

KÉPVILÁG (1986/2)

VIZUÁLIS KÖRNYEZET — VIZUÁLIS KULTÚRA

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 született ugyanarról a képről. Egy, amelyik a kép képvoltát 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 felruházott képnek. Megegyezés akkor jöhetne létre köztük, ha egyetérténekn abban, hogy melyek is azok a tulajdonságjegyek, amelyek egy tárgyat képpé tesznek. Ha nagyon belemelegednék 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, az emberi kéz és emberi szándék alkotta—e vagy sem. De a szándékolatlan létrehozott képek és a mindennapi látványok között nagyon sok hasonló vonás van! Például a busz ablakából elélem táruló 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 mindent felidéz bennem, ami a télhez, a hóhoz, a hideghez kapcsolódik.

Mindebből 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 öböne ugyanazt kiváltani, mint énbennem? Nyilván semennyire: a fehér szín, a fehér sík felület teljesen mást fog eszébe juttatni. De vannak ennél sokkal hétköznapiabb példák is. Ha én mondjuk Sherlock Holmes mesterfogásait olvasom, és az egyik lapon őt ábrázoló illusztrációra bukkanok, akkor a képet nézve sok minden eszembe jut erről a sosem élt emberről. 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 rögzítve.

Ma már a képszerűség természetével foglalkozók 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. A képszerűség: folyamat eredménye, és ennek a folyamatnak az arkhimédeszi pontja a szemlélő alany. Azért látom tehát a telet télnak, mert az agyam erre az értelmezési pályára van beállítódva, az az életvilág, amelyben felnöttem és amelyben élek, ezt az értelmezést tartja 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 kerülő színeket, formákat jelentéssel ruházzuk fel. Ez pedig mindig valamilyen 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 hallgatólagos megegyezés van. A képen fellelhető formák, színek, arányok, fény—árnyék viszonyok körülbelül ugyanazt az értelmezést hívják életre. Ez az egybeesés arra int, hogy nézzük meg kissé közelebről

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 meglepődés, az öröm jele legyen!

Elvben így is van, bármi bármit reprezentálhat, a gyakorlatban azonban mégis másként történnek a dolgok. Úgy tűnik, hogy valami megkötö a kezünket, nem állíthatunk fel tetszés szerinti konvenciókat. Sőt, a választásaink nagyon is korlátok közé vannak szorítva. Vegyük például a hagyományos kelet—európai falu esetét! Az értelmezési konvenciók számát eleve meghatározza, hogy az adott vizuális környezetből csak azokra az ingertípusokra fordítottak figyelmet, amelynek 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 hálóvá 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 változatlan sem! 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 információs csatornák, 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 észreveszszük, 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 általunk 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 kérdőívekkel bekérezkednek a lakásunkba, tulajdonképpen ezt a vizuális kódot igyekeznek kihámozni válaszainkból és abból, amit maguk körül látnak. De erre törekszük az a kutató is, aki az iskolai padok felíratait, 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 széthullanak, 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, ugyanakkor behatárolja a nálánál alacsonyabb rangúakat. Gondok akkor keletkeznek, amikor egy időben a kódok nagy része olyan állapotba kerül, amelyet a

krízishelyzet

kifejezéssel kell megjelölnünk. Krízishelyzetet termelhet ki a vizuális ingerek számának ugrásszerű 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, saját-nak 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 kerül, gyakorlatilag használhatatlanná válik. Mielőtt a következők kitérnének, 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). A nyomdai eljárásokkal elvben végtelen mennyiségű képanyag sokszorosítható (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 más 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 felhasználhatóságának, 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 téralkotásban) nálunk tapasztalhatók. Nem kétséges, hogy ezeket az első hullámokat majd újabbak követik, és az sem kétséges, hogy a nagy többségünk által ismert és saját-nak ézett 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 érdeemes 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. Lehangolja 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. 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 számára magabiztossá, életképessé tudja tenni a saját (!) vizuális környezet beélésének, értelmezésének gyakorlatát, aki a kód használatakor a szorongást, a bizonytalanságot ki tudja iktatni, aki képes feloldani a saját vizuális kód használatától való félelmet. Nem a régi kód visszaállításáról van itt szó, hanem csupán a bármilyen kód használatának természetességéről, magától értetődőségéről. Az antropológus hatásköre azonban itt véget ér: egy ilyen módszertan kidolgozásában az ő részvétele szükséges, de nem elégséges feltétel.

Bíró A. Zoltán

HOGY OTTHON LEGYÜNK KÖRNYEZETÜNKBEN

A város vagy falu meghatározta vizuális környezet: viszonylag mozdulatlan és tartós emberi alkotások (épületek, terek, utcák, járdák stb.) strukturált halmaza. A beleszülető ember számára ez a környezet a köznapi világ, a természetes beállítódás kereteit, a mindennapi cselekvés színterét és vonatkozási pontjait jelenti; azt a világot, amelyben otthon érzi magát, amelynek használata nem okoz gondot. Hogy ez mennyire így van, bizonyítja az új vizuális környezettel való találkozás élménye vagy stressze, az új környezetek beélésének, otthonossá tételének nehézségei.

Ahhoz, hogy a vizuális környezet beélésében jelentkező nehézségek forrásait, az új környezetbe költözött ember nehézségeit megközelíthessük, két problémakörben végeztünk megfigyeléseket. Egyrészt elemeznünk kellett a megszokott, kérdésessé nem tett vizuális környezet interpretációját és köznapi beélését, másrészt azt próbáltuk elemezni, hogy miért vannak nehézségei az új vizuális környezetbe költöző egyéneknek, kisközösségeknek, amikor megpróbálják azt a megszokott módon használni, értelmezni stb. De azt sem téveszthetjük szem elől, hogy mi áll az új környezetbe való gyors és sikeres beilleszkedés hátterében, mennyiben és hogyan képes átalakulni egy adott sajátos környezet használati és látványtermelési eljárásmod, az ennek nyelvét alkotó sajátos kódok.

Helyzetdefiníció és mentális térkép

Az egyének mindig bizonyos koordináták vonatkozásában határozzák meg saját helyzetüket, és ebben a beélt, otthonossá tett környezetben tevékenykednek. Ez jellemző a különböző közösségekre is, hiszen maga a közösség sajátos értelemben úgy tekinthető, mint olyan egyének strukturált összessége, akik ugyanazon környezetek megalkotásáért és közös használatáért felelősek. A helyzetdefiníció elsősorban az idő— és térkoordinátákat veszi figyelembe, mindazokat a külső struktúrákat, amelyek — gyakran észrevétlenül — beépülnek cselekvési stratégiáinkba. A helyzetmeghatározás felhasználja az egyének és közösségek vizuális, hallási, szaglási és tapintási, ízlelési stb. észleleteit, de az egyén életrajza vagy egy közösség története is szervesen kapcsolódik a köznapi helyzetdefiníciókhoz. Minden helyzetdefiníció bizonyos társadalmi—közösségi és kulturális történéssorok — emlékezetben megtartott, egyénileg vagy közösen működtetett — modelljeinek, illetve az egyéni élettörténetek láncolatainak összekapcsolódásából ered. Ez érvényes a vizuális kör-

nyezet esetében is. Itt olyan — kulturálisan meghatározott, az egyének és közösségek élet-történetéből származó — modellek összekapcsolódásával találkozunk, amelyeket együttesen mint „mentális térképet” jellemezhetünk. Ezek a belső vizuális környezetképek nemcsak az „itt és most” látványtermelő és —értelmező gyakorlatát szervezik meg, hanem azt is behatárolják, hogy az egyén vagy közösség az elkövetkezendőkben milyennek fogja látni és hogyan fogja használni környezetét. Természetesen a mentális térképek haszná- elsődlegesen a tájékozódás irányítása, a sikeres kiigazodás reflexszerű, gyors megvalósítá- sa és ezáltal a környezet jó beélése. Kialakulásukról itt csak annyit, hogy fokozatosan tör- ténik, és már gyermekkorban — a megismert környezet növekedésével párhuzamosan — jön létre. Feltételezhetjük, hogy egy—egy vizuális élmény és az őt kiváltó látvány vagy kép önmaga „körül” skaláris hierarchiát hoz létre. Egy—egy ilyen releváns tér (utca, épület, patak, fa stb.) képes megszervezni egy egyén egész tájékozódási stratégiáját, kiindulópont- tul szolgálhat mentális térképek felépítésében. Vizsgált esetünkben a város „új központ- ja” olyan tájékozódási gócpontként működött, amely köré alanyaink egész városterve szerveződött: ebből a pontból kiindulva építették ki a releváns városképet, azzal a termé- szetességgel, amely a mindennapi világ és természetes beállítódás jellemzője. Ebből követ- kezik, hogy — amint J. D. Harrison — W. A. Howard Rölul semnificatiei in imaginea urbana címmel nálunk 1985—ben megjelent tanulmányában olvashatjuk — városaink terve nem is annyira „műépítészaink térképein, hanem a lakosság agyában és szellemében” van jelen. A települések nem utcák, terek, épületek stb. halmazai, hanem a róluk kialakított és működ- tetett mentális strukturák, a vizuális környezetnek a szubjektumok tudatában kialakított lerakódásai.

A közösségek azonos módon látják, értelmezik és használják környezetüket, ezért na- gyon hasonló szavakkal írják le és mesélik el idegeneknek például azt, hogy hogyan tájéko- zódnak egy településen, hogyan juthatnak el bizonyos terre, épülethez stb. Tanulókat kértünk fel arra, hogy írjanak le egy—egy útvonalat városunkban, illetve abban a faluban, ahol laknak. Kiderült, hogy számukra vizuális környezetük annyira magától értetődő, egy- szerű, kiismerhető, hogy szinte képtelenk újra és újra megfigyelni vagy leírni, már észre sem vesszük környezetüket mint látványt. A nagyon jól, jórészt automatikusan működő mentális térkép szinte megakadályozza azt, hogy minden alkalommal újraértelmezzük, mások számára részletesen leírjuk vizuális környezetünket.

