

A képi fordulattól a képkritikáig

1.

A nyári vakációmát Svájcban töltöttem 2005-ben. Baselben sétáltunk, meleg júliusi nap volt, a Rajna-parthoz közel. A Rheinsprung Straße macskaköves járdájáról a tekintetem felemeltem, néhány munkás dolgozott egy épület homlokzatán, a bejárat mellett szerény fémtáblát rögzítettek. Olvasom: *eikones*. NFS Bildkritik. Akkor még nem volt okos telefonom, de este már utánanézttem, és megtudtam, hogy Gottfried Boehm irányítása alatt indul egy nemzeti projekt, amelynek célja, hogy a képkutatás, képelmélet, képkritika intézményesített formában is működhessen. A régi bázeli egyetem épületét teljes egészében megkapta az a kutatócsoport, amelynek tagjai interdiszciplináris keretek között képekkel foglalkoznak. Az *eikones* (= kép, gr. többes szám) fogalma ettől kezdve egy intézményt jelölt számomra. Nagy lelkesedéssel olvastam a kezdeményezésről, részben azért, mert már évek óta foglalkoztam képekkel, a képek esztétikájával – akkor még így neveztem –, és már jó néhány Gottfried Boehm-szöveggel is találkoztam, másrészt azért, mert nagyon szerencsésnek éreztem magam, hogy véletlenül éppen akkor sétáltam el a Rheinsprung 11. előtt, amikor az intézmény tábláját rögzítették.

Három évvel később az *eikones* nyári akadémiáján vettem részt. Az egyhetes, kontinenseken átívelő nemzetközi rendezvénysorozat ereje abban volt, hogy a meghívottak a legkülönbözőbb tudományokat képviselték, voltak művészettörténészek, irodalmárok, filmteoretikusok, orvosok, de akadt csillagász, filozófus, közgazdász, várostervező.

Képelméleti találkozó volt. Mindannyian képekkel foglalkoztunk, ez kapcsolt össze bennünket, valamint az esemény tematikus kerete, nevezetesen a kép és a mágia kapcsolatának vizsgálata. Nem szeretnék részletesen írni a nyári akadémia programjáról, sajátos világról, intézményköziségéről, sokkal inkább arról a szubjektív élményről beszélnék, amelyet az épület és annak belsőépítészeti atmoszférája adott. A gondosan felújított épület puritán terekre tagolódott, ahol semmi felesleges

nem volt látható, a maga módján minden minimalista és funkcionális, mégis otthonos és meleg. Ami leginkább meglepett, hogy az egész épületben sehol egy képet nem láttam a falon, pedig gondosan végigjártam, hogy hátha mégis találok valahol legalább egyet. A falak üresek voltak. Még piktogramok is módjával, csak ott nagyon diszkréten, ahol elengedhetetlen volt a jelenlétük. Tudatosítottam, hogy itt egy képelméleti kutatóközpontban vagyok, nem galériában. Ezek a terek azoknak adnak otthont, akik szavakkal dolgoznak, akik képekről gondolkodnak, írnak, beszélnek. A képek máshol vannak. Minden terem mennyezetéből több vetítő volt egy gombnyomással előhívható, s ha kellett, a vetítővászon is legördült a gondosan elrejtett belsőépítészeti megoldások rejteke mögül.

2.

A kilencvenes évek elején, egymástól teljesen függetlenül bukkant fel a képi fordulat gondolata W. J. T. Mitchell és Gottfried Boehm írásaiban. Majdnem egyidőben ismerik fel, hogy a kép kiszorult a tudományos kutatások hatásköréből, és elengedhetetlennek tartják a képi diskurzus rehabilitációját.

Annyira erős volt a szövegorientált és nyelvközpontú tudományos kutatás, hogy Rorty nyelvi fordulat (linguistic turn) fogalmának a mintájára született meg a képi fordulat fogalma (ikonische Wende), amelyet Boehm használt először, ez került be a tudományos diskurzusba (iconic turn). A képek felé fordulás (Wende) fontossága nemcsak abból a konkrét tapasztalati tényből eredeztethető, hogy egyre erősebb lett a képek jelenléte a mindennapi életünkben, a képinfláció természetes velejárója a 20–21. század társadalmának, hanem az a hiány is erős mozgatórugóként működött az iconic turn megjelenésében, hogy az esztétikai, művészetfilozófiai diskurzust a nyelvi modell dominálta. Boehm folyamatosan hangsúlyozza, hogy a képek nem közelíthetők meg, mint nyelv, nem rendelkeznek nyelvi struktúrával; a képek logikájáról beszél, illetve a képek hatalmával foglalkozik, valamint a képi differencia hangsúlyos szerepet kap képkritikai munkásságában. Boehm első sorban képkritikaként definiálja azt a művésztörténet, a művészetelmélet és a filozófiai esztétika határmezsgyéjén körvonalazódó új tudományt, amely a képet kutatja. A művészetelméleti, az esztétikai diskurzussal szemben a képkritika, a képelmélet nemcsak bizonyos kitüntetett képekkel foglalkozik, nemcsak a művészet felől közelít, nemcsak a műalkotásnak tekintett képeket vizsgálja, nemcsak a külső képekkel foglalkozik, hanem bármely kép kutatása tárgyát képezheti, legyen az az irodalmi alkotásokban jelen lévő, szavak által generált kép vagy a pszichológiában vizsgált belső kép doméniuma.

W. J. T. Mitchell a kép politikai, társadalmi vonatkozásai mellett a képek életéről értekeznek, a képekről mint élőlényekről beszél, a képek kronológiai-lag besorolható életfázisairól. Megkülönbözteti az *image-kép* és a *picture-kép* fogalmát, előbbi a nem materialisan körvonalazható képtípust jelenti, míg utóbbi a konkrét, anyagi keretek között megjelenő képeket nevezi meg.

A képelmélet olyan kérdésekre keresi a választ, mint: mi a kép? mit tekinthetnek képnek? hogyan viselkednek a képek? hogyan használjuk a képeket? hogyan szerveződnek a képek? A képelmélet nem képtartalmakat vizsgál, nem képeket értelmez, hanem képjelenségeket kutat, a képek szerepét, helyét vizsgálja a tudomány, a társadalom, az irodalom, a művészet, illetve mindennapjaink kontextusában. Hangsúlyos szerepe van a képelméleti kutatásban a képi *deixis*nek, valamint Wittgenstein képelmélete nyomán kialakuló, a nyelvi modellt megkerülő képvizsgálatnak. Hasonlóképpen erős irányvonalat képvisel a vizuális antropológia és a vizuális szociológia kapcsolódása a képelmélethez. Bár a képelmélet a művészetelméleti és a művészettörténeti vizsgálódások nyomán született meg, teljesen levált ezekről a diszciplínákról, munkamódszere elsősorban filozófiai, éppen ezért nagyon sok kontextusban a képelméletet képfilozófiaként emlegetik. Bár a filozófia módszertanát használja a képelmélet, mégsem tekinthetjük egyértelműen és kizárólagosan a filozófia sajátos területének, hiszen folyamatosan kapcsolatban van más tudományokkal, és ebben az interdiszciplinaritásban létezik, alakul, az állandó visszacsatolásokra épít. Azonban ha Arisztotelész filozófiadefinícióját tekintjük relevánsnak, akkor állíthatjuk, hogy a képelmélet – mint metatudomány, mint összegző tudomány – a filozófia része.

