

Zrinyifalvi Gábor

NARMER KIRÁLY PALETTÁJA

A SZITUATÍV KÉPJELENSÉG KIALAKULÁSÁNAK FELTÉTELEI¹

A SZEMPONTOK

Minden művészeti írónak megvannak a kedvenc műalkotásai, amelyeken modellként mutathatja be elméletét, elgondolásait, látásmódját, értékvilágát. Az ilyen példák a szerző számára mintaképekként viselkednek. A mintaképekről tudjuk, hogy minden korszakban és kultúrában jelen voltak és vannak, mivel ideálisként irányadók a kulturális termékek versenyében. A mintaképek egy-egy képtípus elvárásait rögzítik, azaz bizonyos értelemben paradigmaként működnek.² Ez alól nincs kivétel, mivel bármennyire sok képet fogad be valaki, senkinek nem lebeghet a szeme előtt egyszerre több ezer általa ismert képalkotás, ha azokat az időbeli születésük sorrendjén túlmutatva a világában el akarja helyezni. A mintaképek közlekedési táblaként igazítják el az időben a képalkotókat és a képek befogadóit. Az igazán forradalmi újításokra viszont az jellemző, hogy korábban nem létező vagy nem észlelt kapukat nyitnak meg koruk és a későbbi képalkotók előtt, ez teszi őket mintaképekké, néhány esetben egyenesen kánonná. Mintaképek akkor születnek, ha egy ilyen újítás igénye felmerül, és elterjedésének megteremtődtek a feltételei. A kép történetében az ismert mintaképek száma a rejtett mintaképekhez képest mégis viszonylag csekélynek tekinthető. Rejtett minta-

¹ Ez a szöveg a tartalma alapján azt a címet is kaphatta volna, hogy „A kép forradalma”, vagy „A képi szituáció megszületése”, netán azt, hogy „A hatalmi akarat képi vetülete”, „A képalkotások társadalmi determináltsága”, „A képi szituáció időbelisége”, „A társadalmivá vált kép”, esetleg „A képi alakok fúziója” stb. Mindegyik címvariáció egy-egy megközelítési módot, nézőpontot takar, és a szövegnek valamelyik oldalát emeli ki. Ezzel a kis kiegészítéssel arra hívjuk fel a *Narmer király palettája* megértésére vágyó olvasó figyelmét, hogy egy képalkotásnak sohasem csupán egyetlen megközelítési módja létezik, és ezért egyetlen cím sem képes lefedni egy képalkotást és az azt reprezentáló szöveg tartalmának egészét. Ennek megfelelően az egyetlen helyes vagy igaz képmegértésben sem hiszünk, hiszen minden korszak és befogadó kialakítja a maga igazságát. Ez nem jelenti azt, hogy nem törekszünk egy általunk igaznak tartott megértésre. Bár a *Narmer király palettája* kétségtelenül nem tekinthető kiérlelt megoldásnak, fontos átmenetet képez a képi szituáció vagy a jelenetek felé. Ugyan egyértelműen több alakot vizuálisan egyesítő kompozíciót alkot, de az is igaz, hogy nem tekinthető vizuálisan egyetlen komplex képjelenségnek. A sok kis képecske a képregényekhez hasonlóan lett összefűzve, ezért kiváló példa arra, hogy miként jöttek létre az első szituatív képjelenségek, s miféle feltételeknek kellett megfelelniük.

² Ritka, hogy a mintakép konkrét képalkotás legyen, általában az egyes képalkotók elméjében felbukkanó, azaz privát elemeképekként működnek. E kép egyik jelene, amelyen a király legyőzi ellenfelét, igazolhatóan a később uralkodó fáraók ikonográfiai mintaképévé vált. Nincs szükség arra, hogy a képalkotó tisztában legyen azzal, miféle mintakép vezérlik alkotásakor. Ezt a későbbiekben a művészettörténet is feltárhatja.

képen azt értem, amikor a mintakép nem ismert és valóságos képalkotás, hanem az alkotók tudatában jelenik meg egy kivetítésre váró kép. Ebben az esetben viszont egy olyan kultúrtörténetileg is ismert és jelentős műalkotást helyezünk górcső alá, amely sokáig volt az egyiptomi kultúra legjelentősebb valóságos mintaképe.

Mielőtt e képalkotás segítségével rátérnénk a *szituatív képtípus* ismertetésére, néhány szóval leírom, mit kell szituatív képjelenségen érteni. A szituáció szónak a képekre való alkalmazásakor nem kell másra gondolnunk, mint amit e szó egyébként jelent, hogy a képjelenségen egy szituáció bontakozik ki a néző tekintete előtt. E képtípusra jellemző, hogy több alak valamilyen interakció részeként működik. Az egyes figurák vizuális közössége a cselekvések és léhelyzetek eltérő módozatait valósítja meg. Ebben a közös cselekvésben mindegyik alaknak megvan a maga szerepe. Legalább két vagy több figura képi jelenetet alkot, vagyis a szituáció egy jelenetben válik vizuálisan észlelhetővé. Akárcsak a valóságban, az egyes alakok nem ugyanazt a feladatot látják el, és nem ugyanúgy cselekednek. Ahol több figura ugyanazon funkcióban lép fel, ott olyan tömegjelenetet alkotnak, amelyben a kollektív erő bemutatása a figurák feladata. De éppen ezért válhatnak csak együttesen egy szituáció alkotóelemeivé. Úgy vélem, a *szituáció* kifejezés a nyelvi megközelítés következtében kialakult helyzet értelmezésére alkalmasabb, mint a *jelenet* szó, amely inkább a vizuális összefüggéseken keresztül igyekszik megragadni a jelenség összefüggéseit. A különbözőképpen viselkedő képi alakok mozdulataikkal, gesztusaikkal, a többi alakhoz való viszonyuk segítségével utalnak egymásra, kölcsönösen értelmezik egymást, és alkotnak új érzéki egységet. Ezt a közös megmutatkozást és összefüggést nevezzük képi szituációnak.

Előjáróban ennyi talán elég is ahhoz, hogy érthető legyen, miért ez a képtípus az, amely forradalmi változást hozott a képek előállításában és használatának módjában. Különösen az idолhoz viszonyítva feltűnő a jelenetté összeálló képalkotás életszerűsége, hiszen egy magában álló alak nem viszonyul más képi figurákhoz, s ennek megfelelően az idолok mindig közömbös testtartást vettek fel. A többalakos szituatív képjelenségek megjelenésével a magukban álló idолok is átalakuláson mentek keresztül. Amíg korábban a pusztá jelenlétükkel demonstrálták a *lét teljességét*, a képi szituáció általános elbeszélő megoldása arra kényszerítette őket, hogy maguk is a korábbiaknál életszerűbb helyzetekben mutakozzanak meg. Ez lehetővé tette, hogy bekapcsolják őket az emberi élet különböző jelenségeit megjelenítő képalkotásokba.

Nem mondunk ellent magunknak, ha azt állítjuk, hogy a szituatív képalkotások megjelenése nem köthető egyetlen konkrét alkotáshoz vagy alkotóhoz. Eltérő kultúrákban különböző hatalmi és társadalmi viszonyok között szinkrón módon alakultak ki a fejlettség különböző fokán a szituatív képjelenségek. Azonban mindegyikben közös, hogy belső társadalmi szinten, egymástól függetlenül, hatalmi elvárásra jelentek meg. Megjelenésük addig ismeretlen irányba vitte tovább a hordozófelületen rögzített képalkotások fejlődését. Mivel a szituatív képek alkalmazása elsősorban a társadalom hatalmi hierarchiájától és elvárásaitól függött, ezért alig volt jelentősége a külső kulturális hatásoknak, más kultúrákból történő átvételeknek. A szituatív képjelenség nem felváltotta a korábban egyeduralkodó idolt, hanem mellette új képi szerepben jelent meg.

Ennek az elméleti feltételezésnek bizonyítására találnom kellett olyan képalkotást, amely már rendelkezik a szituatív képjelenségekre jellemző tulajdonságokkal, miközben még felismerhető benne a megoldások keresésének bizonytalansága, az idol elbeszélésellenessége és időn kívülsége. Mivel a szituatív képjelenségek létrehozásához és megértéséhez a korábbi idOLOKRA jellemző elvárásoktól és értelmezési módoktól eltérő gondolkodásra, érzékenységre és látásmódra volt szükség, erről a képtípusról azt gondolhatnánk, hogy csak több átmeneti fázisban formálódhatott ki és válhatott általánosan alkalmazható mintaképpé.³ Azonban, ahogyan a tudományokban a paradigmaváltás gyakran generációváltással történik meg, úgy a képalkotások területén is a képi gondolkodásmód esetében – a történelmi intervallumot figyelembe véve – rendkívül rövid idő alatt ment végbe a szituatív képtípus megjelenése és általános elterjedése.

A centralizált és hierarchikus szerkezetű hatalom elvárása elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy a többalakos, konkrét szituációra utaló, a hatalmi viszonyokat kifejező jelenetből álló képjelenség megtalálja a társadalomban a helyét. Az új képtípusnak különböznie kellett a már régóta alkalmazott idoltól, mivel más volt a feladata, felállításának helye és a megmutató személye.⁴ A képjelenségekre vonatkozó új elvárás magával hozta a képek formai és funkcionális átalakulását. Ennek következtében a megmutatókól megkülönböztethető képi megmutatkozásoknak kellett a szituatív képi keretek között új szerepkörben fellépniük. Az idOLOKNAK a korábbi pusztá önmegmutató jelenben állásuk helyett párbeszédbe kellett elegyedniük egymással, viszonyokat, összefüggéseket kellett kialakítaniuk, történetek, események szereplőivé kellett válniuk. Az elvárásoknak a megmutató pusztá jelenben állása és önmegmutatása már kevésbé volt kielégítő. Konkrét léthelyzeteket, eseményeket, történeteket, jeleneteket kellett bemutatniuk. E képi megmutatkozások a megmutatókat meghatározott szerepben és létállapotban ragadták meg. Nem a szereplők megmutatkozása, hanem a szerepeikben történő képpé formálásuk jelentette ennek a képi újításnak a lényegét. E változás következtében a képi jelenbe állítás a megmutató konkrét szereppé válásává alakult át.⁵

³ A legelső, még konkrét cél nélküli képi megjelenítésekről már több írásomban beszéltem. Mivel ezek a magukban álló, többnyire barlangok és sziklák falán rögzített, csontokból és kővekből kifaragott képi megjelenítések nem rendelkeztek ismert konkrét, közösségi céllal, s ezért nem tekinthetők idOLOKNAK sem, önálló képtörténeti kategóriát alkotnak. Keletkezésük története az emberi elme kialakulásának történetéhez köthető, az emberi fajnak ahhoz a képességéhez, hogy elméjében a jelenségek erőteljes képi nyomot hagynak, és képes azokat egy felületre kivetíteni, valamint eszközei segítségével rögzíteni. A testképekről és az egyéb felületeken rögzített képi jelenbe állításokról viszont a hordozófelület elpusztulása miatt semmilyen nyom vagy egyéb emlék nem maradt fenn.

⁴ Az idOLOK szellemek hordozói, s mint ilyenek, még nem tekinthetők a mai értelemben vett képalkotásoknak. Attól kezdve tekinthetjük a képi megmutatózást képalkotásnak, amikor ez a megkülönböztetés egyértelműen a nyelvben is elismerést nyert.

⁵ A képi figurák szerepjátéka nem új keletű jelenség, hanem az első képi szituációk megjelenéséig vezethető vissza. Nem a színházi dráma vagy a vígjáték hatott a hordozófelületen rögzített képalkotásokra, hanem a valóságban fellelhető társadalmi szerepjáték jelent meg már a korai szituatív képjelenségeken is.

Attól kezdve, hogy a szereplő egy szituációban egy szerepet játszik el, a megmutató és a megmutatkozása között egy rés keletkezik. A megmutató mindig teljes mértékben önmaga egészlétét jeleníti meg, ellenben képi megmutatkozása már csak egy meghatározott helyzetben és állapotban reprezentálja a megmutatkozót. A metafizikai értelemben használatos és a pusztán jelenben állásával önmagát reprezentáló lét helyét átvette egy létező szituáció. Az idol megmutatóként mindig azonos volt jelenben álló megmutatkozásával, minthogy az alak maradéktalanul magában hordozta a testét és a szellemét, s mindezt érzékelhetővé is tette. Ellenben a képi figura szituációba történő belépésével a megmutatkozás a megmutatkozónak az egyik aspektusává vált. Miközben a létezés valamely szegmensét vagy aspektusát érzékeltette, le kellett mondania a lét teljességéről. Ezzel párhuzamosan megjelent két új képalkotó elem is, a tér és az idő.

A valamilyen aspektusból történő megmutatkozás is feltételezi a megmutató egészlétét, hiszen annak valamely általános vagy konkrét szeletét csak úgy reprezentálhatja, ha a maga teljességében (alak + test + lélek/szellem) jelen van. Ám nem feltételezi a megmutatkozásában a megmutatkozót minden tekintetben érvényes módon jelenlévőként. Miután a szituáció egy jelenetre redukálja a megmutató létezését, ennek a jelenetnek kell a létezés egészét is reprezentálnia. A szituációban a megmutatkozás a megmutatkozót meghatározott szempontokból, konkrét összefüggésben és létszorzóiban teszi észlelhetővé, míg létezésének a szituációban nem megjelenített szempontjai és aspektusai csak nem látható módon, a megmutatkozás észlelhető szituáltsága mögött, elrejtve lehetnek jelen. Ennek a nem teljes értékű, mégis az egész létezését képviselő jelenlétnek a képjelenség befogadója is tudatában van.

E változások leírása az első pillanatban talán bonyolultnak tűnik, holott egy rendkívül egyszerű jelenséget ragad meg. Nevezetesen azt, hogy a valóság értelmezésében az identikus dolgokról azok kapcsolataira, más dolgokkal, jelenségekkel való összefüggéseire, kölcsönhatásaira terelődött a figyelem. A képi gondolkodás azon aspektusa került előtérbe, amelyben az identikus létezők nem önmagukban, hanem viszonyaikban, egymásra vonatkozásaikban tárják fel tulajdonságaikat, képességeiket, a létezésben vállalt szerepüket. Ennek bizonyítására azon képtípus kialakulásának korából, amely elgondolásom alapján már a szituatív jelzővel illelhető, elemzésre és értelmezésre elsőként egy jól ismert, történetileg jelentős elbeszélő képsorozatot választottam. Úgy gondolom, hogy e több önálló képi jelenetet tartalmazó, ám mégis egyetlen nagy elbeszélés és történet köré épült képek segítségével könnyen be lehet mutatni e képtípus jellemzőit, bizonytalanságait, átmeneti voltát, illetve a képi szituáció kialakulásának és működésének módját, jelentőségét. Látni fogjuk, hogy bár e képek képesek akusztikus beszéd vagy írott szöveg hiányában is elbeszélni a rájuk bízott tartalmak jelentős részét, még nem vált általuk teljessé a képi szituáció. A kép ezt követő története az egyre összetettebb és sokoldalúbb képi szituációk történetével azonosítható. Esetünkben a képjelenség alkotója nem egyetlen jelenetbe sűrítette össze a szereplőket, a megjeleníteni szándékozott történetek különböző helyzeteit, állapotait és cselekményeit. A megrendelő elvárása is olyan volt, hogy lehetetlen-ségnek tűnt egyetlen látványegységbe összeilleszteni mindent. A létezés időbeliségét

ugyanis a hordozófelületen rögzített képalkotások a mozgókép megjelenéséig a sok erre irányuló kísérlet ellenére is hiányolni voltak kénytelenek. Az általunk elemezni kívánt képalkotás különálló kis képi jelenetekbe történő szétszórása jól jelzi, hogy a képalkotás még egy átmeneti megoldásnak tekinthető. Sem a kép megrendelője, sem alkotója nem vette számításba, mi az, amit egyetlen képi szituáció drámai erővel képes megjeleníteni és bemutatni. Még nem alakultak ki a szituációs jelenet kimondatlan és a vizuális megjelenítést szabályozó mintaképei és formai eljárásai.

Ebben az esetben tehát nem egy, már mintaképként megszilárdult, klasszikussá érett képtípust teszünk meg mintaképnek, hanem egy magát funkcionálisnak mutató használati tárgy felületén elhelyezett, több kisebb jelenetből álló képegyüttest. E képjelenségek együttesen a képeket hordozó használati tárgyról elnevezve a *Narmer király palettája* nevet viselik.⁶ Ez a szimbolikus funkciót ellátó „tárgy” már nem egy természeti képződmény, barlang vagy szikla, de még nem is egy épület fala, hanem egy hétköznapi használati eszközként vált ezen egymással tartalmi, azaz nyelvi kölcsönviszonyban álló kis képecskéknek hordozójává. Ennek következtében a jelenetek nem válhattak sem monumentálissá, sem drámaivá, ami hatásukat fokozta volna. Összetartozásukat elsősorban a palettán való elhelyezésük biztosítja és bizonyítja. A paletta úgy működik, mint egy kétoldalú falfelület. Már az első pillantás alapján is megállapítható, hogy az egyes kisebb jeleneteket rögzítő, és egymástól elválasztott képecskék közös célt szolgálnak. Nem alkotnak átfogó és zárt kompozíciót, azaz nem tekinthetők strukturális egységben elrendezett, részelemeiben kölcsönhatásban álló, összefüggő és zárt jelenetnek, amelyben minden szegmens ugyanazon elvárásból fakadó tartalom és szituáció részét alkotja.⁷ Önálló képkockákra vágásuk a képregényekre emlékeztet bennünket.

A *Narmer király palettájának* hordozófelületét közös közegként működtető képecskék sok mindent eláruló átmenetet alkotnak az egyetlen érzéki jelenetet kidolgozó szituatív képjelenség felé vezető úton. A képek mindegyike másként, más nézőpontból és aspektusból akarja elmesélni azt, amit a kép megrendelője elvárt a képalkotótól. Ez a tartalmi és az azt követő formai szétaprózódás azért következhetett be, mert a megrendelő elképzelése még nem állt készen a nagyobb képi hatás érdekében egy vizuális kompromisszumra. A nyelvi elvárásokat és utasításokat a képalkotó igyekezett minél pontosabban követni.