Ha viszont ez a környezet megváltozik, rögtön észrevesszük, és ismét problémát jelent számunkra. Ezért történt az, hogy kísérleti alanyaink közül sokan azt írták, hogy inkább bejárnak egy akár jó kilométeres útszakaszt is egy érdeklődő idegen eligazításáért, mint- sem hogy leírják az útvonalat. A „zavaros” mentális térkép — legyen bármennyire aprólé- kos, részletekbe menő — „idegennek” hagyja a környezetet, nem képes gyorsan eligazítani, nem alkalmas a látványok nyelvének elolvasására. Az „aktív” látás” egyik sajátossága ép- pen az, hogy „néhány kiemelkedő vonás nemcsak meghatározza az észlelt tárgy azonossá- gát, hanem teljes, egységes alakzatként is tünteti fel” — írja Rudolf Arnheim A vizuális élmény című könyvében. A köznap vizuális környezet nyelve a lehető legegyszerűbb szim- bólok segítségével építkeznek, és működési szabályai is könnyen áttekinthetők a termé- szetes használók számára; de ugyanez az egyszerű nyelv képtelen idegenek számára megbízhatóan leírni a vizuális környezetet.

A város vagy a falu — a vizuális környezet egésze — nyelvként működik, kettős érte- lembe is. Egyrészt a környezettel folytatott pábeszédben a látvány társadalmi jelzéssé alakul, s e jelek értékét a jelrendszerben (falu— vagy városkép) elfoglalt helyük adja meg.

Ebben a vonatkozásban a nyelvet a közösségek a vizuális környezet használatával párhuzamosan alkotják meg és használják.

S nyelvként viselkedik a vizuális környezet egy másik vonatkozásban is. Nem annyira mi „beszéljük” ezt a nyelvet, hanem a nyelv „beszél” rólunk, vagyis azokról, akik működ-tetjük, sajátos módon használjuk. A környezet sokat mond arról, hogy kik azok, akik lak-ják, kiknek a mindennapi életét strukturálja, kik hozzák létre a vizuális környezetet. A város nyelve az esztétikai ítéletek nyelve is, hiszen a település az idegenek számára „táj”, szimbólumai esztétikai és más érzelmi megnyilvánulások kiindulópontjai, érzelmek és ér-zelmi viszonyulások gerjesztői, ingerforrások.

Az idegen vizuális környezet

A megváltozott vagy új környezet használatának vizsgálatakor szintén a természetes környezethasználat mechanizmusaiából kell kiindulnunk. Azt láttuk eddig, hogy a vizuális környezet nyelvként, mentális struktúráként működik a köznapi életben mindazok számá-ra, akik „otthon” vannak benne. A környezet és az egyének interakciójából alakul ki az a sajátos kód, amelynek segítségével használni lehet az egyszerű vizuális percepciónál többet jelentő, otthonossági értékeket létrehozó és térbeli identitásérzést, biztonságot nyújtó kör-nyezetet. Aki „otthon van”, az nemcsak a központból, az állomástól, a piacról kiindulva tudja leírni a várost vagy falut, hanem bármely tetszőleges pontból; az épületeknek, terek-nek számára egyéni történetük van, és ez jóval árnyaltabb, mint a történelemkönyvek, útleírások vagy a mass media által közvetített reprezentatív városképek.

De mi történik, ha idegenként érkezünk egy városba? Hogyan képes például egy falusi környezetből érkező ember látni és értelmezni a várost mint vizuális környezetet? Az ide-gezen magával hozza saját környezetében kialakított mentális térképét, a környezetet értelme-zésének kipróbált eljárásrendszerét. Ezek az új környezetben már nem működőképesek, akár akadályozhatják is a tájékozódást. Így az idegen válsághelyzetbe kerül. Újra meg kell tanulnia látni és használni új környezetét, s ez számára állandó kihívást jelent. Hogy az új környezet beélése sikeres legyen, nemcsak időre, tapasztalatok felhalmozására, információ-ók beszerzésére stb. van szükség, hanem fokozatosan át kell alakítani a környezethez való viszonyulás megszokott — az otthoni környezetben jól működő — modelljét. Az új környe-zet elemeit másképpen kell látni, nyelvét más szabályok szerint kell kiolvasni, értelmezni, másként kell a vizuális környezetet használni. Ezért az idegen stresszként éli át megválto-zott környezetét, elveszíti térbeli identitás — és biztonságérzését, kirívóan viselkedik, bi-zonytalan, esetleg rossz a közérzete. A szorongás csak lassan oldódik, hiszen az új vizuális környezet élménye automatikusan nem képes új környezethasználati és látványtermelési beidegződéseket és mechanizmusokat létrehozni — a környezet nyelvét meg kell tanulni.

A környezet nyelvének megtanulása bonyolult, nem mindig zökkenőmentes folyamat. A falusi ember mentális térképe viszonylag kevésbé bonyolult. Ezek a struktúrák alig képe-sek az átalakulásra; a környezethasználat intézményesült, gyakran ritualizált, és olyan vizuális képekre alapozódik, amelyek a környezet erősen specifikus elemeiből adódnak (különös alakú fa az út szélén, forrás stb.). Aki ezeket keresi a városi környezetben, és ezekre próbálja alapozni mentális térképét, az azt tapasztalja, hogy gyakran hiányzik az építő-anyag: a városi látvány monotonabb, a tömbházak látszatra „mind egyformák”, az utak úgyszintén, a fák, füves területek másodlagos szerepet kapnak.

Persze ugyanakkor számos tényező segít legyőzni a környezetváltás válságát. Ezek közé tartozik az is, hogy az idegen bizonyos határokon belül nem köteles átvenni azt az új környezethasználati eljárásmodot, amit a helybeliek használnak, alkalmazhatja azokat a környezethasználati gesztusokat, amelyeket magával hoz. És így gyakran ő lesz az, aki alkotó módon felfedezi a környezet olyan elemeit is, amelyek rejtve maradnak a helybeliek előtt. Kénytelen jobban ismerni és értékelni a város történetét, intézményeit stb, mint azok, akik beleszülettek, objektívebb és koherensebb képet alakíthat ki a városról, az idegen környezetről, mint azok, akik magától értetődőnek, adottnak tekintik egész környezetüket. Ugyanakkor az idegen hajlamos a mellékes, egyéni vonásokat típusosaknak és relevánsaknak tekinteni. Gyakran a térhasználat, a környezetlátás terén is „marginális egyén” marad, éppen mivel — noha városban lakik — környezete értelmezésében, használatában továbbra is azokat az eljárásokat alkalmazza, amelyeket magával hozott.

Magyari Nándor László

MEGHITT PÁRBESZÉD

Mindennapi életünkben állandó párbeszédet folytatunk a minket körülvevő világgal. Ennek a párbeszédnek nélkülözhetetlen összetevője a látás, vagyis a külvilág vizuális észlelése. Minket most nem a látás fiziológiája érdekel, a továbbiakban a látással mint a környezetünkkel folytatott kommunikáció egyik sajátos formájával foglalkozunk. Miért mondtuk, hogy a külvilággal való kölcsönhatásunk, vagyis

a világ látása

párbeszéd formájában valósul meg? A párbeszédet röviden úgy is meghatározhatjuk, mint két aktív résztvevő közti kommunikációt, olyan egymást alakító kapcsolatot, amelynek során valamilyen csere történik. A párbeszéd tehát korántsem csupán verbális kapcsolatként működik, hanem tág értelemben vett nyelvi relációként, amelyhez hozzátartozik a látás nyelve is, amennyiben ez a „közlő” és a „befogadó” egymásrahatásában bizonyos szabályok szerint jelentéseket alkot, működtet.

Hogyan bontakozik ki a vizuális dialógus, milyen tényezők járulnak hozzá az „én ezt látom” élményének a kialakulásához? Hogy mit látok meg a világból, azt először is nyilván az határozza meg, hogy a környezet, amit mindennapjaimban tapasztalok, milyen „látnivalót” tartogat számomra. A fizikai, gazdasági, társadalmi, politikai, kulturális világ, amely körülvesz, adottságként behatárolja látóteremet. A tőlem függetlenül létező külvilág elemei azonban önmagukban „holtak”, és csupán akkor „elevenednek meg”, amikor értelmező gesztussal hozzájuk fordulok, „meglátom”, felfedezem őket, „tekintetemmel mintegy kinyúlok értük” (Rudolf Arnheim kifejezése). Az viszont, hogy tekintetem ennek az adottsághalmaznak mely összetevőire irányul, már személyiségtényezők (temperamentumbeli, érzelmi, értelmi, jellembeli, motivációbeli tulajdonságok), valamint a társadalmi tanulás, illetve a nevelés által meghatározott.

Környzetem elemeit azáltal aktivizálom, hogy meglátom őket, felfigyelek rájuk, vagyis olyan entitásként alkotom meg, működtetem, használom őket, amilyenként látószögemben számomra megjelennek, amilyenként egyéni tapasztalatomban kirajzolódnak. Így a világ,

amelyben embertársaimmal élek, ugyanaz és mégis más és más, az emberek világaként tulajdonképpen egyéni változatokat megvalósító másságában, sokféleségében létezik. Amikor gondolkodom, cselekszem, tevékenykedem, akkor számomra környezetemnek csak az „én világomként” van értelme, hisz másképp nem tudok találkozni ezzel az adott-sággal, csak úgy, ahogy éppen találkozom vele. Ebben az értelemben a „látottat” mint minőséget a „látó” hozza létre, és tulajdonképpen ez az a képessége, amelynek folytán a látást vizuális párbeszédként határozhatjuk meg. Az ember esetében a látás egyszersmind be— és meglátás is, vagyis

felfedező látás

módjára igazít el minket környezetünkben. (A felfedezés során az ember olyasmit talál meg, ami addig is létezett, de nem tudott róla, olyasmire figyel fel, ami addig is ott volt, csakhogy „vakon” ment el mellette. A felfedezés tehát nem csupán korszakalkotó cselekedetet jelent, hanem a mindennapok tartozéka, a világban való tájékozódás nélkülözhetetlen eleme.) Látásunk felfedező jellege igen gyakran úgy nyilvánul meg, mintha szemünk előtt hirtelen megvilágosodna, vagy elhúznának előttünk egy függönyt. Ilyenkor gyakran értetlenül állunk saját magunkkal szemben: „hogyan lehet, hogy ezt nem vettem eddig észre, amikor ilyen nyilvánvaló?” Bizonyos dolgokkal szembeni „vakságunk” azonban korántsem véletlen, s megszűnése sem egyszerűen pillanatnyi intuíció, megvilágosodás következménye. Az, hogy mit látunk és mit nem látunk meg, hogyan látunk, mit és mikor fedezünk fel, egyszerre függ külső és belső tényezőktől.