A képelmélet teljes mértékben elszigetelődött az esztétika módszertanától, illetve kiterjesztette vizsgálati területét: jóval szélesebb kitekin-téssel, más módszerekkel és teljesen új terminológiával vizsgálja azokat a kérdéseket is, amelyek az esztétika számára nem relevánsak. A képelmélet csak részlegesen foglalkozik a képpel mint műalkotással, illetve a művészet fogalmával, a képet egy jóval általánosabb kontextusban vizsgálja: ide tartozik a belső képek doméniuma is, amely az esztétika számára idegen területet jelent, azonban a filozófiában folyamatosan visszatérő kérdésként volt és van jelen.

3.

Az esztétika fogalma nemcsak mint filozófiai diszciplína a szakirányú diskurzusokban, hanem mint a művészetrel általában foglalkozó tevékenység megnevezése a köznyelvben is erősen jelen van. A 18. században

A. G. Baumgarten által bevezetett fogalom elveszítette a görög *aísthēsis* alapjelentését, amely konkrétan a tapasztalásra vonatkozott, mindenre, ami az érzékelés nyomán létrejön. Az esztétikát mint művészetfilozófiát definiálták, amely elsősorban a műalkotás létevel, létrejöttével foglalkozik, jóval később került be (az 1970-es években) a recepció-esztétika a művészetről szóló beszéd kontextusába, az irodalmi szövegek olvasata, értelmezése kapcsán. A hermeneutika hasonlóképpen az olvasó felől közelíti meg a műalkotást, de a filozófiai hermeneutika elsősorban a verbális alkotások megközelítéséhez használta a hermeneutikai módszert, a vizuális kultúra, a vizuális művek csak ritkán vagy csak érintőlegesen kerültek a kutatások célkeresztjébe. A Baumgarten utáni esztétikát (Kant, Hegel, Heidegger) a műalkotás ontológiai státusza határozta meg, a kérdésvetések középpontjában a metafizikai problémák álltak: Mi a szép? Ki a zseni? Mi a művészet? Miért műalkotás a műalkotás?

A 60-as években egyre inkább a másik oldalt kezdték képviselni: a hermeneutika (Gadamer), a szemiotika (Eco), a pragmatizmus (Rorty) a befogadó, az olvasó felől közelítették meg az esztétika alapproblémáit. A nyitott mű (Eco), a szerző halála (Barthes) olyan fogalmak, amelyek ezt a másik oldalt erősítették, és úgy tűnik, hogy hangsúlyosan átbillentették a diskurzust a másik oldalra, szándékosan törölték a korábbi esztétikai kérdéseket. Voltaképpen ezzel elkezdődött az esztétika felszámolása, amelyet később Agamben esztétika-destrukciójában követhetünk nyomon, illetve az esztétika kiterjesztésében, amely Rancière-nél a politika és az esztétika összekapcsolásában, a művészet társadalmi szerepvállalásában is fellelhető. Egyre nyilvánvalóbb, hogy azokkal a fogalmakkal, amelyeket az esztétika használ(t), ma már nem lehet megközelíteni a művészeti jelenségeket, műalkotásokat, még kevésbé a tágabban értelmezett képi jelenségeket. Az esztétika zárójelbe tétele aligha kérdőjelezhető meg, pontosabban az esztétikai rezsím (Rancière) a végéhez ért. A kortárs művészet esztétika nélküli – állapítja meg Peter Osborne. David Joselit az *After Art* fogalmával, illetve a reprezentáció ellenében létrejövő művészet terminusával egy egészen új kontextusba helyezi a művészet fogalmát, mint ahogyan a posztkonceptualizmus is a művészetnek nevezett jelenség új megközelítését követeli meg. Peter Osborne a kortárs művészetet posztkonceptuális művészetként definiálja, ez utóbbit pedig a posztesztétikai poétikával hozza kapcsolatba. Ha nem is fogadjuk el a poétika jelenlétét ebben a kontextusban, a kortárs művészet posztesztétikai állapota egyre inkább nyilvánvaló. Az anti-esztétikai álláspont nem újkeletű, Suhail Malik utal arra, hogy számos szerző, filozófus igazolta, hogy nincs szükség az esztétikai megközelítésre, ha a művészetről, a kortárs művészetről értekezünk. Az esztétika módszertana többnyire a szövegalapú művek irányából közelít a felmerülő kérdésekhez, a képiség,

a vizualitás felől ritkábban, sőt a képalapú műveket is a textualitás törvényszerűségeinek veti alá, lásd a képnyelv, filmnyelv fogalmainak a dominanciáját. Éppen ez a hiányterület eredményezte, hogy megjelent a képelmélet, egyre nagyobb teret hódított a vizuális kultúra kutatása, és sor került a képi fordulatra.

4.

A képelmélet meglehetősen fiatal diszciplína. Bár a képelméleti kérdések vizsgálatának a filozófia keretei között volt és van hagyománya, önálló kutatási területként akkor jelent meg, amikor intézményes kereteket kapott. A 20. század végén meglehetősen sok tanulmányt publikáltak elsősorban angol és német nyelven, a 21. század első éveiben jelentek meg az első próbálkozások, hogy a képelmélet az egyetemi oktatás keretei között önálló tudományterületet képviseljen. Amerikában a *visual studies*, német nyelvterületen a *Bildwissenschaft* (képtudomány) megnevezéssel indultak külön szakok, mesterképzők, illetve képelméleti hangsúllyal doktori iskolák. Baselben, 2005-ben, Gottfried Boehm irányítása alatt különálló intézményként kezdte el működését az *eikones*; Németországban az elitképzés keretében egy egyetemközi projekt, az *Aisthesis – Historische Kunst und Bildkurse* indult; Tübingenben létrejött a *Gesellschaft für Interdisziplinäre Bildwissenschaft* (GIB) (Interdiszciplináris Képelméleti Társaság), amelynek keretében működik a *Virtuelles Institut für Bildwissenschaft* (Vizuális Képelméleti Intézet) (VIB) és félévente megjelenik az *IMAGE – Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft* (Interdiszciplináris képelméleti folyóirat), illetve működtetik a *DFG-Netzwerk Bildphilosophie* (Képfilozófiai hálózat) elnevezésű felületet. Ma már egyre több német egyetemen van képelméleti kutatás, oktatás, hasonlóképpen az Egyesült Királyságban, Svájcban, Ausztriában, illetve egyes kelet-európai országokban is. Magyarországon nincs önálló képelméleti kutatás, az irodalomtudomány, valamint a filmelméleti kutatások nyitottak ebbe az irányba. Néhány fontos képelméleti szöveg magyarra fordítása, illetve kiadása is megtörtént, azonban a magyar nyelvű szakirodalom nagyon hiányos, a képelméleti szakkiadványok pedig sem Magyarországon, sem Romániában nincsenek jelen az egyetemi könyvtárak kínálatában, gondolok itt elsősorban az idegen nyelvű irodalomra. Romániában elsőként és egyedül Bukarestben jött létre 2001-ben egy önálló intézmény, a *CESI – Centrul de Excelență în Studiul imaginii* (Center of Excellence in Image Studies), a Bukaresti Egyetem keretei között.

A müncheni Ludwig Maximilian Egyetem Hubert Burda támogatásával 2002–2005 között létrehozta a <http://www.iconicturn.de/> internetes oldalt, és egy előadásorozatot indított el, amelynek keretében a képelmélet legfontosabb képviselőit hívta meg. Számos kiadvány látott napvilágot az elmúlt 20 évben, képelméleti folyóiratok jelentek meg, többnyire online felületen, ezek közül kiemelem az *eikones Rheinsprung 11* nevű folyóiratát, illetve az *Image*, a Tübingeni Egyetem és a GIB kiadványát, valamint a *Visual Studiest*, amely az *International Visual Sociology Association* (IVSA) keretei között jelenik meg. A www.iconicturn.de, illetve a <https://rheinsprung11.unibas.ch/> ma már nem aktív felületek, azonban továbbra is számos meghatározó, jelentős írás online hozzáférhetőségét biztosítják.

