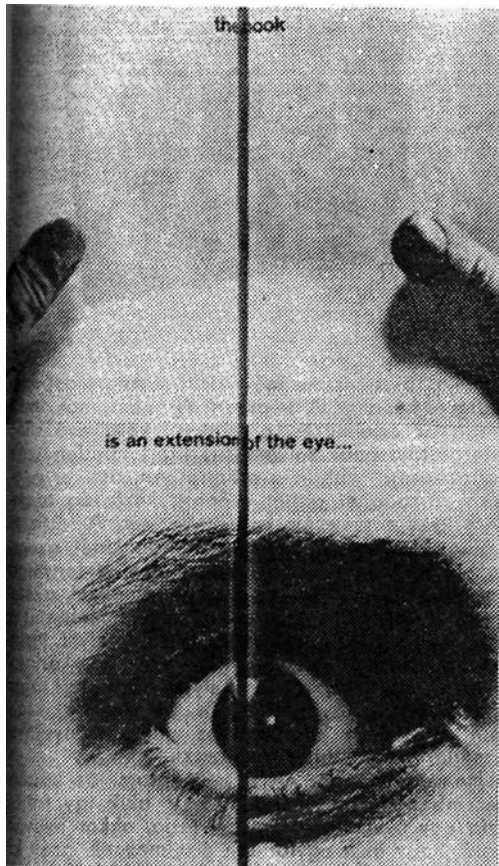


VIZUÁLIS KÖRNYEZET – VIZUÁLIS KULTÚRA



Illusztráció McLuhan a Gutenberg galaxis című könyvből: a könyv a szem kiterjesztése

A kiállított képek sorát szemlélve tanácstalanul állok meg az egyik festmény előtt. „Én ezt nem értem” — mondom magamban. A mellettem lévő két látogató viszont érti, legalábbis beszélgetésükből úgy veszem ki. Mikor azonban jobban odafigyelek, az is kiderül, hogy ketten kétféleképpen értik. Így már három **értelmezés** van ugyanarról a képről. Egy, amelyik a kép kép-voltát nem fogja fel, és még kettő, amelyek tulajdonítanak valamilyen értelmet a képnek, de a két értelmezés lényegesen eltérő. Ha még más szemlélők is odatévednek, akkor másfajta értelmezések is megfogalmazódhatnak. Ezekre azonban nincs nagy szükség, mert az egy képre irányuló háromféle értelmezés bőven elegendő ahhoz, hogy egész sor kényelmetlen kérdés megfogalmazódjék bennünk. Számomra ugyanis az előttem lévő kép nem számít igazán képnek, csupán egy tárgy, míg a másik két tárlatlátogató számára az előttük álló tárgy képnek számít, noha más és más jelentéstartalommal felruhá-

zott képnek. Megegyezés akkor jöhetne létre köztünk, ha egyetérténénk abban, hogy melyek is azok a tulajdonságjegyek, amelyek egy tárgyat képpé tesznek!? Ha nagyon belemelegednénk a vitába, akkor előbb-utóbb kiderülne egy sor dolog arról, hogy ki, mikor, hogyan, miért alkotta meg ezt a képet mint tárgyat. Lenne egy ilyen közös tudásunk, de ez még korántsem jelentené azt, hogy a szóban forgó képet ezután mindhárman ugyanúgy fogjuk értelmezni. A beszélgetés során ugyanis az is kiderülne, hogy mind a hárman másra és másra figyelünk fel, a vonalak, a színek más és más érzést, hangulatot keltenek bennünk.

Az értelmezés sokféleségének felismerése elvezethetne így az alapvető kérdéshez: Mit is jelent az, hogy képnek látunk valamit? A válaszhoz nem elegendő csak a festményeket szemrevételezni. A kép (a festmény) ugyanis olyan tárgy, amelyhez a látás csatornáján közelítünk, és amelyet valaki létrehozott. A képeken kívül azonban még sok más egyebet is látunk, a képek mint tárgyak csak parányi részei annak a **mindennapi látványnak**, amelynek alkotóelemeit nap mint nap észleljük, értelmezzük. Természetesen nem mindegy, hogy ami a szemünk elé került, azt emberi kéz és emberi szándék alkotta-e vagy sem. De a szándékoltan létrehozott képek és a mindennapi látványok között nagyon sok hasonló vonás van! Például a busz ablakából elem tároló panoráma bennem csodálatot válthat ki, míg az útítársamat közömbösen hagyja. A színek, a formák, az összkép itt is — akárcsak a kiállítóteremben — különböző értelmezéseket, a szemlélő részéről különböző viszonyulásokat hívhat életre. Az előbb felvetett kérdés tehát itt is érvényes, csak sokkal szélesebb területre irányul: mi a lényege annak a folyamatnak, amely lehetővé teszi, hogy a szemünk elé került dolgok látvánnyá álljanak össze? Miben áll az általában vett

