

Nagyvonalú szabásminta: a vonal ontológiája

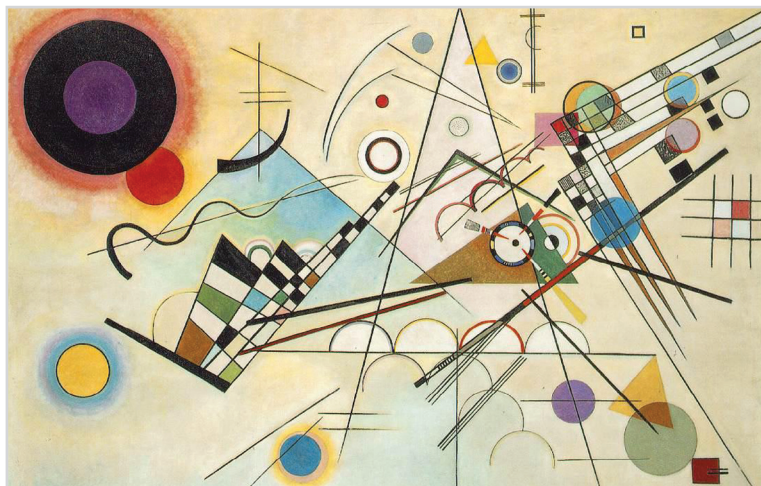
Thorsten Botz-Bornstein: *The Philosophy of Lines
From Art Nouveau to Cyberspace*
Cham, Palgrave Macmillan, 2021, 259 oldal

Húszegynéhány esztendővel ezelőtt Wolfgang Welsch *Esztétikai gondolkodás* című tanulmányfűzérében kijelentette, hogy napjaink uralkodó gondolkodásmódja esztétikai jellegű. Elsősorban francia szerzőkkel példálózott (Lyotard, Derrida, Foucault), és hangsúlyozta, hogy az esztétikai közeledés a világhoz (mondhatnánk: közlekedés a világban) immáron észleletközpontú: vizuális és mindinkább auditív. De ennek a jele a szenzuális észjárások regisztrálása vagy a különféle jelenségek, események érzéki-értelmi észlelése is. Medializált, azaz egyre fikcionálisabbá váló és lényegében esztétikailag megalkotott valóságunkban, toldja meg érvelését, már nem elegendő a fogalmi gondolkodás. Logocentrikus észjárásból szükségszerűen átváltunk esztétikaiba. Az ezredforduló táján Welsch még a televízió és a mikroelektronika térhódítását hozta fel példaként. Persze az időközben egyetemi tananyaggá vált (pontosabban: tett) medialitás és intermedialitás nem hagyott fel a terjeszkedéssel. Lassan az internet is intravénássá válik, a kiterjesztett virtuális valóság hályogát pedig vígan helyezzük a szemünkre. Ugyanakkor akármennyire is egyetértünk Welsch helyzetleírásával, az észlelésközpontúság nyomatékosítása (Walter Benjamintól Paul Virilióig) gyakran nem számol azzal, hogy az emberi percepció lépést tart a valóság változásaival, ami elvonja a levegőt az elméleti, nemritkán krízisbeszámolóvá vagy politikai próféciaivá fajuló töprengésektől (lásd Welschnek a köznap életből vett, egyszerre esetleges és túlzó példáit). Így Rudolf Arnheim egy időben roppant körülményesen ecsetelte a néma- és a hangosfilm sajátos esztétikáját, mediális rétegzettségét. De amilyen naprakész felismerésekkel szolgált *A film mint művészet* az 1930-as években, annyira tekinthető filmtechnika-történeti relikviának ma, miközben percepció és reflexió képességeink nem lankadtak.

Vizsgált szerzőnk, aki egy kuvaiti magánegyetemen oktató német filozófus, minden bizonnyal egyetértene Welsch eszmefuttatásaival a globalizmus pluralitásához szoktatott, következőképpen az aisthesisre szoruló gon-

dolkodásról, ugyanakkor érvelésmódja ebben a könyvben megmarad szigorúan leíró jellegűnek. Botz-Bornstein változatos művek hosszú sorában olyan tárgyköröket vizsgál, mint dekuluralizáció és giccs, politikai esztétika, organikus film és organikus építészet vagy művészet és virtualitás. Filozófiai ars poeticája esztétikailag és politikailag egyaránt meghatározott. Spatialistának vallja magát, aki a tértudományt az eltérő földrajzú, de hasonló kulturális jelenségek tanulmányozására használja. Neoorganikus megközelítésmódja elsősorban a hermeneutikán és a strukturalista stilsztikán alapul. A globalizmuskritikát egy totalitarizmus nélküli új holizmusra való hivatkozással kerüli meg. Életútja is a divatos interkulturális filozófiára predesztinálja. Sorbonne-i és oxfordi tanulmányok után Finnországban az orosz formalizmust kutatta, Japánban a kiotói iskolát, dolgozott Kínában, és tanított az alabamai afroamerikai Tuskegee Egyetemen.