5.

A *Kellék – filozófiai folyóirat* 63. számában rövid betekintést szeretnénk nyújtani a képelméleti kutatások, vizsgálódások aktuális magyar és nemzetközi akadémiai diskurzusába, interdiszciplináris kitekintéssel, illetve olyan fordításokat jelentetünk meg, amelyek a képelmélet alapszövegeinek számítanak. Nyíri Kristóf *Elfelejtett képelméletek* c. tanulmánya összegzése a filozófia történetében jelen levő képelméleteknek, amelyben a szerző részletesen kitér a magyar kiadványokra is, illetve nemzetközi kitekintést nyújt, naprakész kiegészítésekkel. Lénárt Tamás a fotográfia jelenségét vizsgálja irodalmi és képelméleti kontextusban, nevezetesen Szijj Ferenc *A tárgyak súlya* c. műve kapcsán, a komparatisztika eszköztárát használva, a fotó nyelvi megjelenési formáit elemzi. Bodoni-Dombi Tünde *Újrahasznosított snittek Marclay filmkollázsai*ban c. írásában képzőművészeti keretek között vizsgálja a mozgóképek jelenségét, az újrahasznosítás és a médiumváltás problémáját elemezve. Páll Adél *A némaságtól a láthatatlanig. Hang az animációs film*ben c. tanulmányában a hang és a kép sajátos kapcsolatát vizsgálja az animációs film esetében; nemcsak narratológiai vonatkozásaiban, a verbális tartalmakat meghaladva elemzi a hang–kép együttesét, dinamikus kölcsönhatását. Fám Erika *Viszontképek. Képhatványok. Hatványozott keretek* c. tanulmányában a kép és a keret kölcsönhatásrendszerét vizsgálja, a keretjelenség elemzésére vállalkozik, képzőművészeti és filmpéldákkal alátámasztva hipotéziseit, argumentumait. Lénárt Tamás recenzálja Sigrid Weigel *Die Grammatologie der Bilder* kötetét, amely a filozófia, művészet és tudománytörténet összefüggésrendszerében vizsgálja a képet. Gilles

Deleuze és Félix Guattari *Milles plateaux* c. könyvének egy részletét, az *Année zéro* egy fejezetét Bakcsi Botond fordította, amelyben a *machine abstrait de visagéité*, az arcképzés jelenségét járja körül a szerzőpáros. W. J. T. Mitchell *Mit akarnak a képek valójában?* c. tanulmányában (Nagy Eszter fordítása) a szerző a képek vágyainak vizsgálatára vállalkozik, a képeket élőlényekként tételezi, és számos példával alátámasztva elemzi a képek „viselkedési” formáit. Gottfried Boehm *A képek ereje* c. írásában (Fám Erika fordításában) az elmebetegek képalkotási folyamatait elemzi a Prinzhorn-gyűjtemény kapcsán; a szerző átlépi azt a határt, amelyet a művészettörténet aligha tudott volna megtenni: nem a művészetet keresi ezekben az alkotásokban, hanem meglátja a képet.

A *Kellék – filozófiai folyóirat* 63. számának szerkesztői nevében kívánom, hogy olvasóink a szuggesztív szövegélmények nyomán közelebb kerüljenek a képelmélethez, a képkutatáshoz.

Fám Erika

William J. Thomas Mitchell

Mit akarnak a képek valójában?¹

A vizuális kultúrával és művészettörténettel foglalkozó legújabb munkák képekre irányuló meghatározó kérdései értelmező és retorikai jellegűek. Tudni szeretnénk, mit jelentenek és mit tesznek a képek: hogyan közölnek jelekként és szimbólumokként, honnan ered az emberi érzelmet és viselkedést befolyásoló hatalmuk. Valahányszor a vágy kérdése felvetődik, azt rendszerint a képpalkotókban vagy képfogyasztókban lokalizálják, a képet a művész vágyának kifejeződésékként vagy a szemlélő vágyait kiváltó mechanizmusként értelmezve. E tanulmányban a vágy színterét magukra a képekre szeretném áthelyezni, és megvizsgálni, mit akarnak valójában ez utóbbiak. E megközelítés természetesen nem feltételezi az értelmező és retorikai kérdések elvetését, hanem – reményeim szerint – kissé más szemszögből tünteti majd fel a képi jelentés és hatalom problematikáját. Hozzásegít minket ugyanakkor a művészettörténetben és más, időnként „vizuális kultúráként” vagy „visual studies”-ként megnevezett tudományágakban végbement változás megértéséhez, amelyet mind a tömeg-, mind az elit kultúrában bekövetkezett „képi fordulattal” (pictorial turn) hoztam összefüggésbe.

Hogy időt takarítsunk meg, abból a feltételezésből indulnék ki, hogy már a „Mit akarnak a képek?” kérdés előfeltevésénél képesek vagyunk a hitetlenségünk felfüggesztésére. Tudatában vagyok, hogy ez egy meglehetősen bizarr, sőt talán kimondottan kifogásolható kérdés. Tudatában vagyok, hogy mindez a képek szubjektívizálásával, élettelen tárgyak kétes megszemélyesítésével jár, illetve a képekkel szembeni olyan regresszív, babonás szemlélettel flörtöl, amelyet – ha komolyan vennénk – a totemizmushoz, fetisizmushoz, bálványimádathoz és animizmushoz hasonló praktikákhoz vezetne vissza minket. A legtöbb modern kori, felvilágosult ember ez utóbbiakra gyanakvással tekint, hagyományos formáikban (anyagi tárgyak imádata;

1 A jelenlegi tanulmány a *Mit akarnak a képek?* című esszé sűrített és meglehetősen eltérő változatát képezi, amely a *Visual Culture, Modernity, and Art History* (szerk. Terry Smith, Sydney, Australia: Power Institute, előkészületben levő) lapban fog megjelenni. Szeretném megköszönni Lauren Berlant, Homi Bhabha, T. J. Clark, Annette Michelson, John Ricco, Terry Smith, Joel Snyder és Anders Troelsen e bonyolult kérdésről való gondolkodásban nyújtott segítségét. *October*, 1996. Nyár, 71–82.

életlen tárgyak – például babák – élőként való kezelése) primitívnek vagy gyermetegnek, modern megnyilvánulásaikban (neurotikus perverzió- vagy árufetisizmus) pedig kóros tüneteknek tartva ezeket.

Azzal is teljesen tisztában vagyok, hogy e kérdés akár annak a vizsgálódásnak az ízléstelen kisajátításaként is hathat, amelyet igen helyes módon a másságot megtestesítő személyek és főleg azon embercsoportok számára tartanak fenn, amelyek a megkülönböztetés tárgyait képezik. A kérdés megismétli az abjekt/a megszegényített másik, a kisebbség vagy az alárendelt vágyaiban való teljes kutakodást, amely annyira központi szerepet játszott a genderelmélet, a szexualitás és az etnicitás modern kori tanulmányozásainak fejlődésében. „Mit akar a fekete férfi?” – ez a Franz Fanon által felvetett kérdés egyetlen mondatban kockáztatja meg a férfiasság és négeröntudat tárgyiasítását.² A „Mit akarnak a nők?” pedig az a kérdés, amelyet maga Freud is képtelen volt megválaszolni.³ A nők és a színes bőrűek küzdelme arra irányult, hogy közvetlenül beszélhessenek ezekről a kérdésekről, és megfogalmazhassák saját vágyaikról szóló beszámolóikat. Nehéz elképzelni, hogyan tehetik ugyanezt a képek, vagy milyen módon tudna bármely, hasonló jellegű vizsgálódás több lenni egyfajta képmutató vagy (legjobb esetben) öntudatlan hasbeszédnél, mintha Edgar Bergen azt kérdezné Charlie McCarthy-tól: „Mit akarnak a bábok?”