képszerűség mint folyamat

természete? A legkézenfekvőbb válasz az lenne, hogy a képszerűség természetét magában a képben (látványban) kell keresni. Például előttem van egy kép, amelyen havas téli táj látható. Ez a kép sokmindent felidéz bennem, ami a télhez, a hóhoz, a hideghez kapcsolódik. Mind-ebből úgy látszik, hogy a „tél” ennek a képnek a belső, elidegeníthetetlen tartozéka. Igen ám, de ha olyan embernek mutatom meg ezt a képet, aki sosem látott telet és — tegyük fel — nem hallott ilyesmiről, akkor számára mit fog jelenteni ez a kép? Mennyiben tudja a kép őbenne ugyanazt kiváltani, mint én bennem? Nyilván semennyire: a fehér szín, a fehér sík felület teljesen más dolgokat fog eszébe juttatni. De vannak ennél sokkal hétköznapiabb példák is. Ha én például Sherlock Holmes mesterfogásait olvasom, és az egyik lapon öt ábrázoló illusztrációra bukkanok, akkor a képet nézve sokmin-



Attikai vázarajz az i.e. V. századból

den eszembe jut erről a sosem létezett ember-ről. Akik megpillantják ezt a képet, de Sherlock Holmes-ról még sosem hallottak, azoknak is sok minden eszükbe juthat, de biztosan nem az, ami nekem jutott eszembe. Ilyen példa végtelen sok van. Két dolog következik belőlük. Egyrészt az, hogy a képek mindig „mondanak” valamit (képviselnek, reprezentálnak), de hogy mit mondanak, az **nem bennük**, hanem sokkal inkább **bennünk, a szemlélőkben** van lerögzítve.

Ma már a képszerűség természetével foglalkozók nagyjából egyetértenek abban, hogy a képszerűség nem a szemünk elé kerülő látvány saját belső adottsága, tartozéka, hanem olyasvalami, ami az egyéneknek a környezetükkel való kapcsolataiban termelődik, konstituálódik. A képszerűség: folyamat eredménye, és ennek a folyamatnak az arkhimédeszi pontja a szemlélő alany. Azért látom tehát a telet télnak, mert az agyam — úgymond — erre az értelmezési pályára van beállítódva, az az életvilág, amelyben felnöttem és amelyben élek ezt az értelmezést tartja célravezetőnek, jónak, természetesnek. Aki más életvilágban nevelkedett, az ugyanazt a környezeti elemet szükségszerűen másként fogja meglátni. A „romlatlan szem nem egyéb, mint mítosz” — mondja Gombrich **Művészet és illúzió** című munkájában. Ha valamiképpen elő tudnánk varázsolni egy „érintetlen” (értsd: ingerektől nem érintett) szemet, akkor az a környezet

kaotikus összevisszaságán kívül semmi mást nem tudna érzékelni. A képszerűség nem más, mint maga az **értelmezés**, a minket körülvevő világ interpretálásának folyamata; ezért minden szem „bűnbeesett” abban a pillanatban, amikor valamely társadalmi réteg, csoport, közösség tagjaként kezdte szemlélni a környezetét. A látás fiziológiai alapjai nagyjából mindenkinél azonosak ugyan, de a látás lényege nem a fényinger észlelése, hanem az a gesztus, amellyel a szemünk elé került színeket, formákat jelentéssel ruházzuk fel. Ez pedig mindig valamelyik társadalmi csoport, közösség „látási gyakorlata” alapján történik. Egy-egy ilyen közösség tagjai számára a nagyjából közös környezet, közös múlt a vizuális környezethez való viszonyulások hasonló változatait termelte ki.