Bizonyított tény, hogy a nevelés mint személyiségformálás tulajdonképpen értelmi, érzelmi struktúrákat alakít ki az egyénben, amelyek a mindenkori konkrét feldolgozandó információk tartalmától függetlenül működnek. Amikor nevelünk: gondolkodás— és látásmódra tanítunk. A perspektíva, amit ilyenkor nyújtunk, nélkülözhetetlen feltétele a világban való tájékozódásnak, de egyben akadálya is annak. Miért akadálya? Mert meggátol abban, hogy a világot másképp is látni tudjunk. A mindennapokban, az önmagára nem reflektáló tevés—vevésben az ember annyira természetesként, nyilvánvalóként éli át saját látásmódját, hogy fel sem merül benne az, hogy másképp is lehetne látni ugyanazt, vagy hogy csak épp azért lát így valamit, mert mások észrevétlenül azt láttatják meg vele. És, paradox módon, látása addig tudja a legbiztonságosabban, legzökkenőmentesebben irányítani őt cselekedeteiben, amíg ilyen „vak” (öntudatlan, spontán), kételyek nélküli, saját magát kérdőre nem vonó látás. Egy igen sokáig magamévá tett látásmód megbolygatása könnyen vezet identitászavarhoz, hacsak — ami ritka eset — nem jár együtt egy új szemlélet azonnali elfogadásával. Ha viszont az identitászavarok átmenetiek, és az egyén meg tudja oldani őket — éppen egy új és jobb perspektíva magáévá tételével —, akkor azt mondhatjuk róluk, hogy elengedhetetlenek a fejlődés, a megújulás szempontjából. Tulajdonképpen egy—egy ilyen szemléletváltás vonja maga után a felfedezést. A felfedező látás tehát az új szempontokat elfogadni és érvényesíteni tudó látás.

Az interperszonális kapcsolatokban a felfedező látás az egymást megértés feltétele. Ahhoz, hogy megértéssel közeledni tudjak a másikhöz, ki kell zökkenenem magam az Én látásmódom nyilvánvalóságából, toleránsan kell közelednem a Másik látásmódjához, törekednem kell arra, hogy ne kezeljem deviánsként a szempontjait. Vagyis fel kell fedeznem látásom korlátait és a Más látásának előnyeit, egyáltalán azt, hogy „másképp is lehet”. Mindebből kiderül: az, hogy mennyire vagyok képes felfedező látásra, függ nevelésemtől,

attól, hogy környezetem mennyiben közvetít felém demokratikus, toleráns látás— és gondolkodásmódot, illetve attól, hogy mennyiben tudom én saját magamat ilyen irányba fejleszteni.

A megszokás szintén a felfedező látást befolyásoló tényező. Ha hétköznapijaim környezetében mozgok, akkor tájékozódásom annyira nyilvánvalóan zajlik le, hogy mindaz, amit magam körül látok, szinte nem is tudatosul bennem. Ez az az eset, amikor „csukott szemmel is eltalálok” valahova, amikor „vakon is” felismerem valamit—valakit. Ezekben az esetekben a külső látnivaló — legalábbis a tájékozódást elősegítő legfontosabb elemeiben — belsővé válik; látom környezetemet, de nem kell minduntalan ennek alapján emlékeztetnem magam a látottak megnevezésére, hisz tudásom irányít. A megszokás egyrészt előnyös, mert általa nem kell mindent mindig előlről kezdeni, nem kell energiát befektetnem a „meglátásra”, s azt, amit így „megspórolok”, másban hasznosíthatom. Másfelől azonban a megszokás szürkévé teszi mindennapjaimat, megakadályoz abban, hogy új szempontok szerint is értékeljem környezetemet, a hasznosság elvei alapján szervezi meg ismert életteremmel való kapcsolatomat, és így számos lényeges vonását elrejtő előlem. Ezért ami igazán „otthonos” számomra, csak idegenben nyeri el igazi értékét, és kívülrőlként való visszalátogatásra van szükség ahhoz, hogy felfedezem régi világom gyakorlatias útbaigazításokon túli üzeneteit. A felfedező látás abban az esetben is működni kezd, ha megbontják környezetem megszokott rendjét, ha bizonyos elemeit megszüntetik és/vagy újakat iktatnak be. Ilyenkor a kontraszt nemcsak az új valóság különlegességét, hanem a régi valóság addig fel nem ismert értékét is kiugratja.

Az igazán aktív látás tehát felfedező látás, mert az embertől odafigyelést, tudatosságot, a párbeszédben való teljes részvételt követel. A vizuális kommunikáció a környezettel akkor működik a legerőteljesebben, amikor kilépünk a megszokott észlelési keretből, és problematikusá tesszük a látottakat. Kétségtelenül ez több energiát követel meg tőlünk, de ugyanakkor élményekben gazdagabbá tesz, s így látásunk nem korlátozódik a kívülről jövő információk egyszerű vizuális elfogyasztására, hanem alkotó tevékenységként segít bennünket a környezetünkben való eligazodásban.

A vizualitás egyik vonatkozásával foglalkozó fejtegetésünkéből kiderült, hogy a látás mechanizmusa az embernek környezetével folytatott kommunikációjaként valósul meg. De ugyanakkor arra is következtetnünk kell, hogy igazi vizuális párbeszéd csak akkor alakul ki ember és világa között, ha az ember tekintetével is tudatosan figyeli környezetét, értő látással értelmezi azt, látószögét felülvizsgálat alatt tartja, „belelát a dolgok lényegébe”, „átlát a felszínen” stb. A gyakorlatiasság, hasznosság szempontjai szerint környezetének beélése ezek nélkül is eredményes lehet, sőt gyakran ezek hiánya vezet el a hétköznapi zökkenőmentes tapasztalásához. De egyéniségformáló élményeket csak az említett tényezőknél is nyugvó (vizuális) párbeszédhelyzet teremthet.

Magyari Vincze Enikő

AZ ÜNNEPI LÁTVÁNY VÁLTOZÁSA

A mai ember számára, az ünnep és a látványosság fogalma szorosan összekapcsolódik. Megszoktuk, hogy az ünnepi alkalmakat színpompás felvonulások, rendezvénysorozatok emelik ki a mindennapok rendjéből, vagyis hogy az ünnep elsősorban látványos kellékei

által válik azzá, ami. Minél hangsúlyosabbá, emlékezetesebbé akarjuk tenni az ünnepeket, annál több színes mozzanatot viszünk be az ünnepi térbe és időbe, a vizuális hatásokkal biztosítva az alkalom megemelt jellegét.

A hagyományos ünnepkultúrában az ünnep kellékei nem elsősorban a látványt szolgálták. Egyes ünneptípusok tulajdonképpen ugyanazokból a tevékenységformákból tevődtek össze, amelyek az hétköznapokban is elvégeztek, csak a kiemelt időpont és az alkalomra való felkészülés tette ezeket ünnepivé. Mircea Eliade, a neves román etnológus elemez néhány olyan rítust, amelyekben a közösség tagjai a számukra legfontosabb munkákat végzik el, akárcsak egy közönséges „profán” napon, de mindezt egy olyan — ünnepi — kontextusba helyezve, amely újrajátszása annak az időnek, amikor az emberek megtanulták, először végezték az illető munkafolyamatokat. Ilyenformán ezek a korai ünnepek egyáltalán nem tartalmazták a látványosságra való törekvést.

Közelebbi korok ünnepkultúráját vizsgálva már egyre több olyan elemre figyelhetünk fel, amely kimondottan az ünnepi alkalom kelléke. Ezeket a kellékeket nem a látványosságra való törekvés hívta életre, hanem a kiemelt tevékenység természetéből fakadnak; a szimbolikus jelentésű elemek azonban, amelyeknek rendszere az ünnep tartalmát hordozta, természetüknél fogva látványos formában jelentek meg. Lehettek ezek szemnek tetsző terek, tárgyak, cselekvések. Vizuális hatásukat növelte az is, hogy az esetek többségében csak az illető ünnepek alkalmával szabadott használni őket (fehér menyasszonyi ruhát csak az esküvőn szabad viselni stb). A szemnek tetszés azonban nem elsődleges és egyedülálló tulajdonsága ezeknek az elemeknek; a tetszés vagy a nemtetszés beépül az illető elemnek tulajdonított jelentésbe, de úgy, hogy ez a jelentés egy egész közösség jelentéstulajdonítási gyakorlatában nyeri el érvényességét.

Az eddig elmondottak megvilágítása érdekében röviden ki kell térni az ünnep egyik fontos jellemzőjére. Az ünnep — korai, hagyományos formájában — együtt tartalmazott két olyan funkciót, amelyeket alapvetőeknek tekinthetünk: a ráhatást és a kifejezést. A ráhatás azt jelenti, hogy maga az ünnepi aktus tesz, ér el valamit. Például az újévi ünnepség által megújul az élet, a legényavatás szertartása felnőtté teszi az egyént, aki egészen más normák szerint él ezután, mint eddig. Az ünnep ugyanakkor ki is fejezte, nyugtázta azt, hogy ami megtörtént, annak így kell lennie, vagyis hogy a közösség megértette és elfogadta az ünnep által létrehozott változást.