A monumentalitást ebben a korban elsősorban az idolképviseleték. Az idolképviselet abszolútizálásba merevedett alakja, a jelenlét abszolutizálása és a létezés változásaitól történő távotartása a lét monumentális erejét volt hivatva demonstrálni. Hozzá

⁶ Az elnevezés tehát nem a képet, hanem az azt hordozó tárgyat nevezi meg, ami a használati tárgyak és a képek különös viszonyára irányította a figyelmünket. De arra is rámutat, hogy nem tudjuk a tárgyon felismerhető képi jeleneteket megnevezni, mert sem az egyes szám, sem a többes szám nem illik rájuk. Talán éppen ennek köszönhető, hogy az egyébként használati eszközként érdektelen tárgyat nevezzék meg a művészettörténészek, s ne a rajta található képeket tekintsék a jelenség névadójának.

⁷ Ez a megoldás analóg a korszak mítoszaival, amelyek szintén ebben a korban kezdtek összeállni egy-egy vallásos köntösbe bújtatott világgá.

képest a képekben elbeszélte történet kicsinyes locsogásnak, mesemondásnak, a létezés részletiben való elveszésnek tűnik. A mozgás és a cselekvés érzékeltetése felbontotta azt az örök érvényű formai egységet, amely a monumentalitás jellemzője. A mozdulatlanságba merevedő és gesztusában felerősített póz a monumentalitás helyett patetikusá alakította át a megmutatkozást. A megmutatkozás formalizálása, meghatározott, kimerevített, időtlenséget sugalló pózba állítása is ennek a monumentalitásvágnak a kifejeződése. Az idolk magukban álló monumentalitását nem lehetett létrehozni a sokalakos jeleneteken, ahogyan ezt később a görögök tették, akik a történetekre épülő elbeszélő megoldásukkal gyakran ironizáltak isteneiken. A megjelenítésre szánt események sokféle megközelítési módja és különböző, kisebb résztémákra történő felbontása szintén megnehezítette, hogy monumentális kompozícióban lehessen őket egyesíteni. Igaz, feltételezhetően az elvárás is inkább az elbeszélést, semmint a monumentális hatást forszírozta, hiszen egy palettán nincs értelme monumentális hatást kelteni. Ennél fontosabb volt, hogy a „képregény” képes legyen szavak nélkül is elbeszélni valamely jelentős eseményt. A monumentális hatást a hordozófelület tárgyi volta mindenképpen akadályozta. Feltételezhetően nem a képalkotó ötlete, hanem a megrendelő elvárása volt, hogy ennyi mindent zsúfoljanak bele és mutassanak meg egy közös felületen egymás alá és mellé kényszerített kis képecskékkal. Azonban az vitathatatlan tény, hogy e képek alakjai már jelenetekké szerveződve mutatkoznak meg, miközben szimbolikus szituáció szereplőiként léptek fel. A szimbólum képbe illesztése időben megelőzte a nyelv képbe hatolását, az elbeszélő szituációval vagy jelentéssel együtt pedig már rendkívüli erőt jelentettek. A nyelvileg generált értelem visszavonhatatlan helyet kapott a képalkotásokban.

Ez a formai megoldás egyben megalapozta ennek a hordozófelületen elhelyezett és ugyanakkor a taktilis térben kiállított átmeneti képtípusnak, a reliefnek a pozícióját. A plasztikus képalkotásokkal szemben a relief nagy előnye, hogy ha kis méretben kerül megvalósításra, könnyen szállítható.⁸ Mivel pedig ebben a korban minden képalkotást egyben ki is festettek, a színessége és a felülethez kötöttsége révén a falon elhelyezett síkfelületi képekkel is rokonságban áll. Ez a dekoratív és élénk színesség volt hivatva ellensúlyozni a jelenetek monumentalitásának hiányát.

A KÉPI SZITUÁCIÓ TÁRSADALMI FELTÉTELEI ÉS KIALAKULÁSA

Némely más tanulmányomban a szituatív képeknek több olyan jellegzetességét is bemutatom, amely előtte ismeretlen volt a képalkotások művészettörténeti értel-

⁸ Egyiptomban készültek nagy méretű, falakon elhelyezett reliefek is, amelyeket monumentálisra terveztek. Ezek azonban vagy kevés szereplősek voltak, mivel a sok szereplő csökkenti a monumentalitásérzetet, vagy ha sokszereplőre tervezték őket, akkor az elveszett monumentalitást a témával és a jelenet vadságával, hevesességével, durvaságával igyekeztek ellensúlyozni. Minél több szereplő jelenik meg egy képjelenségen, annál kisebb hely jut számukra a rendelkezésre álló felületből. Amíg a szabadon álló plasztikus képalkotások (idolk) méreteinek csak a megmunkálható anyag, addig a többalakos felületen elhelyezett jeleneteknek és alakjainak a rendelkezésre álló épület falának, vagy mint jelen esetben a használati tárgy méretei szabtak határt.

mezésében. Mind között a legjelentősebb a szituatív képtípus megkülönböztetése a többi hordozófelületen rögzített képtípustól. Azt is igyekszem kifejteni, hogy a társadalmi viszonyok kialakulását és rétegződését miért és miként tekintem e képtípus feltételének. Könnyű meglátni, hogy a szituatív képtípus miben különbözik a korábbi korszakokban kialakult idoloiktól és a közösségi vagy társadalmi elvárásoktól mentes, bizonytalan funkciójú képkalkulációktól. A plasztikus, taktilis térben elhelyezkedő képkalkulációk sohasem voltak képesek a társadalmi szituációk meghódítására.⁹ A képi szituáció mindig a hordozófelületen elhelyezett képtípus sajátossága maradt. Ám igencsak messziről kell elindulni, hogy megértsük, milyen feltételek és adottságok mellett, valamint milyen elvárások nyomán alakult ki ez a képtípus. Az a több tízezer év, amely a barlangfestmények és a ma is ismert első magas képkalkulató kultúrák között eltelt, azonos azzal az időszakkal, amikor kialakultak az első ember által faragott formában rögzített idolkok, majd ezt követték a nyelv által kidolgozott, a képkalkulációkban vizuális formát öltő szimbólumok. Nem kellett sok idő ahhoz, hogy megfogalmazzák az első kerek történetekké összeálló keletkezésmítoszokat, elbeszéléseket, meséket, amelyek segítségével megalapozták az első világalkotásra képes hitrendszert, a vallást. Minden korszaknak szüksége van a társadalmat egységesen reguláló, az élet különböző területeit szabályozó formalizálásra, kánonok felállítására, mintaképek kijelölésére, amely felgyorsíthatja az intézményesülés folyamatát és a hatalmi viszonyok megszilárdulását. Egy másik feltételként kell megemlítenem a társadalmak kialakulása átmeneti időszakának szellemi forradalmát, amelyben a nyelvileg generált gondolkodás el tudott szakadni a praktikus gyakorlati ismeretektől, hogy létrehozzon egy képzeleti, nyelvileg kreált valóságot. Ennek nyomán álltak össze az egyes mesék, eredetmondák, az *aitiológikus* mítoszok, a különböző képzelet által kiszínezett történetek elbeszéléseinek egységes vallási rendszerre szervezése, aminek hatására a képkalkulációktól is kezdték elvárni, hogy a pusztán jelenbe állítás mellett elbeszélő és leíró is legyen.¹⁰ Ha egy képen valamely mítoszokban szereplő alak felismerhetővé vált, ez már azt is jelentette, hogy bizonyos nyelvi tartalmak társultak hozzá, amelyeket nem lehetett észlelésekor figyelmen kívül hagyni.

⁹ Plasztikus képek között csak a modellek és a gyermekjátékok esetében fedezhetünk fel 2-3 figuránál többet. Ezek nem a köztéri vagy közösségi szobrok esetében megszokott szemlélésre és jelenbe állításra törekvő megoldások, bár kétségtelenül még egyértelműbben képesek a megjelenítő funkcióban fellépni, mint az idolkok vagy az egyéb képkalkulációk. A gyermekjátékok a felnőttek világát hivatottak reprodukálni, míg a modellek többféle célra is alkalmasak. Gyermekjáték és modell formai szempontból gyakran egybeesik, minthogy mindkettő a taktilis valóság valamely megmutatkozájának kicsinyített újralkotása. A gyermekek éppen úgy benne érezték a lelket és szellemet ezekben a kicsiny modellekben, miként a felnőttek a monumentális plasztikákban.

¹⁰ A sok szellemből és istenhittől az egyistenhitbe történő átmenetet a Bibliából jól ismerjük. Az egyistenhit azt meséli el, hogy a különböző történetek, mondák és mítoszok egy gondolati vezérfonal segítségével miként formálódtak meg egységes, a létezés egészét magába foglaló világgá. De a gyakorlati létezésben is megtaláljuk e folyamat megfelelőjét, hiszen a világ különböző pontjain elindult monumentális építmények bizonyítékként szolgálnak arra, hogy az egységesítés milyen hatalmas szerepet játszott az emberiség történelmében és a társadalmak kialakulásában.

Minthogy a nyelvi szinten szerveződő és önállósult szellemi szférának a gyakorlatikus hétköznapi tapasztalat gyakran alig siethetett segítségére, e képzeleti valóság a *hitre* támaszkodva „megszótte” azt a világot, amely felülkerekedett a hétköznapi létezés egyénileg vagy akár csoportosan megszerezhető, pragmatikus tapasztalatain. Ez a világ még sok tekintetben hiányos, lyukas volt. A hit szerepe volt az is, hogy kitöltse a tudásban és ismeretekben fellelhető hézagokat és egy történet összefüggéseiben egybefogja az egyes tagelemeket, amelyek a tudásban a környezővalóságra vonatkozó ismeretek tekintetében keletkeztek. A mitológiai alakok képi megjelenése – a nyelvi értelemmel és az időbeliséggel együtt – az összefüggések jelentőségének megnövekedésére utalnak.

A hit olyan nyelvileg megragadott, de részleteiben és összefüggéseiben nem kifejtett vagy kifejezett szellemi állapotot jelöl. Ebben a hívő személy a valóság bizonyos jelenségeihez való viszonyát általános lelki-nyelvi-tudati hozzáállásként reprezentálja. Minden hívő hisz hitének valóságosságában.¹¹ Amíg a nevek, a szavak mindig valamilyen tapasztalati jelenséghez, eseményhez vagy valamely személyhez kapcsolódtak, a hit olyan egyénileg megtapasztalható szellemi szinten működik, amelynek nincs a taktilis valóságban megfelelője. Ezt az isten szónak a szellemi létmódba utalása is igazolja.¹² Az istenek nem úgy érzékelhetők, mint az anyagi-tárgyi valóság, bár érzékelhetővé tudják transzformálni magukat. Bármiben lehet hinni, és párhuzamosan sok mindenben hiszünk is, hiszen életünk olyan szituációkból tevődik össze, amelyeknek az előzetes megértésére nincs lehetőségünk. Elsősorban egymásnak, a *Másik* szavának igazságtartalmában, a szavaiban fellelhető szellemben hiszünk, minthogy e hit nélkül a kommunikációnak semmi értelme nem lenne. Ezért képezheti a hit a gyakorlati életünknek is szerves részét. A hit szó jelzi, hogy amit evvel a kifejezéssel jelölünk, az a nyelvi képességünknek alapvető alkotóeleme. Amikor a *Másik* által kommunikáltakat elfogadjuk igaznak, illetve valóságosnak és helytállónak, egy olyan viszonyba bonyolódunk bele, amelyben a témára vonatkozóan nem rendelkezünk érzéki adatokkal és bizonyítékokkal, és ezért rászorulunk a *Másik* által kommunikált információkra. Saját ismereteinket és tudásunkat

¹¹ A hívő a hitét valóságként értelmezi és éli át. Ezért attól semmi sem tántoríthatja el. Az efféle hitekre jellemző, hogy a nyelvben megjelenő gondolatoknak és képzeteknek az érzéki valósággal szemben elsőséget biztosítanak. A világ képzeete abban emlékeztet a szimbólumra, hogy ahhoz hasonló tulajdonságokkal rendelkezik. Egy személy világát lehetetlenség bemutatni vagy reprodukálni, erre az adott személy maga sem képes. Ez a szó nem a valóságot, hanem egy nyelvileg megalkotott, de csak szellemi képzelet szintjén létező, a maga által hirdetett teljességében megismerhetetlen jelenséget jelöli. Sohasem jelenik meg minden szerkezetét alkotó eleme egy időben, hanem csak valamely adott helyzetben lényegesnek vélt részelemeivel, azaz kibontatlanul, levezetetlenül reprezentálja magát.

¹² Érdekeséggé kell megemlíteni, hogy amint ez a láthatatlan és szelleminek tekintet létmód fizikai értelemben konkrétta (erővé, energiává, fotonná, neutrínóvá stb.) vált, azonnal elveszítette vallásos karakterét. A fizikai világ részeként az erő, energia és egyéb nem anyagi természetű, de az anyaghoz kapcsolódó jelenségek a vallásos hit számára használhatatlanná váltak. Ugyanakkor nem tették érthetőbbé az istenekre jellemző szellemi létmódot.

Másokéval egészítjük ki. Ennek feltétele a *Másik*ba és a nyelvbe vetett bizalom, ami egyben a társadalmi létet is megalapozza.

Ha a magasan szervezett és összetett, rétegekből álló társadalmak kialakulását nyomon követjük, akkor a nyelvhasználatban is azt látjuk, hogy az abban kibomló szellemi szint jelentőségének megnövekedésével egyre több kisebb-nagyobb települést egyesítő közösségben elterjedt kollektív hitek léptek a korábbi kisközösségek vélekedése, eltérő szellemi hagyományai, szokásai és a személyesen megszerezhető gyakorlati tudás helyére. Az ókor kezdetén a városok lélekszáma gyors növekedésnek indult, és erejük megnövekedésével egyre nagyobb területeket vontak ellenőrzésük alá. Az egyes társadalmak csak a hatalom centralizálásával és erőszakos hatalomgyakorlásával voltak képesek a kialakulófélben lévő társadalmi viszonyokat egyensúlyba hozni és közös mederben megtartani. Ez – ha nem is ugyanabban az időpontban, de – a nagy forrongások, társadalmi és kulturális megformálódások és átalakulások kora volt jóformán az egész földön.

A mind nagyobb, önmagukat megszervező emberi közösségek sokféle társadalmi létformát, szokást, formai megoldást és szabályt dolgoztak ki, de a hatalom szerepére vonatkozó lényegüket és szerkezeti felépülésüket tekintve a fenti feltételek alapján tulajdonképpen nem különböztek egymástól.¹³ A társadalmi viszonyok kialakulása azzal járt, hogy nagyobb és erősebb emberi közösségekben koncentráldott és erősödött meg egy magának kiváltságokat kivívó vezető réteg, amely maga alá gyűrte a nagyrészt már mezőgazdaságra áttért vagy valamilyen ipart, kereskedelmet űző szélesebb közösségi rétegeket.

Ebben az időszakban az ember által alkotott képzalkotások társadalmi státusa gyakran többféle jelentést is hordozhatott.¹⁴ Némáságuk, magukba zártságuk, környe-

¹³ E megállapítások csak akkor válhatnak érvényessé, ha elfogadjuk, hogy a magasan szervezett és centralizált társadalmak kialakulása a közösségi fejlődés újabb láncszemének tekinthető a korábbi kisebb közösségekhez képest. A társadalmak nagyobb potenciálja többek között abban állt, hogy a különböző feladatokra nagyobb erőforrásokat voltak képesek koncentrálni, megszervezni és mozgósítani. Ennek jó példái azok a világ különböző területein felfedezhető monumentális köépítmények, amelyeket csak nagyobb emberi közösségek összefogásával lehetett létrehozni. Az ilyen munkák is alkalmasak voltak arra, hogy a kisközösségeket egyesítsék egy átfogóbb és központosított hatalom alatt.

¹⁴ A szaharai sziklákon megtalálták azokat a képeket, amelyeket az egyiptomiak ősei készítettek, akik egyszerű körülmények között élő marhapasztorok voltak. E képek jelzik azon civilizációs változásokat, amelyek később bekövetkeztek. A jelenetek jól példázzák, hogy már e pásztortársadalomban is megkezdődött a közösségeken belüli viszonyok differenciálódása, a gazdasági-társadalmi viszonyok nyomán a rétegződés. A mai Törökország területén található köépítmények némelyike (Göbekli Tepe) még jelentős mértékben vadászó és gyűjtögető életet élő közösségek alkotása volt. A kőlapokon magukban álló állatalakok nem alkottak egységes szituációt. Az építmény hozta őket össze egy közös helyszínen, mintegy megelőlegezve a társadalmi formát. E képi megmutatkozások mindegyike megőrizte önállóságát. De mivel egy közös cél érdekében épült építményen lettek elhelyezve, jelenlétüket egy szimbolikus cél tartotta egyben. Nem tekinthetők egy konkrét képi szituáció alkotóelemeinek, minthogy nem egy jelenet vagy meghatározható szituáció részei, de az nem kétséges, hogy mindegyikük egy ma már felderíthetetlen szellemi jelenségesség kifejeződése. Azonban nem minden korai civilizáció készített képeket (idolat),

zetükkel szembeni közömbösségük miatt alighanem némi bizonytalanság is gyakran övezte a képi jelenbe állításokat. Előfordult, hogy a korábbi elvárások és célok elsorvadtak vagy felszámolásra kerültek, miközben az újak még nem mindig alakultak ki. Az idolk mellett egyéb képi feladatok is formát nyertek. Például az egyes közösségek totemállatinak kőbe faragása. A nyelvet és a szellemi tartalmakat ellenőrző személyek (varázslók, sámánok, papok) voltak a vallássá fejlődött hitrendszer képviselői, akik a különböző különálló történeteket és babonás hiteket idővel kanonizálták, és némely esetben egyesítették is egy többé-kevésbé összefüggő hitrendszerre, hogy azok e folyamat eredményeként ellentmondásmentes világot alkossanak. A hit és a gyakorlati tudás között létrejött keskeny területen indult fejlődésnek azon tudásmód, amelyből idővel a filozófia és a tudományok kialakultak. A megfigyelés és a szellemi elvonatkoztatás összeillesztésével keletkező tudásmód és ismeretek segítették azután a monumentális építészetet, és a városok területének a belső és külső határait fizikai munka közbeiktatása nélkül, a matematikai geometria és modellek segítségével kijelölni.

