nagy részét szemlélve be is igazolódik.<sup>24</sup> Fentről és balról, ez egyben a nyugati írás iránya is.)

Az azonosság elvének problematizálása nyugaton a filozofikus feladatok közé tartozik. Talán e tekintetben a németek a legérzékenyebbek, tudniillik nyelvük bizonyos állapota képes előhívni valamelyik dialektikát, ellentétben például az angolnyelvel, amely nem támogatja a jelentésalakulás történetiségét. Az ahermeneutikus angolszász szemléletet hüen fejezi ki, hogy a *sense* egyszerre jelent érzéket, érzetet és jelentést is, *to see*, jelentheti azt is hogy látni, azt is hogy érteni. A jelentés az érzetben konstituálódik tehát az angol grammatológiája szerint, a jelentés története az érzékelésben akár befejezettnek is tekinthető. A német *der Schein* ezzel ellentétben a reprezentáció kettős természetének kifejeződése, mert egy időben jelent fényt és látszatot. Ez a kettősség a háttére például a fiatal Nietzsche *apollóni* metaforá-

<sup>24</sup> E.H. Gombrich: *Artă și iluzie*. Meridiane. București. 1973. 316–323. old.

jának, ami nyelv- és racionalizmuskritikájának egyik legkorábbi megnyilvánulása.

**[c]. Van-e (objektív) formája az egyensúlyiságnak és sebességiségnek?**

„Vannak, akik egy hatodik érzéket is említenek, de nyilvánvaló, hogy a gyönyörérezékelés, amire utalnak, visszavezethető a tapintásra, és csak öt érzékszerv az osztályrészünk. Többet nem is tudunk elképzelni” – írja *Voltaire*<sup>25</sup>.

Ahogy a szférák zenéjét sem hallani, mert születésünk óta szól, úgy a vesztibuláris szenzorok létére sem tudunk reflektálni, hacsak nem egészen kivételes alkalmakkor. Mostanában ezek az alkalmak egyre gyakoribbak, minthogy a stratégiai technológiai fejlesztések szinte kivétel nélkül a nagyobb sebesség elérésére irányulnak. Kérdés, van-e a vesztibuláris érzékelésnek története, vagy helyes volt Voltaire meglátása és sokáig csak öt érzékünk volt, a hatodik csak lappangott, tárgyi kultúrája és kizárólag kortárs fejlemény. Az elkövetkezőkben, egy olyan íráshoz vetnék fel néhány szempontot, amely az egyensúlyiség és sebességiség retroaktív megírására vállalkozna.

Amikor megpróbáltam releváns leleteket keresni, két körülmény tűnt fel. Először az, hogy minden kultúrkör nagyon konzekvens abban, ahogy megjeleníti (eltakarja) az egyensúlyiságot és sebességiséget. Másodjára az, hogy a sebességiség és egyensúlyiség mindig egyszerre válik fontos vagy negligálható, rejtőző vagy explicit tényezővé, vagyis a sebességiség és az egyensúlyiség többnyire felcserélhető fogalmak, mert, ahogy mondani szokás, ugyanazon dolog két aspektusa.

A régi görög művészet formatörténete nagyon plasztikus a tekintetben, miként válik valami a rigurózan szakralisból majdnem naturalistává. Az idő során az ábrázolás egyre decentralizáltabb és dinamikusabb, de a pátosz, ami a szakralitás felszívódásával rögtön betölti a spirituális vákuumot, megakadályozza, hogy a szó modern értelmében naturalizmusról beszélhessünk. A nem statikusan ábrázoló görög szobrok, nem ritkán a mozgásba lendülés, erő kifejtés előtti egyensúlystádiumot ragadják meg – gondoljunk

<sup>25</sup> Voltaire: *Érzékelés*. In: *Az ész vallomása*. A Hét. Bukarest. 1990. 128. old.

például Myron *Diszkoszvetőjére*, vagy az euboiai monumentális *Zeusz- vagy Poszeidón-szoborra*. Amennyiben a mozgássor már megkezdődött, az ábrázolásból kimaradnak az egyensúlyállapotok közötti nem egyensúlyi átmenetek. Egy VI. századi attikai kupa távolugrókat ábrázol, akik súlyokat használnak, a nagyobb lendület végett, de csak azok a mozgásfázisok vannak megörökítve, amelyekben a test teljes egyensúlyban van. Hasonló képletet vélek felfedezni későbbi századok alkotásaiban is: *A borghezei vívóban*, a *Haldokló Galluszban*, de a nagyon bonyolult architektúrájú *Laokoon-csoportban* is. A görögök nagy mozgáskultúrával és rafinált térszemlélettel rendelkeztek, és a különféle mámorok avatottjai is voltak – a dinamizmust nem száműzték a képzőművészetből, de diszharmonikus vonatkozásait tudatosan kikerülték; az egyensúlyiság és sebességiség szélsőséges manifestációit életük más, szintén jól körülhatárolt praxisaiban, ünnepeikben dolgozták fel.