A modern ünnepből kiveszett a ráhatás funkciója, csak a kifejezés gesztusát őrizte meg. Vagyis csak kifejez valami olyant, ami az ünnep nélkül is megtörtént volna. Ha a nagykorúsítási ünnepséget a legényavatási rítus mai formájának tekintjük, rögtön világossá válik, hogy míg a hagyományos ünneptípus valóban egy új életformába vezette be az ifjút, addig modernebb formája csak nyugtázta a felnőtté válást (vagy éppenséggel nem jelent semmit, hiszen a hivatalosan felnőtté avató korhatár elérése önmagában nem vezet „felnőtt” életforma gyakorlásához — ha csak azt nem tekintjük olybá, hogy szabad csak tizennyolc éven felülieknek megengedett filmet nézni).

Visszatérve az előbbi gondolatmenethez, az ünneplés akkor válik látvánnyá, ha valaki vagy valakik nézik. A szemlélők számára szerveződik látvánnyá a látnivaló olyanformán, hogy valamely, az illető ünnepkel kapcsolatos tudásuk vagy nem tudásuk alapján látnak meg vagy nem látnak meg bizonyos dolgokat. Egy ünnepi szertartásnak a legtöbb esetben vannak szemlélői. A kérdés az, hogy kik ezek, miért és mit néznek.

A korai ünnep nézői az illető közösség tagjai közül kerültek ki. Ha egy munkafolyamatot a „kezdet” újrajátszásának céljából végeztek el, akkor a kiemelt jelleg a látvány szférá-

jába emelte a tevékenységet. Hisz ez az ünnepi gesztus épp azért rendelkezett a kifejezés funkciójával is, hogy nézői voltak, akik nyugtázták, hogy ami történik, az jól történik, így kell történnie. A munkát végzők gesztusában érvényesül a ráhatás, a nézőkében a kifejezés funkciója. A néző ilyenformán aktív részese az eseménynek. Ebben a változatban

a szemlélő maga is a látványon belül van

— maga is az ünnep része. Lévn — akárcsak a rítust végző egyének — a közösség tagja, jól ismeri a szabályokat, amelyek szerint az ünnepi tevékenység szerveződik, és ezeknek a szabályoknak az ismeretében meg tudja ítélni, hogy minden az előírásoknak megfelelően zajlott—e le. Kritikus és egyetértő szemlélődése kifejezi azt, hogy az „ünnepi munka” elvégzése kieszközölte azt, amire a közösségnek szüksége volt.

A hagyományos ünnep kettős funkciója ilyenformán élt együtt a közösség cselekvő/néző megoszlásában. Egy lakodalmi ünnepségnek voltak olyan szemlélői, akik látszólag nem vettek részt aktívan az esemény menetében, de nézőként — ugyanahhoz a közösséghez tartozva — mintegy nyugtázták annak az eseménynek a lefolyását, amelyet az ünnepi szertartás végzői eszközöltek ki. Az utcán vonuló lakodalmas menet az ünneplők tömege. Az út szélén állodogalók, az ablakban könyöklők, noha passzív szemlélőknek tűnnek, aktív résztvevőivé válnak az ünnepi eseménynek azért, hogy ismerik az ünneplőket, a falu közösségében elfoglalt helyüket, szerepüket, tudják, hogy mit miért tesznek, meg tudják ítélni azt is, hogy a helyzetnek megfelelően viselkednek—e vagy sem. Mindezt megítélhetik olyan szempontból, hogy valóban mindannyian ismerik az illető ünnepi viselkedés forgatókönyvét, amely az egész közösség számára azonos szabályokat ír elő. Hogy ilyenformán a nézők is aktív résztvevők, az a forgatókönyv által előírt cselekvéssor egyes mozzanataiban is kifejezésre jut. Közülük kerülnek ki azok, akik „elkötik” a lakodalmas menet előtt az utat, találós kérdéseket tesznek fel, majd a multság közben álruhás vendégekként megjelennek és megtáncoltatják a menyasszonyt és a vőlegényt. Beléphetnek tehát az ünnep szűkebb terébe anélkül, hogy bármilyen visszautasításra találjanak. Sőt, az is a forgatókönyv előírásai közé tartozik, hogy a hívatlan „belépőket” meg kell kínálni, de még azokat is, akik a lakodalmas ház udvarán vagy az út mentén végignézik az eseményeket. Ez a kapcsolattartó és nyugtázó gesztus híven jelképezi azt, hogy a cselekvők és nézők tábora az ünnep kettős funkciójában válik egységessé.

Mint említettük, a modern mai ünnep elvesztette kettős funkcióját, szinte kizárólagosan a kifejezés szerepét érvényesítve. Az okoknak és a következményeknek a vizsgálata hosszú és bonyolult fejtegetésekre adna alkalmat; nézzük most inkább azt, hogy mi történik akkor, ha egy ünnepi szertartás nézői már nem ugyanabból a közösségből származnak, mint azok, akik aktív résztvevői az ünnepnek, mikor tehát

a szemlélő a látványon kívül van.

Megmaradva a lakodalomnál (de akármilyen más hagyományos népi ünnepet említhetnénk), ma már szinte nem is találunk olyan alkalmat, ahol a nézők közé ne keverednének olyanok is, akik nem az illető közösség tagjai. Végtelen esetben — ha mondjuk egy színpadra vitt ünnepi népszokásról van szó — a szemlélődők szinte valamennyien idegen közösséghez tartozhatnak. Az idegen közösség tagjai — a nézők — nem ismerik az ünnep forgatókönyvét, szabályait. Külső szemlélők, akik a látványra figyelnek, és nem arra, hogy

az ünneplők valóban az előirt szabályoknak megfelelően viselkednek—e. Ilyenformán a látvány az ő szemükben kimondottan látványossággá válik. Nem az ünnepi viselkedés szabályszerűségeinek megnyilvánulását látják és keresik az ünnep kellékeiben (terekben, tárgyakban, cselekvésekben), hanem nézni—, megcsodálnivalót. Ha a nézők eleve értékelési szempontokkal közelednek a látnivalókhöz, az csak bonyolítja a helyzetet; magatartásuk naiv csodálatba válthat át, és úgy akarják meghosszabbítani a csoda életét, hogy megörökítik a látványosságot (fényképezés, leírás által). Természetesen ekkor már válogatni kell a látnivalók között, az ünnep folyamata tehát részelemekre tagolódik, a nézők a leglátványosabb elemeket ragadják ki a folyamatból. Ez a válogatási gyakorlat odáig „fejlődhet”, hogy a néző az ünnepből csak az általa pozitívan értékelt mozzanatokot „látja meg” — a többi számára nem is létezik.

Érdekes módon mindez visszahat az ünneplő közösség viselkedésére is. Ha az ünneplők magukon érzik a külső szemlélő tekintetét, az ünnep lefolyásába beépítenek olyan mozzanatokot is, amelyek a nézők felé irányulnak, mintegy elébe mennek az „igényeknek” néhány pompás, látványos elemmel. Most már ők is válogatnak — megszegve ezzel a forgatókönyv szabályait: a kihívásra válaszolva egyre több látványos elemmel töltik meg az ünnepet, olyanokkal, amelyek végső sorban már nem is az ünnep tartozékai.

Bodó Julianna

KÉTFÉLE KÓDRENDSZER

(Látásmód és nyelvi készség)

Az emberi látás és hallás lehetőségeit vizsgáló szakemberek tudományos apparátussal bizonyított megállapításait tudománynpszerűsítő kiadványok tömege terjeszti. A nyolcvanas évek embere számára közhelyszerűvé vált a nem is olyan régen még döbbenetes hír: a látóideg idegsejtjeinek száma tizennyolcszorosra a hallóidegének; feltételezhetően legalább ennyiszor több információt továbbít; sőt, egy normálisan ébernek mondható ember szeme nem kevesebb, mint ezerszer hatékonyabb az információgyűjtésben, mint a füle.

Számunkra sokkal izgalmasabb mindaz, ami cáfolata lehet a tévedhetetlen műszereket használó tudósok megállapításainak. A cáfolatok a tudományoknak az emberi lehetőségekről vallott nézeteivel a köznapi gyakorlat vaskos valóságát állítják szembe. Rudolf Arnheim szomorúan szellemes replikáját érdemes egészében idéznünk:

„Egy agysérülés folytán vizuális angóziában szenvedő beteg oly mértékben elveszítheti alaklátási képességét, hogy pusztá rátekinetéssel olyan egyszerű alakzatokat sem képes felismerni, mint a kör vagy a háromszög. Mégis tud dolgozni és boldogul a mindennapi életben. Hogyan igazodik el az utcán? „A járdán minden dolog keskeny — ezek az emberek. Az utca közepén minden nagyon zajos, vaskos. Ezek buszok és autók lehetnek. „Sokan vannak, akik naphosszat ép látóérzőküket sem használják ennél célszerűbben.”

Azon senki sem vitatkozik, hogy a beszéd és megértése szintetizáló, bonyolult folyamat; ugyanezt a látásról nemigen akarjuk elhinni — úgy érezzük, nem annyira aktív tevékenység, mint a beszéd. A vizuális kultúra elmaradottságát sirató néhány szakemberen kívül szinte senki nem gondol arra, hogy ugyanúgy, mint ahogy az emberi beszédet, a látást

is meg kell tanulni, mert nem igaz, amit a közhiedelem állít. Az általánosan elterjedt elképzelés szerint vizuális érzékelőrendszerünk teljesen passzív, és a „szilárd, egységes valóságot” minden ember egyformán látja. Ez a meggyőződésünk akkor kezd meginogni, ha mindennapi tevékenységünk során a fenti szemlélettel megmagyarázhatatlan jelenségekbe ütközünk.