Történetileg tekintve Botz-Bornstein a vonalaknak az 1850-es évektől kialakult filozófiáját vizsgálja gondolkodók, tudósok és művészek teljesítményének és kölcsönhatásainak tükrében. Felfogásában az így rekonstruált sajátos vonalfilozófia összevethető, mi több, összeegyeztethető a kelet-ázsiai kalligráfiával, irodalommal és művészettel, mivel Nyugaton a negativitás különböző fokozatai felé tolták el a vonalat. Heinrich Wölfflin a vonal mint határ leértékelődését állapította meg a *Művészettörténeti alapfogalmak*ban. Maurice Merleau-Ponty dinamikusságát ismerte fel, és sajátos fenomenológiai megközelítésben megalapozta a virtualizmus vonalfilozófiáját. Kandinszkij számára az erők, a sík negációját jelentette. Szerzőnk szerint ez a negatív vonal fizikailag látható ugyan, mégsem tárgy, hanem inkább heideggeri Ding. (Most tegyük zárójelbe, hogy *A műalkotás eredetében* a Ding szemantikája éppenséggel nem csak a negatív módon leírható jelenségek lehető legtágabb gyűjtőhelye.) Botz-Bornstein ezt a megközelítésmódot veti össze könyvében azzal, ahogyan a kelet-ázsiai hagyományban, a taoizmusban és a zen buddhizmusban, illetve a kínai és a japán művészetben



Vaszilij
Kandinszkij:
Kompozíció VIII.,
1923, New York,
Guggenheim
Múzeum
© Wikimedia
Commons

és kalligráfiában kezelik a negatív, illetve virtuális vonalakat. Antropológiai, nyelvészeti vagy földrajzi megközelítésben a vonalat pozitív módon fogják fel, míg a vonal filozófiájának részben nyugati és leginkább keleti megközelítésében a negatív vagy öntagadó mivolt tekinthető közös jegynek.

A könyv három részre tagolódik, és végső soron holisztikus céllal, meglehetősen nagy tudásanyagot mozgat.

Az első rész előbb általános, majd történeti megközelítést alkalmaz. A vonal civilizációs segédeszköz, a valóság megértésének, értelmezésének és ábrázolásának eszköze, amellyel képesek vagyunk strukturálni az időt és a teret. Lehet anyagi (egy hangszer húrja) vagy eszmei (geometriában, csillagászatban), gondolati termék, azaz képzeletbeli (mint a horizontvonal) vagy testi cselekvés kísérőjelensége (kalligráfia, tánc), de lehet vizuális vagy akusztikus is. A hol anyagi, hol nem anyagi vonalnak ezt a kettős vagy kétértelmű ontológiai helyzetét szerzőnk filozófiai és a legtágabb értelemben esztétikai módon tárgyalja. A vonal szellemtörténete azt mutatja, hogy különféle korokban más-más jelentőséget tulajdonítottak neki. A görög felfogás szerint a vonal a végtelenből, határtalanból vagy ahogyan Botz-Bornstein érti, alaktalanból (ἄπειρον) egy formát vagy mintát választ el, így rögzítve a valóságot. Arisztotelésznél a vonal nem szubsztanciális jellegű. A bizánci művészetben a vonal a kétdimenziós terek és testek stabilitását hivatott érzékeltetni. A reneszánsz felértékelte a vonal szerepét a lineáris perspektíva kidolgozásával, ami a képesség rovására elterjedt a szobrászatban, a táncban és az építészetben. Egy ideig Descartes is ezen a nyomvonalon haladt filozófiájában.

Az első rész *Virtuális vonalak* című alfejezete új irányt szab a könyv érvelésének. A virtuális vonalnak nincs fizikai léte, sem tényleges, sem potenciális, de nem is képzelet létrehozta látszat (platóni εἰκὼν). Intellektuálisan vagy mentálisan azonban elnyeri valóságosságát és objektív

létét. Ilyen virtuális vonalakat hoznak létre az optikai illúziók, például a Kanizsa-háromszög a maga látszatkontúrjaival. A szögletes alakzatokból kibontakozó „negatív” háromszög vonalai nem léteznek rajzolt vonalként. A háromszög ténylegesen nincs jelen, de nem is pusztán potenciális, hiszen mindenki látja. Akkor hogyan léteznek? A valóság egy új minőségében, azaz virtuálisan. Nem kell elgondolni vagy elképzelni ahhoz, hogy látható legyen. Ez döntően különbözik a wittgensteini *Filozófiai vizsgálódások*ban bemutatott kacsanyúl illúziótól (Botz-Bornstein nem teszi hozzá, hogy a nevezetes rajz eredetileg egy pszichológus, Joseph Jastrow egyik művéből származik). Amíg ennek a szemlélője mintegy azért küzd, hogy a kacsahelyett a nyúl képét lássa (vagy fordítva), addig a Kanizsa-háromszög megpillantása erőfeszítés-mentes: lehetetlen nem észrevenni.