Ettől függetlenül úgy szeretnék előre haladni, mintha érdemes lenne a kérdést felvetni, részben – egyfajta gondolat kísérletként – egyszerűen azért, hogy láthassuk, mi történik, részben pedig abból a meggyőződésből, hogy egy olyan kérdéssel van dolgunk, amit máris feltettünk, amit nem bírunk nem feltenni, s ami emiatt megérdemli az elemzést. Ösztönöznek ebben az értelemben Marx és Freud példái, hiszen mindketten úgy vélték, hogy egy korszerű társadalmi és pszichológiai tudománynak foglalkoznia kell a fetisizmus és az animizmus kérdéskörével, a tárgyak szubjektivitásával, a dolgok személyiségével. A képek olyan tárgyak, amelyeket a személyiség valamennyi jegyével felruháztak: mind fizikai, mind virtuális testtel rendelkeznek; néha a szó szoros értelmében, néha meg átvitt értelemben beszélnek hozzánk. Nem csupán egy felületet tárnak elénk, hanem egy arcot is, amely szembenéz a szemlélővel. Miközben Marx és Freud a megszemélyesített, szubjektivizált tárgyhoz mély gyanakvással viszonyulnak, saját féltéseiket képpromboló kritikának vetve alá, energiájuk nagy részét azon folyamatok részletezése köti le, amelyek révén a tárgyak szubjektivitása létrejön az emberi tapasztalatban. És tényleges kérdés, legalábbis Freud

2 Franz Fanon: *Black Skin, White Masks*. Grove Press, New York, 1967, 8.

3 Ernest Jones beszámolója szerint Freud egyszer így fakadt ki Marie Bonaparte hercegnőnek: „Was will das Weib? – Mit akar a nő?”. In Peter Gay (ed.): *The Freud Reader*. Norton, New York, 1989, 670.

esetében, hogy van-e valós kilátás a fetiszizmus betegségének „orvoslására”? Saját álláspontom az, hogy a szubjektivizált tárgy – ilyen vagy olyan formában – gyógyíthatatlan kór, és célravezetőbb Freudra meg Marxra mint e tünet értését és annak talán kevésbé patolgikus, romboló formákká való alakítását segítő útbaigazítókra tekintenünk. Röviden, megrekedtünk a tárgyak, különösen a képek mágikus, premodern szemléleténél, és feladatunk nem abban áll, hogy felülkerekedjünk e viszonyulásokon, hanem abban, hogy megértsük ezeket.

A képek irodalmi feldolgozása során természetesen meglehetősen szemérmetlenül kerül ünneplésre az előbbiektől rejtélyes személyisége. Varázslatos portrék, álarcképek és tükrök, élő szobrok és kísértetházak népesítik be mind a modern, mind a hagyományos narratívákat, és e fantáziaképek kisugárzása a valódi képek szakmai és tömegszemléletét is áthatja.⁴ A művészettörténészeknek talán tudomásuk van arról, hogy az általuk tanulmányozott képek olyan anyagi tárgyak csupán, amelyeket színekkel és formákkal láttak el, ennek ellenére gyakran úgy beszélnek és viselkednek, mintha azok akarrattal, öntudattal, hatóerővel és vággyal rendelkeznének.⁵ Mindenki tudja, hogy az édesanyjáról készült fénykép nem élő, ettől függetlenül továbbra is vonakodik annak megromlásától vagy megsemmisítésétől. Nem létezik olyan modern kori józan, világi ember, aki azt gondolná, hogy a képekhez mint személyekhez kellene viszonyulnunk, mégis – különleges esetekben – mindig hajlandónak bizonyulunk a kivételtételre.

- 4 A mágikus képek és életre keltett tárgyak a tizenkilencedik századi európai regény különösen szembeötlő sajátosságai, amelyek Balzac, a Brontë-nővérek, Edgar Allan Poe, Henry James oldalain és természetesen a gótikus regényben mindenütt felbukkannak. Lásd Theodore Ziolkowski: *Disenchanted Images: A Literary*. Princeton University Press, Princeton, 1977. Úgy tűnik, mintha a hagyományos vagy premodern „fétistársadalmakkal” való találkozás és azok felszámolása a szubjektivizált tárgyak felvilágosodás utáni újjáéledését vonta volna maga után a Viktorianus háztartási terekben.
- 5 A megszemélyesített és „élő” műalkotások nyugati művészettörténeti diskurzusban megjelenő toposzának teljes dokumentációja egy különálló esszé igényelne. Ez utóbbi a műtárgy a művészettörténet három kanonikus „atyjánál” – Vasarinál, Winckelmann-nál és Hegelnél – betöltött státuszának vizsgálatával indulna. És gyanítom, arra jutna, hogy a nyugati művészet progresszív és teleológiai narratívái elsősorban nem a látszat és a vizuális realizmus meghódítására összpontosítanak (ahogyan azt gyakran sugallták), hanem arra a kérdésre, hogy milyen módon lehet – Vasari megfogalmazásával – „elevenséget”, „életet” lehelni a tárgyakba. A művészi eszközök Winckelmann általi, saját történelmi fejlődéssel rendelkező ágensekként való értelmezése, illetve az Apollo Belvedere olyan, isteni szikrával telített tárgyként való leírása, amely szemlélőjét Pygmalion életre keltett szobrává alakítja, központi hangsúlyt kapna az esszé keretében, mint ahogyan a műtárgy „szellemkeresztségben” részesített, anyagi dologként való hegeli megközelítése is.

És e magatartás nem korlátozódik csupán az értékes műalkotásokra vagy a személyes jelentőséggel bíró képekre. Minden reklámszakember tudja, hogy – a kereskedelmi zsargont használva – néhány kép „lábbal” rendelkezik, vagyis a jelek szerint rendelkeznek azzal a bámulatos képességgel, hogy új irányokat és meglepő fordulatokat hozzanak létre egy reklámkampány keretében, mintha saját intelligenciával és céltudattal rendelkeznének. Amikor Mózes azt követeli Árontól, magyarázza el, hogyan készítette az aranyborjút, az utóbbi annyit mond, hogy ő csupán tűzbe vetette az izraeliták arany ékszereit, „és ez a borjú lett belőle”, mintha az egy önmaga által létrehozott robotgép lenne. Nyilvánvalóan a bálványok is rendelkeznek „lábbal”. Az elképzelés, miszerint a képek saját társadalmi vagy pszichológiai hatalommal bírnak, tulajdonképpen a kortárs vizuális kultúra uralkodó közhelyévé vált. „Az állítás, hogy a megfigyelt lét, a spektakulum és a szimulákrum társadalmában élünk, nem csupán a korszerű kulturális kritizmus meglátása; egy André Agassi-kaliberű sport- és reklámikon kijelentése, miszerint „az imidzszen múlik minden”, egyértelműen nemcsak a képekről, hanem a képekért is beszél olyasvalakiként, akire magára „csupán mint imidzsre” tekintenek.

Nem nehéz tehát bebizonyítani, hogy a képek személyiségének fogalma legalább annyira elevennek bizonyul a modern társadalomban, mint a hagyományos társadalmakban. A nehézség abban áll, hogy mit is mondjunk ezután. Hogyan lépnek újra működésbe a képekhez – bálványimádathoz, fetisizmushoz, totemizmushoz – való hagyományos viszonyulások a modern társadalmakban? Kultúrkritikusokként az a feladatunk, hogy demisztifikáljuk a képeket, összetörjük a modern bálványokat, és leleplezzük az embereket rabszolgasorba kényszerítő fétiseket? Hogy különbséget tegyünk igaz és hamis, egészséges és beteges, tiszta és tisztátalan, jó és gonosz képek között? A képek jelentenek a politikai csaták megvívására kijelölt terepet, az új erkölcsstan kifejezésre juttatásának helyszínét?