Egészen természetesnek érezzük azt, hogy a bennünket körülvevő vizuálisan érzékelhető világ mindenki közös élménye. A következtetés is kézenfekvő: a közvetlen élményre hivatkozva áthidalhatók a nyelvi és kulturális kötöttségek. A művészettörténész kudarca, aki a jelenkor vizuális világát keresi a múltban — könnyen érthető. A kolonializmus megteremtette iskolarendszerben dühöngő pedagógus helyzete, akinek munkája eleve eredménytelenségre ítélt, mert képtelen megfelekedni a szerep előirta „civilizációt terjesztő” magatartásról, kepeien tanulóit a maguk világában, a bennszülöttek kultúrszférájában megközelíteni — úgyszintén nem igényel magyarázatot, hiszen tudjuk, hogy idegen kultúrák állnak szemben egymással, ellenségesen viszonyulnak egymáshoz. Arra viszont nem is gondolunk, hogy a kudarc oka a vizuális kultúra alapvető zavaraiiban kereshető.

Az anyanyelv tanítása során a gyakorló pedagógusnak gyakran adódik lehetősége elcsodálkozni saját kudarcán olyan tanítási óra után, amelyik tervezésekor biztos eredményt ígért; „nem jött be” a legegyszerűbbnek tűnő fogalmazás, közösen látott jelenségekről nem tudnak beszámolni a gyerekek, hiába hivatkozik arra a tanár, hogy „együtt láttuk”. Ilyenkor döbbenhet rá arra, hogy amit közösen nézünk, azt nem feltétlenül egyformán látjuk. Tanácstalan helyzetbe kerül, hiszen arra készült fel, hogy a nyelvi kifejezés kérdéseivel foglalkozzék, úgy képzelte, hogy a vizuális tényekre való hivatkozás segítségére lesz, a vizuális nyelv síkján a gyerekek feladják az iskolai elvárásrendszerrel szemben emelt korlátait, és hajlandók kiesni a tanulói szerepből, hajlandók nyelvhasználatukban — mintegy észrevétlenül — őszintéknek lenni. Érthetetlennek tűnik a kudarc, pedig kézenfekvő a magyarázat: reméltük, hogy színekre, formákra, kompozíciókra hivatkozva élményeket, emlékképeket aktivizálhatunk, de közben megfelekedtünk arról, hogy a gyerekek látásmódját, vizuális nyelvét óriási szakadék választja el a felnőttekétől — a gyerek nem óhajt, de nem is tud a felnőtt szemével látni. Azt tudjuk ugyan, hogy a verbális nyelvhasználatra jellemző megkettőződés (mindennapi nyelv és külön szabályokhoz alkalmazkodó iskolai metanyelv kettőssége) a vizuális nyelv szintjén nem ment végbe, és emiatt a vizuális nyelvvel való kacérkodás lehetőséget biztosíthat az iskolán kívüli nyelvhasználat, az ösztönös anyanyelvi tudás felé, de berögzött katedraközpontú szemléletünk mintegy öntudatlanul a vizuális nyelvet is úgy kezeli, mint az iskolai gyakorlatnak kiszolgáltatott anyanyelvet: nyesni próbálja, nem fejleszteni. A vizuális nevelés nem tudatosított látászavarait így semmiképpen sem sikerülhet feloldani, inkább segítünk elmélyíteni, rögzíteni.

A vizuális kultúra problémáit a gyakorló pedagógusok közül talán csak azok a képzőművész—pedagógusok érzik és látják tisztán, akik a kötelező rajtanítási tanterv keretein túl is próbálják alakítani tanítványaik látásmódját. Nagyon bonyolult jelenségre hívják fel időnként figyelmünket: a közvetlen tapasztalásnak — a vizuális birtokbavételnél komplexebb — gyakorlata sekélyesedett el az utóbbi évtizedekben világszerte. Az egykori falusi gyerekek kezében összehasonlíthatatlanul kevesebb játék került, mint mai városi utódjának polcaira; de az a kevés alkalmas volt arra, hogy segítségével eszközhasználatot, önkifejezést, jelhasználatot tanuljon, zökkenőmentesen, megrázkódtatások nélkül nőjön bele szülei életformájába. A mai gyerekek műanyagjátékainak tapintási érzéket romboló hatásánál talán csak vizuális romboló hatása nagyobb: a formák és színek orgiáját a színek és

formák párosítása csak fokozza: kék cica kattogtatja szemeit a nyávogó fehér elefántra, melynek tapintása sokkal puhább, mint az érdes—pikkelyes cicáé.

Az anyanyelvi nevelés számára elméletileg adott nagy lehetőség, a vizuális kultúra felé való nyitás két alapvető nehézségbe ütközik tehát: nem ismerjük a gyerekek vizuális kultúrájának fejlettségi szintjét; ha pedig sikerül valamiképpen tájékozódunk erről, kiderül, hogy a látászavarok leküzdése nélkül semmi reményünk nem lehet a sikeres alkalmazásra. A remélt kiút meglehetősen nehéz helyzetbe juttatja a tanárt, de ennek ellenére kár lenne abbahagyni az egyre többek által próbálgatott, hosszú távon mégiscsak sikert ígérő kísérletezést.

Az anyanyelvi órák tervezésének szakaszában pontosan ismernünk kell azt, amit óvodás— és kisiskoláskorukban tantervek által is előírt módon megtanulhattak a gyerekek: a látás nyelvének néhány alapvető részlemét. Kezdetben nem tanácsos ezen túllépni. Ha alapfokon sikerül a kapcsolatteremtés, akkor az eredeti célkitűzésnél többre is vállalkozhatunk: a vizuális kultúra és az anyanyelvi kifejezőképesség párhuzamos fejlesztésére, hiszen a kettő összefüggése és egymásrautaltsága nyilvánvaló. A kívánt eredmény megközelítése természetesen meghaladja az anyanyelvi nevelésre szánt tanítási órák kereteinek lehetőségeit; az sem valószínű, hogy a rajztanár és az anyanyelv tanára közösen és sok—sok többletmunkával teljes eredményt érhet el: a vizuális nevelés kérdései ennél mélyebbek és szerteágazóbbak.

A rohamos urbanizáció nemcsak az életszínvonal emelését jelenti, következményei nemcsak jobbá, kényelmesebbé teszik az ember életét, de káros mellékhatásainak pusztá felsorolása is nehéz feladat elé állít. Az ember közvetlen környezete óriási változásokon ment át, az emberi alkalmazkodóképességnek nagyon nehéz próbát kellett kiállnia. A megváltozott környezethez nem mindenben sikerült teljesen alkalmazkodni. A vizuális kultúra problémáiról manapság nemcsak divat beszélni, de szükségyszerű is e problémák feltérképezése; a vizuális nevelés látászavarainak figyelmen kívül hagyása súlyos zavarokat idézhet elő az elkövetkező évtizedek embereinek életében.

A mai gyerekek átmeneti korszakban nőnek fel, olyan urbanizálódó világban kell élniük, amely még szüleik számára is látászavarokat okoz. A problémák felleltározása, a látászavarok feloldása elsősorban az iskola feladata. Vizuális kultúránk javulására csak akkor számíthatunk, ha a vizuális nevelés kérdése az eddigieknél fontosabb helyet kap a közművelődésben is, a pedagógiában is. Ez lenne az előfeltétele annak, hogy az emberi látás tudományos apparátussal bizonyított lehetőségei valósággá váljanak.

Túros Endre

„HOGY TUDSZ ITT ÉLNI, FIAM?”

A lakásban otthon van a család. Ez azonban egy rövidebb—hosszabb folyamat eredménye: előbb megvásárolják a bútorokat; kijelölik a családtagok helyét: szobáját, ágyát, szekrényét, íróasztalát; a bútordarabokra, a falra rákerülnek az eltakaró, védő, díszítő tárgyak. És ezzel el is kezdődött az egyes családtagok intimizáló, a tárgyakat sajátos rendbe szervező, átalakító munkája: a környezet pszichikai megszokása. Kényelmessé, funkcionálissá kell tenni a lakást — ez a jelszó. Bennefoglaltatik ebben az is, hogy meg kell szervezni a

lakás vizuális terét — az otthonosság azt is jelenti, hogy a lakás látványa kényelmet, megnyugvást nyújt a szemnek.

A lakás berendezését illetően a felnőttek döntenek. Ők határozzák meg, hogy a gyermek „sarkában”, „kuckójában”, „birodalmában” milyen rend alakuljon ki. A saját ízlésüket érvényesítik, és ha gyerekeknek szánt tárgyakat is felhasználnak, a felnőtt szem számára tetszően alakítják ki a teret, a látványt. Esetleg hagyják, hogy a kisgyerek maga rendezze be a játékos sarkot, a rajzait is kitehesse; „segítenek” is neki. Az is megtörténhet, engednek az unszolásnak, példálózásnak, a „modern szülő” elveire utaló, ismerős családokat példaképpül állító rábeszélésnek, és szabad kezet adnak tizenéves gyermeküknek.

Van szülő, aki a továbbiakban élvezzi serdülő gyerekének szobaátalakító, ragasztó—festő tevékenységét; van, aki „erőt vesz magán”, nem avatkozik közbe tettelesen, csak kommentál; s van, aki „fiam, nem csinálunk a lakásból zsbívásárt!” felkiáltással szétrombolja a létrehozott „sokkoló” látványt. Folytathatnám a variánsokat, de nem ezekről, hanem a tizenéves családtag tevékenysége nyomán létrejövő, ma divatos, általánosan elterjedt, montázs-fálnak, montázsszobának nevezett jelenségről szeretnék írni.