A közösségi és az egyéni képzetek és hiedelmek meghatározott irányba terelését már kialakulásuk kezdetekor irányításuk alá vonták a közösség által erre a feladatra kijelölt személyek.¹⁵ Nem kizárt, hogy az első szimbolikus nyelvi képzetek alapján elrendezett képi összefüggések vizuális megformálása is az ő feladatuk volt, vagy legalábbis az ő elvárásaikat tükrözte. De amíg nem formálódott meg a közösségekben e mágikus szellemképzetekkel szemben egy profán hatalmi szerkezet, nem volt egyértelmű, kinek a céljait szolgálják a prevallásos hitek és azt a taktilis valóságban ceremóniák segítségével észlelhetővé és ezáltal valósággá alakító szokások. Az első törzsi közösségekben létrehozott képalkotások még nem nyíltan szolgáltak hatalmi célokat. Ezek talán még olyan egyéni kezdeményezések lehettek, amelyek – legalábbis egy részük – nem konkrét céllal, hanem pusztán a hagyományokat követve készültek. Lehetséges, hogy alkotóiknak nem volt semmilyen konkrét közösségi vagy egyéni hatalmi célja.¹⁶ Azzal azonban ma már tisztában vagyunk, hogy az ős-

vagy ha mégis, akkor azokat romlandó anyagból készítették, és ezért nem maradtak fenn. Ez azt bizonyítja, hogy a képek alkotásának szokása gyakran megszakadt és újraindult az adott közösség szintjének és elvárásainak megfelelően.

¹⁵ A varázsló vagy sámán olyan egyén volt, akire a közösség rábízott bizonyos feladatokat. Például a holtak lelkével való kapcsolatot, a gyógyítást, jóslást stb. A közösségen belül a szellemekre vonatkozó tudás ezáltal fokozatosan egyetlen személy kezébe került. Eközben a közösségi gyakorlati tapasztalattal szemben felszínre kerültek az egyéni képességek. Mivel a különleges képességekkel rendelkező személyek kezében volt a szellemi hatalom, ők rendelkeztek a mítoszokból, mesékből kialakult vallásos képzetekkel és irányították a közösség hitét, akarva-akaratlanul is manipulálva azt.

¹⁶ A korai képalkotások egyes darabjai éppen úgy, mint korunkban, nem meghatározott szellemi vagy praktikus, gyakorlati céllal készültek. Talán csak a pszichológia lenne képes kideríteni, mi készíti a gyermekeket arra, hogy rajzoljanak. A lehetőségeket kell elsőként megemlítenünk, hiszen a rajzoláshoz elengedhetetlen eszközök, a képhordozó felület és a nyomhagyó eszközök, a szén, a ceruza, az ecset stb. hozzáférhetősége lehetőséget nyújt arra, hogy a gyermek képzeletének vizuális képeit az említett eszközök segítségével kivetítse magából egy felületre.

közösségi forma az emberek csoportjának teljes egyenlőségen alapuló életmódjaként, ha ugyan valaha is volt ilyen, sokkal hamarabb felbomlott, min korábban hitték.¹⁷

Közhelyként hat, hogy a már megformálódott társadalomban a korábbi képhasználati mód mellett azért jelentek meg újabbak, mert kitágult a képek alkalmazásának területe. Feltehetőleg eleinte főleg a képi jelenbe állítás értelmezése gazdagodott új lehetőséggel.¹⁸ Az ember által megformált alak egyre újabb szelvényeknek adott otthont. A képi jelenbe állítás használatának kitágítására tett kísérletek azonban mindaddig nem hozhattak áttörést, amíg ezek az elvárások nem konkretizálódtak. A többszereplős és önálló szerkezetre szert tett képalkotások csak a társadalmivá válás folyamatának betetőzésével jelentek meg. De az olyan, megítélése tekintetében még nem is teljesen képnek tekintett képtípushoz képest, amilyen az idol, az új típusú képeknek nem volt konkrét és véglegesen kijelölt helyük a közösségben.¹⁹ Mindaddig, amíg a számukra kijelölt hely nem a közösségen belül lett kijelölve, ezen idolkok vagy idolszerű plasztikák működése nem szakadt el a környezővalóságtól, hogy önálló szellemi létszintet alkosson a templomban, az oltár előtt vagy a számára kijelölt épület előtt.

A társadalmak centralizálása a formalizálás azon módja, amelyben az erők egyesítésével lehetett a hatalmat kisajátítani.²⁰ A hatalmi helyzet megszilárdítását attól

¹⁷ Nincs olyan emberi közösség, amelyben nem jön létre valamilyen szempont alapján az egyedek közötti differenciálódás. A megkülönböztetésre feltehetőleg elsősorban a közösséget súlytó ínséges időkben került sor, amikor a közösségnek döntenie kellett, ki egyen vagy maradjon életben, és kit képes a közösség nélkülözni. Amikor azonban társadalmi differenciálódásról beszélünk, akkor elsősorban a javak nemek közötti megosztását és a munkamegosztásból fakadó megkülönböztetést vesszük alapul. Habár a XXI. század első felében a túlzott feminista nézetek következményeként a nemek közötti munkamegosztást tagadni illett, valójában aligha lehetett minden tekintetben egyenlőség a nemek között. Például a vadászaton a várandós nők és a kisgyermekes anyák nem vehettek részt, mivel szoptatniuk kellett, és a nagyobb gyerekeket is el kellett látniuk. A nagyobb fizikai igénybevételt igénylő vadászat helyett a gyűjtögetés, ruhakészítés stb. nagyobb kitartást igénylő feladatát látták el.

¹⁸ Több képi alak egyetlen hordozófelületen történő elhelyezése még nem tekinthető jelenetnek vagy szituációnak. Ha a román kori templomok vagy a gótikus katedrálisok homlokzatára gondolunk, amelyen gyakran több szoboralakot helyeztek el, egyértelművé válik, mit értünk közös szituáción vagy jeleneten. A homlokzat szobrokkal történő díszítése egymástól elválasztott, különálló alakok csoportját hozta létre, s nem egy a taktilis valóságból ismert szituáció képi jelenetként történő rögzítését. Ugyanez a helyzet, ha az antik római medencék szélén körben felállított szobrokra gondolunk, vagy olyan alkotásokra, amelyen több szimbolikus figura helyezkedik el, amelyek nem fizikai viszonyra emlékeztető mozdulatok által nyerik el értelmüket és tesznek szert jelentésre, hanem azon nyelvi értelem által, amelyben a jelenlétük tartalommal válik, de amit a vizuális egység nem követ.

¹⁹ A legtöbb esetben még mindig a természet volt az a közeg, ahol képeket helyeztek el, de már létezett a közösségi terekben elhelyezett képi megmutatkozás is, ahogyan ezt a törökországi Göpekli Tepe és az izraeli Motza nevű kisváros közelében feltárt ősi, 9000 éves épületmaradványok is igazolják.

²⁰ A városok eredendően centrális képződmények voltak. A további központosítást a több várost egybefogó szövetségek vagy egy kiemelkedő erőt képviselő város hatalma alá kerülése jelentette, amely hamar elvezetett a birodalmak kialakulásához.

várták, hogy kiemelkedő pozíciót, kiváltságos helyzetet és hatalmat biztosítottak a közösség döntéshozójának. A centralizálás kihatással volt a képalkotásokra is, minthogy azokat is igyekeztek a központi akaratnak alávetni. A megrendelő többé nem a közösség volt, hanem a hatalmat gyakran despotaként gyakorló személy. A szellemi centrumok kisajátítása pedig tovább növelte a profán hatalom erejét. Az egyes képi megmutatkozások a pusztá magukban állásukkal nem tudták követni a társadalommá válás során keletkezett új viszonyokat. Fordulatot kellett végrehajtani a képek alkalmazásában és értelmezésében annak érdekében, hogy – és ez talán paradoxonként hat – a képi jelenbe állítást alkalmassá tegyék a társadalommá átalakult közösségi létforma követésére. Olyan képalkotásokat kellett létrehozni, amelyek egyrészt megítélés szempontjából rendelkeznek az idollokba vetett hittel, másrészt a hatalom nyelvi elvárásait is képesek kielégíteni. Ez a profán és a szent viszonyában új helyzetet teremtett, mivel a szent idol volt hivatva igazolni a profán hatalom igényeit és társadalommal szembeni elvárásait. Ahol erre mód nyílt, ott a hatalom a már meglévő szellemi centrumot igyekezett kisajátítani (istenkirályságok), és a kétféle hatalmat egyetlen kézbe összefogni.

A közösségeken belüli és a közöttük kialakult kapcsolatok összetettebbé válása a nyelv gyors fejlődését és a közösség megőrzésében betöltött szerepének további megnövekedését hozta magával. Az akusztikus, vagyis a beszélt nyelv vált a kommunikáció fő eszközévé, de mert nem minden helyzetben volt megfelelő, kialakult az írás, amely a kommunikáció vizuálisan rögzített mediális eljárása, a hatalom központosítása a nyelvi kommunikáció jelentőségét tovább növelte. A nyelvi kommunikációnak és a képi jelenbe állításnak az írásban való fúziója azonban látszat, mivel az előbbi jelalapú, és nem jelenbe állító működésként valósult meg. Ez azt jelentette, hogy kommunikáció szempontjából értelmezve a jelenlétben rejlő lehetőségek tovább csökkentek. A leírt nyelvi szöveg csupán a kép hordozóját igyekezett a saját javára felhasználni. Segítségével az akusztikus nyelv semmivé foszlását igyekeztek megakadályozni és a szöveg időbelisége ellenében stabilizálni.

A nyelvet jelentőségének növelése érdekében a fizikai folyamatokkal és viszonyokkal egyenrangúvá kellett tenni, amit csak a szellem rejtett képességeinek igénybe vételével oldhattak meg.²¹ Az élet gyakorlati oldalán is végbementek ezek a változások; a hatalmi funkciókat részlegesen, alkalmilag és a tekintély felügyelete mellett ruházták át más személyekre (követekre, hadvezérekre, írnokokra, adóbehajtókra, építésvezetők-re stb.). Ez a nyelvhasználat diszkrét funkcionálását, de a kitágítását és a közvetettség formáinak kialakítását is jelentette.²² A társadalom egész szerkezete mediálissá vált,

²¹ A szellem jellemzője, hogy sem testtel, sem alakkal nem rendelkezik, létezése mégis bizonyítható. Ennek során alakult ki a nyelvnek a fizikai erővel egyenrangú erővel történő alkalmazása. A felavatás, az átok és az áldás, az eskü és a fogadalom olyan, ma is alkalmazásban lévő nyelvi maradványai ennek a korszaknak, amelyek bizonyítják, hogy a nyelvet miként lehetett olyan szellemi erőként alkalmazni, amely egyenrangúnak mutatkozott a fizikai cselekvéssel. De azt is bizonyítják, hogy a szellem szó jelentése a nyelvhasználatban a lélekkel mély összefüggésben alakult ki. A nyelvben formálódott meg, de a lélekhez kötődött.

²² Mivel a nyelv minden képessége ellenére láthatatlan marad, és minden, ami elhangzik semmivé válik,

ami azt jelenti, hogy minden a közvetítések láncolatával valósult meg. Az állatok lehetőségétől eltérően, az embernek az egyes közösségek közötti konfliktusok megoldásában – erejük demonstrálása mellett – a differenciáltabb kapcsolatok kialakítására alkalmasabb nyelvi kommunikáció is a rendelkezésére áll. Ennek jelentősége az írás alkalmazásával csak még tovább növekedett. A nyelv a végletek közötti köztes megoldások eszközeként működik, amely a gyakorlati életben letompíthatja a feszültséget, finomíthatja és differenciálhatja a viszonyokat. Segítségével a pusztá agresszió és erő alkalmazása helyett olyan megoldások születhetnek, amelyek nem okozzák egyik részt vevő fél pusztulását sem, s növelni képesek az egyének és a közösségek együttműködését. A nyelvi kommunikáció így nemcsak információközlésre, önkifejezésre, a konfliktusok elrendezésére is alkalmasnak mutatkozott.²³ Ám a nyelv ennek az ellenkezőjére is alkalmas. Az akusztikus beszéddel lelkesíteni is lehet. Fel lehet tüzelni, érzelmileg ráhangolni valamire, vagy egyenesen cselekre lehet báztatni másokat. A nyelv hol kitágítja, hol lecsökkenti az emberi viszonyokban az érzelmi amplitúdót.

A még széttagolt, kisebb-nagyobb közösségeken belüli rétegződés következtében a nyelven és a gondolkodáson belül is folytatódott az absztrakciós folyamat, és megformálódott a szimbólumokra épülő, a közösséget egy szellemi szint kialakulásának irányba terelő gyakorlati valóság. Az élet bizonyos területein a látás és általában az egyén érzéki tapasztalatának jelentősége a kollektív tudással és hittel szemben ennek arányában fokozatosan visszaszorult. Amíg a korai emberi közösségekben a környezővalóság megismerésében és kihasználásában a vizuális tapasztalatnak általános volt a jelentősége, a munkamegosztás kialakulásának időszakában ez a képesség is specializálódott, és a társadalmi erők megosztásának megfelelően, a korábbiaktól eltérő módon került alkalmazásra. Másként látott és bizonyos értelemben mást is láttatott a hatalmat gyakorló uralkodó, mint a katona, vagy mint a kézműves, a bányász, a hajós és a kereskedő, a földműves, a rabszolga. Előfordult, hogy a céljaik sem estek egybe. *A másként látás* egyben gyakran *mást látást* is jelent. A társadalmon belüli differenciálódás tehát a vizuális érzékelést sem hagyta érintetlenül. A gyakorlottság minden területen különleges érzékenységet biztosított az egyénnek. A mesterember az általa készített tárgyakra érzékenyebben reagált, s bár Platón szerint nem a készítője, hanem a használója dönti el egy-egy eszköz vagy tárgy minőségét, valójában a speciálisan annak a tárgynak az előállítására szakosodott mesterember szeme élesebb a tárgy előállítása és használatának feltételei szempontjából, mint a tárgyat alkalmazóé. A mesterember ugyanis minden általa készített tárgyat használó személy elvárásait képes kielégíteni.²⁴

mellette más eszközökre is szükség volt a hatalom rendszerének kiépítéséhez. A megbízások, kijelölések, beavatások stb. rendszere tárgyasította a nyelvi szintű viszonyokat. A pecsétek, megbízólevelek, jelvények stb. olyan eszközei a hatalom részleges átruházásának, amelyek megerősítették a nyelvi szinten megformált viszonyokat.

²³ Attól kezdve, hogy a föld benépesedett, és nem állt rendelkezésre több elfoglalható üres terület az emberi faj számára, folyamatos egymással szembeni konfliktus helyett, amely a fajt saját maga ellen fordítja, a közösségek belső viszonyai felé fordította. Ez tette lehetővé a közösségek és a társadalom fejlődését.

²⁴ Ebben a viszonyban is felismerhető az alkotó és a néző képértelmezésben való jelentőségének a

A látás ezen differenciálódása összetett, bár implicit módon volt hatással a képalkotásokra. A képalkotások tartalmi egységét és jelentésének egyértelműségét a befogadók tekintete veszélyeztette. Az idolkorában efféle problémák aligha akadtak, az idolkor megítélésében nem voltak különbségek a közösségen belül. A társadalmakban a központi hatalom erejét viszont gyengítette a többféle nézőpont és látásmód. Amikor a hatalom kinyilvánítja önmagát, az akkor szerencsés, ha mindenkire egyformán hatással van.²⁵ Csak az a jelenség ellenőrizhető, aminek használata és értelmezése egyértelmű. A hatalom mindig erre a differenciálatlanságra törekszik, mivel ezt képes kezelni. Ezért a képi jelenbe állítások szituatív képjelenségekké válását nem minden tekintetben fogadták egyértelműen pozitívan. De mert a szituáció a hatalom önpropagandájának lehetőségét is magában hordozza, mégis alkalmazásra került.

Az őskorban, az emberi nem Földön történő szétraajzásának idejében a képalkotók figyelmének középpontjában a közösség életét meghatározó állati és az emberi vagy a szellemalak állt. Ez az érdeklődés azután idővel kiterjedt a környezővilágra, valamint a dolgok – az anyag, a munkatevékenység – és az emberek közötti viszonyra is. Minden identikusnak tekintett jelenségről azt gondolták, hogy Egészlete akkor teljesül, ha a formája mellett rendelkezik anyagi létmóddal és lélekkel is. Ennek ellenére ezek a formák nem jelenítettek meg emberi alakokat.

A társadalmakon belüli viszonyok összetettebbé, differenciáltabbá válását jól jelzi, hogy ebben a korban olyan új, az életet megkönnyítő eszközöket és tárgyakat fejlesztettek ki, amelyek a közösségek különböző rétegeinek létviszonyát képesek volt térben és időben nem mások terhére kiterjeszteni. A legnagyobb problémát az egyes közösségeken belül és közösségek között a rendelkezésre álló földterület szűkössége jelentette.²⁶ Az állatok territóriumához hasonlóan közöttük is harc kezdődött a föld

dilemmája, hogy ugyanis a képalkotó elképzelése vagy a néző észlelése dönti-e el a képalkotás értelmét és minőségét. Ezen nem is kell csodálkoznunk, hiszen a görögöknél a képalkotókat is sokáig egyszerű mesterembereknek tekintették.

²⁵ Ez a nézet már az első társadalmakban is irracionális elvárás volt, mégis évezredekig tartotta magát. Napjaink diktatúráiban is jelentőséget tulajdonítanak annak, hogy a cselekvések egységén túl a nézőpontok is egységesek legyenek.