A hellenizmus és a rómaiak diadala új léthelyzetet hozott, a pátosz megkopott, az élet ritmusa felgyorsult, a test pedig könnyebben kerülhetett extrém helyzetekbe. A sebesség Európában először a rómaiaknál lesz hatalmi kérdés, szemlélet és stratégia része, írja Virilio, a *drokratizmus* fogalmának kitalálója<sup>26</sup>. Pompeji mozaikjai a klasszikus az egykori göröghöz képest már egészen másmilyen attitűdről számolnak be. Példának hadd emeljem ki a híres *Faun-házában* található *Nagy Sándor mozaikot*, amelyben az ábrázolás a naturalizmus határát súrolja, a csatajelenetben a lovak száguldanak, a forgatag artikulálatlan testhelyzeteket kreál, és ezek kontroll nélkül megörökítésre is kerülnek. Az erotika mellett a harc a vestibuláris érzékelés nem elhanyagolandó ősi formája.

Általában, azt tapasztaltam, hogy a vestibuláris érzékelés akkor lendül játékba, amikor a közép (mérték) útja elhajlani kényszerül. Úgy vettem észre, az, hogy az egyensúlyiság és sebességiség mentén egy kultúra hogyan határozza meg, hogyan méri ki a normalitást, erős korrelációban van azzal, milyen az adott kultúra közérzete, látás formája, milyen a halálképe. A statikus ábrázolások azokra a civilizációkra jellemzők, ahol az élet a halállal végérvényesen véget ér. Ide tartozónak látom az egykori egyiptomi civilizációt és a bennszülött amerikaiak nagy civilizáció-

<sup>26</sup> Így nevezi a jelen sebességorientált társadalmát. Lásd: Paul Virilio – Sylvere Lotringer: *Tiszta háború*. Balassi–BAE Tartóshullám. Budapest. 1993. 42. old.

it. A görögök ábrázolása életszerűbb, szívesen ábrázolnak eszményi mozdulatokat – bizonyos kvalitások ugyan szükségesek, de a halottakat meg lehet látogatni, jó konjunktúra esetén, vissza lehet hozni. Dionüszosz, akinek kultuszából nem hiányoztak az orfikus elemek, ellentmondásmentesen lehet az élet és a halál istene mégpedig azért, mert a görög panteonból ő a legnagyobb lendületű létaspektus. Keleten vannak a szédülés legnagyobb kultúrái, itt a formák terén a lágyabb ritmusok, a körívek dominálnak, eszerint az élet és a halál bármikor felcserélhetők.

A *Tarot* XII. kártyája, az *Akasztott ember* egy fejfelé lógó, ájult férfit ábrázol. A különféle leírások persze ellentmondóak, de csak miután megegyeznek abban, hogy a XII. árkán a beavatás útjának anyagi aspektusú határhelyzetét tárja fel. A keresztény középkor szigorúan nem mozgás- és fejlődéselvű kánonjai a természetszerűleg a statikus ábrázolás mellett kötelezték el magukat, és általában, minden vesztibuláris játék, tiltás alá került: a rítusból, a templomból korán száműzve lett a tánc, a különféle táncos népi ünnepek pedig többször be lettek tiltva. Ide tartozik, hogy nagyon népszerűek voltak ugyanakkor a különféle haláltánc ábrázolások, ezek közkézen forogtak, de templomok falain is megtalálhatók voltak. Az egyház csak kivételes helyzetekben nem ellenezte a tánc gyakorlását így élt a lehetőséggel, hogy a táncot egy elrettentő és moralizáló látomással kapcsolja össze; általában, ami annakidején a középkori képzőművészetben dinamikus volt, az mindig szörnyeket, monstumokat, démonokat ábrázolt és az elrettentést, bünbánatra preparálást szolgálta. A katolikus egyház lévén a közvetítő ember és transzcendencia között, egyben minden egyensúlyiség tengelye is. Minthogy az extatikus praktikák megkerülik a tranzitot, az egyháznak erős morális kilengésgátlókat kellett eszközölnie.<sup>27</sup> Ha a középkori kereszténység egyensúlyiség formája a vesztibuláris száműzése volt, az örvénnyel való szembesülés mindig erős halálfélelemmel párosult. A haláltánc a keresztény középkor egyensúlyiség vízióját tárja elénk, a keresztény lét rendje, hogy a szédülést a halál követi. Nem véletlen, hogy a *Tarot*-ban az *Akasztott embert* követő XIII. kártya a félve rettegett kaszás csontvázat ábrázoló *Névtelen kártya*.