A felnőtt szemlélődő számára a szobában a színek, tárgyak — tünézserek körében divatos „cuccok”, képek, plakátok — poszterek, emléktárgyak — halmaza, „zaja”, a lakás többi részétől élesen elütő jellege első pillantásra feltűnik. Színes, harsány, vidám „világ” ez, tüntetően más, nem befelé, hanem a külvilág felé fordul, ugyanakkor a saját korosztály tagjaihoz „szóló”, a szülőt „sértő” módon figyelembe nem vevő látvány. A családtól való elszakadását deklarálja ezzel a tizenéves: a család ízlésén, kulturális mintáin, társadalmi státust jelző tárgyain túllépve, ezzel a montázsfallal a korosztály szokásaihoz idomul, a korosztály ízlését rögzíti. Az így ösztönösen kiváltott szülői ellenszenv és féltés („érezem, csúszik ki a kezem közül”) a jelenség gazdasági oldalával társul: az egyre épülő, befejezetlen, cserélődő alkotóelemű montázsfalak nem kerülnek pénzbe (kapják, cserélik, „lopják” az elemeit); s mivel nem kerülnek pénzbe, mint a lakás más díszítőelemei, eleve értéktelenek. Ha pedig pénzt költenek a montázsfalra, az még nagyobb probléma: a pénzen „maradandó”, „ízléses”, „értékes” dolgokat kell(ene) beszerezni.

„Hogy tudsz élni, ebben a dzsungelben?” — hangzik a költői kérdés, hiszen, ha válaszol is valamit a szoba lakója (például azt, hogy „megszoktam”), az nem tekinthető tényleges válasznak. Pedig a kérdés alapvető fontosságú: sikerül—e a tizenévesnek ténylegesen beélni ezt a teret, megszervezni a látványt, létrehozni önmaga képét ebben a látványban — vagy csak követi a divatot, halmozza a tárgyakat. A szoba lakójának a válasza lehet esetleg: „ez a divat”. Ebből sem derül ki, mennyire van tudatában annak, hogy a szobájának a képe — az ő képe; a látvány róla árulkodik. Életéből nem lehet kiszakítani ezt a jelenséget — annál is inkább nem, mert számára a kortársak előtt fontos „presztízs—kérdés” a szoba látványa. Véleményem szerint a fenti okok miatt nem túlzás a kijelentés, hogy a tizenéves világértésének módjáról árulkodnak ezek a falak.

A használt központi fogalomról részletesebben kell szólnom. Montázs akkor jön létre, a fogalom kommunikációelméleti értelme szerint, ha különböző jelentésű tárgyak—látványok úgy kerülnek egymás mellé, hogy jelentéseik nem egyszerűen összeadódnak, hanem — megszűnve-beépülve — új jelentést hoznak létre. A művészetekben széles körben alkalmazott jelentésgeneráló eszköz a montázs, Szergej Eisenstein szerint nemcsak a filmművészetnek, hanem általában a művészeteknek legfontosabb művészi konstrukciós elve.

A fentiekből következően újra kell értelmezni az eddig magától értetődő jelentéssel használt montázsfal, montázsszoba fogalmakat. Úgy gondolom, hogy két alesetet szükséges

megkülönböztetni. Az egyik: amikor a plakátok, folyóirat—kivágások, poszterek, tapadós képek, reklámlapok, jelvények, zászlócskák, fényképek, folyóirat—borítólapok stb. meg a tárgyak (szőrös állatocskák, dísz tárgyak, üres márkás italosüvegek, kicsinyített sporteszközök, feliratos emléktárgyak stb.), valamint a mindezek a tárgyakon megjelenő feliratok, ajánlások, aláírások, idézetek egymás mellett, és nem egymással viszonyban léteznek. Vannak „speciális” szobák: csak beat—zenészek, csak sportolók, csak színészek, csak autómárkák, csak aktfotók, csak zászlócskák jelennek meg a falakon, bútorokon. A hiányt töltik ki, hiszen nagyon jó lenne olyan sikeresnek, közismertnek, szépnek, gazdagnak lenni, mint ők. Kiállításnak nevezném én ezt a formát, amely a passzív elfogadáson alapul. Van ugyan rend (az éppen—most—érvényes sikerlista hierarchiája), de nincs rendszer. Mind egy jelentést sugallnak, fokoznak; még véletlenül sem található egy olyan tényező, amely ironizálná, megkérdőjelezné jelentésüket, megbontaná az „összhangot”. Aki kiállítást hoz létre, az lemond a jelentés—létrehozásról, úgy próbál beilleszkedni a divat, a világ folyamatába, hogy nem értelmezi át a meglévő jelentéseket.

A szó teljes értelmében vett montázsfall akkor valósul meg, ha az egymáshozrendelésben — vagyis a látvány megszerkesztésében — új jelentések jönnek létre. A dohányzást tiltó többnyelvű, nyilván hivatalos helyről „származó” tábla fölé, a falra rajzolt füstfelhő; az énekes kezében a szájához emelt mikrofont eltakaró, ráragasztott virág; a különböző képeken átcikázó, egy bizonyos kép felé irányuló színes villámok, nyilacsúcsok; a falra rajzolt kotta mellett a frakkos—cilinderes számár; vagy akár az autómárkák közrefogta naplemente, melyet elöntenek a rárajzolt kipufogógázok...; a példák vég nélkül sorolhatók.

Pedig a kiállítás, illetve a montázsfall esetében megjelenő tárgyak, képek nem különböznek lényegesen egymástól. Ugyanabból az elemkészletből történik a válogatás, esetleg egy—két egyedí, személyes tárgy jelenik meg pluszban a második esetben. Az elemek — a színek, formák, tárgyak, képek — összeválogatási módja különbözik gyökeresen. Maga a látvány kialakításának folyamata is más. Az első esetben a már említett hierarchia — az aktualitás — érvényesül, például a világhírű sző, futballista, rockszár kerül a központi helyre, és köréje az egész falat betöltve, a többiek. A látvány lehet jól megkonstruált, érvényesülhet a színek, mozgások dinamikája; lehet érdekes, „művészi” a kiállítás. A montázsfall esetében előbb a szoba kisebb részén, egy sarokban, az ágy fölött, az íróasztal előtti falfelületen alakul ki a látvány. A kiállításához képest feltűnő, hogy nincs halmozás. Nem a mennyiség, hanem a szerkesztési elv érvényesítése a fontos. Bár térkitöltő, az egyes központi részeket összekötő látványelemek is megjelennek, mindig kivehető a domináló elv, mely a viláértelmezés egy momentumára utal, általában a nevetés—nevetetés, ironia szférájából származik. Sokkal kevesebb például a „komoly”, „örök érvényű” idézet, mint a másik fajta. Az idézetek jellege, származási helye is más, mert más az ízlés, amely válogatja őket. Egyébként a szövegek is a látványnak megfelelőek, a látvánnyal egymást kiegészítik.

Mindeddig a különbségeket hangsúlyoztam. Befejezésül azonban szólnom kell arról is, hogy a montázsfalljelenség tulajdonképpen demokratikus környezetalakítási mód. Nivellálódásról tanúskodik, vagyis arról, hogy az ifjúság létező társadalmi, tudati, kulturális különbségei ellenére, ezek ellenében létrejön egy egységes, korosztályhoz kötött ízlésfajta, gondolkodásmód. A kérdés csak az, hogy a továbbiakban — a családalapítást, saját otthonteremtést követően — merre alakul mindez. Egy dolog biztosnak látszik: ezeken a falakon nem fognak újra megjelenni a giccsképek, a családi, kiszínezett albumfotók, sem az ágyakon a díszpárnák!

Gagy József

EGÉSZ ÉS RÉSZ IGÉZETE

Fotók egy falusi tisztaszoba falán. Barnás színük, papírjuk tapintása, technikai kivitelezésük egyértelműen jelzi, hogy századunk húszas–harmincas éveiben készülhettek. A képek ünneplőbe öltözött falusi embereket ábrázolnak. Mellettük vékony lábú, magas asztalféleség, rajta csipketerítő és porcelán vázában virág. Lábuk alatt városi polgárlakásokat idéző szőnyeg. Az egész környezet egyáltalán nem nevezhető falusinak, azonban testtartásuk, arckifejezésük, a helyzet és a környezet által kialakított idegenségérzés egyaránt elárulja, hogy falusi emberek állnak a fényképezőgép lenszéje előtt. Karjuk a testhez simul, kissé előredőlnek, szembefordultak a lenszével; egész tartásukat, a fényképezőgép előtt való megjelenésüket egyetlen dolog, a

„megmutatom magam”

gesztusa fogja egybe. Bármelyik képet vegyük is kézbe, a szemünkbe néző alak ezt mondja: „Én ilyen vagyok!” Ez a képi nyelven közölt kijelentés nyilván nem véletlenül került rá mindenik képre. Egy olyan faluközösségben, ahol mindenki szinte mindent tud mindenkiről, ott az emberek közti kapcsolatok alapvető típusa a „szemtől szembe” (face to face) kapcsolat. A fénykép lenszéje elé lépni szintén kommunikációt jelent, úgy is mondhatnánk: belépést a nyilvánosság terébe, hiszen mások kézbe veszik ezt a képet. Nyilván nem véletlen, hogy ezek az emberek a lencse elé lépve is úgy mutatják meg magukat, mint a mindennapi kapcsolatokban: „...tudjuk egymásról, hogy milyenek vagyunk, nézz rám, igazolom, hogy olyan vagyok, amilyennek vélsz/tudsz engem...” A szemtől szembe fordulás egyben kitérőmozgás, felfedés is, az én mint egész megmutatása.