Erős a kísértés, hogy e kérdésekre egybehangzó igennel válaszoljunk, a vizuális kultúra kritikáját pedig a politikai beavatkozás egyenes irányú stratégiájaként értelmezzük. Ez a fajta bírálóat a képeket az ideológiai manipuláció fegyvereiként és tényleges emberi károk okozóiként leplezi le. Az egyik véglet Catherine MacKinnon álláspontja érzékelteti, nevezetesen, hogy a pornográfia nem csupán a nőekkel szemben elkövetett erőszaknak és lealacsonyításnak az ábrázolása, hanem az erőszakos lealacsonyítás *aktusa*⁶ is. Léteznek ugyanakkor a jól ismert és kevésbé ellentmondásos érvek is a vizuális kultúra politikai bírálóatának viszonylatában: éspedig, hogy a hollywoodi filmgyártás a nőket a „férfi tekintet” tárgyaiként

6 Lásd Catherine MacKinnon: *Feminism Unmodified*. Harvard University Press, Cambridge, 1987, különösen 172–173. és 192–93.

konstruálja; hogy az írástudatlan tömegek manipulációja a vizuális média és a populáris kultúra révén történik; hogy a színes bőrű emberek grafikai sztereotípiáknak és rasszista vizuális megkülönböztetésnek vannak alávetve; hogy a szépművészeti múzeumok a vallási kegyhely és a bank egyfajta hibrid formáját képviselik, ahol az árufétisek a nyilvános hódolat rítusainak lerovására kerülnek kiállításra, amelyet az esztétikai és gazdasági értéktöbblet-termelés céljából terveztek.

Szeretném megjegyezni, hogy a fenti érveknek van némi igazságtartalma (jó párat voltaképpen én magam sorakoztattam fel), ennek ellenére marad valami alapjaiban elégtelen ezekkel kapcsolatban. Talán a legnyilvánvalóbb probléma az, hogy a képek becstelen hatalmának elítélő leleplezése és lerombolása egyszerre könnyű és eredménytelen. A képek azért népszerű politikai ellenfelek, mert miközben határozott állás foglalható ellenük, a nap végére nagyjából mégis minden változatlan marad. A szkópikus rendszereket ismételtlen megbuktathatják anélkül, hogy a vizuális vagy politikai kultúrára bármilyen érzékelhető hatást gyakorolnának. MacKinnon esetében e vállalkozás abszurditása igencsak szembeötlő. Valóban hasznos befektetés egy, a társadalmi és gazdasági igazságosságra törekvő, haladó szellemű, humánus politika energiaforrásait a pornográfia felszámolását célzó kampányra fordítani? Vagy mindez, legjobb esetben, csupán a politikai frusztráció egyik tünete, legrosszabb esetben viszont a progresszív politikai energia valós elterelése a politikai reakció kétes formáival való együttműködés irányába?

Röviden, úgy vélem, itt lenne az ideje, hogy megzabolázzuk a politikai tétről alkotott elképzeléseinket a vizuális kultúra bírálata során, és mérsékeljük a „képek hatalmának” retorikáját. A képek kétségkívül nem hatalommentesek, de talán lényegesen hatástalanabbak, mint gondolnánk. A feladat abban áll, hogy finomítsuk és bonyolítsuk a hatalmukról és a hatalmuk működéséről alkotott becsléseinket. Ezért mozdítom el a kérdést a „mit *tesznek* a képek” irányából a „mit *akarnak* a képek” irányába, a hatalom felől a vágy felé, az ellenzéki reakciót kiváltó, uralmon lévő hatalom modelljéről a megkérdendő vagy (inkább) szólásra bírható alárendelt modelljére. Ha a képek hatalma hasonló a gyöngék hatalmához, akkor talán vágyaik is hasonlóan erőteljesek, hogy fennálló tehetetlenségüket ellensúlyozzák. Kritikusokként valószínűleg azt szeretnénk, ha a képek erősebbek lennének, mint amilyenek valójában, hogy a velük szembeni ellenállásunk, leleplezésünk vagy az irányukban történő felmagasztalásunk egyfajta hatalomérzetet táplálhasson bennünk.

A kép alárendelt modellje viszont megnyitja a hatalom és vágy közötti tényleges dialektikát a képekhez való viszonyulásainkban. Amikor Fanon a négeröntudatról gondolkodik, azt a vizuális találkozás közvetlenségébe

hatoló átokként írja le: „Nézd, egy néger!”⁷ A faji és rasszista sztereotípiák felépítése viszont nem azonos a kép uralmi eszközként való egyszerű alkalmazásával. Sokkal inkább egy kettős kötés összecsomózásáról van szó, amely egyidejűleg sújtja a rasszizmus alanyát és tárgyát.⁸ „A fajgyűlölettel együtt járó vizuális erőszak kettéhasítja tárgyát, egyszerre hiperláthatóvá⁹ és láthatatlanná téve – Fanon szavaival – az „utálat” és „rajongás” objektumát.¹⁰ Az „utálat” és a „rajongás” pontosan azok a kifejezések, amelyekkel a Bibliában a bálványimádatot káromolják.¹¹ Akárcsak a sötétbőrű férfit, a bálványt is egyszerre megvetés és imádat övezi, gyalázzák, mert egy jelentéktelen senki, egy szolgál, ugyanakkor idegen, természetfeletti erőként rettegik. „Ha a vizuális kultúrában a bálványozás a kép-hatalom legdrámaibb formája, az mindenképpen egy rendkívül ellentmondásos és zavaros természetű erő. Amennyiben a vizualitást és a vizuális kultúrát megfertőzte egyfajta, a bálványozáshoz és a fajgyűlölet „gonosz szeméhez” társított „bűntudat”, egyáltalán nem meglepő, ha Martin Jay a szemet magát olyasvalamiként gondolja el, mint amit a nyugati kultúrában viszsztatérően „a földre szegeznek”, a látást pedig olyasvalamiként, mint amit ismételten „besároznak”.¹² Ha a képek személyek, akkor azok színes bőrű

7 Fanon: i. m., 109.

8 E kettős kötés árnyaltabb elemzéséhez lásd Homi Bhabha: *The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism*. In uó: *The Location of Culture*. Routledge, New York, 1994, 66–84.

9 Túlságosan láthatóvá/hipervizibilissé.

10 „Számunkra az a személy, aki a néget imádja, pont annyira beteges, mint az, aki undorodik tőle.” – Fanon: i. m., 8.

11 Lásd például Astóretnek, „a szidóniak förtelmes bálványának, Kemósnak, a móábiak förtelmes bálványának és Milkómnak, az Ammón fia utálatos bálványának” leírását (Királyok 2., 23:13) és Ézsaiás 44:19: „és maradékából utálatosságot csinálnak-é, és leborulnak a fagally előtt?” Az Oxford Angol Szótár fényt derít a kétes etimológiára: „az »abominable« (»utálatos«), rendszerint »abominable«-ként leírt szót az, »ab homine«, azaz »az emberitől távol eső, nem emberi, állatias« jelentéssel ruházzák fel. A mozgókép állatival való összefüggésbe hozása, gyanítom, a képi ábrázolási vágy sarkalatos jellemvonása. Az »abomination» („utálat») terminust visszatérően alkalmazzák a „tisztátalan» vagy tabu állapot vonatkozásában is a Bibliában. Lásd Carlo Ginzburg értekezését a bálványról mint olyan lehetetlen, összetett alakzatokat bemutató, »szörnyűséges» képről, amely emberi és állati vonásokat ötvöz: *Idols and Likeness: Origen, Homilies on Exodus VIII.3, and Its Reception*. In *Sight & Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85*. Phaidon Press, London, 1994.