<sup>27</sup> Leszek Kolakowski: *Religia*. Humanitas. București. 1993. 103–112 old.

Ezzel kapcsolatosan a múlt század vége óta több hullámban, több irányból lettek megfogalmazva nagyon erős fenntartások. A kultúra folyamatai nagyon összetettek, többszemponú mérlegelést igényelnek, de első közelítésben nem látok elvetendőnek egy olyanszerű felvetést, amely a mostani iránytalan szédülés- és sebességisztériát az egykori szelepek szétrobbanásának tulajdonítja.

A tánc és a halál nem-kettőssége természetesen más kultúrákban is megtalálható, de épp a halálfelfogások sokrétősége miatt a tánc megítélése nagyon változó. Egyiptomban, ahol a halál kánonja egyben hatalom kánonja is volt, a halálkultusz pedig a hatalom fenntartásának kultusza, a templomi tánc, amire rengeteg szabály vonatkozott, a totemek mimetikus megjelenítésére szolgált, és ha volt is, csak másodlagos lehetett az extatikus jelleg. A szórakoztató táncok a spirituális hanyatlással kezdtek teret nyerni.

Egyik dialógusában *Lukianosz* úgy beszél a táncról, mint szubsztanciáról: „a tánc művészete nem valami újdonsült tevékenység és nem is tegnap vagy tegnapelőtt, esetleg nagyapánknak vagy nagyapánk nagyapjának az idejében keletkezett, hanem azok, akik a leghelytállóbb tanítást közlik a tánc eredetéről, azt mondják, hogy a világmindenség keletkezésekor született meg a tánc is, mint amaz ősi szerelem kísérő tüneménye. Mert a csillagok kartánca és a bolygóknak az állócsillagokhoz való viszonya és ritmikus kapcsolódásaik és mozgásuk harmonikus rendje ennek az elsősülött táncnak a példaszzerű megnyilvánulásai.”<sup>28</sup>

*Lukianosz* párbeszéde, azon kívül az örömmön kívül, amellyel általában a görög szövegek olvasása jár, két tanúsággal is szolgált. Az egyik, annak nyugtázása volt, hogy, *Lukianosz* viszonylag precíz ismeretekkel rendelkezett az indiaiak táncairól és valószínűleg táncmetafizikájukról is: amit a tánc keletkezéséről ír akár *Shivaról* is szólhatna. A másik a tánc és a harc eredetközösségének felfedése.

*Shiva*, a teremtő és pusztító istenség legismertebb allegorikus ábrázolása a táncoló Shiva, kinek tánca kozmogóniai tánc, mint-hogy „a természet minden kreatúrájával együtt az ő táncának következményei.”<sup>29</sup> Indiában a tánc a jógához hasonló fontosságú spirituális gyakorlatnak számít, mert egyszerre nagyra becsült extatikus technika és szakrális művészet. Mint hogy a keleti felfogásban a halál mindig valamiféle megmenekülést jelent, a tánc is egyfajta halálgyakorlat, tulajdonképpen a szédülés megérintése és egyensúlyá oldása. Ebből a szempontból, Shiva táncának megfelelően a kínai teremtő-pusztító *tao* mozgása. A kínai *taj chi chuan* a vesztibuláris kultúra egyik beteljesített útja. Benne a klasszikus

<sup>28</sup> *Lukianosz: Beszélgetés a táncról.* In: *Lukianosz összes művei.* I. kötet. Magyar Helikon. Budapest. 1974. 740. old.

<sup>29</sup> Heinrich Zimmer: *Mituri și simboluri în civilizația indiană.* Humanitas. Bucuresti. 1994. 146. old.

keleti egyensúlyiség forma fejeződik ki, amelynek lényege a hullámok megülése (a keleti táncok olyan haláltáncok, melyek élet-táncok is), szemben a klasszikus nyugati formával, ami a hullámok megtörésében való rendíthetetlenségben áll.