További újdonságot fedezünk fel, ha a számítógép által készült rajzokra, vonalakra pillantunk. Hagyományosan megkülönböztetünk grafikai, azaz rajzolt és geometrikusan megalkotott vonalakat. Előbbi azért konkrétabb, mert létezése valakinek a készségétől és személyiségétől függ. Utóbbi létrehozásához többnyire technikai eszközök szükségesek. A számítógépes grafika még absztraktabb. Olyan, nem szabadkezes vagy például vonalzóval létrehozott vonalakat eredményez, amelyeknek nincs szüksége támaszra, hordozóra. A pixelgrafikus vonal ugyanis nem a számítógép képernyőjének felületén nyugszik. Szerzőnk érvelése szerint éppen a Kanizsa-háromszöggel mutat rokonságot. Nem pszichológiai jelenség (optikai illúzió), nem is megrajzolt, mégis létezik a valóságban. Hadd vonjak még egy párhuzamot, amely meglátásom szerint a pixelekből előállított vonalakhoz jóval közelebb áll, mint a virtuálisan megjelenő Kanizsa-háromszög. A gyerekek körében egykor igen népszerű volt az a mágneses rajztábla, amelyen két gomb csavargatásával könnyedén lehetett függőleges és vízszintes vonalakat rajzolni, majd a tábla megrázásával eltüntetni. Sőt, a gyakorlottak még hullámos vonalakat is elő tudtak csalogatni. Ez a játékos eszköz hasonló „ontológiai értékű”, tehát nem kézzel rajzolt, virtuálisan létező vonalakat húzott, mint a mai számítógépes felületek.

A nemeuklideszi geometria felülbírálta és jócskán felüllicitálta az antikvitásból áthagyományozott euklideszi vonalak ontológiáját: egy másik, újfajta valóságot tárt fel, amely gyökeresen átalakította a vonalak nyugati létfilozófiáját. A nemeuklideszi vonalból válik ugyanis az, ami sem absztrakt, sem konkrét, sem potenciális, sem aktuális, hanem virtuális – összegez Botz-Bornstein. Ilyen vonalakat „tartalmaz” az internet, a virtuális valóság és a kibertér is. Ezeket az absztrakt tereket, amelyekbe már nincs hova beleágyazni a vonalakat, ellentétesnek tartja a kelet-ázsiai hagyománnyal, mivel a kínai és japán kalligráfia vonal-

képzése sosem távolodott el a szubjektumtól. A nyugati kultúrák számára a lineáris elrendezés elsődleges fontosságú. Az események vagy tárgyak között axiomatikus lineáris kapcsolatot feltételezünk. Vonalakkal ábrázoljuk a szívverést, modellezzük az evolúciót. Folyamatábrákon, statisztikai kimutatásokban szintén vonalakat használunk. Szerzőnk Tim Ingold *Lines. A Brief History* című munkájával egyetértésben állítja, hogy a modernitás virtuális ikonjaként az egyenes vonal a nyugati racionális céltevékenység győzelme a kiszámíthatatlan természet felett. Hegel történelemszemléletének is ez az alapja. Illesszük ehhez hozzá a szókratészi érvelés linearitását, amely a platóni dialógusok logikáját nemcsak példaszerűvé, de kellehetetlenné is teszi. Ingold szintén megtoldja érvelését: az egyenes vonal hagyományosan erkölcsi metaforaként is használatos az egyenesség, udvariasság jelzésére, ellentétben a ferde lélek csavaros praktikáival. Ugyanakkor az egyenes vonalú lineáris modell nem képes megragadni a japán kultúra fejlődésének útját. Hadd utaljak itt Karl Löwith vonatkozó eszme-futtatásaira (*Kelet és Nyugat. Írások Japánról*), aki szerint a japán történelemnek és kultúrának egyáltalán nincs definiálható elve, hanem egy meghatározatlan alaphangoltságból él, szellemének végső metafizikai háttere pedig a telített üresség. A japán (és kínai) kultúra kapcsán Botz-Bornstein is a szigorúan nem nyugati értelemben vett ürességet emlegeti, így a kalligráfia üres felületét, amely egyfelől a véletlenség elemét hordozza (lévén a kalligráfus által uralkodhatatlan), másfelől metafizikus vagy misztikus dimenzióval rendelkezik.