12 Lásd Martin Jay: *The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. University of California Press, Berkeley, 1993.

vagy megjelölt egyének, és a teljesen fehér vagy fekete vászon, az üres, jelöletlen felület botránya ekként egy egészen más arcát mutatja.¹³

A képek nemét illetően világos, hogy az előbbieket „alapértelmezett” helyzete nőnemű, „a nézői szerepet” – Norman Bryson szavaival élve – „a nő mint imázs és a férfi mint a tekintet hordozója közötti szembenállás köré konstruálva.”¹⁴ A „Mit akarnak a képek?” kérdés így elválaszthatatlan a „Mit akarnak a nők?” kérdéstől. Chaucer – mintegy Freud előfutáraként – egy egész narratívát épít fel a „Mire vágnak leginkább a nők?” kérdés köré. Ez utóbbit egy olyan lovagnak teszik fel, akit egy udvarhölgy megerőszkolásáért bűnösnek találnak, és aki egy év haladékot kap halálos büntetése előtt arra, hogy megkeresse a kérdésre a helyes választ. Ha hibás válasszal tér vissza, halálos ítéletét végrehajtják. A lovag számos helytelen feleletet kap a megkérdezett nőktől – pénz, hírnév, szerelem, szépség, előkelő ruhák, bujálkodás az ágyban, sok csodáló. Helyes válasznak a „maistrye” bizonyul, amely a jog vagy beleegyezés szerinti „mastery” (uralom) és a magasabb rendű erővel vagy ravaszsággal járó hatalom kétértelműségét magába sűrítő, középkori, összetett angol kifejezés.¹⁵ Chaucer meséjének hivatalos tanulsága az, hogy a konszenzusos, szabadon adott uralom a legüdösebb, ám Chaucer narrátora, a cinikus és világi bathi aszszonyság tudja, hogy a nők hatalmat akarnak (azaz hatalom híján vannak), és annak bármilyen formáját elfogadják.

Mi a tanulság a képek tekintetében? Ha alkalmunk nyílna interjút készíteni valamennyi képpel, amellyel egy év alatt szembetalálkozunk, vajon milyen válaszokat kapnánk? Bizonyára többen ezek közül Chaucer „helytelen” válaszait adnák: nevezetesen, hogy rengeteg pénzt szeretnének érni; szépségükért csodálva és dicsérve lenni; megannyi szerelmes imádottjává válni. De mindenek felett a szemlélő fölötti uralomra vágyának. Michael Fried a festmények „ősi konvencióját” pontosan ezekkel a szavakkal foglalja össze: „a tablónak... elsőként vonzania, majd lebilincselnie, végül elbűvölnie kellett szemlélőjét, vagyis megszólítania, maga előtt elidőztetnie, és oly módon „fogva tartania”, mintha amaszt megbabonázta,

- 13 Caroline Jones említi, hogy Rauschenberg úgy tekintett felesége fehér festményeire, mint „túlérzékeny, finom membránokra, amelyek a legcsekélyebb jelenséget is rögzítik fehér hártáyaikon. Lásd: *Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego*. *Critical Inquiry*, 1993 (19):4., 647–69.
- 14 Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.): *Introduction to Visual Culture: Images and Interpretations*. University Press of New England, Hanover, N.H., 1994, xxv.
- 15 Köszönetem Jay Scleusenernek a chauceri „maistrye” fogalommal kapcsolatos útbaigazításáért.

továbbmozdulásra képtelenné tette volna.”¹⁶ A festmény vágya röviden az, hogy helyet cserélhessen szemlélőjével, egyfajta „Medúza-hatás” révén megbénítva, kővé dermedtve, illetve saját tekintete számára képpé változtatva megfigyelőjét. Ez a hatás talán a létező bizonyítékok közül a legegységelműbb arra vonatkozóan, hogy a képek és a nők hatalma egymás mintáját követi, amely egy meglehetősen lealacsonyított, megcsönkített, kasztrált közös modell. Vágyott hatalmuk hiányként, és nem tulajdonként nyilvánul meg.

Bizonyára sokkal részletesebben is kidomboríthatnánk a képek, a nőiesség és a négeröntudat közötti összefüggést, ha a képek alárendelt helyzetének további változatait is figyelembe vennénk a nem, a szexuális irányultság, a kulturális helyszín, sőt a faji identitás további modelljei szerint (tétélezzük fel például, hogy a képek vágyainak alapjául az állatok vágyai szolgáltak. Mire utal Wittgenstein bizonyos, széles körben elterjedt, „queer képek”-jellegű, filozófiai metaforákra való gyakori hivatkozásai-ban?). Most azonban csak Chaucer válaszkeresési modellje felé szeretnék fordulni, és megvizsgálni, mi történik akkor, ha a képeket a vágyaikról kérdezzük ahelyett, hogy jelentéshordozókként vagy hatalmi eszközök-ként tekintenénk rájuk.

Kiindulásként egy olyan képet vennék alapul, amely önmaga helyett beszél, a James Montgomery Flagg által az első világháború idején tervezett, híres „Uncle Sam” (Sam nagybácsi) amerikai hadseregbe toborzó plakátját. Ez utóbbi vágya teljesen világos, amely egyetlen, meghatározott tárgyra irányul: „téged” akar, nevezetesen a katonai szolgálatra megérett, fiatal férfit. A kép közvetlen vágya a Medúza-hatás egyik változatára hasonlít: éspedig, miközben megszólítja a szemlélőt, arra törekszik, hogy odaszögezze őt tekintete közvetlenségével (legnagyyszerűbb képi sajátosságával) és a nézőt kiválasztó, vádoló, kijelölő és utasító, a perspektivikus ábrázolás által megrövidülő mutatóujjával. De az odaszögezés vágya csupán egy átmeneti, mulékony késztetés. A hosszabb távú indíték a szemlélő mozgósítása, a legközelebbi toborzóállomásra, végül pedig a tengerentúlra küldése, hogy harcoljon és valószínűleg meghaljon a hazájáért.

A fenti értelmezés azonban csak egy lehetséges olvasata annak, amit a pozitív vágy nyilvánvaló jeleinek nevezhetünk. A mutató vagy hívogatóan intó kéz gesztusa a modern toborzóplakát szokványos jegye. Ahhoz, hogy ennél tovább mehessünk, fel kell tennünk a kérdést, hogy mit akar a kép a hiány vonatkozásában. Ezen a ponton a német plakáttal való ellentét igen szembetűnő. Az utóbbin egy fiatal katona szólítja testvéreit a harcban lelt hősi halál testvériségébe. Sam nagybácsinak, amint azt a neve is sugallja,

16 Michael Fried: *Absorption and Theatricality*. University of Chicago Press, Chicago, 1980, 92.

sokkal törekenyebb, közvetettebb a kapcsolata az újoncjelölttel. Az előbbi egy olyan idősödő férfi, akiből hiányzik a csatához szükséges fiatalos lendület, és – ami talán ennél is fontosabb – az az egyenes, vér szerinti kapcsolat, amit egy honfitárs alakja idézne. Ő arra buzdítja a fiatal férfiakat, hogy egy olyan háborúban harcoljanak és veszítsék életüket, amelyben sem ő, sem fiai nem fognak részt venni. Sam nagybácsinak nincsenek „fiai”, csak „valódi, élő unokaöccsei”, ahogyan George M. Cohan fogalmazott; Maga Sam nagybácsi magtalan, egyfajta elvont, test és vér nélküli kartonpapír-figura, aki mindazonáltal – a nemzet megszemélyesítőjeként – más férfiak faitól követeli testük és vérük adományozását. Nagyon is helyénvaló, hogy ő a „Yankee Doodle” brit karikatúráinak képi leszármazottja, a *Punch* oldalait az egész tizenkilencedik század alatt ékesítő, neveléses alak. Legtávolabbi őse valós személy, „Uncle Sam Wilson” (Sam Wilson nagybácsi), az amerikai hadsereg marhahús-beszállítója az 1812-es háború alatt. Elképzelhetjük a jelenetet, amint Sam nagybácsi eredeti prototípusa nem egy fiatal férfiakból álló csoportot, hanem egy lemészárlás előtt álló marhacsordát üdvözöl.