²⁶ A nagy kirajzás korában, amikor az ember elterjedt a bolygón, s meghódította az összes elérhető kontinenst, még a könnyebb megélhetőség ígérete is új területek meghódítása felé hajtotta az emberi közösségeket. Attól kezdve, hogy a folyamat megállt, mert az ember új területeket vagy csak a többi közösség kárára tudott megszerezni, vagy másféle értelemben felfogott területfoglalásra kényszerült, az egyes közösségek kénytelenek voltak az egymás mellett élés normáit szerződéseken is kidolgozni. A racionális, de nem effektív területnövelő megoldások egyike volt a termelékenység fokozása, amely a rendelkezésre álló területek jobb kihasználását tette lehetővé. Ez fordította az emberek figyelmét a tér meghódításának egyéb módzataira felé. A későbbi évszázadokban a képek is ennek a területszerző és kibővítő folyamatnak a részét alkották. Példaként említhető a Római Birodalom, amely folyamatosan igyekezett területeket meghódítani, ám a területek megszerzése hatalmas erőforrásokat kötött le, s egyre nehezebb volt azok megtartása is. A rendelkezésre álló tér – nem racionális, de nem is irracionális – kibővítésére azonban többféle, nem a taktilis térre irányuló eljárás is létezett. A képi tér mellett a személyiségek „belső világa”, a múlt megisme-

megszerzéséért, megtartásáért és hasznosításának mikéntjéért. A munkamegosztás a közösségek között is kialakult, aminek nyomán beindult a távolsági kereskedelem.²⁷

A mindennapok közösségi viszonyai megkövetelték, hogy az időbeli és a térbeli távolságokat a lehetőségekhez mérten felszámolják, vagyis a távolit, ami hatással volt a jelen állapotára, érzékileg is bevonják a jelenlétbe. Mind a képi jelenbe állítás, mind a nyelvi kommunikáció ezen célok legfontosabb eszközének tekinthető. A *távolságok eltávolítása* a taktilis valóság olyan területein vált jelentőssé, mint a kereskedelem, szellemi téren a jóslás, a hatalom önérvényesítése, például az ajándéknak nevezett adók behajtásával. Ezen helyzetben és elvárások nyomán született meg az írás, amely a térbeli és időbeli távolságok legyőzésének új nyelvi eszközként funkcionált.²⁸ A képi jelenbe állítás ugyanis többnyire nem használható a főleg nyelvi információk rögzítésére, illetve a szellemi szinten jelentkező hiányok pótlására. Márpedig a nyelvi információk jelentős és lényegi részét minden igyekezet ellenére sem lehetett képileg megjeleníteni. Szükségessé vált a folyamatos jelenben való megőrzés vagy a jelen számára való információk megszerzésének nem képi módon történő kidolgozása.

Lényeges megjegyezni, hogy a központilag megszervezett társadalmak kialakulásának korában már régen túl voltak az idolképzésének időszakán. A szent helyeken vagy szentélyekben felállított szobrok (idolképzés, bálványok, totemek, fétisek stb.) már nemcsak szellemi létezőket, isteneket, de a hatalmi elvárásoknak megfelelően egyre gyakrabban uralkodókat és más, a társadalom számára jelentős személyeket is megjeleníthettek. A társadalmakban formálódott meg az önálló szellemi szféra.

rése, az eposzok, mondák, elbeszélések, a képzelet és a képi terek, valamint a képkötéseket nyelviileg megjeleníteni képes *ekphraszisz* is általánosan használatos eszközei voltak a tér különböző módon való kitágításának. A tér hatalmi meghódítása mellett a különböző módokon megragadott tereknek jelenbe állítása is része volt a térért való küzdelemnek.

²⁷ A kereskedelem megjelenő időtényező, vagy a jövőre vonatkozó jóslatok, a hatalmi viszonyok bizonyítása stb. olyan területei voltak a korszak emberi közösségeinek, amelyek a társadalommá szerveződésben játszottak jelentős szerepet. A háborúkkal ellentétben a közösségek közötti viszonyok kompromisszumos megoldására diplomáciai eszközként a nyelvi kommunikáció tűnt a legalkalmasabb eszköznek. Az uralkodóknak egyensúlyozniuk kellett a belső és a külső nyomás között.

²⁸ A késő őskorból a történetiség, vagyis az írásbeliség korszakába (i. e. IV–III. évezred) való átmenet kusza és sokféle alakban megmutatkozó, egymástól egyes jellegzetességeiben eltérő képfejlődési fázisainak bemutatása helyett – ami csakis hiányos és szakadozott lehet – a kép egyik korábbi alapfunkciójából és formájából egy másikba való átmeneti helyzetét szeretnénk egy markáns példával illusztrálni. Előtte azonban még meg kell említeni azt is, hogy a társadalmak hamarabb alakultak ki, mint ahogyan az írás megjelent, de ezen eszköz hiányában minden valószínűség szerint megrekedtek volna a fejlődésnek egy alacsonyabb fokán. Elsőként nem a hatalmi viszonyokban jelent meg az igény az írásra, hanem a társadalom azon rétegében, amely számára az idő és a térbeliség tényezője a legnagyobb jelentőséggel bírt, a kereskedelem. A kereskedő kölcsönügyletei, az adósság bizonyítása, a mennyiségek mérhetősége, az elszámolások határideje stb. olyan tényezők voltak, amelyekhez egy olyan elvont, a verbális nyelvhez hasonló jeleken alapuló viszony kialakítására volt igény, amely a verbális beszéddel szemben nem válik az időben semmivé. Ezt jelentette az írás, amelynek megjelenése a képi alkotásokra is jelentős hatással volt.

Új igényként merült fel a képalkotásokkal szemben a pusztá jelenbe állításon túl például a szórakoztatás, a hagyományokat őrző eljárás, a mítoszok történeteinek elmesélése mellett az elbeszélések alakjainak vizuális megformálása. A vizuális jelenbe állítás nemcsak érzékelhetővé tette az ilyen figurákat, de testi valóságot is kölcsönözött nekik. Emellett a képek egyik feladatává vált az érzékszervek bevonásával a szem „elkápráztatása”, a közönség lenyűgözése is. Az efféle konkrét feladatokra az idollok nem voltak alkalmasak. A társadalmasított és a vallássá összeállt hitrendszer által kisajátított testkép²⁹ testbeszédként formalizálva megtalálta az új helyét a társadalomban, és viselkedési normaként épült be a kultúrába. A formalizált viselkedés metakommunikációs szerepet kapott, amit ráadásul implicit módon „olvasni” is lehet. Az akusztikus nyelvi értelem oly módon tolt a háttérbe a metakommunikációt, hogy az a vizuális jelenbe állításból a beszélt nyelvet jelekkel párhuzamosan melléktermékévé vált.³⁰ A metakommunikáció gesztikulációvá absztrahálódott, amelyet nem mindenki képes olvasni és értelmezni.

Az egyén viselkedését minden korszakban jelentős mértékben a társadalmi pozíciója határozta meg. A formalizálódott és normatív viselkedéssé átalakult testkép és testbeszéd a korábbiaknál is nagyobb mértékben alkotta a közösségi létezés mindennapjainak a részét, s észrevétlen, de jelentést hordozó képszerű képződményként, vagy már az új funkciójának megfelelően, normatív viselkedési módként vett részt a társadalom működésében. Absztrakt változatából váltak ki a mozgáskultúra olyan formalizált, szabályrendszerbe állított és a mai napig élő formavariációi, mint a tánc, a pantomim, vagy az ezektől távolállónak tűnő és a mindennapi viselkedési normába tartozó köszöntés, a vallási, társadalmi és katonai felvonulások stb. Beszívárgott a harcászat tudományába is. Megjelenik az egymással szemben felvonuló hatseregek elrendezésében és elhelyezke-

²⁹ A testkép kifejezés helyett szerencsésebb lenne az alakkép kifejezést használni. Ez azonban meglehetősen idegenül hat. A fizikában minden olyan jelenséget evvel a szóval illetünk, amely egybefüggő, együtt mozog, és valamely érzékszervünkkel megragadhatjuk. A test kifejezés szűkebb értelmében az emberi testet jelenti. Ez a jelentése teszi lehetővé, hogy az alak pontosabb kifejezése helyett a test szót használhassuk. Valójában azonban nem a testet látjuk, hanem a kontúrja által körülkerített és a környezővalóságtól vagy abból kiváló, illetve vizuálisan elváló, jellemző formával rendelkező alakot.

³⁰ Mivel a testképből kialakult metakommunikációs gesztusok az egyes közösségekre jellemző metanyelvek voltak, egy természetes folyamatban váltak jelentés nélkülivé, illetve közvetetten értelmezhetővé. A gesztus a nyelvi kommunikációval és a formalizált társadalmi viselkedési formákkal szemben másodlagos jelentőségűvé devalválódott. A kommunikációt kiegészítő, de nem formalizálódott gesztikuláció olyan maradványa a metanyelvnek, amelyben a jelentés eltűnt, és csak a sokak számára már üresnek tűnő fizikai forma maradt meg. A gesztusok jelentésének értelmező olvasása implicitté vált, és miután a beszélt nyelvnek köszönhetően háttérbe szorult a jelentéshordozó képessége, többé nem lehetett konkrét jelentésfunkcióban áthagyományozni. Ennek következtében napjainkban az értelmezése már kivételes megfigyelőképességet igényel, de hasonlíthatnánk a képzőművészetben a XX. században elterjedt absztrakcióhoz is. A gesztusok értelmezésének feladatát a pszichológia vállalta magára. Az egyidőben jelenséget formáló gesztusok nem részleteikben, hanem az együttes alkalmazásuknak köszönhetően lehetnek kifejezők. Azonban évszázadokig az írók és a képjelenségek alkotói voltak azok, akik e mozdulatokat, gesztusokat, mimikát stb. beépítették leírásaikba és képeikbe, és megfigyeléseikkel továbbvitték értelmezésük hagyományát.

désében, a hadüzenetben és a megadás eljárásában. Megtalálható a hatalmi viszonyok reprezentációjába, a politikusok viselkedésében, de feltűnt a nemek közötti viszonyban vagy a cirkuszi produkciók és különleges attrakciók formájában, a tömegkommunikációs eszközök működésében is.

Miután a testkép korábbi funkciója, az értelmező-kifejező vizuális kommunikáció formalizálódott, és szerepét nagyrészt átvette a beszélt nyelv – elsősorban mozgáskultúráként –, beépült a társadalom mindennapjaiba. Ám ettől kezdve egyedül a hordozófelületen rögzített vagy a felületének megformálásával előállított képtípusok tűntek alkalmasnak arra, hogy a képi jelenbe állítás szerepét betöltsék. Leegyszerűsítve, de markánsan megragadva a történeteket, úgy is fogalmazhatunk, hogy a társadalmi elvárásoknak engedve a felületen vagy felületükben rögzített képek – a mitológiai történetek elmesélésekor – illusztrációként funkcionáltak. A testképpel és a testbezárdással szemben ez a képtípus alkalmasnak tűnt a szélesebb és elvont értelemben vett reprezentatív funkciók bemutatására is. (Az illusztráció is a jelenbe állítás egy módja, amely segítségére van a nyelvnek abban, hogy az általa elbeszélést vizuálisan segítsen megismerni.) Legnagyobb hátrányává és ugyanakkor egyben a legfőbb erényévé is e képtípusnak az vált, hogy rögzítettsége révén nem képes a formai változásra, az elbeszélés eseményének vizuális nyomon követésére, azaz nem alkalmas a nyelvi elbeszélésben elhangzókhöz vizuálisan folyamatosan igazodni. Ez azonban a hatalom szempontjából egy nagyon is kívánatos stabilitást, hogy úgy mondjam, „időtlen-séget”, örökérvényűséget, azaz egy lényeges metafizikai tulajdonságot kölcsönöz a képjelenségnek és annak, ami benne és általa megjelenítésre kerül.

A képjelenségnek ezért nemcsak a történetet vizuálisan kiegészítő megjelenítés vált feladatává, hanem azon szimbolikus funkciónak a reprezentatív bemutatása is, amely a társadalom létszerkezetére utal. Emellett a benne testet öltött értékek is a centralizált hatalom elvárásait fejezik ki. Mindezek együtt a társadalom szerkezetének stabilitását, a viszonyok és a jelen világot fenntartó tulajdonságok örökkévalóságát demonstrálták. Ezzel szemben az ember testjátékával előállított képei folyamatosan az ember halandóságára, a dolgok mulandóságára, időlegességére, *hic et nunc* mulandó jelentőségére, a létezés akcidenz minőségeire figyelmeztetnek. Amit az emberi test a mozgásával, a pózaival, a gesztusaival, az arcmozgásával, s egész metakommunikációs képességével reprezentál, többnyire csak a jelen pillanatra érvényes, mint ahogyan az emberi élet is időben behatárolt. Azonban a kő vagy a fa, majd idővel a fém keménysége, ellenállóképessége és időállósága alkalmasnak mutatkozik a társadalom jelen időbeliségén túlra mutató szerkezeti stabilitásának reprezentálására. Amit kőbe véstek, tartósan, nemzedékeken keresztül fennmaradt, és ugyanezt várták el a társadalom szerkezetétől is. Az ember az idő dimenzióját is eszközei segítségével hódította meg.

A KIVÁLASZTOTT KÉPEK: *NARMER KIRÁLY PALETTÁJA*

Az általunk elemezni kívánt alkotástípus létrejöttének feltételeit és jellemzőinek leírását itt lezárjuk, és áttérünk magának a kiválasztott képalkotásnak, a *Narmer király palettájának* az értelmezésére. *Narmer király palettája* az egyik legismertebb korai

relief, amely a művészettörténetben is kiemelkedő jelentőségűnek számít. Mivel meglehetősen ismert képalkotás, a rá vonatkozó tényanyagot és interpretációkat nem ismertetem, minthogy az internetes felületek sokaságán is elérhetőek, bárki utánanézhethet.

A paletta, az egységes, Alsó- és Felső-Egyiptomot magába foglaló, az egyiptomi társadalom keletkezésének korára tehető kőrelief, amely kiválóan példázza a társadalom és vele párhuzamosan a képalkotás fejlődésével kapcsolatos történéseket. Ezt a több kisebb képi jelenetből szerkesztett alkotást azért választottuk ki példaként elemzésre, mert átmenetet képvisel a pusztá megmutatkozásból az általunk szituatívnak nevezett képjelenség felé. A szilárd anyagból készült paletta felülete egyben tartja a képi figurákat és szituációkat. Nem tekinthetjük sem egyetlen képalkotásnak, sem különálló képek gyűjteményének vagy egymáshoz illesztésének, mert hordozója kívülről teremtett egységet az egyes jelenetek, szituációk és szimbólumok között. Ez azt jelenti, hogy nem mondhatjuk a paletta képeiről sem azt, hogy az egyetlen képalkotás, sem azt, hogy több önálló képpel van dolgunk.

Miközben az eltérő és önálló jelenetek képeit a paletta és a nyelvileg generált értelem egyben tartja, az egyes jeleneteket alkotója rafinált módon választotta el egymástól. Egyrészt erre a feladatra a földfelszínt jelölték ki, másrészt a paletta tárgyi kiterjedésének kontúrját. Mindkettő alkalmasnak mutatkozott arra, hogy elválassza egymástól a nem közös szituáció figuráit, és egybekösse azokat, amelyek tematikusan közvetlenül összetartoznak. A paletta feladata, hogy az egész történetet és annak állításait vizuálisan észlelhetővé tegye, miközben az egyes szituációkat a jelenet alakjainak egymásra irányulása zárja össze. Feltűnő azonban, hogy e megoldással nem magukban álló idoloikat választanak el egymástól, hanem szituációkat. Ugyanakkor e jelenetek alakjai még önmagukban nem minden esetben képesek magyarázatot adni saját szituáltságukról. A legjelentősebb, elhelyezésével és méretével kiemelt képi jelenetet, amely a többi képet is értelmezi, ki kellett egészíteni írásképpel, azaz egy hieroglifával. A földfelszín megjelenítésének a jellé változtatása egyáltalán nem tekinthető sikeres megoldásnak. Minden figura lába alá el kellett helyezni egy földfelületet szimbolizáló vonalat, hogy ne a levegőben lebegjenek. Az eltérő társadalmi jelentőséggel bíró alakok méretének megkülönböztetése miatt és/vagy a feltételezett térbeli távolságuk miatt a képalkotónak fel kellett számolnia a Föld felületének kontinuitását. Valójában efféle térbeli mélység és elrendezés kialakítása nem is volt a paletta alkotójának célja.

A szituációk némelyikén felismerhető a szimbolikus gondolkodás és látásmód. Ez azt jelenti, hogy az egyes képecskékből meglehetősen jól „kiolvashatók” bizonyos nem képileg jelenbe állított és nem is effektíve írásos nyelvi tartalmak. Önállóan is megálló képekből szerkesztett elbeszéléssel van dolgunk, amelyek – a jelenbe állítás feladata mellett – kielégítő módon mesélnek el, illetve jelenítenek meg nyelvileg értelmezhető tartalmakat is. A képek egymáshoz tartozásának jele az is, hogy minden kétséget kizáróan a már kialakult központosított hatalmat reprezentálják. Kompozíciójuk összetett, több alakot tartalmaz, és nem kétséges, hogy a nyelvi elvárásoknak alávettett. Ám teljesen egységes képi kompozícióvá, azaz vizuális szerkezetévé még nem

állnak össze, megőrzik önállóságukat és a hozzájuk tartozó jelentéseket. A nyelvi jelentést és tartalmat is magában hordozó „illusztrációval” van dolgunk, amely ugyanakkor egy jelentős lépést tett a tulajdonképpen, azaz a zárt érzéki egységet jelentő szituatív képek megformálása felé. A képek a felületen való szétszórtságuk és az egymáshoz való viszonyuk tekintetében absztrakt megkomponálásuk ellenére ugyanannak a képíleg nem rögzíthető gondolatnak a különböző megoldásokat jelentő kifejezései. A paletta képeinek feladata nem az, hogy Narmer király hiúságát, gőgösségét, katonai erejét, kegyetlenségét, öntömjénező gondolkodásmódját, szerénytelenségét reprezentálják, hanem az, hogy mindezen tulajdonságai felhasználásával, de velük szemben a király személyének nagyságát fejezze ki.³¹ Az egyes képecskék a konkrét témák tekintetében eltérnek egymástól, ám összességükben egyetlen tartalmi pontba fókuszálódnak. A dicsőítés, az apoteózis vagy magasztalás korábban csak az isteneknek járt ki. Most azonban egy élő és megnevezett emberi személy állított magának emlékművet a palettán.