Felmerül a kérdés, Nyugaton miért nevezzük a vonalat pontok egymásutánjának, ha egyszer a pontnak nincs kiterjedése, míg az egyenesnek van. A magyarázat a gondolkodásunkban rejlik. A most, a jelen a nyugati ember számára nem több egy kiterjedés nélküli pontnál a történelem lineárisán, sőt csak ekként ismerjük fel. Karl Popper és Ernst Gombrich nyomán Botz-Bornstein mégis inkább a nyugati vonal-filozófia hasznára összpontosít, amikor az érzékelés keretét, a valóság megértését biztosító rendérzék-et és az azzal szorosan együtt járó normaszegést, vagyis a nemlineárisra való törekvést hangsúlyozza. Mindkettő szerepet játszott a nyugati kultúrák történetében. Antoni Gaudí építészetét is azért nevezték biomorfikusnak, mert ellenszenvvel viseltetett az egyenes vonalak iránt. Botz-Bornstein a vonal át- vagy újraértékelését fedezi fel Frank Lloyd Wright, Bruce Goff és Makovecz Imre organikus építészetében.

A kötet hangsúlyos második része (*Vonalak: az eltűnés esztétikája*) foglalkozik a vonal dematerializálódásával és öntagadásával. Botz-Bornstein öt, közel azonos időben született gondolkodó esztétikai elméleteit vizsgálja meg a képzőművészeti vonalakról. A statikus, hideg platóni szépséget parodizáló Baudelaire bírálta Ingres merev

vonalvezetését, ellenben feldicsérte Delacroix színnel elmosódó vonalait. De általában is az egyenes vonal barbár inváziójáról beszélt, amely pusztítást végzett a festészetben és a szobrászatban.

Stílustörténeti vizsgálatai arra vezették a már említett Wölfflint, hogy a XVI. és XVII. század európai festészetének egyik legfőbb különbségét abban pillantsa meg, hogy a rajzos-lineáris festészet átváltott festői festészetbe. Amíg Dürer arra törekedett, vélekedett Wölfflin, hogy modelláló vonalakkal, haptikusan letapogassa a formát, addig Rembrandt optikai eszközökkel élt: elszakadt a tárgyak konkrét formáitól, lemondott a kontúrokról, és dinamikus, „mozgalmas” foltokkal dolgozott (a XVII. századból hozott példák wölfflini leírásai gyakran tartalmazznak a mozgásra utaló metaforákat). Dürer lineáris ábrázolásmódja plasztikus, vonalai explicitek. Rembrandt festői ábrázolásmódja érzékletes, vonalai implicitek. Ezzel a vonal mint határ leértékelődött, ami új lehetőségeket teremtett. Wölfflin számára a *Tastbild*ről (tapintásos kép) a *Sehbild*re (szemléletes kép) való áttérés paradigmaváltással egyenértékű. Botz-Bornstein ezt a virtualizáció felé tett lépésként értékeli, amelynek további állomása lesz majd például az impresszionizmus vagy az illuzionizmus.

Az öt évvel fiatalabb pályatársat, Broder Christiansen filozófust nem foglalkoztatta a vonal tapintható jellege, ő ugyanis kognitív jelenségként definiálta azt. *A művészet filozófiája* (1909) szerzője a zenei vonalról állított fel nagy ívű elméletet. Felfogásában az akusztikus dallamvonal kerül legközelebb a horizontvonalhoz: intellektuálisan kell megérteni ahhoz, hogy megfelelő módon érzékeljük. Ráadásul a vonal potenciálisan organikus, mivel a művészetben az anyagot idegenné kell tenni az alkotás során, miközben mindvégig érezni az anyag ellenállását. Ezt az érzékelést nevezi Christiansen Differenzempfindungnak, amit az esztétikai érzékelés elsődleges összetevőjének tart. Botz-Bornstein szerint ebben a kifejezésben tetten érhető Derrida jóval későbbi *différance*-fogalma. Ez a különbségtétel vagy elidegenedés egy mintázat vagy vonal kognitív meglétét sugallja. A dallamvonalak tárgyias értelmezésüket megelőzően önmagukból szervesen kinövő tapasztalatok. Wölfflinnél még megvolt az a törekvés, hogy a rembrandti korszak festményein lekövesse a festői nemvonalat, még ha rögtön rá is mutatott, hogy ez lehetetlen, hiszen bár látható (mondjuk úgy, kivehető), anyagi-reális értelemben nem létezik. Christiansennél a zenei vonalak sem anyagiak, haptikusan mégis végigkövethetők. Attól most tekintsünk el, hogy például egy környezetfizikus kötelességérzetből nyilván tiltakozna azon felvetés ellen, miszerint a zenei vonalak nem anyagi természetűek. A felvetés ettől függetlenül figyelemre méltó. Egy másik helyen Wittgenstein elképzeléséről olvassunk, aki szerint a rajzolás a zenei frázis értő módon történő követése.