Szóval, mit akar ez a kép? Egy teljes körű elemzés a nemzetpolitikai tudattalan mélyére vezetne minket, amelyet névlegesen testetlen absztrakcióként, törvényekből, és nem emberekből álló felvilágosodás kori alkotmányként, alapelvekként, és nem vér szerinti kapcsolatokként gondolnak el, és amelyet voltaképpen egy olyan hely testesít meg, ahol idős, fehér férfiak különböző fajokhoz tartozó, fiatal férfiakat küldenek csatába, hogy azok megvívják az előbbieket harcát. Amiben ez a valós és elképzelt nemzet hiányt szenved, az a hús – a testek és a vér –, és akit azok megszerzéséért elküld, az egy üres ember, egy hússzállító vagy talán csupán egy művész. Sam nagybácsi plakátjának korabeli modellje, mint kiderült, maga James Montgomery Flagg volt. Sam nagybácsi tehát a nemzeti színekben feszítő, hazafias amerikai művész önarcképe, aki milliónyi azonos nyomatban sokszorosítja önmagát a képek és a művészek számára elérhető termékenység révén. Tömeggyártású imázsának „testetlenségét” ellenpontozza kézzelfogható megtestesülése és tartózkodási helye a nemzetszerte elszórt toborzóállomások (és a toborzott újoncok valós testének) formájában.

E háttér ismeretében csodával határosnak gondolhatnánk, hogy ennek a plakátnak toborzóeszközként egyáltalán volt ereje vagy hatékonysága, és valóban nehéz lenne bármit is tudni a kép valódi hatalmáról. Ami viszont leírható, az pontosan a kép vágykonstrukciója a hatalommal és tehetetlenséggel kapcsolatos fantáziák vonatkozásában. Talán a kép finom nyíltsága saját vértelen sterilitásáról, illetve a kereskedésben és karikatúrában gyökerező eredetéről jelenti azt a párosítást, amely az Egyesült Államokhoz olyannyira találó szimbólumként tünteti fel.

Néha a vágy világos jelei már önmagukban is sokkal inkább a hiányra, mintsem a parancsadási hatalomra hívják fel a figyelmet, ahogyan az a Warner Bros. *A dzsesszénekesben* Al Jolsont ábrázoló plakátja esetében is történt, akinek kézmozdulatai egy „Mammy” nevű dajkához való fo-hászzkodásra, esedezésre, az iránta érzett szeretet kinyilvánítására utalnak, illetve egy olyan közönségre, amely a színházba, és nem a toborzóirodába helyezendő át. Amit ez a kép akar, eltérően attól, amit kér, az voltaképpen az alak és a háttér szilárd kapcsolata, a test tértől, a bőr ruházattól, a test külső részének a belsőtől való elhatárolása. És ez az, amit nem kaphat meg, hiszen a faj- és a testkép stigmái feloldódnak a fekete-fehér terek váltakozó, oda-vissza játékában, amelyek úgy „villognak” előttünk, akárcsak a filmes médium maga, mint a beígért faji álarcosbál színtere. A kép pontosan azon látvány iránt ébreszti fel a vágyunkat – ahogyan Lacan mondaná –, amit nem mutathat meg. Bármilyen különleges hatalma is van, azt ez a tehetetlenség adja.

Olykor a vizuális vágy tárgyának eltűnése egy képről a szemlélő-generációk tevékenységének közvetlen nyomára utal, amint azt a következő 11. századi bizánci miniatűr esete is példázza. Krisztus alakja, akárcsak Sam nagybácsié és Al Jolsoné, közvetlen módon szólítja meg szemlélőjét a 78. Zsoltár versszakainak segítségével: „Figyelj, én népem az én tanításomra; hajtsátok füleiteket számnak beszédeire.” Ami azonban a kép fizikai bizonyítékából egyértelműnek tűnik, az az, hogy a fülek nem hajlottak olyannyira a száj beszédeire, mint amennyire a szájak tapadtak a képen lévő ajkakra, az arcot majdhogynem a feledésig koptatva. Akik a miniatűrűt megtekintették, Damaszkuszi János tanácsát követve „átölelték (a képet) szemekkel, ajkaikkal, szívükkel.”¹⁷ Sam nagybácsiéhoz hasonlóan ez a kép is a szemlélő testére, vérére, szellemére pályázik; Sam nagybácsitól eltérően a találkozás során saját testét adja, az eucharisztikus áldozat egy-fajta újrajátszásaként. A kép arctalanná maszatolása nem jelent megszenteltelenséget, sokkal inkább a festett test áthelyezését a szemlélő testébe.

A képi vágy ilyen jellegű közvetlen megnyilvánulásait természetesen a „vulgáris” képalkotási módokhoz társítják általában – kereskedelmi reklámokhoz és politikai vagy vallási propagandához. A kép mint alárendelt kérést intéz vagy parancsot ad, amelynek pontos hatása és ereje egy, a pozitív vágy jeleit és a hiány vagy tehetetlenség nyomait ötvöző interszubjektív találkozás során mutatkozik meg. De mi van a tényleges „műalkotással”, az esztétikai tárggyal, amelynek egyszerűen csak „léteznie” kellene, teljes szépségében és fenségében? Az egyik lehetséges válasz Michael Friedtől származik, aki azzal érvel, hogy a modern művészet megjelenése pontosan

17 A bővebb kifejtésért lásd Robert S. Nelson: *The Discourse of Icons, Then and Now. Art History* 1989 (12):2., 144–55.



Szükségem van rád az Egyesült
Államok hadseregének legközelebbi
toborzóállomásán.
James Montgomery Flagg.
Az Egyesült Államok toborzóplakátja



Német sorozóplakát.
1915–1916 körül

a lemondással vagy a vágy jeleinek közvetlen megtagadásával hozható összefüggésbe. A Fried által csodált képi csábítás folyamata pontosan közvetettségével, a szemlélővel szembeni látszólagos közömbösségével, saját belső drámájában való antiteátrális elmélyülésével arányosan lesz sikeres. A Friedot elbűvölő, egészen sajátos képek azáltal jutnak hozzá ahhoz, amihez szeretnének, hogy olybá tűnnek, úgy tesznek, mintha semmit nem akarnának, mintha mindenük meglenne, amire szükségük van.