A frontalitás (P. Bourdieu francia szociológus kifejezése) mind a mai napig uralkodó vonása a falusi emberről készült fényképeknek. Nem csupán a régi, a katonaeletet megőrzítő kis méretű gyorsfényképeken, a házassági vagy temetési ceremóniakat rögzítő felvételeken néz mindenki a lenszébe, hanem a napjainkban készülő alkalmi fényképeken is. A fényképező turisták például csak hosszas rábeszélés után tudják meggyőzni a kiválasztott szövőasszonyt, fazekast vagy egyszerűen csak a népviseletben sétáló embert, hogy a fotózás ideje alatt a munkájára figyeljen. Mindannyian automatikusan szembefordulnak a lenszével. Ilyenkor talán hajlamosak vagyunk valamiféle reklámszerű magamutogatást látni a dolog mögött, holott ezekben az önkéntelen szembefordulásokban egy lassan már eltemetődő kulturális paradigma forgalmazódik, a közösségen belüli emberi kapcsolatoknak egy olyan szabályszerűsége, amely a modern ember életvitelében már más kapcsolatformával helyettesítődött. A frontalitásnak — a szemtől szembe helyezett mellett — van még egy nagyon fontos eleme:

az én mint egész

megmutatására irányuló törekvés. Emlékezzünk csak vissza Gárdonyi Festő falun című novellájára! Az öreg Kevi bácsi minden magyarázat és rábeszélés ellenére felveszi az ünneplő ruháját, hiába érvelnek neki azzal, hogy csak a fejét fogják lefesteni. Ehhez a példához hozzátehetem saját tapasztalatomat is: az idős faragómester a rádió számára készülő magnófelvétel előtt megborotválkozott és ünneplőbe öltözött. Mindkét esetben ugyanaz az

öntudatlan kulturális szabályszerűség működött: a nyilvánosság előtt és egyáltalán másvalaki előtt csak teljes emberi valómban jelenhetek meg, ha mutatom magam, akkor egész éneket kell mutatnom. Ez a beállítódás akkor is elevenen hat és befolyásolja az emberek cselekedeteit, ha tudják, hogy énükből csupán egy rész (az arc, a hang stb.) jelenik majd meg mások előtt.

Váltsunk most teret és időt. A színhely egy elegáns kisvárosi fotószalon. Valahonnan a háttérből zene szüremlik elő, ritmusa, élénksége az aerobic—szalonok hangulatát idézi. A székeken sorban diáklányok ülnek, érettségi tablóra, kicsengetési kártyára szeretnének fényképet készíttetni. A fotós fiatalember avatott mozdulatokkal állítja be az erre az alkalomra kikészített arcokat. Fordítja egyiket jobbra, másikat balra, a harmadik lefele pillant, a negyedik a válla felett néz vissza... még véletlenül sem akad olyan, aki szemtől szembe fordulna a géppel.

Ez a gyakorlat ma már eléggé általános. Ha fényképet készíttetünk, akkor rábízzuk magunk a szakemberre: ő jobban tudja, mint mi, hogy milyennek is kell lennünk mások számára. Ma már nem húzunk erre az alkalomra ünnepi cipőt vagy nadrágot, sőt a nyakkendőt is otthon feltehetjük, hiszen a fotós kelléktárába — a technikai eszközök mellett — egy—két zakó és nyakkendő is beletartozik. A géppel csak akkor fordulunk szembe, ha valamilyen igazolványba kell a kép. Ezekkel a felvételekkel pedig nem dicsekszünk el barátainknak, nem küldjük el emlékebe senkinek, inkább igyekszünk elrejtetni őket. Nem így áll a dolog, ha más célra kell a kép! Ilyenkor két—három próbafelvételt is készíttetünk, néha még többet, és ezekből választjuk ki a „jó” képet, amelyet aztán a fényképész véglegesít (igazít a tónuson, retusál stb.). Ha még ekkor sem tetszik a „saját képiünk”, akkor képesek vagyunk más fotóst keresni. Ha mindezt összevetjük az előzőekben elmondottakkal, akkor nyilvánvaló, hogy a mai fotó teljesen másként „jó”, mint nagyanyáink leánykori képe. Az első részben kiemelt fogalmat parafrázálva azt mondhatjuk, hogy itt nem a „megmutatom magam”, hanem sokkal inkább az

„eladom magam”

gesztusa érvényesül. Lássuk csak, miről is van szó! Azt már említettem, hogy nem fordulnak szembe a géppel és a képen csupán az arc jelenik meg. Egy másik eltérés az, hogy a mai felvételeken a hibáinkat rendszerint eltakarjuk. A magas homlokra hajtincs kerül, az előnytelen fogsor megbújik az ajkak mögött, a hajlott orr szemből kapja a fényt, hogy egyenesnek látszódjék, az asszimmetrikus arcot oldalt fordítjuk, a keskeny ajkat sminkkel szélesítjük, az arcbőr apró kellemetlenségeit a szakember utólag retusálja és így tovább. Az előnytelen jegyek eltakarása azonban nem jelenti azt, hogy az arc többi része szabadon megmutatkozhat. Ha sok—sok arcképet végignézzünk, akkor látjuk, hogy mindenik fényképen csupán az arc egy vagy két eleme dominál, a többi jegyek teljesen alárendelődnek a kiemelt elemeknek. Így például kiemelhető elem többek között a szép vonalú száj, az érdekes ívelésű szemöldök, a markáns, erélyes arcél, az arc finomsága, a kacér tekintet, egy—egy sajátosnak vélt mosoly, a szépen vagy különlegesen bodorított hajtincs. Ezeknek a képeknek — minden látszat ellenére — nem az a céljuk, hogy megmutassák másoknak a kiemelt elemet, például a szépen ívelt szemöldököt, vagy a különleges hajfürtöt. A cél sokkal burkoltabb, áttételesebb! A kiemelt rész mindig egy tulajdonságra, személyiségjegyre kíván utalni, így például a szépségre, az előnyös megjelenésre vagy arra, hogy a képen

szereplő valaki vonzó, közvetlen, divatos vagy éppen szexis. A rész arra utal, arra hívja fel a figyelmünket, hogy a mögötte álló egész azonos azzal,

amit kiemelten látunk

belőle. Nem a tekintetünket mutatjuk meg, hanem csupán egy kacér szemvillanást, és az azt hirdeti, hogy ez a vonás az alaptulajdonságunk. Nem a hajunkat mutatjuk meg, hanem csupán egy különleges módon bodorított hajtincset, és ez azt jelenti, hogy mindig lépést tartunk a legújabb divattal... Nem magunkat mutatjuk meg tehát, hanem egy rész felmutatásával igyekszünk elhíttetni másokkal azt, hogy ilyenek és ilyenek vagyunk. A mai arc-fotó a szó szoros értelmében véve szinekdoché: az egészet a rész helyettesíti, mégpedig olyan rész, amelyet el kell fogadnunk, mert az esetek többségében nem áll módunkban a helyettesítést ellenőrizni. Ez az utóbbi tulajdonság (ti. az ellenőrizhetőség hiánya) teszi, hogy — jóval túllépve mostmár az arcképeken — „sokminden eladható” ma már, csak a látványtermelés technológiáját kell alaposan megtanulni. A fotózás mai technikájával csodákat lehet művelni, s ha még a különböző montázs-eljárásokat is figyelembe vesszük, akkor bízvást állítható, hogy soha el sem képzelt rész—egész viszonyokat lehet képi nyelven megjeleníteni. Az esetek többségében magával a lefotózott dologgal nem találkozunk, csupán a róla készült képet ismerjük és mi tagadás, az így termelt

látvány—ígéret

igen kedvező képet festenek. Gondoljunk csak az egészséges testet sugalló napbarnította bőrre, a magabiztos, optimista emberre utaló mosolyra, a bútorreklám hangulatvilágítására, amely előrevetíti nyugodt, abszolút kényelmes pillanatainkat e bútorok között. Ezek a képeken is megvan a falusi tisztaszobák fotóinak alapvető tulajdonsága, a frontális — csak teljesen másként. Itt a személy frontálisát egy—egy kiemelt érzés, állapot, tulajdonság frontális helyettesíti. Ránk irányulnak ezek a képek, a maguk módján szemtől szembe állnak velünk, nem lehet őket kikerülni. Muszáj hinni nekik, annyira tolatkodóak, ugyanakkor ellenőrizni őket lehetetlen. A részlet az egész nevében „önálló életre kel”, a technikai eszközök bűvös hatalma folytán a részlet teljes értékű, időtlen tárgyá merevedik. A vele való találkozásaink időnként kijózanítanak abból a naiv hitünkből, hogy általuk mindig az egészszel találkozunk. Mögéjük látni azonban nem könnyű. Hogy ezt megtehesük, talán többet kellene lépnünk a látni tanulás lépcsőfokain. Amíg erre sor kerül, addig nyilván gyakran fogva tart a rész látványának ígérete és ígérete (lásd például a színes magazinok bűvópatakszerű terjedését). Ezt az állapotot lehetne rossznak is nevezni, de ez csak a türelmetlen pedagógus zsörtölődése lenne, hiszen itt mindenekelőtt a látni tudás gyerekkoráról kellene beszélni.

Biró A. Zoltán

PAD—GRAFFITIK

Mindnyájan ismerjük a sablon—képet: a diák kibámul órán az ablakon, tehát nem figyel. Nem a benti, hanem a kinti világ érdeklí. De ha nem fogadjuk el ezt a sablont, s vizsgálódnunk kezdünk, rögtön kiderül: a nemfigyelésnek nem az a leggyakoribb formája. Létezik egy olyan benti mikrovilág, egy olyan vizuális környezet, amely legalább olyan figyelemelterelő, —elfordító erővel rendelkezik: a rajzok (graffitik) az iskolapad (asztal) felületén.