Botz-Bornstein, aki egyébként kiváló zongorista, izgalmas húrokat penget. A zeneesztétikában sok szót vesztegettek a zene nyelvszerűségének problémájára. Gyakran a fogalmiság és szemantika felől közelítették meg az új zenei „nyelveket” is, miután a tonalitás legkésőbb a XX. század elejétől elvesztette egyöntetűségét. Az itt felkínált értelmezési mód a dallamvonal felől termékeny megközelítést ajánl a nyelv- és tárgyreferencia nélküli zenéhez. Továbbá új dimenziót kölcsönöz például Adorno megjegyzésének, aki egy helyen úgy fogalmazott, hogy a műalkotások létmódja a létesülés. Vagy Adorno nyomán Albrecht Wellmer felfogásának, aki *Esszé a zenéről és a nyelvről* című monográfiájában a műalkotások folyamatjellegéről beszél.

Alain (Émile-Auguste Chartier) szerint a vonalak mentális termékek, hiszen inkább hasonlítanak a gondolatra, lévén a tárgyat megragadó gesztus nyomai, mint a dolgokra. A valóságban nincsenek vonalak. A zenei vonal tiszta és ideális, mert nincs teste, fizikai kiterjedése. Alain az Eiffel-toronyban látta megtestesülni a geometrikus kultúra dekandenciáját. A geometriai vonalak a tiszta elme művei, a grafikai vonalakkal ellentétben nélkülözik a testi mozgást és az érzelmeket.

Adolf Loos vonalfilozófiája egyaránt közel áll Christiansen és Alain elméletéhez, amit az ácsról szóló példája érzékeltet. A jó ács munka közben a semmiből hozza létre a virtuális, negatív, nem rögzíthető vonalat, amely előtűnésekor azonnal és tisztán intuitív módon közvetíti létezését. Az ügyes asztalos vagy művész képes követni ezt a virtuális vonalat, holott az nem válik számára reálissá, pozitív anyagi jelenséggé. Munkája, alkotótevékenysége közben fedezi fel a virtuálisan már korábban is ott lévő vonalakat. Botz-Bornstein Platón *Phaidrosz*ának egyik szöveghelyére (265d–266a) is utal, amelynek magyar fordításai azonban nem illeszkednek maradéktalanul gondolatmenetéhez, ezért itt el kell tekintenünk kivonatolásától.

A *Dinamikus vonalak* című alfejezet azzal a heurisztikus felvetéssel indít, miszerint „a virtuális vonalak létezése, amelyek csak azáltal jönnek létre, hogy követik őket, lenyűgözött néhány modern európai festőt” (73.) Alainnek az elmében lévő, anyagtalán és ideális vonalából Paul Kleenél egy másik, álomszerű valóság kifejeződése válik. Barátja, Kandinszkij szerint vonal akkor jön létre, amikor az (általa egyébként nemlétként értett) pontot külső (emberi) erőknél vetjük alá. Következésképpen vallja, hogy csak a mozgásba hozott, élőlényeszerű vonal látható, tehát a geometriai vonal szükségképpen láthatatlan. A megelevenedő kompozíciók növényekhez hasonlatosak, mély összefüggéseik rejtve maradnak, mert azok belső szükségesszerűségek. Klee is úgy vélekedett, hogy még a legabsztraktabb műalkotást is a természetnek kell inspirálnia.

Apropó, szélsőséges absztrakció versus természet: Piet Mondrian éppen azért utasította el az átlós és a hullámos

vonalakat vagy a zöld színt, mert megtalálhatók a természetben. Emeltett művészkollégáitól eltérően azt vallotta, hogy az egyenes vonal a szabad ritmus kifejezésének legpontosabb eszköze, sőt a természetnek az emberi szellem általi helyettesítéséért küzdött. Botz-Bornstein tömören összefoglalja ennek az alapállásnak a művészeti következményeit, és Mondriannál az egymást kölcsönösen megsemmisítő, negatív vonalakat fedezi fel. Ám legyenek mégoly finomak is megfigyelései a holland művész törekvéseiről, jóformán tisztán ontológiai elemzése óhatatlanul elleplezi Mondrian ideológiai indítékait. Teljesebb képet kapunk, ha fellapozzuk František Mikš nemrégiben magyarul is megjelent, *Picasso, a vörös kakas* című könyvének megfelelő fejezetét; de a Picassóról vagy Malevicről szóló szakaszok sem kevésbé felvilágosítók. A cseh szerző bemutatja Mondrian radikális világvégének utópisztikuságát, teozófia formálta álintellektusát (amelyre Botz-Bornstein mindössze egy alkalommal utal), és lerántja a leplet természet- és életellenes fanatizmusáról.

A kínai írással is foglalkozó francia költő és festő, Henri Michaux szintén a vonal elidegenítésére (désaisissement), azaz a vonal negatív értékeire támaszkodott, és egó nélküli, önmagát gondoló vonalról értekezett tanulmányai-ban. Szerzőnk szerint Michaux nézete egyértelmű párhuzamot mutat Paul Valéry egó nélküli álmával.