Ha a téli képet én télinek látom, és környezetemben sokan vannak még, akik így látják, míg egy másvalaki nem így látja, akkor nyilvánvaló, hogy akik egyformán értelmeznek, azok között valamiféle hallgatólajos megegyezés van. A képen fellelhető formák, színek, arányok, fényárnyék viszonyok körülbelül ugyanazt az értelmezést hívják életre. Ez az egybeesés arra int, hogy nézzük meg kissé közelebbről

a képszerűség mint konvenció

természetét. Annál is inkább, mert szélsőséges álláspontok szerint bármi ábrázolhat bármit. Ha a fehér szín jelentheti az ártatlanságot is, miközben mások számára ez a gyász színe, akkor nyilvánvaló, hogy elvben bármit jelenthet, ha valakik megegyeznek abban, hogy számukra a fehér szín mit is fog jelenteni. Mint mondtuk, minden kép, minden látvány jelent valamit, és úgy tetszik, ennek a valaminek a természete a „látást gyakorlók” megegyezésétől függ. Megegyezhetnénk például abban, hogy mondjuk a székláb látványa a meglegedés, az öröm jele legyen!

Elvben így is van, bármi bármit reprezentálhat, **a gyakorlatban** azonban mégis másként történnek a dolgok. Úgy tűnik, hogy valami megkötí a kezünket, nem állíthatunk fel tetszés szerinti konvenciókat. Sőt, a választásaink nagyon is korlátok közé vannak szorítva. Vegyük

Az írásmesterség gépesítése valószínűleg az első eset volt, hogy valamilyen mesterséget gépi terminusokban fogalmazták újra. Először alakították át a mozgást egy sor statikus feltétellel vagy keretté. A könyvnyomtatás sokban hasonlít a mozihoz, ahogy a nyomtatott szöveget olvasva az olvasó is a filmvetítő szerepébe kerül. Az olvasó maga előtt mozgatja a nyomtatott betűk sorozatát, olyan sebességgel, hogy felfogja a szerző tudati mozgásait.

MARSHALL MCLUHAN

például a hagyományos kelet-európai falu esetét! Az értelmezési konvenciók számát eleve meghatározza, hogy az adott vizuális környezetből csak azokra az ingertípusokra fordítottak figyelmet, amelyeknek értelmezése a mindennapi életvitel számára fontos volt. Az ember azt látja meg, amit érdeke meglátni! A fontosnak ítélt elemekhez hozzárendelt — és ugyanakkor hatékonyan bizonyuló — konvenciók olyan értelmezési hálónak álltak össze a közösség története folyamán, amely — mint **vizuális kód** — önálló életre tudott kelni, azaz az egyedi ember akaratától függetlenül is létezett. Ez a közösségre jellemző vizuális kód egyaránt behatárolta azt, hogy a közösség tagjai miként látják az őket körülvevő tárgyi világot, és ugyanakkor azt a gyakorlatot is, amelynek révén saját vizuális környezetüket (lakás, öltözet, az udvar berendezése stb.) alakították. Természetesen ez a vizuális kód nem volt örök életű, s nem volt változatlanság! Ha változott az a környezet, amelyből vizuális ingerek áramlottak a közösség felé, és ezek az új ingerek fontosak voltak, akkor a kód is módosult.

Minden kultúrában **több** ilyen vizuális kód létezik. Ezek egymástól történetileg, földrajzilag s társadalmilag is elhatárolhatók. Mindennapjaink személyes élettere, az általunk igénybevett információcsatornák, nevelődésünk, mindennapi munkánk természete és még sok más egyéb határozza meg vizuális kódunkat. Mivel ezek az adottságok másokat is jellemezhetnek, vizuális kódunkkal nem állunk egymagunkban. Nap mint nap észrevesszük, érezzük, hogy vannak még rajtunk kívül olyanok, akik vizuális környezetüket hozzánk hasonlóan élik át, legyen szó akár a látásról, akár a vizuális környezet létrehozásáról. Sokan vannak még, akik kedvelik az általunk jónak tartott festményeket, akiknek ugyanaz a film ugyanúgy tetszik, akik a városképben az ál-

talunk vonzónak talált tereket, formákat kedvelik. Ugyanez áll a lakás berendezésének alapelveire, a dísz tárgyak vásárlására és még sok más olyan gesztusra, amellyel vizuális környezetünket újjáteremtjük. Amikor a lakáskultúra szakértői kérdőíveikkel bekérekednek a lakásunkba, tulajdonképpen ezt a vizuális kódot igyekeznek kihámozni válaszainkból és abból, amit maguk körül látnak. De erre törekszik az a kutató is, aki az iskolai padok feladatait, a falu vizuális környezetét, a faljeleket, az ünnepi látványt vagy éppen a fényképezőgép előtti viselkedést vizsgálja.