A táncot általában a mimetikus totemista cselekvésből eredeztetik, persze kérdés marad, van-e tiszta (érdekmentes) mimézis. Lukianosz szerint *Rhea* volt az első aki táncolt, a *Zeusz* körül fegyveres táncot járó kűrészeket is ő táncoltatta. *Mérionész*, akit Homérosz táncosnak nevez, éppen a táncban szerzett gyakorlata miatt kerülhetett el könnyedén a feléje hajított dárdákat. A spártaiak, és ennek később nagy hagyománya lett „hadba is fuvolakísérettel, ritmusosan, szépen vonultak”<sup>30</sup>. A háborúskodás a régi görögök természetes létmódja volt, a harcok végét a dekadencia hozta el. Milyenek lehettek ezek az előkelő küzdelmek? – a későbbi fejlemények rossz emléke miatt aligha tudunk erről fejleményt alkotni. A mi szédülési instrumentariumunk már a *CNN Live*, a *disneylandi* körhinták és a kacsalábon forgás.

A tizenkilencedik században, párhuzamosan a mítoszok eróziójával, nyilván a vesztibuláris *érzékelés* formái is áthangolódnak, mint sok minden más, kifordulnak és elkezdődik a szédülés és a sebesség immár látványos története. A *Verstár – a magyar Ura klasszikusai* CD-ROM segítségével statisztikailag kimutatható, hogy a „szédülés” fogalomcsaládja ugyan *Berzsenyi* szótárában is megtalálható, de rendszeres használata csak *Aranynál* kezdődik el, és ahogy az idő telik, egyre gyakoribbá válik. A vesztibuláris tudatosodásában fontos szerepük lehetett bizonyos technológiák, például a táviró vagy az olasz futuristák egyik eszménye, a *versenyautomobil* kifejlesztéseinek, – általában az avantgarde az új technológiák mámorában éget – de legalább annyira fontos, hogy a fiatal művészek nagyon tudatosan a percepció új formáit keresték. A látás új formát keresett és részben meg is találta a japán mesterek, például *Hokusai* és *Utamaro* a századfordulón nagyon divatos, banális témákat feldolgozó, laza kompozíciójú munkáiban. Az egzotikuma fogékony párizsi közönség akkoriban sokkal nyitottabb volt a keleti művészek irányába, az impresszionisták műveire, az 1867-es *Párizsi Világkiállításon* az *Ukyo-e* iskolának saját hivatalos pavilonja volt. Az egyensúlyiség és sebességiség történetében, az impresszionisták közül a legfontosabb alig-

<sup>30</sup> Id mű. 741. old.

hanem *Degas*, aki nagyon büszke volt arra, hogy két új témát fedezett fel a festészetnek, a balettet és a lóversenyt.

A kortárs képzőművészetben, a száguldás és a szédülés alap-témák, közhelyei is kitermelődtek. Ami a kortársakat illeti, *Robert Longo* 1982-es munkáját nagyon relevánsnak látom; a *Mans in Cities*, plasztikusan szemlélteti azt, amit úgy is nevezhetnék: „postmodern vesztibuláris polgár”. A fotók egy felhőkarcoló tetjén készültek, a művész kérésére a modellek megpróbálták elszédülni.

Az érzékelés általános vizualizálódása után a képek gerjesztése az értelemszerű folytatás. A *Montparnasse* ópiumkorszakával elkezdődött a modern drogfogyasztás mostanra fantasztikus szubkultúrájának története; a kortárs drogfogyasztás már fokozottan képesedett vesztibuláris játék, az érintettek gyakran egyszerre többtípusú kábítószer is használnak, a mámort megkomponálják, az egészsnek van egy bizonyos architektúrája. A mámor részei a szédülés (ezt a marihuána, hasis vagy ópium váltja ki), a sebesség (speed vagy amfetamin) és a hiányozhatatlan képek (szere főleg az LSD). A poszt- vagy hiperérezkelés felől tekintve másodlagos, hogy a játékos MUD-ra, *bunge jumping* kötélre vagy éppen fecskendőre hagyatkozik.