Mindezen gondolkodók és művészek számára a vonal nem egyszerűen jelen van (akár absztrakt, akár konkrét módon), hanem létezésében egy olyan ontológiához kapcsolódik, amely egyszerre alkalmazza az igenlést és a tagadást. A *Rajzolás mint gondolkodás* című alfejezet a két lehetséges módozatról szól: „(1) gondolkodunk, amikor rajzolunk, vagy a rajzoláson keresztül gondolkodunk, (2) a rajz gondolkodik helyettünk.” (105.) Utóbbi a nyugati kultúrákban nem túl gyakori felvetés. Ha a gondolkodást elhagyjuk, és a rajzolásra bízunk, az értelmezhető meditatív gyakorlatként vagy a szavakat elkerülő, vonalakon keresztül történő gondolkodás módjaként. A rajzolás ritmikus-sága helyettesítheti az elme tevékenységét, a reflexiót, mivel irányítja a cselekvést, és háttérbe szorítja az akaratot – olvassuk Félix Ravaisson ritmusfilozófiájáról. Következésképpen a ritmus jobban engedelmeskedik az aistetosnak, mint a logosz (hadd tegyem hozzá: ez megegyezik minden muzsikusz alaptapasztalatával). Botz-Bornstein ezt fűzi tovább: a gondolatmentes rajzolás nem pusztán elképzel, másol és jelöl vonalakat, hanem ezeket a vonalakat gondolja. Virtuálisan valóságos vonalain keresztül saját valóságát teremti meg. A vonal önnön gondolati pályáját futja be. Ez kézzel történik, nem pedig az elmével. Botz-Bornstein egy másik kutatási területének eredményeivel is összeköti mindezt. Az álomkép és a filmkép létmódja a rajzéhoz hasonló: keletkezésükkor a gondolkodó ember által nem tárgyasított, önmagukat gondoló jelen-

ségek. Abban a pillanatban, amikor megrajzolják, megálmódják vagy nézik őket, még nem objektíválnak. Ahhoz utólag, az elme szükséges. Bár nem említi, de Luis Buñuel szürrealizmusa adekvát filmművészeti példa. Eisenstein montázselméletével ellentétben Botz-Bornstein a priori módon érti a filmet. Eisenstein filmjeinek és leg híresebb jeleneteinek konok megalkotottsága, bágyasztó kimértsége a montázs formalista-logikus a posteriori rendezőelvűből következett. Persze Eisenstein is gyakran hivatkozott ritmusra, szervességre, képsorain azonban kényszeresség, saját montázselméletének mint külső szükség-szerűségnek való alárendelés érhető tetten.

Szerzőnk az euklideszi és nemeuklideszi geometria rövid tudománytörténeti áttekintését követően utóbbinak a művészettel való viszonyát taglalja. Szürrealizmus, szuprematizmus, kubizmus, futurizmus – a geometria forradalma a modern művészetben is új utakat nyitott. A kubizmus például anélkül geometrikus, hogy perspektívához kötődne, és (a tudatkutató Jean Gebser szerint) egy új organikus látásmódot hoz létre. „A kubizmus megmutatja nekünk, hogy a geometrikusból az organikusba való elmozdulás a vonalat is bevonhatja; nem kell hogy felülkerekedjen rajta. Megmutatja, hogy a vonalnak lehet olyan helye az organikus expresszió belül, amelyet nem a perspektíva határoz meg.” (51–52.) Friedrich Schelling tanítványa és Henri Bergson tanára, Félix Ravaisson kulcsfontosságú e tekintetben. (Nem mellesleg ő végezte el a méloszi Aphrodité második restaurálását 1870-ben.) Jelentős tanulmányt írt a rajz iskolai tanításáról, amelyet szintetikus, organikus és hermeneutikai módszerrel közelített meg. Arisztotelészre támaszkodva a mozgásban lévő vonalakat hangsúlyozta, ezért a művésznek a hullámzó mozgást kell felfedeznie a tárgyban.

A harmadik nagyfejezet (*Kelet eleven vonalai*) alaptézise, hogy „a kalligráfiában húzott vonal a legvilágosabban szemben áll a technikai virtuális vonallal. Ennek egyik oka, hogy a kínai írásjegyek nem pusztán képek, hanem a test mozgásához szorosan kapcsolódó gesztusok. A test és a testi gesztus ugyanolyan fontos a kalligráfusok számára, mint Ravaisson, Bergson, Merleau-Ponty és Leonardo da Vinci számára.” (177.) De Kandinszkijnek a vonal „legbelső szükségességének” elvéről szóló gondolata is „egybeesik azzal, amit a kínai esztéták mondanak a kalligráfiáról.” (191.) Ezt a konfucianus elvet Kínában li-nek (理) hívják, és igei jelentése szerint annyit tesz, hogy elrendezni vagy felosztani a dolgokat természetes felépítésük szerint. A li a természeti dolgokban lévő lineáris mintázatokat jelöli, az emberi értelemmel nem feltétlenül megragadható rendjüket, azaz nem szükségszerűen hierarchikus vagy szimmetrikus elrendezésű. Hasonlóképpen a wenhez (文), amely szintén mintázat, érzet, szemcsesség stb. Ráadásul mindkét kifejezés (itt nem részle-