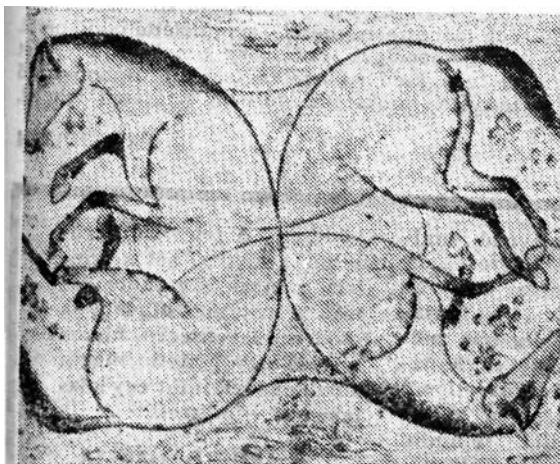
Szó esett már arról, hogy ezek a vizuális kódok önálló életre képesek kelni. Kialakulnak, megerősödnek, majd széthullnak, helyüket pedig más kódok foglalják el. Egy kultúrán belül egy adott időpontban több kód is él egymás mellett, mégpedig úgy, hogy külön-külön a fejlődés más és más stádiumában vannak. Ugyanakkor egymással is szoros kapcsolatban állnak, minden kód alárendelődik nálánál általánosabb, átfogóbb kódoknak, és ugyanakkor behatárolja a nálánál alacsonyabb rangúakat. Gondok akkor keletkeznek, amikor egyidőben a kódok nagy része olyan állapotba kerül, amelyet a

krízishelyzet

kifejezéssel kell megjelölnünk. Krízishelyzetet termelhet ki a vizuális ingerek számának ugrászerű növekedése. Ilyenkor a jól begyakorolt konvenciók elégtelenné válnak a kibővült vizuális környezet értelmezésére. Még súlyosabb helyzet áll elő akkor, ha úgymond egyik napról a másikra széthull, kicserélődik az az életvilág, amelybe a megszokott, sajátunk érzett vizuális kód „le volt horgonyozva”. Eltűnik az a környezet, amely a kód életterét jelentette. Néha ez a két változás egybe is eshet. A kettős változás folytán a megszokott vizuális kód légüres térbe

MUNARI

Fotomontázs



Négy ló. Tizenhetedik századi perzsa kéziratból



kerül, gyakorlatilag használhatatlanná válik. Mielőtt a következményekre kitérnénk, nézzük meg röviden ezt a két módosulást.

A vizuális ingerek számának növekedése szinte mindenkit csodálattal tölt el. Ez még olyan helyeken is érvényes, ahol a vizuális környezet jóformán „telített”, hát még ott, ahol az igazán különleges látvány hiánycikk! Ki gondolta volna mondjuk jó száz évvel ezelőtt, hogy gyönyörű színes felvételen bámulhatjuk tetszés szerinti ideig az égszínkéék háttér előtt elhelyezett narancsból éppen kilépő revolvergolyót? A technikai eszközök hallatlan mértékben kitágították a vizuális környezet határait. A mikroszkóp segítségével készült felvételek lehetővé teszik, hogy meglássuk az anyag szabad szemmel nem látható textúráit (az anyag szervesen keletkezett zárófelületeit) és faktúráit (az anyagbehatás folyamán keletkezett zárófelületeit). A nyomdai eljárásokkal elvben végtelen mennyiségű kép-anyag sokszorozható (gondoljunk csak a rohamosan teret hódító poszterekre). S a példák sokáig sorolhatók a városkép új vizuális ingereitől a legújabb (mozgó) képreprodukáló technikáig. Más kérdés az, hogy mindebből mit látunk meg, és amit meglátunk, azt hogyan látjuk meg! Sok ember számára ugyanis szinte máról holnapra válnak használhatatlanná a gyerekkortól kialakított vizuális konvenciók. Megszokott terek, épületek, színek, formák sokasága tűnik el, és helyükbe egy új vizuális környezet lép. Ez azonban már a régi kóddal nem — vagy csak alig — értelmezhető. Az új környezet beélését meg kell tanulni, s ez a tanulás egy új vizuális kód kiépítését jelenti. Amíg ez ki nem alakul, addig a szakértők rajzasztalán született és ugyancsak a szakértők által kivitelezett városkép — legyen az bármilyen impozáns, egyedi, megragadó stb. — a benne élők számára aligha válhat „saját” környezetté. Az idegen, birtokolhatatlannak tetsző vizuális ingerektől a szem „elfordul”, és rendszerint egy másik területre próbálja összpontosítani azt az értelmezési gyakorlatot, amelyet jól ismer. Ez a másik terület pedig, amely úgymond menedékkül szolgál, nem más mint a közvetlen, a legintimebb vizuális környezet: a lakás. Ebbe a térbe zsúfolódnak össze — nemegyszer kaotikus összevisszaságban — azok a tárgyak, formák, színek, amelyek képesek ideig-óráig fenntartani a gyerekkori életvilágból hozott vizuális kód használhatóságának, érvényességének illúzióját. Vagy pedig még van egy másik kiút is: azoknak