#### [d.] Egyiptomi formák – aktuális trendek

A köznapi vizualításban sokkal gyakoribbak a régi ázsiai, amerikai vagy törzsi afrikai képtörmelékek, mint az egyiptomiak<sup>31</sup>. A látás aktuális formái nem kedveznek neoegyptominak. Néha egy-egy ékszerboltot női fodrászatot egy ismertebb fáraóról neveznek el, aminek nyilván meg vannak a szükséges külső- és belsőépítészeti hozományai, de ezek csak kivételek – a gyorságásra szánt konzum kollázsokból az egyiptomi motívumok szinte teljesen hiányoznak. Ugyanakkor soha nem voltak az egyiptomiak annyira, mondjuk ki, divatosak, mint most. Mi lehet ennek a látszólag ellentmondásnak az oka?

<sup>31</sup> A görög képzőművészeti alkotások és motívumok kortárs alkalmazásaival kapcsolatban lásd: Nikolaus Himmelmann: *Antichitatea și viața cotidiană modernă: reclama ca produsul „clasic”*. In: *Trecutul utopic*. Meridiane. București. 1984.

A kortárs vizualításban, a naiv két-három sémára visszavezethető reklámozás mellett kétféle trendet vélek felfedezni. Az egyik az *iránytalan káoszé*, a másik a *könnyű metafizikáké*. Az iránytalan káoszban különféle eredetű, jellegű és vonatkozású képek kerülnek egy terítékre – az avantgarde precedensek jól ismertek. A hordalékfogás minősége a találkozás szerencsés kimenetelén múlik. Egyfajta hazardírozásról, heurisztikus káoszrendezésről van szó: *No sense makes sense on MTV*. Minthogy nincs ártatlan káoszrendezés, ha a felvetésre: *káosz*, a megoldás: *Káosz*, a lefolyás pont annyira ideologikus, mintha a megoldás helyett az állna, hogy *Isten, Halál, Szép, Semmi*, vagy bármi más. Ezért az, aki azt hiszi, a töredékes és heurisztikus képesség maga a teljes szabadság, tévedésben van. Tévedésben van annál is inkább, mert a képes magazinokban, zenés adókon fogyasztott kollázsok hatáskollázsok, helyzetefektek, lényegében premeditált véletlenek.

A káosz képisége nyilván azokat a törmelékeket részesíti előnyben, amelyek könnyen beépíthetők, átalakíthatók és ezek semmiképp sem az egyiptomi formák. Nehezen tudnánk elképzelni a dalii bajuszt a louvrei *Tutanchamonon*. Az egyiptomi ábrázolás merevsége és lezártága a cseppfolyós képáradatba feloldhatatlanná teszi. Az egyiptomi formák letisztultak, ugyanakkor integrálhatatlanok, képletük és funkciójuk sokban hasonlítható a modern közlekedési táblákhoz: piktogrammikusak és rendet írnak elő. Ennek megfelelően az egyiptomi ábrázolás kivétel nélkül *en face* és oldalnézetből történik (a görög vázafestészet ismerte a fel-es negyedprofil is). A szigorú kötöttségek csak *IV. Amenhotep-Ehnaton* merész reformuralkodása alatt oldódtak fel, de fia *Tutanchamon* idejében ismét vissza lettek állítva.

Ha a merevség káosz-játékon kívül száműzte az ókori egyiptomi formákat, akkor alkalmassá tette őket arra, hogy egyfajta vulgármetafizikai toposz váljon belőlük.

*Luc Besson* sztereotípiagyűjteményében, *Az ötödik elem*ben a gonoszt a piramisokban győzik le, *Michael Jackson*, akinek minden megnyilvánulása tünetértékű, egyik klipjében egyiptomi mágust alakít, a *Discovery Channel* kiadójának katalógusában<sup>32</sup>, az ókori Egyiptomra látványosan több tétel vonatkozik, mint bármelyik más kultúrára. A példák sokáig folytathatók, de talán ennyiből is bizonyítást nyer, hogy az ókori Egyiptom piaci sikerrel

<sup>32</sup> DISCOVERY CHANNEL SCHOOL EDUCATOR GUIDE & CATALOG, FALL 1988



igazi kecsgetető áru, könnyű, *maximumot a minimumban* metafizika. Az egyiptomi formák ott jelennek meg, ahol alapvető feltétel vagy izgalmas többlet hoz a misztikus remegés, így a számítógépes játékokban, a fantázia és szerepjátékokban, a péntek esti sorozatokban de létezik egyiptomi környezetben játszódó pornó CD-ROM is. Ez már nem az egyiptológusok, nem a tudós írások, nem Antonius és Kleopátra Egyiptoma, hanem a misztikáé, az elfelejtett tudásé, a péntek esti családi borzongásé.