Ez a környezet egy iskolás számára mindennapiként adott. Közösségi és anonim. Mondhatnám úgy is: „folklor—környezet”. A padok, asztalok, általában az osztálybéli tárgyak felületén jelek—rajzok—szövegek léteznek látszólagos esetlegességben. Matek—képletek mellett idegen szavak; rajzfilmfigura mellett rock—együttes emblémája; tanárok nevei, futballszár—nevek, meccseredmények. Felhívó, mondhatni provokáló erejük nyilvánvaló: a jegyzeteléshez előkészített toll önkéntelenül is követi a rajz vonalát, szöveget ír a rajzfilmfigura szájába, áthuzigálja a képleteket, megmásítja a focieredményt, jelzővel látja el a tanár nevét, vastagon kihúzza a rock—együttes emblémájának kontúrjait, szándékos helytelenséggel új idegen szavakat ír a többi mellé. Rá kell szólni: „Ne firkálj, fiam! Azért nem tudsz figyelni, mert ilyesmin jár az eszed!”. A tanári dörgedelemben foglalt intés persze csak részben igaz: a nem figyelésnek csakugyan a firkálás az egyik érzékelhető jele, de nem az oka: a tanuló éppen azért láthatja meg a pad—graffitiket, mert nem köti le az óra témája, menete. De ugyanakkor való igaz az is, hogy a megpillantott rajzok, szövegek előbb említett felhívó ereje tereli el a figyelmet.

A pedagógusok jó része a pad—graffitiket egyszerűen rongálásnak minősíti. Kevesen gondolnak arra, hogy a padot, asztalt, széket szétzúzózó, a falat leverő tevékenységhez képest emez — vagyis a „ne rongálj”, „legyél tiszteltudó” normáinak agresszivitástól mentes tagadása — kísérlet egy autonóm mikrovilág, vizuális tér kialakítására.

Az osztály tere, látványa szabályozott. Az első iskolai napokban, hetekben beilleszkedési nehézségeket okozhat ez a szabályozottság (különösen azoknál, akik nem jártak napközibe, óvodába). Egy irányba kell nézni, egy irányba — a felnőtt felé — kell fordulni. Mindennek megvan a maga helye, egy megbonthatatlan látszó hierarchia szerint. A szabályszegés nagy alkalmi — például április elseje — éppen ezt a szabályozottságot tagadják: a személtládát a katedra közepére, a tanári asztalt a sarokba teszik, a padokat a katedrának háttal fordítják, és a katedrán álló tanárnak háttal ülnek le stb. Erre azonban egy évben csak egyszer—kétszer van alkalom. A mindennapokban a tanulók döntő többségének csak az a lehetősége marad, hogy az osztály teréből—rendjéből átlépjön a pad mikrovilágának vizuális terébe.

Természetesen az anyag, amelyen mindez megjelenik, itt is meghatározó: sok függ a pad, asztal lapjának minőségétől. Rüksös, rongált préseltlemez a padlap? Az egyenes, egyenletesen sima tinta—toll—tartó felsőrész az, amelyre a feliratok zsufolódnak; ugyanakkor a barázdált padlapon rajzok sokasága — a lap árkait, „vízmosásait” követve egész térképek, fantázialakzatok. Fehér, műanyag borítású asztallap, a tinta kitűnően fogja? Feliratok, rajzok, „posták” sokasága; és ezek gyorsan cserélődnek: erről a felületről vizes ronggyal (vagy nyálazott ujjal) is könnyen letörölhető a felírás.

Évharmad végi takarítás, vagy egyszerűen csak osztálytisztasági akció el szokta tüntetni a látványt a felületekről, de elég egy hét, s újra megjelennek. Nem ugyanazok — hanem a

variánsaik. Továbbra is létezik az őket létrehozó igény, és létezik a repertoár, mely nemzedékről nemzedékre öröklődik.

A kuszának, bonyolultnak tűnő látvány elemkészlete felleltározható, az elemek kapcsolódásának törvényszerűsége megállapítható. Ebben az írásban csupán egy egyszerű, az áttekinthetőséget segítő hierarchiát szeretnék bemutatni.

„Aide—memoire”—ok

A tanulás, az ismeretekkel rögzítő tevékenység során önkéntelenül is „rááll” a kéz arra, hogy a megjegyzendő képletet, nevet, évszámot, fogalmat, idegen szót, meghatározást — egyszóval az adott esetben fontos információkat — kiírja. Természetes gesztussal használja a diák a papír helyett a pad, asztal felületét: „kéznél van”, nem olyan feltűnő, mintha lapot használna, több alkalommal is felhasználható. Az elévült információkat le lehet törölni, újakat lehet írni helyükbe. Mennyiségileg talán ezek az aktuális és szükséges felírások, szövegek vannak többségben.

Kapcsolatteremtő formulák

A pillanatnyi helyzet tanácsalansága, unalma vagy éppenséggel feszültsége kényszeríti a diákot, hogy beszüntesse a figyelmet, és jelenlevő vagy virtuális társához forduljon. „Unod?” — írja a másik orra elé. Vagy a tanár szövegére utalva: „A könyökömön jön ki”. A felhívást elfogadva, a helyzetbe belehelyezkedve a padtárs válaszol: „Ajaj”, „Varrd be a lyukat”. A folytatásnak számtalan változata lehetséges az idő, a kommunikálók közötti viszony, a variálókékv függvényében.

Vannak „ösi” formulák. „Ki ül itt?”. Ez, akárcsak a szélsőséges vélemény egyes tantárgyakról, tanárokról, osztályokról, személyekről, fokozott felhívóerővel rendelkezik azok számára, akik más órákon ugyanazt a helyet használják. Különösen a kabinetekben „tenyészik”. Illik bemutatkozni — bár a név leírása veszélyes, mert megjelenhetnek körülötte a jelzők. Áthidaló megoldás: csak a keresztnév, becenév jelenik meg.

Van, aki közli az érdeklődőkkel: „Itt unta meg az... órát és az életét X”. Nevek, jelzők kíséretében: „X. Y., az atomfej”: „fej” áthúzva, helyette: „faj”; ez kiegészítve: „fajd”, „Ettem pudingot”. „Látszik a fejedem.” „Mondd, hogy számíthatok—e rád?” „Számíthatok rád, O.K.” — és még számtalan replika. (Csak megemlítem a névcsőfűlők, obszcenitások, beugratók stb. sokaságát.)

Amikor a diák óra alatt ezeket a szövegeket figyeli, gyártja, akkor a közösség, társak életébe kapcsolódik be, róluk mond véleményt. Azt is mondhatnám, az iskolai élet mindennapi, legfőbb tagolását véve alapul, hogy a szünet folytatása ez a gesztus. A pad felületén a szünet, az iskolai lét témái, szövegei jelennek meg. Akárcsak a táblán a lecke, a falon a térképek, grafikonok, a katedrán ülő tanár és a társak látványa, ez is része a tanóra vizuális terének; bizonyos esetekben pedig ez a legintimebb, az egyénhez legközelebb álló világ. Ez a tanuló „kulturális hozzájárulása” a vizuális környezet kialakításához.

Gondolkodásmódra, ízlésre utaló elemek

A pad—graffitik között jócskán akadnak hosszabbak és „igényesebbek” is. Alapvető vonásuk, hogy az eddig felsoroltakhoz képest egyéniek. (Még ha slágerek, rockszámok szöve-

geiről van is szó, akkor is megfigyelhető, hogy különböző szövegrészek a kedveltek.) Van-
nak csak utaló, tehát a kategória perifériáján elhelyezkedő elemek. Együttesek névsora,
sztárok nevei jócskán jelen vannak.

A szövegek tematikája széles: a reklámszerű felkiáltásoktól („A jég hideg Coca—cola
az igazi!”) az ironikus megfogalmazásokig („ami nem megy, azt nem kell erőltetni!”), a
sztárokkal való azonosulás jelzésétől („Ki a jó? Lacika!” — s minden bennfentes számára
világos, hogy Bölöni Lászlóról van szó) a nemzedéki szemlélet lehetséges kulcskijelentései-
ig: „Miért élünk mi? A rockért!”. Egy—egy szemléletet, kritikus álláspontot sűrítenek,
ironikus közeledést fogalmazznak meg.

A sláger— és általában a versszövegek ritkán jelennek meg, és egy „emelkedettebb”
ízlés meglétére utalnak — ha éppen nem azt fricskázzák. A szövegek között vers— (vagy
legalább versszerű) részletek is találhatók. Valahol, esetlegesen hallott és megjegyzett so-
rok. Lehetnek groteszk, otromba szövegek („Apám szakács volt / keverte a babot, / úgy verte
anyámat, / mint a tejszínhabot”); parodizálhatnak ismert frázisokat („Padom, padom,
mondd meg nekem, / van—e aki szeret engem?”)

Alig érzékelhető a különbség az ilyen jellegű könnyed, és a komolyan szánt feliratok
között. Az irónia és a gúny állandóan jelen van ezeken a felületeken. A „véresen komoly”
vélemények is megkérdőjeleződnek egyébként, amint ebbe a környezetbe bekerülnek.
„Mondd! Tettél—e valamit valakiért, mert ha nem... voltál, de nem éltél! Magdynak Fery.”
Megjelenik az önkritika, a helyzetvázolás: „Élek én is mint egy parazita, / nem használlok
senkinek és semminek”. Feliratokra—vadászás közben egy egyedi darabra akadtam: feke-
tével vastagon bekeretezett gyászjelentés. Paródia is, nem is; öngúny is, a változhatatlanba
való belenyugvás, de tiltakozás is: „Fájdalommal megtört szívvel tudatjuk, hogy szeretett
puskázó, tanárnyaggató R. Emil fölógót tragikus körülmények között kidobták a suliból. A
gyászoló család és a többi gazember”.

Sokszor szegezi a pedagógus a diáknak a kérdést: „Fiam, mi a véleményed önmagadról?
Tudod te, hogy milyen világon élsz?”. A válasz többnyire merev és hivatalos. Az indirekt
válaszok — a tárgyak felületéhez való viszonyban, tehát például a pad—graffitik világának
kialakításában megfogalmazódók — kaotikusak, szertelenek, sokszor hevesek. Minden-
képpen jellemző azonban rájuk az életszerűség és az őszinteség! Csak fel kell fedezni szer-
veződési szabályaikat, olvasni kell belőlük.

Gagy József