Azt a gondolatot képviselem, hogy a palettán fellelhető különálló, de a nyelvi tartalom tekintetében összetartozó, egy eseményt hatalmi szituációba ágyazva kifejezni szándékozó képecskék jelenetei reprezentálják azt a fejlődési vonalat, amely sok átmenet után elvezetett előbb a vizuális szinten a perspektíva terében egyesített kompozíciókhoz és szituációkhoz, illetve az identikus és viszonylag zárt képjelenségekig, majd a fotón keresztül a filmhez és a digitális mozgóképhez.³² A palettán elhelyezett kis méretű képecskéken jól kivehetőek a vizuálisan megszerkesztett strukturális rend keresésének nehézségei. A keresés a képalkotás minden területén felismerhető; a térbeliség, az időbeliség, a téma, a kompozíció, a szituáció, a nézőpont stb. mind a helyét keresi. Ha viszont e képeket külön-külön nézzük, azt látjuk, hogy mindegyik olyan megoldást jelentett, amelyek későbbi képalkotásokon is visszaköszöttek.

A megrendelő tartalmi telhetetlensége kényszerítette a képalkotót arra, hogy az elvárásoknak megfelelően több kisebb önálló témából álló és jelenetre bontsa fel a számára kijelölt feladatot. Külön képen jelenik meg a – feltételezett, de egyéb tör-

³¹ Az iménti negatív tulajdonságok feltehetőleg nem a király nézőpontját reprezentálják. Ezek olyan tulajdonságok, amelyek a vele szemben állók, a legyőzöttek álláspontját képviselik. Azonban az a tény, hogy létezhet ez a másik megközelítési mód, jól mutatja, hogy a szituatív képalkotásokat eltérő nézőpontokból, többféleképpen lehet értelmezni. Ahol több szereplő viszonyát kell megérteni, már a kép kompozíciójának alakjai is érzékeltetik, hogy többféle magyarázat és összefüggés lehetséges. Ahol viszony van, ott eredendően eltérő érdekek, személyiségek, összefüggések, látásmódok, valamint hatalmi érdekek jutnak szóhoz, ami megosztottá teszi az értelmezést is.

³² Annak ellenére, hogy semmi nem igazolja egyértelműen, az egyes képecskék ugyanazon esemény elbeszélésének tekinthetők. Az egyes képek jelenetei azonban nem egy történetet mesélnek el narratív módon, hanem különböző szituációkat jelenítenek meg. Az egyes képecskék között a néző teremt kapcsolatot. Az egyes jeleneteket és szituációkat a néző állítja össze egy esemény reprezentációjává és kvázi narratívájává, mégpedig a legvalószínűbb logika alapján. Ugyanezeket a képeket többféle, eltérő esemény reprezentációiként is elképzelhetjük. Az értelmezésben segítségünkre van az adott korszak, a hatalmi viszonyok, a képalkotói szokások és lehetőségek stb. ismerete is. Ennek ellenére nem lenne nehéz egy, az elfogadottal szemben egészen másféle történetre következtetni.

téneti dokumentumokkal nem bizonyítható – győztes csatát követő megtorlás, az ellenséges vezérnek a király által történő megölése, a hátrakötözött kezű foglyok és a szimbolikus állatot kordában tartó emberek és a bikafejek. Egy olyan, korábban nem ismert képi funkció megjelenését mutatta ez a paletta, amely korunkban, a mozgóképek történetmesélésével teljedett ki, miközben akaratlanul megelőlegezte az olyan, szintén elbeszélő és átmeneti képek típusát is, mint amilyen az ikonosztázfal³³ és a képregény.³⁴ Mivel minden történet a téridőben játszódik le, ezeket a kiterjedéseket még abban az esetben sem lehetett mellőzni, amikor jelentőségüket még nem ismerték fel.

Ugyanakkor a paletta képecskéinek megjelenítése sem a méreteik, sem a látvány és a kompozíció, de még a megoldásai tekintetében sem egységes. Talán csak a nézőpont, az oldalnézet tekinthető mindegyik képalkotáson analógnak. Akad közöttük olyan, amelyik szinte természetes nyersséggel jeleníti meg témáját, míg egy másik képi jelenet inkább szimbolikusnak tekinthető, mivel elvont tartalom kifejezése a feladata. A halott és levágott fejű ellenség és vele szemben a győztes hadsereg viszonya ugyan tekinthető szimbolikusnak, de vizuálisan mégis valóságosként hat. Vele szemben az ellenség vezérét bunkósbottal, illetve buzogánnyal leütő király alakja sokkal szimbolikusabb. Ennek megfelelően az előbbi kép természetesebb, és ezért szüksége van a térbeliség érzékeltetésére, a helyszín jelölésére, míg a szimbolikus cselekvő királynak kevésbé van szüksége ilyen mélységi kiterjedés érzékeltetésére. Az is felfedezhető e képecskéken, ami majd csak a képregényekben és a filmalkotásokban jelenik meg explicit módon; a kisebb téridőbeli egységekre, önálló jelenetek „szakkádikus” sorozatára osztott, azaz sem az időben, sem térben nem összefüggő, a létezés kontinuitásából kiragadott és kisebb egységekbe sűrített szituációkból összeállított történetmesélés. Némi túlzással egy forgatókönyv lapjaiként is felfoghatnánk ezen egymást értelmező, egymástól elkülönített, ugyanazon

³³ Az ikonosztázfal, ha nem is oly módon, miként az idol vagy a képek világa, de egyfajta teljességre törekedett. Az ikonosztázfalak kifejlődését követően mintegy 48 kis kép volt látható rajtuk. E képekből álló falszerű építmények hasonló módon szerveződtek egységessé, miként a Paletta képei. A nyelvi értelmezés kötötte össze az egyes képeket, s bár ez a nyelvi értelem nem egy konkrét történetet mesélt el, de utalt a keresztény egyházra és vallásra, mint tartalmi egységre. Azonban a képek sohasem voltak képesek olyan tartalmi egység létrehozására, amelyet a Biblia megszerkesztett, hasonlóképpen kisebb történetekből összeállított szövege jelentett.

³⁴ Azért hasonlíthatók e paletta képei a képregényhez, és nem másféle, korban hozzá közelebb eső képtípusokhoz, mert a képregényekben kapott tudatosan először formát az a képi megoldás, amely a szituatív képek keletkezésének korában kiindulópontként szolgált, és éppenséggel az egységes képjelenség irányába fejlődött. A képregény akkor vált divattá, amikor már létezett a mozgókép. A két képtípus közötti átmenet lehetőséget nyújtott arra, hogy a képek időbeli kiterjedésének ez a mozgóképhez képest korlátozott mozgást és időbeliséget tartalmazó, ám statikájában a hagyományos képalkotásokhoz köthető módja a néző személyes tulajdonát képezze. A *Narmer-paletta* képei akaratlanul voltak olyanok, amilyenekként látjuk őket, mivel nem volt még követhető mintaképe, amely irányt mutatott volna a képalkotónak. Azonban a mozgás és változás igénye már leolvasható róla. Még nem volt igény vagy mintakép az egyetlen monumentális kompozícióba foglalt történet bemutatására, s feltehetőleg a képalkotótól is a történet több képből álló illusztrálását várták el.

történetet elbeszélő képi jeleneteket. A *Narmer-palettánál* jobban semmi sem bizonyítja, hogy a képi megjelenítésekkel szemben már milyen korán megjelent az időbeliség, illetve az elbeszélés még akadozó, de végső soron lineáris szerkezetben való elhelyezésének igénye. Mi más ez, mint a nyelvileg generált értelem képi jelenlétben történő elhelyezése? Ugyanakkor az is világos, hogy egy monumentális képalkotás esetében ez a sokképes megoldás nem működhetne.

A *Narmer-palettán* már szinte minden megjelent, ami a szituatív képtípusra jellemző. Képeinek egyik újdonsága, hogy alkotója a létrehozását igyekezett konkrét megrendelői elváráshoz és alkalomhoz kötni. Az okkázio, avagy alkalmiság olyan cselekvésre utal, amely az isteneket megformáló idollokkal kapcsolatban valamilyen világalkotó vagy világfenntartó és kozmológiai jelentőségű tevékenység kapcsán merült fel. A teremtményszokban is az egyedi és egyszeri cselekvés kivételes alkalomként jelenik meg, amelynek a világ, a kozmosz rendjét létrehozó és fenntartó jelentősége van. Ebben az esetben a király harci cselekedete, amelynek során egyesítette Alsó-Egyiptomot és Felső-Egyiptomot, hasonlóképpen kozmikus jelentőségűvé avatja a király győzelmét és egyesítési szándékát. Az egyesítés fizikai és szellemi téren is végbement, mivel a két országrész hagyományainak ötvözésével formálódott ki az első egységes egyiptomi világ képe. A fáraók a későbbiekben is a harci sikereiket efféle grandiózus, világrengető és átformáló győzelemként igyekeztek beállítani. Valójában ezt a szerepet várták el tőlük, hiszen a hatalom birtokosa csak olyan személy lehet, aki felette áll a hétköznapi embereknek, és kapcsolatot tart fenn az istennel, ha ugyan maga is nem istenség.

Feltehetőleg nem a paletta képei voltak volt az elsők, amelyeknek előállítását valamilyen konkrét alkalomhoz és eseményhez kötötték. Azonban egyértelmű, hogy egy ilyen alkotás már egészen más tartalommal és célból készült, mint egy idol. Az idol célja a mai napig is az, hogy benne az istenség szelleme folyamatosan „kéznél legyen”, ha szüksége lenne rá a közösségnek vagy a hatalomnak. A paletta célja egyértelműen az, hogy egy konkrét élő uralkodónak egy, a korszakot megváltoztató, új alapokra helyező, visszavonhatatlan, világformáló egyedi eseményéhez és tettehez kösse elbeszélésének eseményét.³⁵ Már önmagában ez a cél is az idő dimenziójának akaratlan jelenlétére utal, hiszen minden sorsfordító esemény vagy tett az időfolyamnak és az időnek ritmust biztosító kiemelkedő jelentőségűvé vált pontját jelöli ki, amelyet rögzíteni lehet képileg, és ami ennek ellenére, az idő múlásán túl képes megjeleníteni ezen esemény egyszeriségét és örök érvényűségét. Kétségtelen, hogy az időbeliségnek az efféle indirekt megjelenése nem tapasztalati ismereten alapul, hanem csak a nyelvi értelem segítségével kikövetkeztetett. Az érzéki tapasztalatban az idő zűrzavaros, rendezetlen, mivel hol az egyik, hol a másik arcával fordul a megismerésre és megértésre vágó személy felé. Az eltérő időbeliségek értelmezésében, a lehetséges megismerési módok és nézőpontok kijelölésében mindig a nyelvileg generált értelemnek volt kiemelkedő szerepe. A nyelvileg

³⁵ Lényegtelen, hogy a képeken látható események valóban bekövetkeztek-e, vagy csak történelemhamisítás volt. A lényeg az, hogy egy konkrét eseményt jelölt meg a kép megrendelője és alkotója, amely indokoltá tette a paletta elkészítését.

generált értelem tette lehetővé, hogy az eltérő időtapasztalatokat összevessék, egymáshoz igazítsák, és lehetőleg következetesen értelmezzék. Minden korszakban problémát okozott a tér és az idő dimenziójának összekapcsolása, hiszen, ha mindkettő változik, akkor nem működhetnek egymás számára viszonyítási pontokként.

Azáltal, hogy a társadalmak kialakulásával párhuzamosan szellemi szinten megformálódott a nyelvileg generált tudat és az emberi és képzelet közös építményeként a világ, amelyben az emberi közösségek taktilis értelemben és szinten is úgy érezhették, hogy önmagukra találnak, és benne otthonosan mozoghatnak, világossá vált, hogy e minden létezőt átfogó és magába rejtő szellemi képződmény kialakulásának lényeges pontjait csak bizonyos események és történetek képesek megjelölni, konkretizálni, formát adni neki (például korszakolni) és ezáltal megragadhatóvá tenni. Olyannyira átfogónak és mindent magába foglalónak képzelték a világot, hogy abban még a jövőnek is helyet találtak. Az események efféle szerkezete mintegy a történelem kontúrvonalát jelöli ki. A teremtésmítoszok és az abból kinőtt komplexebb hitek elterjedésének, összeillesztésének és lassú vallási mitológiává válásának a koráról van szó. Arról a korszakról, amikor a kollektív gondolkodás tárgyává vált az elmúlást és a halált megelőző létrejövés, keletkezés eseménye, azaz a véggel és elmúlással ellentétben a világ kezdete, genezise. Ebben az időben a kozmológiai kérdéseket is másként kezdték feltenni. Amíg nem volt az emberiségnek történelme, addig a különböző történetek csak kozmológiaiak lehettek. Az ember teremtése is a kozmológiai események egyikeként valósult meg.

A múlt időbeli kiterjedésként történő nyelvi megértéséhez a *kezdet* (genezis, keletkezés, létrejövés, származás, nemzés, kifejlődés stb.) szó első fogalmi megragadásának jelentéséhez, képzeleti szintjéhez kell visszamennünk. A múlt csak akkor válik elmúlttá, ha aktualitását minden tekintetben elveszíti. Jól ismerünk különböző kezdeteket, hiszen minden, amit létrehozunk, rendelkezik kezdettel és persze, befejezéssel, elmúlással, megsemmisüléssel, elporladással, elfelejtéssel, megsemmisüléssel stb. is. A keletkezés és a megsemmisülés egy létező létét fogja közre. (E gondolatnak a későbbiekben a lét és a létezés kifejezések viszonylatában lesz jelentősége.) Azonban ezek a kezdetek mind egy korábbi létmód átalakulásának, átalakításának eredményeként születtek meg. Valami, ami másként és más volt, tevékenységünk következményeként mássá alakult át. Az ilyen esetekben a kezdet kifejezés nem a genezis azon értelmét jelöli, amely a teljes nemlétből a létbe történő átmenetre utal.³⁶ A semmiből teremtés és a senki által nem véghez vitt teremtés gondolata elképzelhetetlen volt a korai

³⁶ Ha a Biblia kezdő sorait megnézzük: „*Kezdetben teremtette Isten a mennyet és a földet*”, akkor azt tapasztaljuk, hogy a teremtés Isten teremtőképességével vette kezdetét, de legalábbis ez volt a feltétele. A teremtés „matériájáról”, a „valamiből” vagy a „semmiből” teremtésről azonban nem esik szó. A teremtés aktusának végrehajtásához mindkettőre, teremtőképességre és anyagra is szükség volt. Feltéve, hogy a teremtőképesség nem vonatkozik arra az anyagra is, amelyből a teremtés mozzanata azután formákat, létezőket alkotott. Az is kiderül, hogy az alkotóképeség nyelvi természetű, hiszen a „*Monda Isten: Legyen világosság*” (Mózes, I. fejezet) egyértelműen a nyelv teremtő erejére utal. A nyelv általi teremtés a képzelet kimondásával, s nem a kéz formáló-alakító képességével válik valósággá.

társadalomban élők számára, mivel az emberi képzeletnek éppen úgy szüksége volt valamilyen kiinduló anyagra, a szellemi megformálás tárgyára, miként a hétköznapi cselekvés alkalmával is szüksége van valamire, amiből kiindulva létrehozza tárgyát, eszközét. A keletkezés- vagy eredetmitológiában a semmiből való kiindulást vizuálisan nem lehet megjeleníteni, minthogy konkrétan a semmit kellene érzékileg a jelenbe állítani és megmutatni. Az ember által alkotott eszközök sohasem a semmiből, hanem valami másból lettek előállítva. Az új élőlények az anyjukból vagy a tojásból bújnak elő, míg a növények a magból csíráznak ki.³⁷ A semmiből való keletkezés lehetőségét az összemminek, a minden létezőt megelőző nemlétnék tulajdonították.³⁸

A „lét és a semmi” (Sartre) összekapcsolása – mint minden filozófiai összefüggés felismerése – a nyelv világgalkotó képességén alapul. A görögök óta a filozófia a kollektív hagyományokkal szemben egy tudatosan megformált és konkrét személyhez köthető világgalkotást jelent. Azért van az embernek világa, mert az ember képes beszélni, azaz birtokában van a nyelvi gondolkodásnak. A nyelvben megragadott világ kezdetéről alkotott képzetek azonban – miután nem a taktilis valóság jól ismert jelenségeit és alakjait idézik meg – nem igazodhattak a korabeli jelen társadalmának hétköznapi valóságához. Éppen azzal ellentétben, egy másik létmódot jelöltek meg a jelent megalapozó létminőségként. Az aktuális jelen észlelhetősége, taktilis valósága számára a mitológiák időbeliségük következtében immár elérhetetlenek és megragadhatatlanok voltak.³⁹ Szereplőiről

³⁷ A létezés keletkezésben rejlő problematikája még az olyan felvilágosult reneszánsz gondolkodók esetében is problémaként jelent meg, mint Leonardo. Az ő korában elterjedt volt, hogy a patkányok mocskokból, sárból, szalmából, rothadó anyagokból, rongyokból stb. születnek meg.

³⁸ Ezért is jelentett Szt. Ágoston számára problémát, hogy Isten miből teremtette a világot. Erre a kérdésre a teológusok két lehetőséget találtak. A világot vagy a semmiből, vagy Isten önmagából teremtette. A fizika ősrobbanás-elmélet sem volt képes mást kigondolni az univerzum születésére, minthogy az a „semmiből”, illetve egy atommagnál is kisebb pontból keletkezett. Harmadik lehetőségként adódik az „őskáoszelmélet”, amely azonban már túllépett a semmi képzetén. Korunk kozmológiája viszont éppen ellenkezőleg, a káoszba süllyedésről beszél. A termodinamika második főtvénye az entrópia felé tereli az univerzumot.