a (mind gyakoribbá váló) zárt körű, illetve (egyre ritkábban megrendezett) nyilvános ünnepeknek a gyakorlata, amelyeknek látványanyaga — legalább részleteiben — képes a falu vizuális világát felidézni. Ezek a befele- és visszafordulások tulajdonképpen elzárkózást jelentenek attól az új vizuális információáradattól, amelynek első hullámai (főként a téralakításban) nálunk is tapasztalhatók. Nem kétséges, hogy ezeket az első hullámokat majd újabbak követik, és az sem kétséges, hogy a nagy többségünk által ismert és sajátuk érzett vizuális kódokat fel kell majd adni. Kétségek merülnek fel viszont abban a tekintetben, hogy mindennapi életvitelünk szimbolikus tartománya — az a terület, amelyen mi és én-tudatunk nap mint nap újratermelődik — megbírja-e ezt a gyors és kényszerítő jellegű váltást, s ha megbírja is, vajon mekkora áldozatok árán. Nyilván érdemes volna a változások előtt **feltérképezni** azt a vizuális kultúrát, amelynek meg kell majd változnia, s amely végeredményben nem tőlünk függetlenül létező valami, hanem mindennapi életünk része. A baj csak az, hogy a vizuális kultúra feltérképezésére induló antropológus már az első lépéseknél lehangolódik. Lehangozza az a fölismerés, hogy már eleve eltorzult, önmaguk fele fordult, saját maguk ápolásával törődő vizuális kódokkal találkozik. Igazat ad Henri Stahl professzornak abban, hogy a közösségek tevékenységének megszervezésekor az illető közösségre jellemző szervezési gyakorlatot kell leképezni, s a szakértőnek úgy kell működnie, mint a közösségre jellemző leader-nek (lásd **TETT** 1985/4). De meglepetten tapasztalja — és minél többet kutat, annál erősebb lesz ez a meggyőződése —, hogy a változást megtervező szakember előtt inkább „terapeutára” volna szükség. Olyasvalakire, aki az adott helyzetre való rálátás birtokában az adott közösség tagjai számára magabiztossá, életképessé tudja tenni a saját (!) vizuális környezet beélésének, értelmezésének gyakorlatát, aki a kód használatakor fellépő szorongást, bizonytalanságot ki tudja iktatni, aki képes feloldani a saját vizuális kód használatától való féltelmet. Nem a régi kód visszaállításáról van itt szó, hanem csupán a bármilyen kód használatának természetességéről, magátólértetődőségéről. Az antropológus hatásköre azonban itt véget ér: egy ilyen módszertan kidolgozásában az ő részvétele szükséges, de nem elégséges feltétel.

BIRÓ ZOLTÁN

Az elektronikus kor művészeti médiumainak McLuhan által annyit magasztalt sokrétűsége nemcsak vívmány, korlátozza is átélőképességünket. Goethe egykori aggálya, hogy a látás és a hallás egyidejű igénybevétele a színházban károsan hathat ki a „gondolkodásra”, fokozottan

érvényes a televízió multimediális kifejezés- és szemléletmódjára. Hogy az érzékileg szűk térre korlátozott Gutenberg-féle médium helyére eleven, hangzó beszéd és közvetlenül megjelenő kép lép, az inkább leszűkíti, semmint kitágítja képzelőerőnk mű-

ködését. A televízió győzelme a könyv, sőt a színház, a mozi és a rádió fellett a lustaság diadala a szellem elevenségén, hiszen a néző úgy viteti magát készülékével, mint egy közlekedési eszközzel.

ARNOLD HAUSER