tezett) jelentésmezéjében elmosódnak a természetes és a művészi határai. A kalligráfia gyakorlása a wenming (文明), azaz a civilizáció, a kultúra megvalósítása felé vezet. Ha a világlátás alapját a wen adja, akkor sajátos esztétikáról beszélhetünk, amelyet Botz-Bornstein teljesen összeegyeztethetőnek tart olyan absztrakt művészek meggyőződésével, mint Klee, Kandinszkij és Michaux. Különös módon mégsem olvasunk részleteket a kínai írásjegyek tipológiájáról, hiszen a vonalak vagy vonások szempontjából nem mindegy, hogy az adott írásjegy utánoz vagy jelöl egy dolgot, vagy éppen ligatúra. Ezzel szemben a *Következtetés* című fejezetben azzal a határozott állítással találkozunk, miszerint „a kínai írásjegy nem absztrakt tárgy (geometriai figura), nem dolog és nem kép. Önmagáért létezik, mint egyfajta »materializált gondolat«, és ezért definíció szerint virtuális.” (229.) Arról azonban mégsem szabad megfeledkeznünk, hogy a jóslócsontokon megőrződött kínai írás jelentős része képírás.

A rajz sajátos, reflektálatlan gondolkodásának nyugati felfogása párhuzamba kerül a kalligráfiai írás teljesítményével (a taoizmus nyelvén a magától rajzolódó ecset teljesítményével). Mindkettő előnye, hogy másképpen foglalkozunk idővel és térrel, és nem kötnek bennünket a szavak. Szerzőnk szerint a rajzolás szótlanság gesztusa a legérdekesebb. Mivel az ideográfiai írás absztrakt gondolatok és konkrét elemek kombinációja, az írás szinte automatikusan gondolkodási feladattá válik. A dolgok közötti kapcsolatok megragadása rajzolás vagy írás által nem homályosítja el úgy a tudást, ahogyan a beszéd. A kínai írás tevékenysége organikus módon fejlődhet, mert nem a külső, emberi gondolkodás határozza meg. (203–204.)

Eddigi szerteágazó gondolatmenetét összefoglalva Botz-Bornstein lételméleti alapon meghatározza a művészet által létrehozott, párhuzamos vagy inkább komple-

Közlekedési
és Távközlési
Műszaki
Főiskola
(ma Széchenyi
István Egyetem),
menza, 1974
© Fortepan,
adományozó:
Gábor Viktor

menter „valóságot”. „A nyugati esztétikában nagyjából két évszázada erőteljesen jelen van a filozófiai törekvés a vonal nem anyagi módon történő definiálására. Ezek a kísérletek bizonyos mértékig csatlakoznak a kelet-ázsiai párhuzamos törekvésekhez. Mind a viszonylag új nyugati, mind a hagyományos keleti felfogás arra törekszik, hogy túllépjen a jelenlét bizonyos metafizikáján, és a virtuális valóság tagadhatatlanul részt vesz ebben.” (219.) Virtuális valóságon szerzőnk természetesen nem az interaktív kibertér-technológiát érti, amelynek semmiféle egzisztenciális értéke nincs. Egyszerűsége miatt tisztában van a fogalomhasználat nehézségeivel: ódzkodunk virtuálisnak nevezni a művészet teljesítményét és műveit. Walter Benjamin nyomán érdemes volna a műalkotások auratikus létmódját felkínálni párhuzamul – vagy a jóval többeknél használatban lévő imagináriust, illetve vizionáriust. Megkockáztatom: Nietzsche dionüszoszi művészetfelfogását is felismerhetjük itt, modern köntösben.