³⁹ Nehezen birkózik meg a gondolkodás azzal az ellentéttel, ami a lét és a semmi viszonyában jelentkezik. Ha a világ keletkezését vesszük alapul, akkor azt hagyományosan úgy fogjuk fel, hogy a lét, azaz „valami” a semmiből (*nihil* = semmi), vagyis a létezés tagadásából keletkezett. Ezt úgy kell érteni, ahogyan sok teremtményszó kezdődik, hogy kezdetben nem volt semmi (azaz csak a semmi volt), majd egyszer csak előlépett belőle a létezés. Ez arra utal, hogy az ellentétpárokból való gondolkodást tekintjük normának/normálisnak. Ennek alapján a semmi megelőzte a létet, a lét a semmi ellentétéként a semmiből vált ki. Ha ez így van, akkor a lényegyet illetően a lét a semmi függvénye. Ebből a körből azonban nem lehet nyelvi eszközökkel kilépni mindaddig, amíg a *létet valamiként* és ellentétét, a *semmit* szó szerint *nem-lét*ként értelmezzük. Ha a semmi *van*, akkor ez azt jelenti, hogy létezik valami, ami ebben az esetben éppenséggel a semmi. (Azonban ez az állítás egy létező elmében, vagyis *valakiben*, egy létező személyben fogalmazódott meg, ami azt jelenti, hogy a teljes semmit állítani abszurdítás.) Ami *van*, az már nem lehet teljesen semmi, mivel léttel rendelkezik (*van*). Ez a gondolatmenet nem oldható fel, mert megakadályozza az érzéki és nyelvi tudásunk. Azonban a matematikai 0 bezonyította, hogy a semminek lehetséges nem nyelvi feloldása. A matematikai semmiről tudjuk, hogy az egyáltalán nem a lét teljes tagadása, hogy ez a semmi nagyon is valami. De az új fizikai fogalma is azt támasztja alá, hogy a semmi mégiscsak valami. Nem létezik teljes semmi, azaz valóság-

nem szerezhetek tapasztalatot és a kozmológiai keletkezésre is csak a fennálló világ volt a bizonyíték. A nyelv olyan területre tévedt, amely kívül esett az érzéki megismerés lehetőségein, bár kétségtelenül abból táplálkozott.

A képileg megragadott és rögzített idolk szituációkba állításával a mítoszok és a vallási elbeszélések nyelvi kifejezését, azaz a kommunikáció idődimenzióját igyekeztek egyesíteni a képi jelenbe állítás időn túliságával/kívüliségével. Azzal, hogy egy idolk (holt léleknek, szellemi létezőnek, istenségnek) elbeszélhető története és szerepe lett, és azt hozzáképzelték az alakjához, az időbeliségnek és az időn kívüliségnek inkompatibilis ellentmondásait próbálták meg egymásba integrálni. A nyelvi elbeszélés linearitása az időbeliséghez igazodik, a képi jelenbe állítás viszont időn túli és kívüli, ám képes a létet létezőként a jelenben megragadni és érvényesként rögzíteni, valamint az elkövetkező jelenek számára megőrizni. E két ellentétes értéket képviselő létminőség összevonása észszerűnek tűnt, habár a logika törvénye szerint lehetetlen vállalkozásnak tekinthető. Az olyan egyszeri és visszavonhatatlan események, amilyenekre a teremtménymítoszokban bukkanunk, minden lét és a létezés geneziseiként jelennek meg. Amint valamely mítoszban felismerhetővé vált egy jelenség, lehetőség nyílt arra, hogy a létrehozás már ismert lehetőségével éljenek, és a keletkezést mássá alakulásként értelmezzék.⁴⁰ Az egyik létező a másik következménye. Nincs más lehetőség, vissza kell menni egy *őslétező*höz, aki öröktől fogva létezett. Ám ez a megoldás nem feloldja, hanem csak elodázza a *lét* és a *nemlét* pólusainak ellentmondását. A nemlétet vagy a semmit nem lehetséges vizuálisan vagy képileg megjeleníteni, erre csak valamilyen formával és kiterjedéssel rendelkező anyagi jelenség (létező) alkalmas. Egyrészt a semmit vagy a nemlétet a nyelv képes kimondani, és miként a matematikai nulla esete mutatja, lehetséges jelölni és dolgozni vele. Ez a megoldás azonban gyengítette a képi jelenbe állítás közösségi funkciójának jelentőségét, minthogy kijelöli az érzékelés lehetőségének a határát. A nullának csak jele lehet, de nincs formája, alakja, teste, megmutatkozása. Az *őskáosz* – bármit is értsünk alatta – már a létet reprezentálja, s mint ilyen, képileg is megjeleníthető. Miután van neve, már nem lehet abszolút értelemben vett semmi. A semmi a megnevezése következtében már *valami*.

Ahhoz, hogy a képalkotások a valóságot jelenbe állító megmutatkozások lehessenek, mindenképpen tovább kellett lépni az *őskezdet* vagy *genesis* gondolatán. Erre a törzsi közösségek és a társadalmilag kidolgozott és/vagy igazolt formák adtak lehetőséget. A szituációra és képi elbeszélésre irányuló képi eljárások olyan koncepcióra

gos vákuum. A létet a nemléttel a potenciális vagy a virtuális fogalma köti össze, ami átmenet a két végpont között. A kvantumfizikában ezek a fogalmak jól ismertek, de a hétköznapi életben is felismerünk olyan létmódokat, amelyek nem illeszthetők bele sem a lét, sem a nemlét kategóriájába. A képi megmutatkozások megmutatkozókhoz való viszonyában is felbukkan ez az átmenet a lét és a nemlét között. Platon is ezt az ellentmondásos helyzetet használta fel az ideák megalkotásához. De az anyagi-tárgyi létmódhoz képest a szellemi létmód is átmenetet jelent az érzékileg megragadható és a csak nyelvileg létező dolgok között. A *nemlétnak*, a *semminek* a fizikai, filozófiai, matematikai, teológiai története rendkívül nagy.

⁴⁰ Az egyik keletkezésből a másikba való átmenet nem mindig volt egyszerű, s előfordult, hogy csak a sokadik semmiből keletkezett létező volt képes valamiből valami mást létrehozni.

utalnak, amelyek fokozatosan felszámolták az idolk használatára jellemző fentiekben említett két inkompatibilis létmódot összeillesztő látás- és gondolkodásmódot. Az időn kívüli és az időbeliségben elrendezett kezdet ellentmondásának a felszámolása a kozmológia szintjéről történeti szintre vitte át a kezdet fogalmának jelentését. A kezdet immár a hétköznapi tapasztalatokkal is összhangba került, mivel a képi szituáció – a nyelvi tartalmakkal kiegészítve – mindig magában hordozza alkotóelemeit, keletkezésének feltételét és okát. A mitológiai elbeszélés a szituatív képjelenségekben az összefüggések, szituációk, vonatkozások és jelenségek hálózataként érvényesítette önmagát, miközben megőrizte a kezdet fogalmának a jelentőségét is.

A szituatív képek szerkezetére vonatkozó elképzelésnek megfelelően már nem a közösség vagy annak valamely képviselője állt szemben az idollal, amelyben egy szellem foglalt helyet, mert ebben az esetben egy olyan képtípus született meg, amelyben az elbeszélésnek, a narratív tartalomnak, a cselekvő létezésnek és az időbeliségnek, azaz a *létezésnek* volt elsőse a pusztá *léttel* és annak vizuális jelenbe állításával szemben. A *létből* a *létezésbe* történő továbblépést az jelentette, hogy a képjelenség többé már nem egy mitologikus és homályos, ismeretlen szereplőkkel játszódozó múltbeli, személyes tapasztalaton túli eseményre utalt, hanem a jelen valamely történetét, a hétköznapi létezést hozzáilleszthetővé tette a mítikus időn kívüliséghez.⁴¹ Egy hétköznapi helyzet, állapot, vizuális egységbe összevont pillanat lépett a hordozófelületen rögzített képi jelenbe állítás időtlenségének helyébe. A lét megmozdult, és ezzel belépett az időbe. Az érzéki tapasztalat és a nyelvileg generált képzetet egyesítése indirekt módon ugyan, de nagymértékben elősegítette a különböző hitek vallásos tudatként való egységbe rendezését és világgá formálását. Az egyes különálló elbeszélések, mitológiák, mesék és hitek egymáshoz illesztése és egymásba integrálása maga is a társadalom és a világ kialakulásának menetét követte, miközben megalapozta a szituatív képek egységes képalkotásban történő elrendezését. A Biblia nem egyéb, mint a zsidó társadalom különböző hiteinek és történeteinek, emlékeinek és mítoszainak a világgá formálása, egységbe kovácsolása, és e társadalmi műveinek kanonizált írásba foglalt emléke.

A paletta képeinek az volt a feladata, hogy a pillanatnyi eseményen túlmenően az időben meg lehessen őrizni a közösség számára a változások emlékét. A képjelenség az eseményt az „örök jelenben lévőként” rögzíti, s ezáltal szimbolikusan minden tekintetben a genezise tudott lenni a társadalomnak. Az „örök jelenben állás” nem egy alaknak a megragadásával és szellemmel való telítésével vált valósággá, hanem azáltal, hogy egy társadalmi jelenség és állapot kezdeteként jelölte ki saját létrejöttének történetét vagy eseményét. A képjelenség változatlan fennállása biztosította azt az állapotot, amely az időbeliségen kívülre helyezéssel, vagyis a rögzítés gesztusával változtatta a mindenkoriban jelenben is érvényessé a történeti eseményt.⁴² Azonban

⁴¹ Ugyanezt a gondolatot látjuk Mózes, a többi pátriárka, majd Krisztus történetében megelevenedni. A közösségre ható földi történetnek kozmikus hatása van, ami meghatározza az időbeliséget, a múlt, a jelen és a jövő viszonyát.

⁴² A keresztény egyházak is ezen képzet alapján gondolják Krisztus önfeláldozását is örökké jelenben

mivel nem az őseredeti kezdetet, hanem a világ jelen állapotának a kezdetét jelöli, a kezdet fogalma jelentésében mégiscsak kimozdult az időtlenségből. Az ismétlés már az idolk elterjedésével megkezdődött, hiszen a különböző helyeken, több alakban való megmutatkozás maga is ismétlődésnek tekinthető. A világ körforgásával, az örök visszatérés gondolatával és tapasztalatával, amelyet a csillagok mozgása, majd pedig a kocsikereke szimbolizált, az időt igyekeztek megállítani. Végül a végtelenül folytatódo újakezdés műveletében vélték megtalálni azon mozzanatot, amely képes volt a világot az időben elrendezni és rögzíteni.

A szituatív képjelenségeket azonban nem a folytonosan ismétlődő világjelenségek megragadására, hanem az időbeliként végbemenő, de időn túli jelentőségű események és történetek kivételes pontjainak rögzítésére igyekeztek felhasználni. Azt is állítjuk, hogy az efféle kollektív megismerésre szánt képm emlékek a test halálát követően az elhunyt személyiség mások emlékezetében való túlélésének lehetőségét teszik lehetővé.⁴³ Úgy gondolták, hogy amíg a személyes emlékezés az emlékező személyéhez kapcsolódik, az elhunyt képjelenségben történő megörökítése és megőrzése időtlenné teszi őt. A képalkotónak már csak a nyelvi tartalmakkal kellett megküzdenie, mint-hogy e tartalmakat a képalkotások nem képesek rögzíteni. A nevek és a cselekedetek személyhez kötéséhez mindenképpen szükséges a nyelv használata...

Ezzel elindult a képi megmutatkozások időbeliségért folytatott harca, a szellem anyagivá válásának és az anyag szellemivé szublimálásának a folyamata. Már nem a szellem és a test formában való egyesítése volt a cél, mint az idol esetében, hanem a szellemnek a test halálát követő képi alak általi túlélése. Az alak ugyanis egyaránt kapcsolódott a testi léthez és a lelki/szellemihez. Az egyikből elindulva elérkezhetünk a másikhoz. Mivel az alak egyaránt magához vonzza és egyesíti a testet és a lelket, mindkettőre emlékeztet. Habár a test halála eltávolítja egymástól e három alkotóelemet, azért az egyiptomi hitvilágból ezek összetartozásának hagyománya nem veszett ki. A halált követő „másik világ” a lélek mellett igényt tartott a testre és az alakra is, hiszen ezek hiányában nem létezik semmi sem. De figyelembe vették az élet történéseit, az egyén cselekedeteit és azok következményeit is, amikor a túlvilágra való átlépés előtt az istenek (Ammut, Anubisz, Ozirisz) megmérték szívének súlyát. Az érzéki

lévőnek. Az ima, a rítusok folytonos megisméltése teszi lehetővé, hogy az időben örökké érvényesként legyen jelen egy cselekedet. A ritmusos ismétlődésben mindig *ugyanaz* ismétlődik meg, s ezáltal az esemény a képalkotások rögzítettségéhez hasonlóan mindörökké fennmaradóvá és érvényessé válik. A vallásos rítusok efféle alkalmazása igyekszik kiiktatni az időbeliséget és a létezést, a változást, hogy a társadalom visszatérhessen a hagyományos vallásos metafizikai hithez.

⁴³ Amennyiben a képalkotások bizonyos személyeknek állítanak emléket, úgy nehéz észrevenni, hogy napjainkban már nem az elhunyt személy lelke tölti ki e képeket, hanem az emlékező. Habár vizuálisan a megmutatkozó jelenik meg benne, a néző vetíti bele önmagát a képbe, hogy az élővé váljon. A kép látványának átélése, a beleélés tekinthető a képjelenség lelkének. Amit a megmutatkozó személyiségének vagy lelkének vélünk, saját belevetítésünknek köszönhetően mutatkozik meg. A *Másik* alakja, arca mögött magunkra, saját képzeletünkre, érzéseinkre ismerünk rá. A *Másik* arcának képe saját lelkünk, érzéseink és világunk hordozója.

tapasztalatot nem lehetett oly módon meghaladni, hogy a testet teljesen kihagyják a létezésből. Ezért volt szükség a test bebalzsamozására. A nyelv idővel képessé vált olyan létezők megalkotására, amelyek test, anyag vagy éppen lélek nélküliek. De nem képes a létezés jelenségeit nemlétezőként, azaz semmiként kifejezni. A nyelv éppen úgy csak a pozitív létezés tartományában képes mozogni, mint a képi jelenbe állítás. A nemléte is létként értelmezi, hiszen a nemlétről semmit sem lehet mondani, ezért a nyelvhasználatban szükség van a semmi szó előzetes ismeretére.

ÚT A KÉPI SZITUÁCIÓ KIALAKULÁSA FELÉ

A szituatív képalkotások egyre gyakrabban a hétköznapi élet valamely alkalmoszerű eseményét vagy történetét voltak hivatva rögzíteni és a mindenkori jelen számára megőrizni.⁴⁴ Ezt nagymértékben segítette a képek elterjedése és a kimondottan hatalmi, illetve magáncélokra történő alkalmazhatósága. A legnagyobb jelentősége azonban mégis a díszítményként való alkalmazásának volt. A díszítmény olyan jelenségtípus, amely önmagában, minden képi megjelenítés és jelentést hordozó jel nélkül képes a hatalmi viszonyok érzékeltetésére. A díszítmény a szimbolikus jelentésével, illetve a beléfkettett munka mennyiségével, az értékes anyagoknak köszönhetően, tulajdonságának kiemelkedő társadalmi pozícióját jelölő képességével, valamint a gazdagságra való utalásával képes megnövelni tulajdonosának renoméját. A kép a hatalom eszközeként nemcsak mítoszokat, győztes csatákat, vallási jeleneteket, de a mindennapi élet szituációit, helyszíneit, eseményeit is képesnek mutatkozott megjeleníteni. A képalkotások profán célokra történő felhasználása hozta magával, hogy igen hamar jóformán bármilyen taktilis valóságban tapasztalható jelenség képjelenségek témájává válhatott. A társadalom anyagi gyarapodásával a képek birtoklása és a képeken való megjelenés egyre kevésbé volt kiváltság, és a képek birtoklásának bizonyos lehetőségével egyre gyakrabban az alsóbb néprétegek is rendelkezhettek. A képalkotások személyes birtoklása kiterjedt az idOLOKRA, azaz a vallásos képalkotásokra is. De a legnagyobb lépést a képek használata tekintetében mégiscsak a profán témák elterjedése és általánossá válása jelentette a római korban. Az szent és sérthetetlen idOLOK mellett megjelentek a mitológiai alakok, valamint a hatalmi viszonyokra, kiemelkedő cselekedetekre és személyekre utaló témák. De a hétköznapi létezés zsánerjelenetei,

⁴⁴ Az alkalmiság ugyan kétségtelenül fontos eleme volt a korabeli képek létrehozásának, de vannak egyszerűen a hatalom által elvárt olyan képi alkotások is, amelyeket nem lehetett konkrét alkalomhoz kötni. Az alkalmoszerűség kétféle módon jelenhet meg egy képalkotás esetében. Megjelenhet úgy, hogy a kép egy alkalmi eseményt örökít meg, s úgy is, hogy maga egy ilyen eseménynek köszönheti létrejöttét. A kettő azonban egybe is eshet. A különböző alkalmakra készített képjelenségek az ókori világban külön képtípust alkottak az egyes kultúrákban. Főleg az olyan nyilvános események, amilyenek a felvonulások, adtak lehetőséget képek bemutatására. Az egyiptomi kultúrától kezdve a római hatalmi felvonulásokig, a „kép a képben” azt jelentette, hogy a felvonulás a társadalom számára alkalmi mozgóképként működve maga is tartalmazott másféle, elsősorban hordozófelületen rögzített képeket. A felvonulók képszerű s képként értelmezett megjelenése pedig a felületen rögzített képeknek adott témát.

a portrék, a társadalmi és természeti környezet (csendélet, az arckép és a tájkép) mind a képalkotások szabadon választható témái közé tartoztak. A profán témák képi megmutatkozásai kitágították a tisztán képi alakban való megjelenés lehetőségét, hiszen ettől kezdve bármely személy – képzeletbeli, élő vagy holt – megjelenhetett képi megmutatkozásként.⁴⁵

A *Narmer király palettája* láttán felmerülhetett a kérdés, hogy ha a király képi alakban látható a palettán, akkor ez miként befolyásolja személyét? A képi megmutatkozások nem megosztották a megmutatkozót, hanem megnövelték jelenlétének jelentőségét. Minél több és kiemelkedőbb helyen váltak észlelhetővé az uralkodó képi megmutatkozásai, annál jelentősebbnek gondolták személyiségét. A megmutatkozásnak a megmutatkozó léte/re létezésére vonatkozó kérdés a többi képi szereplőt is érinti. Paradoxonként hat, hogy a király társadalmi pozícióját csak úgy vált lehetségessé megmutatni, hogy képi megmutatkozásával együtt jelenítették meg a jellegtelen vagy vele ellenséges viszonyban álló figurákat, illetve a holttesteket is. A halottak és a katonák esetében a névtelenségük és arctalanságuk felmenti a képalkotót a személyükre vonatkozó kérdések alól. A képek az uralkodó jelentőségét csak akkor képesek megjeleníteni, ha egy viszonyrendszerbe állítják alakját. Az ellenkező póluson szintén egy személyiség helyezkedik el. Csak a legyőzött ellenfél jelenbe állításával lehetséges szimbolikusan megjeleníteni a király hatalmát. Ez nyilvánvalóan paradoxont eredményez, hiszen a képi jelenbe állítás eredeti funkciójával szemben egyfajta akaratlan egyenrangúságban mutatkoznak meg a figurák. A kép indifferens a megmutatkozókkal szemben. Ugyanakkor, személyiségként elsősorban a fáraó, azaz Narmer király jelenik meg. A személytelenség viszont megkérdőjelezi a képi alak azonosíthatóságát. Minél kevesebbet mutat meg egy képi megmutatkozás, és vele kapcsolatban minél kevesebb nyelvi információhoz lehet hozzájutni, annál személytelenebbé válik. Aki-

⁴⁵ Ezt igazolja, hogy nem sokkal a szituatív képjelenségek megjelenését követően egyre újabb képi témák jelentek meg. A képfeloldásra jellemző az ingamozgás. A szituatív képjelenségek nyomán, de részben e képi témakört ellensúlyozandó jöttek létre az emberi alakot nélkülöző profán témák. A szituatív képek mozgalmasságát, időbeliségét és térbeliségét összefüggésekre, viszonyra, nyelvi ismeretekre és kulturáltságra épülő szerkezetét ellensúlyozandó alakultak ki az olyan képi témák, amelyek ezzel az irányzattal szemben a nyugalmat, a mozdulatlanságot, a látványba való belevetettséget és a képjelenség látványát kiegészítő nyelvi kifejezés mellőzésével, minimalizálásával igyekeztek megformálni. Ilyen témakörnek tekinthető a csendélet, az embertől elhagyott, pillanatnyi passzivitásra kárhozottatott, önálló érzéki tárgye-gyüttesként megmutatkozó formák néma együttléte. A csendéletek tárgyainak jelentését és tartalmát önmagán kívül, jelen esetben a nézőben hordozza. A tájkép az ember természeti és társadalmi környezővalóságát állítja a képi megjelenítés középpontjába. A tájképben nyoma sincs a létet szimbolizáló alak komplexitását hirdető idolként. A portré az emberi arcot képként, a konkrét társadalmiságát értelmező jelektől megfosztva, a személyiség identitásának igazolásaként jeleníti meg. (Ez utóbbiitól különbözik a mellkép és az egészalakos képalkotás, amely ennek ellentétéként a személyiség arcáról leolvasható sorsával szemben a személy társadalmi pozícióját és jelentőségét igyekszik kiemelni.) E képi témák a szituációval szemben az élet azon aspektusait próbálták megragadni, amelyekben az emberi viszonyok a háttérben maradnak, és a néma szemlélődés kerül a helyükre. Ezek a témák azonban a képjelenség fejlődéstörténetének már egy következő fejezetét alkotják.

nek a személyisége nem ismerhető meg, annak létezése homályban marad. A személyiség elhomályosulása vagy a képi alakjából való kiiktatása, ha nem is számolja fel, jelentős mértékben meggyöngíti a megmutatkozó létébe vetett hitet.

Miként ezt leírtuk, a képi szituációban a megmutatkozások révén a megmutatókon túl, s mintegy fölöttük, egy társadalmi helyzet, állapot, jelenet, összefüggés ölt formát. Ráadásul, miután egy szituáció nem feltétlenül személyhez kötött, alkotóelemei bármikor más személyekre cserélhetők fel. Ezért annál nagyobb a lehetősége annak, hogy a megmutatkozások általános emberi viszonyként kikerüljenek az élet és a halál összefüggéséből. Aki egy szituációban vesz részt, nem egészléteivel, hanem a képen felismerhető létállapotával részesedik a szituációból. Más alkalommal, más szituációban vesz részt. Persze erre lehet az a válasz, hogy egy alak bármely jelenetnek a részeként mutatkozik meg, végső soron egész létével belekerül a szituációba. A megmutatkozó aktuális megmutatkozását az egészléte garantálja. Csak éppen a szituáció az adott helyzetre és állapotra korlátozza a jelenlétét. Ám nem mindegy, hogy egy személyiséget ismerünk meg, vagy a személyiségnek egy meghatározott helyzetben megnyilvánuló társadalmi szerepjátékát. A személyiség vagy megbújik a szerepe mögött, vagy átalakítja azt, és a saját arcához igazítja. Kétségtelenül mindig megnyilvánul, hiszen egy konkrét helyzetben mutatja meg magát, a képességeit, személyiségének jellemzőit, de mégsem teljes valóságában van jelen, hanem csak az adott szituációra vonatkozóan. A szituáció aktualitása szétszabdálja a megmutatkozó személyiségét, és eltérő vonatkozási rendszerekre bontja fel. Amíg egy idolszerű alakról annak ellenére is tudjuk, hogy a maga egészléteiben van jelen, hogy személyiségéből, léttörténetéből, jelentőségéről semmit sem mutat meg, addig egy szituáció részét képező személyiség – még ha istenség is – elmerül a képen felismerhető szerepben. A szerepe uralja létezését. Szerep és személyiség találkozása és összefonódása formálja meg a szituációban mutatott képjátékot.

A társadalmak kialakulását követően az alkalomnak valóban nagy a jelentősége az egyes képek megrendelésében és megalkotásában. Az alkalom a társadalmat a konkrétumok nélkül meghatározhatatlan, általában vett lét/létezés megismerése helyett önmaga megismerése irányába fordította. Az önmegismerés igénye hívta életre az egyes cselekvések és események jelentőségének közösségi értelmezését és értékelését, hiszen a társadalom (a kollektíva) tudatában azt lehet megőrizni, ami a társadalom életét lényegesen és tartósan befolyásolta, alakította. Az ilyen szellemi konstrukcióknak pedig érzéki képekre volt szükségük ahhoz, hogy a közösség sajátjának ismerje el őket. Bármennyire is korlátozó hatása volt a képi szituációknak a megmutatkozásokra vonatkozóan, azok még mindig rendelkeztek az alak érzéki látványába, az alak észlelhetőségébe kódolt létegyiséggel. Minden megmutatkozás mögött felsejlett a megmutatkozók Egészléte. A szituatív képek működésére mégis az a jellemző, hogy megértéséhez a nyelvi generált értelmet hívja segítségül a vizuális jelenbe állítás kiegészítéseként. A nyelvi értelemnek a képjelenségbe tartalomként és jelentésként beépülve nagyobb esélye van arra, hogy a társadalom megőrizi, beépíti hagyományába, történetébe, kultúrájának mindenkori jelenértelmezésébe. Ezt legkésebben talán a mintaképek intézményesülése bizonyítja. A mintakép lényege, hogy ami benne

rögzítésre került, az a társadalom részéről folyamatos elismerésben részesül. A mintaképnek nem kell feltétlenül konkrét érzéki jelenségnek lennie. Mi több a mintakép akár nyelvi vagy egyéb formában is megjelenhet. Ezt hívhatjuk kánonnak, mértéknek, szabálynak, modellnek, normának vagy ideának.⁴⁶

Azonban elsőként mégis a személyes létezést lezáró halált kell megemlítenünk, mint azon indítékok legjelentősebbikét, amely szituatív képek alkotására serkentette a megrendelőket. Habár úgy tűnik, hogy a szituatív képjelenségeken a megmutatkozók egészlete az időn túliság felszámolása miatt veszélybe került, az adott személyiség képi szituációja a társadalom kultúrájába beépülve mégis túlélheti biológiai „halálát”.⁴⁷ A halál vízvázasztó eseményként mindig is foglalkoztatta az embereket. A képalkotások profanizálódása a legjobb bizonyíték arra, hogy idővel mégis egyre inkább kiszélesedett az alkalmi, a kevésbé sorsdöntő események számának képi rögzítése. Végül pedig a XX. században a hagyományos képalkotó területeken a képi témák és a jelenbe állítás az absztrakt művészet megjelenésével akcicenssé vált. Emellett a technikai képek olyan új témáknak adtak helyet, amelyeket a manuális eszközökkel előállított képek nem tudtak megoldani.

Egy edény vagy egyéb díszített tárgy, netán épület, villa vagy palota nyilvánvalóan nem az oka, hanem a feltétele volt a falait díszítő képek megrendelésének.⁴⁸ Az okot azonban a képalkotást megrendelő személy, és nem az alkotója biztosította. Az ok mellett a témát, a méretet, a technikát stb. is a megrendelő személye szabta meg. A privát képi témák kialakulása a társadalmak és a világ szellemi szinten való megformálódásának volt a következménye. Profán és szent kép szétváltak. Ez azonban nem hozott lényegi változást a képi megmutakozásnak a megmutakozóhoz való viszonyában.⁴⁹ A világ

⁴⁶ E kérdésben lásd: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban* (Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2004).

⁴⁷ A *Narmer-palettán* az egyetlen személy, akinek a nevét tudjuk, s aki ezáltal évezredekkel túlélte testi elmúlását, az Narmer király. Egyetlen más személyiségről sincs tudomásunk a képjelenségen felbukkanó figurák között. Testi létezésének túlélése azonban nemcsak képi megmutakozásának, hanem neve és társadalmi pozíciója ismeretének is köszönhető. A túlélés ezen kellékei azonban maguk is csak akkor élnek, ha túlmenően az adott személyen, a körülmények és korszak is ismertté válik. A korszak világa ugyan elveszett, semmivé vált, de egy új történeti konstrukciónak köszönhetően bizonyos aspektusában újra építhető és a történeti konstrukcióban előadható.

⁴⁸ Hans-Georg Gadamer az *Igazság és módszerben* (Gondolat, Budapest, 1984. 113–123. o.: *A műalkotás ontológiája és ennek hermeneutikai jelentősége; Az okkasionális és a dekoratív ontológiai alapja*) nyilvánvalóan eltúlozta az okkázio jelentőségét. Már az első társadalmak és birodalmak idején is léteztek nem meghatározott okokkal magyarázható képi megrendelések. A hatalom többek között abban képes kimutatni az erejét, hogy nem mindig indokolja meg cselekedeteit és elvárásait.

⁴⁹ Miután a képjelenségeken a személyeken kívül állatalakok és tárgyak, eszközök, épületek stb. is felbukkannak, az ilyen esetekben az emberi alakoknál már vitathatóbbá válik a megmutakozásnak a megmutakozóhoz való viszonya. Minden, amit az ember létrehoz, előzetesen az elméjében születik meg. De ahogyan az elmében felbukkanó tárgyak sem különböznek jelenlétük tekintetében attól, ahogyan az egyes személyek megjelennek elmetartalomként, a tárgyakat és az egyéb jelenségek képi megmutakozásai esetében sem tették kérdéssé azok taktilis valósággal való azonosságát. Az elme képeinek sem lenne értelme, ha azokat

már nem egy idollal fennálló viszonyra épült, hanem összetett szellemi szinten megformált és a taktilis valósággal egybemosódó viszonyrendszert alkotott.⁵⁰

A *Narmer király palettáján* felismerhető szimbólumok, a metaforikus szemlélet, az egyes alakok egymásra vonatkoztatása, a konkrét és a mitologizáló, ám több esetben életszerű szituációk ugyanazon a szinten és eszközökkel történő bemutatása, az időbeli összefüggések és vonatkozások sokrétű hálója a létezés hétköznapi eseményeit állítja szembe az idol általában vett *Létével*. Az egyén valamilyen közösségi létszerkezet részeként válhat személyiséggé. Mivel azonban e képalkotó elemek még nem álltak össze zárt, minden részletükben egymáshoz illeszkedő egységes és egyetlen összesűritett időpillanatot megragadó képjelenséggé, jól tanulmányozható rajtuk ennek az átmeneti korszaknak minden újdonsága. Az is jól látható, hogy a megrendelő a még kialakulatlan hatalmi szokások miatt túlságosan sok információ érzéki látványát akarta képileg rögzíteni, amit azonban az elképzelésének megfelelően nem lehetett egyetlen képi jelenetben elrendezni. A több témát közös felületen vagy helyszínen feldolgozó, de szituációt nem alkotó képi feldolgozások elsősorban a monumentális templomok, katedrálisok és paloták díszítményeiként terjedtek el. A vizuálisan nem koherens képalkotások jelenetszerű elrendezésén az eltérő téridőbeli események szimbolikus jelenetekként szerepeltek. Ezeken is felismerhetők már a hétköznapi viszonyok tapasztalatai, de vizuálisan még nem tekinthetők szituatív értelemben egységnek. A tematizált jelenetek szintén segítettek teret nyitni a profanizálásnak. Ahol a hatalmi viszonyok kevésbé domináltak, ott a „hétköznapi életből” vett profán témák kerültek előtérbe. Ahogyan a mitológia gazdagodott, és az istenek és az idolk *Létét* átfordították *Létezésbe*, ott egyes kultúrákban az elbeszélések, az eposzok és a mítoszok nyomán az istenek is egyre több, emberekre jellemző összefüggésre és tulajdonságra tettek szert. Más mintakép hiányában a szellemek és istenek viszonyait is a hétköznapi tapasztalatok alapján képelték el a képalkotók. Ezt a vizuális alapot nem is lehet kiirtani a képalkotásokból.

A nagy időbeli kiterjedéssel rendelkező vagy összetett részekből álló és lassú lefolyású helyzeteket és állapotokat nem célszerű minden további nélkül egyetlen jelenetbe szervezni. Erre nincs is szükség, mivel az ilyen folyamatokat vagy történeteket a nyelvi értelem szintjén egyes kiemelt szituációk vagy jelenetek segítségével lehet szimbolikusan reprezentálni. A képalkotások a szituációk segítségével képesek minden pillanatot magukba zárni. Amennyiben nyelvileg nem egybetartozó, időbelisége és a megmutatkozók személye tekintetében különböző jelenségek, történések kerülnek közös hordozófelületre, és azokat nem választják el egymástól, a kép jelenetként és

nem lehetne a taktilis valóságra vonatkoztatni. Minthogy érzéki szinten az alak és a forma között nincs alapvető különbség, az elmében megjelenő képi formák is valóságossá válhatnak.

⁵⁰ A világban az idolloknak is megvan a maguk helye, de a világ nem az idolk vagy az istenek, hanem az emberek érdekében nyert formát. Azonban az emberek világa/világai sohasem nyertek végső formát, sohasem szilárdultak meg, és sohasem váltak nyílttá, minden tekintetben explicitté, miként az előbbiek. Az idolnak ezért az emberek világában idegenként kellene megmutatkoznia, de ehelyett éppen e világ állandósult és mozdulatlan középpontjaként működik.

sztuációként egyaránt érthetetlenné válik. Nem célszerű például Nagy Sándort Napóleonnal közös képi jelenében, például sakkozás közben megjeleníteni, hacsak nem egy abszurd szürrealista kép létrehozása az alkotó célja.

Miután a szituáció olyan képződmény, amely különböző időbeli folyamatokat és állapotokat sűrít össze, zár be és rögzít egy statikus képalkotásba, az egymástól eltérő időbeliségek közös közegben való megjelenésük miatt értelmezési zavart okozhatnak. Gyakran a szimbolikus alakok és összefüggések is nehezen férnek meg a hétköznapi életből vett alakokkal közös jelenetben.⁵¹ A megmutatkozóval rendelkező megmutatkozás csak bizonyos kompromisszumok árán képes szituációt alkotni egy képzeletbeli szimbolikus figurával. Ilyen esetben a befogadónak el kell döntenie, hogy a képjelenség mely lehetséges jelentését helyezi megértése előterébe. Továbbá azt is, hogy nyelvi szinten miként értelmezi, dolgozza fel és integrálja tudatában az olyan eltérő létminőségeket, élethelyzeteket, társadalmi állapotokat, amelyek egy konkrét életszerű jelenethez hasonló szituációba integrálja az inkompatibilis figurákat.⁵² Ezt egyes korokban elképzelhetőnek tartották. Az efféle integrációra más képtípusok is képesek. Az álmok, a látomások és a hallucinációk ősidőktől fogva lehetőséget nyújtottak az inkompatibilis valóságelemek képzeleti összeillesztéséhez. Az európai kultúrkörben a hétköznapi személyek szimbolikus vagy mitologikus jelenetbe illesztése elterjedt megoldássá vált. Ezen módon helyezte el a mitologikus, vallási tematikájú képalkotásokban a képalkotó önmagát vagy a megrendelőt a portréja segítségével. Ilyenek voltak például a szentképben elhelyezett donátorok. Azonban az időbeliségre és a létre vonatkozó „anomáliát” gyakran vállalták a képek megrendelői, mivel a képi jelenbe állítás és a képjelenség sem a logika szabályaira épül. A vallások szentnek tekintett közege azonban egyes tulajdonságainak köszönhetően másként működik, mint a hétköznapi valóság, mások a mozgatóerői és a működése. A politeista vallások istenei vagy a Krisztus bármikor legyőzheti a gravitációt. A statikus képalkotások lehetőséget nyújtottak arra, hogy az eltérő időbeliségek és a létviszonyok ne különüljenek el egymástól élesen. A mitologikus és a történeti idő, a múltat és a jelent megidéző, a képzelet és a tapasztalat szülte képi alakok az érzéki tapasztalatra épülve formai szempontból – legalábbis az egyes korszakok képzeleti szerint – teljességgel elfogadható módon szervezhetők képi egységbe.⁵³

⁵¹ Voltak korszakok, amikor ezt a keveredést természetesnek tekintették. A barokk korban például a pápák és a szentek természetes módon keveredtek a képalkotást megrendelő személyekkel.