Botz-Bornstein virtuálisan egzisztenciális-esztétikai valóságot ért, amely „egy olyan ontológiától függ, amelyen keresztül a valóságos nem vész el, hanem egy komplex, nem tárgyiasult nem tapasztalat formájában újra megtapasztalható. [...] Ilyen a kalligrafikus vonal és az Henri Michaux vagy Paul Klee által festett vonalak.” (220–221.) A művészeti virtuális, tehát nem a valósággal szemben tételeződik, nem annak negatív árnyképe vagy semlegessé tett reprodukciója. Virtuális és valóságos áthatja egymást. A virtuális valóság eredeti abban az értelemben, hogy megelőzi a tudat általi tárgyiasulást. A művészet azáltal segíthet egzisztenciális tapasztalatokat szerezni, hogy virtuálisan túllép a valóságos és a látszólagos közti különbségtételen. Mindezt Wittgenstein *Logikai-filozófiai értekezéséből* vett gondolatával támasztja alá (amelyet az eredetiben nem találtam meg), aki a zenei vonalat nem materializált entitásként mutatja be. Mit jelent az, ha valaki azt mondja, ismeri a dallamot, teszi fel a kérdést Wittgenstein. Az illető azt akarja mondani, hogy számára a dallam „ott van”. De hol ez az „ott”? Azaz itt nem „valaminek” a megtapasztalása történik, az majd egy következő fokozatban áll elő. Nietzsche talán itt beszélne mámorról, Botz-Bornstein álomszerű élményről. Heidegger vagy Gadamer szintén értekeznek erről a másvalaholról, ahol a műalkotással való találkozás során „jártunk”. A szigorú Adorno arra figyelmeztetett, hogy az esztétikai tapasztalat ekkor még nem teljes, és hogy a művek explikációjukra várnak. Következésképpen Botz-Bornstein leszámítja a vonal esztétikai tapasztalatából a reflexív összetevőt, és kitart a tisztán immanens tartalom mellett, hogy az értelmező tudat ne téríthesse el az önreferenciális „vonalvezetést”.

A negatív vonal is ekként van „jelen”. Létét afirmáció és negáció összetett ontológiájának köszönheti, és egy

hermeneutikai folyamat szerves eredménye. Önmagát gondolja, és kezdettől fogva a lét és nemlét közötti területen létezik. Ezért kell virtuálisnak nevezni. (230.) Egy megjegyzés erejéig hadd hivatkozzam Wölfflin azon szöveghelyére, ahol Dürer 1504-es Éva-rajz tanulmánya kapcsán úgy fogalmaz: egyformán világosan húzódik vonal vonal mellett, és úgy tűnik, mindegyik tudja, hogy ő egy szép vonal. Ez a jellemzés nagyon is jól illeszkedne Botz-Bornstein érvrendszerébe az „öntudatos” vonalról, mégsem idéz(het)i, miután kritika tárgyává tette az erőteljes, plasztikus vonalvezetés wölfflini leírását.

Botz-Bornstein a vonal összetett, nyugati és keleti ontológiájának magyarázatára tett kísérletet. Megközelítésmódja Wolfgang Welsch-i (vagy éppen kanti módon tág) értelemben esztétikai, amihez további tudományterületeket is folytonosan bevon részvizsgálataiba: kognitív pszichológiát, percepcióelméletet, fenomenológiát, tudomány- és vallásfilozófiát, filozófia- és művésztörténetet. Szeret újabb és újabb frontokat nyitni, kedvét leli a párhuzamok és analógiák felkutatásában, és az interkulturális filozófia jegyében mindig „összeköti a szálakat”. Ötletgazdagsága elvitathatatlan. Helyenként azonban hiányérzetünk támad. Így számos pozitív felismerése nyomán megsokasodnak a kérdőjelek. Könyvében például nem olvasható kielégítő magyarázata annak, hogy a nem-euklideszi geometria megjelenésével miért vált elvethetővé Wölfflin lineárisról és festőiről szóló különbségtétele (125–126.), hiszen a wölfflini stílusfejlődés leírásának vagy barokk és reneszánsz formai összetetésének empirikus igazságát nem csökkenti, ha a vonal ismeretelméleti értéke bővül, illetve megváltozik. Hozzátehetnénk: ugyanakkor nem is erősíti a Wölfflin számára még fontosabb tézist a látás metatörténetéről. Erre azonban Botz-Bornstein nem tér ki, hanem félreérthető módon úgy tárgyalja a vonal wölfflini értelmezését, mintha az a svájci művésztörténész gondolkodásának központi problémája lenne. Kérdéses marad továbbá, hogy a kínai írás par excellence vonalakkal dolgozik-e, nem pedig döntően vonásokkal. Ezt a nehézséget a *Vonalak, jegyek és vonások* című részfejezetben érinti ugyan, de nem fejt ki rendszeresen. Átfogó módszertani tekintetben pedig: szerzőnk szemlátomást fenntartás nélkül bízik a különféle korokból és nyelvekből, sőt távoli kultúrákból hozott példák teljes és maradéktalan megfeleltetésében, hiszen érvelése során nem merülnek fel komoly fordításelméleti, szociokulturális, kultúrtörténeti vagy -antropológiai aggályok. Jóformán steril megközelítésmódja a vonal összetett ontológiáját nagyvonalú ráhagyással szabta ki, akár egy uniformist. De készüljön akár rugalmas, gyűrődéstűrő lenből (lásd a latin *linea* etimológiáját), félé, hogy e ruhanemű az egyik kultúrán emitt bő, a másikon amott szűk. Úgyhogy előnyös volna, ha mindegyik kultúra gyízná a vonalaira.