⁵² Természetesen sok ilyen képalkotás létezik. Elsősorban az ateisták számára Krisztus egy olyan jelene, amelyben (alakja) megjelenik egy élő személynek, bár nyelvileg és a fizikai ismereteink alapján nem elfogadható, a „valósághű” vizuális látványként történő bemutatása miatt ezen a szinten releváns.

⁵³ Erre a képalkotások elmebeli eredete nyújtott lehetőséget, hiszen az ember a képzeletével gondolataiban, belső képeiben gyakran lépi túl az idődimenziót, és mondja fel az idő lineáris szerkezetét. A képalkotásoknak és az emberi elme képzeleti képeinek rokonságát felismerve vált lehetővé a soha nem ismert múltbeli események képekben történő megragadása. A képek azon lehetősége, hogy bennük lehetővé válik a gravitáció és általában a fizika meghaladása, valamint a logika és a kauzális összefüggések meghaladása, korunk egyes képtípusaiban is központi szerepet kapnak. A sci-fi és a fantasy-filmek

A feladat nehézsége ellenére annak sohasem volt jelentősége, hogy a szentnek és a profánnak a hitben nem kanonizált keveredése kétségeket ébreszthet. Az egyszerre szimbolikus cselekvést és ugyanakkor konkrét személyeket megjelenítő képi szituáció összeillesztése nem egyszerű feladat, minthogy szüksége van a társadalom elfogadására. A szent és a profán szétválasztása és formalizálása volt az első társadalmak egyik feladata, s ezt ezeknek a minőségeknek a képi összemosása megnehezítette. A *Narmer-paletta* alkotói külön jelenetekben helyezték el a számukra inkompatibilisnek tűnő képalkotó elemeket. Önálló képecskékben valósították meg az ellenség felett aratott győzelem valóságosként megragadott jelenetét, az ellenséges vezér szimbolikus legyőzésének kompozícióját és a mitologikus, talán a két Nílus (Kék- és Fehér-Nílus) egyesülését szimbolizáló állatalakok kipányvázását.

A vallásos szemléletben lehetséges a múlt és a jelen, a holtak és az élők, a mitologikus és az élő alakok közös szituációban történő megjelenítése, hiszen a mítoszok és a szimbólumok célja is az, hogy a jelen hétköznapi valóságára hassanak, hogy érzékeltessék az egykori események mára gyakorolt hatását. Habár a képalkotások a tapasztalati valóságon alapulnak, a különböző jeleneteket alkotó szituációk lehetővé teszik, hogy erre az érzéki alapra a nyelvileg generált értelem ráépítse sajátos képzeit. A taktilis valóságban inkompatibilis létszintek, létmódok és létformák ugyanazon világ és valóság alkotóelemeiként tűntek fel, hiszen a szent és a profán, a jelen, a múlt és a jövő összetartoznak, egymás nélkül nem létezhetnének. A képi szituációk egymáshoz illesztik a taktilis valóság elkülönült létmódjait, egyesítik a szentet a profánnal, a hétköznapiat a kivételessel.

A képalkotó elemek kaotikus téridőviszonyai fokozatosan adták át a helyüket egy állandó és elfogadható világalkotó rendnek. A különböző nyelv által kreált létmódok közötti rendet a zsidó-keresztény kultúra igyekezett azután meg(re)formálni, de éppen vallásos jellege miatt ez csak részben sikerülhetett.⁵⁴ A formalizálás és a konnektivitás (összekapcsolhatóság, összeilleszthetőség) szabályainak a nem ismerése nem válhat minden korszak által egyformán elismert létszerkezetté. Ám a nyelv általános kifejezőképessége és hatása a képalkotások szerkezete, kompozíciója, a részek egymásra vonatkozó lehetőségei tekintetében többet engednek meg, mint amit a taktilis valóság, s ez azt jelenti, hogy a jelenbe állítás feladata olyan lehetőséggel bővíthet, ami meghaladta a hétköznapi érzéki tapasztalatot.

A *Narmer király palettája* a képi megvalósítás tekintetében egy kevésbé észrevehető területen is újszerűnek bizonyult. A néző bizonyos mértékű szellemi-kulturális

alaptartozéka egy hétköznapi valóság fölötti képzeleti valóság megformálása és vizuális megjelenítése.

⁵⁴ Lukács György híres mondása: a „világnézet kell, mindegy, hogy milyen” némi módosításra szorul. Véleményem szerint, miután a világnézet egyre kevésbé jellemző a hétköznapi emberre, a világnézet helyett inkább a *hit* kifejezést kellene használnunk. Némileg a képi szituációhoz hasonlóan a hit a gondolatok, képzetek sűrítvényeként működik. Röviden: amíg a XX. század elején a polgári társadalmak világnézeteiben a jelenségek, gondolatok, eszmék és képzetek viszonylagos nyelvi egységet alkottak, korunkban a helyét átvevő hit olyan gondolatsűrítvény, amelyben a valóság tapasztalata és a róla szerzett inkoherens információ-töredékek kifejtésük vagy kidolgozásuk során nem állnának össze ellentmondásmentes szellemi egységgé.

aktivitása nélkül e képek értelmetlenek lennének. Szükség van arra, hogy nézője, akár közvetítő, nyelvi médiumok segítségével is, de értelmezze az egyes képecskéket, majd összefűzze azokat egy nagyobb értelmi, azaz jelentésbeli és tartalmi egységgé. A néző szellemi aktivitásával képesnek bizonyulhat az egyes képi jeleneteken való kívül rekedését ellensúlyozni. Ami tehát az egyes képi alakok viszonyba kerüléséből fakadóan, a képjelenség magába bezáródása következtében a néző képjelenségen kívül rekedését eredményezte, más szempontból, befogadóként a megismerés, a megértés és az ítéletalkotás tekintetében egy erőteljes és döntő aktivitásra sarkalja. A néző fizikai értelemben aktívan nem része a képalkotásnak, megszűnt az a közvetlen viszonya a képi megmutatkozásokhoz, ami az idolk esetében a médiumok közbeiktatása ellenére is elengedhetetlen volt. De lehetőséget adott számára, hogy külső ellenpólusként érvényesítse önmagát. Persze az első szituatív képjelenségek korában az egyének véleménye még aligha tért el egymástól lényegesen. De nem is ez jelentette a szituatív képtípus forradalmi újdonságát, hanem az, hogy a képalkotó kénytelen volt a nézőkre bízni a megértést és az értékelést. A paletta képei ezzel még nem valósították meg a képalkotások értelmezésének és értékelésének egyéni módját. Azonban mégiscsak lehetőséget biztosítottak egy olyan társadalmi folyamatnak, amelyben az elvárásokkal szemben kibontakozásnak indulhatott az individuális értelmezés.⁵⁵ Ez a folyamat kizárólag az európai kultúrkörben ment végbe. Végso soron a társadalmon múlt, mennyit valósít meg ebből a lehetőségből. A szituatív képalkotások önmagukba záródása, miután értelmezést kívánt meg, a szellemi-nyelvi megértés előtt nyitotta meg a kaput. A képi szituáció létrejöttével a képek szemlélése végleg maga mögött hagyta az idolk által kidolgozott elgondolást, hogy a forma kizárólagosan reprezentálja a szellemet és a testet. A képi szituáció ráépült az idolk által reprezentált szemléletre, de anélkül lépett túl ezen a szinten, hogy új megoldást kínált volna a megmutatkozó és megmutatkozásának viszonyára. A megmutatkozások konnektivitása volt azon leglényegesebb újdonság a képjelenségek történetében, amely forradalmi megoldásával a mai napig meghatározza a képek alkalmazásának lehetőségeit.

Nem állapítható meg egykönnyen, hogy a *Narmer-paletta* alkotója kényszerből, a megrendelő elvárásának engedve komponálta-e meg kisebb jelenetekből és szimbolikus motívumokból a paletta felületét, vagy csak egyszerűen az volt a terv, hogy eltérő szituációkkal és jelenetekkel töltik ki a rendelkezésére álló felületet. Nem kizárt, hogy az volt a célja, hogy sok alak képbe illesztésével tegye érdekesebbé a – normálshoz mérten túlságosan is nagy méretei miatt afunkcionális, a kép észlése szempontjából viszont túlságosan apró – tárgy felületét.

Mai szemmel nézve a történet kisebb képi és tartalmi egységekre szabdalása nemcsak a monumentalitást tette lehetetlenné, de elvette a képben rejlő drámaiság, azaz a vizuális kifejezés lehetőségét is. Egy képjelenség vizuális drámaisága, bár a nyelvi

⁵⁵ Az ideákkal, normákkal, kánonokkal, szabályokkal, hagyománnyal szembeni küzdelemben a sokféle téma és annak még többféle formai lehetősége elhozta a képi jelenbe állítás szabadságát. Ezt nem egyszerűen a meglévő szabályok felrúgásával érték el a festők, hanem azzal, hogy új szabályokat és képi rendeket vezettek be. Végül ez vált az új normává.

elbeszélésre épül, mégis megköveteli az eseményeknek az egyetlen átfogó (patetikus, heroikus, grandiózus, monumentális stb.) jelenetben történő összefogását. A túl aprólékos vagy soktényezős megoldás, a naturalis részletekben való elveszés kioltja a kép drámai erejét. A palettán az egymás mellett és felett elhelyezett kis jelenetek nem okoznak olyan katartikus élményt, mint a későbbi monumentális és valóban drámai képalkotások. Egyszerűen egy elbeszélhető történet *vizuális narrációját* valósították meg. Hiába nagy más palettákhoz viszonyítva a paletta felülete, ha azt kicsiny jelenetekre szabdalta szét a képalkotó. Azonban nem kizárt, hogy e megállapítással már egy másik korszak igényét és látásmódját fogalmaztuk meg és állítottuk követendő példaként az e képecskéket előállító alkotó elé. Narmer korában talán még nem épültek királyi megrendelésre olyan monumentális építmények, amelyek alkalmasak lettek volna egy ilyen személyes hatalmi célokat rögzítő képi elbeszélés megjelenítésére.

A palettán felismerhető, de a megrendelő nyomán a néző által történetté összerakozható elbeszélés kétségtelenül a nyelvileg generált értelem képre alkalmazására utal. Egy képalkotás akkor sikeres, ha képes létrehozásának okát is megjeleníteni. A képeknek a paletta felületén való elhelyezése síkszerű, kiterített, azaz két irányban kiterjedő, mégsem lineáris elrendezésű, mint az írott szövegek. Ám az egyes jeleneteket figyelembe véve nem kétséges, hogy nagy jelentőséget tulajdonítottak a képalkotók a narratív elbeszélésnek. Ugyanakkor semmilyen logikával nem indokolható az egyes képek elrendezése, egymáshoz való viszonya, hacsak azzal nem, hogy a legjelentősebb jeleneteket a paletta közepén kellett elhelyezni, hiszen mindig a közepmezőnek kell a legdominánsabbnak kennie. Itt kell elhelyezni a megrendelő által a leglényegesebbnek tekintett jeleneteket. De ez nem feltétlenül azonos az egyes képek egymáshoz való viszonyával. Ennek ellenére a paletta főjelenetei és a körük helyezett kisebb jelentőségű jelenetek, díszítőelemek elhelyezése meglehetősen gondosan lett kialakítva.⁵⁶ Mást értünk egy képjelenség vizuális szerkezeti egységén, mint a közös hordozófelületen elrendezett képi jelenetek kompozícióján. A paletta hordozófelülete az önálló képekből alkotott kvázi-kompozíciókat átfogja, és az egyes képek egymáshoz illesztése egy nagyobb vizuális-nyelvi egységet teremt. Éppen úgy, miként ezt a képregények és a mozgóképek teszik.

Funkcióját és a befogadás mikéntjét illetően ezt a képet beláthatatlan idő választja el az ősi emberi közösségek barlang- és sziklaképeitől. De még az ebben az időben legerjedtebb képtípustól, az idoloktól is lényegesen különbözik. Kétségtelenül nagy előrelépés történt a szituáció „valóságú” megoldása felé, de azért ezek a jelenetek még messze állnak a mindennapi érzéki tapasztalat összetettségétől. Nem pusztán a jelenbe állítás e képalkotás célja, s nem is csak az, hogy megragadja és „foglyul ejtse” a néző tekintetét, és bizonyos belátásra bírja, ahogyan ezt a barlangfestmények tették. De éppen úgy nem állt alkotója szándékában a hagyományok alapján erősen formali-

⁵⁶ A győztes király személye középen lett elhelyezve. A legyőzöttek tömege viszont már csak szimbolikus alakokként, a paletta alján, díszítőelemmé devalválóva lehetett jelen. Habár a király győzelmének igazolását jelentik a legyőzöttek és rabláncra vert ellenség harcosai, mégsem foglalhatták el a középső mezőt. A történet szereplőinek viszonya és helyzete kijelöli a palettán való helyüket is.

zált, e szellemet és a testet magába sűrítő test- és formaadás sem, miként ezt az idoloKnál tapasztalhatjuk.⁵⁷ Ezzel szemben konkrét, azaz nyelviileg megragadható és artikulálható tartalom és gondolat kifejezésére törekedett. Oly mértékben volt sikeres ebben a tekintetben a képalkotó, hogy a mai napig is „olvasható” az a nyelvi tartalom, amelynek képi reprezentálását rábízták. Olvasható, ha nem is úgy, ahogyan egy nyelvi összefüggésben értelmezhető írott szöveg. Hiányzik belőle például a történeti idő, amely korunk gondolkodását erőteljesen befolyásolja, miközben a mi látás- és gondolkodásmódunkból hiányzik az adott történelmi szituáció átélése és megértése.

Amíg a pusztá jelenbe állítások és az idolk, azt követően pedig a szimbolikus tartalmat hordozó figurák egymás mellé rendezett alakjai nem egy önmagát belsőleg, a vizuális összefüggései segítségével egységbe szervező képi rendet reprezentálnak, hanem a megmutatkozók jelenlétét teszik érzékelhetővé, addig a paletta képecskéinek alakjai már törekednek az egymáshoz vizuálisan viszonyuló rend kialakítására. Ez azt jelenti, hogy már nemcsak a nyelviileg generált értelem, de az alakok érzéki viszonyai is meghatározókká váltak képi elhelyezésükben. Amíg az idolk esetében a rá vonatkozó ismereteket a nyelv a találkozás alkalmával hozzáillesztette az idolk látványához, most az ismereteket az alak látványából, a rajta felismerhető jelekből olvassa ki. Az olvasás nemcsak hieroglifik és jelek olvasását jelentette, hanem a képekből történő megértés is megkövetel egyfajta olvasói attitűdöt. A képi egység felé vezető úton az első lépést kétségtelenül a nyelviileg értelmezett és szimbolikus jelentéssel felruházott alakok közös felületen történő egymás mellé helyezése jelentette. Ez az egység csak fokozatokban jutott el oda, hogy a vizuális viszonyokban alapozza meg a képértelmezést. Ezt a megismerési és megértési műveletet tekinthetjük kvázi értelemolvasásnak, amelynek során a figurák közötti összefüggések, viszonyok is értelmezésre kerülnek. A figurák szimbolikus elrendezésében az értelmezés rendje az alakokon kívül a képeket alkalmazó varázsló sámán vagy pap nyelvi megnyilvánulásában és nem a megmutatkozások szituációjában, jelenetszerű összefüggéseiben fedezhető fel. De tudjuk, hogy a közönség nevében tevékenykedő személyeket már foglalkoztatta a képi rend kérdése, bár azt még a saját tevékenységükben, és nem a megjelenítettek viszonyában lelték meg.

Első pillanatban talán fel sem tűnik, hogy amit *új képi rend*ként neveztünk meg, milyen hatalmas képszemléleti változás következménye volt. Nem több alak egymás mellé helyezéséről van szó, hiszen mint láttuk, ez még nem feltétlenül jelent önmagát belsőleg megszervező képi rendet, azaz valamilyen szituáción, jeleneten alapuló kompozíciót.⁵⁸ A lényeg ugyanis a megmutatkozások vizuálisan felismerhető viszonyá-

⁵⁷ Az idolk formalizmusának sematizmusát magyarázza, hogy az idolk megmutatkozóként és megmutatkozóként egyaránt egy vizuálisan nem ismert alakot volt kénytelen megformálni. Az idolknak nincs mintaképe, minthogy ő maga mintakép. A hagyomány ezért nem tette lehetővé az alakon végzett tudatos változtatásokat.

⁵⁸ Ilyen kvázi-kompozíciót az értelmezés érdekében a barlangok állatfiguráiból is meg lehet alkotni, jóllehet, azt sem tudjuk, hogy az állatalakok alkotója ugyanaz a személy volt-e, és ugyanabban az időben és közösségben született-e. Az „őskori művészet” prekoncepciója és a művészettörténeti módszerek, főleg az ikonográfia és az ikonológia mindenáron történő alkalmazása időnként egészen abszurd, semmivel alá nem támasztott eredményeket szül.

ban, a figurák egymásra utalásaiban, összefüggéseikben, kölcsönhatásukban keresendő. A képi szituáció érdekében „életre kellett keltetni” a megmutatkozásokat. Nem önmagukban és önmagukra vonatkozóan kellett életjeleket mutatniuk, hanem egymással való viszonyukban. A szituációnak köszönhetően a képalkotások olyan jelenséggé váltak, amelyek vizuális érzékelhetőségüknek és olvashatóságuknak, valamint összefüggéseiknek köszönhetően nyelviileg is megragadható és kifejezhető tartalomra, jelentésre tettek szert. E jelentések és tartalmak alapvetően vizuálisan elérhetőek, amelyeket azonban a néző képes a nyelvbe transzformálni. A nyelvi és a vizuális megértés együttműködéseként vált a szituáció a többalakos képjelenségek alaptípusává. Úgy tűnik, univerzális jelentőségű képérzékelést és képértelmezést meghatározó ereje volt ennek a szituáción alapuló képalkotói látásmódnak, minthogy még a vele ellentétesnek tűnő olyan új képi témákat is meghatározta, amilyen például a portré. Ez a tématerület az idolkhoz hasonlóan – de tőle mégis lényegesen különbözve – szintén egyetlen alakot jelenít meg. A portrék esetében nem észlelünk szituációt. Mégis úgy érezzük, hogy az arckép egy társadalmi közegben és összefüggésben kap helyet.