Ebben a tekintetben példaértékű Géricault *A Medúza tutajja* és Chardin *Buborékot fújó fiú* című munkáinak Fried általi megvitatása, amely segít megérteni, hogy nem csupán arról van szó, amit a képen lévő alakok látszólag akarnak, hanem a vágy általuk közvetített, olvasható jeleiről is. E vágy lehet eksztatikus és merengő, akár a *Buborékot fújó fiú* esetében, ahol az alakot magába szippantó, csillámló, remegő gömb természetes leképezése [Chardin] saját festői aktusába való belefeledkezésének, ugyanakkor proleptikus tükrözése a szemlélő befejezett mű előtti elmélyüléséről alkotott elképzelésének.¹⁸ A vágy ugyanakkor lehet erőszakos is, mint

18 Fried: i. m., 51.



A dzsesszénekes. Warner Bros. Plakát.
1927



Krisztus.
Washington, Dumbarton Oaks

például *A Medúza tutaja* esetében, ahol a „tutajon lévő férfiak küzdelmét” nem csupán annak belső, kompozíciós elrendezésével és a látóhatáron feltűnő mentőhajó jelével kapcsolatban kell értenünk, hanem „annak a készítésnek a vonatkozásában is, hogy elmenekülhessenek a tekintetünk elől, véget vethessenek a közszemlére kitettségnek, és megszabadulhasanak egy olyan jelenlét elkerülhetetlen, fenyegető tényétől, amely még a szenvedéseiket is teatralizálja”.¹⁹

Az ilyen típusú képi vágy végpontját, úgy gondolom, a modernista absztrakció purizmusa jelöli ki, amelynek a szemlélő jelenlétére vonatkozó tagadását Wilhelm Worringer tárgyalja az *Absztrakció és empátia* című művében, végső redukcióját pedig a korai Rauschenberg fehér festményei jelenítik meg. Az absztrakt festmények olyan képek, amelyek nem kívánnak képek lenni. De a vágy, hogy ne fedjék fel vágyukat, továbbra is a vágy egy formája marad, jegyzi meg Lacan. Az egész antiteatrális hagyomány újra a kép alapértelmezett feminizációjára hívja fel a figyelmet, amelyet olyasvalamiként kezel, mint ami köteles vágyat ébreszteni a szemlélőben anélkül, hogy a vágy vagy a megfigyeltség tudatának bármilyen jelét is feltárná, mintha a szemlélő a kulcslyuknál kukkolna.

19 Fried: i. m., 154.



Jean-Baptiste Chardin.
Szappanbuborékok.
1731–1733 körül



Barbara Kruger. Cím nélküli
(Tekinteted arcélembé vág). 1982

Barbara Kruger *Untitled (Your Gaze Hits the Side of My Face)*²⁰ című fotókollázsja meglehetősen közvetlenül elegyedik szóba a képi vágy e purista vagy puritán leírásával. A képen látható márványarc, akárcsak Chardin buborékot fújó fiújának elmerült arca, oldalnézetben jelenik meg, megfedkezve a néző tekintetéről vagy az éles fénysugárról, amely felülről pásztázza végig arcvonásait. Az alak befele fordulása, üres tekintete és rideg, kifejezéstelen arca vágyon túlinak tünteti fel őt, a tökéletes nyugalom azon állapotában, amelyet rendszerint a klasszikus szépséghez társítunk. A képre ragasztott verbális címkék azonban az előbbivel szöges ellentétben lévő üzenetet közvetítenek: „tekinteted arcélembé vág.”

Ha ezeket a szavakat a szobor által mondottakként olvassuk, annak teljes arckifejezése hirtelen megváltozik, mintha egy élő, ám épp kővé dermedt személy volna, akire a Medúza pozícióját elfoglaló néző rászzegezi erőszakos, vészterhes tekintetét. De a felirat elhelyezése, részekre bontása (nem beszélve a „your” és „my” birtokos mellénevek használatáról)²¹ a szavakat oly módon tünteti fel, mintha azok váltakozva lebegnének és rögzülnének a fénykép felületén. A szavak felváltva a szoborhoz, a fényképhez, illetve a művészhez „tartoznak”, akinek vágói és illesztői munkája annyira

20 Cím nélküli (Tekinteted arcélembé vág) – ford. megj.

21 Jelen esetben a „-d” és „-m” birtokos személyjelek használata. (A ford. megj.)

szembetűnően előtérbe helyeződik. Olvashatjuk ezt, például, egy női alaknak a tekintet nemi politikájáról szóló, nyílt üzeneteként, aki a hímnemű „lookism” erőszakosságát rója fel. De a szobor neme igencsak meghatározatlan; lehetne akár egy Ganümedész is. És ha a szavak a fényképhez vagy a teljes kompozícióhoz tartoznának, milyen nemet tulajdonítanánk azoknak? E kép legalább három összeférhetetlen üzenetet küld saját vágyára vonatkozóan: azt szeretné, ha látnák; nem akarja, hogy lássák; közömbös aziránt, hogy látják vagy sem. Az Al Jolson-plakáthoz hasonlóan, hatalmát a változó értelmezések villódzásából származtatja, amely a szemlélőt egyfajta bénult állapotba juttatja, hiszen – akár egy leleplezett kukkolót – egyidőben „kapja rajta a nézésen” és szólítja meg halálos pillantású Medúzaként.

Mit akarnak tehát a képek? Le tudunk vonni bármilyen általános következtetést is e sietős felmérés nyomán?

Az első gondolatom az, hogy a jelentés és hatalom kérdésköréről a vágy problematikája fele való elmozdulást szorgalmazó nyitó gesztusom ellenére folyamatosan visszatértem a szemiotika, a hermeneutika és a retorika eljárásaihoz. A „Mit akarnak a képek?” kérdés értelemszerűen nem kerülheti meg a jelek értelmezését. Minden, amit elér, az az értelmezés célpontjának finom eltolása, magukról a képekről (és talán a jelekről) alkotott képünk leheletnyi módosítása.²² A kulcs e módosításhoz/ eltoláshoz a képek (1) „animált” lényekként, kvázi-közvetítőkként, álszemélyekként értelmezett konstitutív fikciójának jóváhagyása; (2) e személyek nem szuverén alanyokként vagy testetlen szellemekként, hanem olyan alárendelteként való konstruálása, akiknek testét a különbözőség stigmájával jelölték meg, és akik közvetítőkként és bűnbakokként működnek az emberi vizualitás társadalmi terében. Rendkívül fontos e stratégiai váltás szempontjából, hogy ne tévesszük össze a kép vágyát a művész, a szemlélő vagy a képen megjelenő alakok vágyaival. Amit a képek akarnak, az nem esik egybe az általuk közvetített üzenetekkel vagy az általuk kifejtett hatással; még csak azzal sem esik egybe, amiről azt állítják, hogy akarják.

Az emberekhez hasonlóan a képek nem tudják, mit szeretnének; segítségre van szükségük, hogy visszaemlékezzenek erre a másokkal folytatott párbeszéd révén.

Nehezebbé is tehettem volna ezt a vizsgálatot, ha az absztrakt festmények (a képek, amelyek nem akarnak képek lenni) vagy a tájképjellegű zsánerek fele fordulok, ahol a személyiség – Lacan szavaival élve – csupán

22 Joel Sydney javaslata szerint e figyelemeltolódás Arisztotelész retorika (a jelentés közvetítésének és a hatásnak a tanulmányozása) és poétika (egy olyan alkotás sajátosságainak elemzése, amelyhez úgy viszonyulnak, mintha lélekkel rendelkezne) közötti különbségtételével írható le.

mint „filigrane” bukkan fel. Az arcból, azaz a mimézis ősi tárgyából és felületéből indulok ki, a tetovált ábrázattól a festett arcokig haladva. De a vágy kérdése bármelyik képnek címezhető, és a jelenlegi tanulmány nem több, mint egy javaslat arra, hogy ezt mindenki próbálja ki maga.

Amit a képek tőlünk akarnak, amit nem sikerült megadnunk nekik, az az ontológiájuknak megfelelő vizualitás eszméje. Úgy tűnik, a vizuális kultúrát tárgyalók figyelmét gyakran tereli el az innováció és modernizáció retorikája. Ez utóbbiak azt szeretnék, ha a szövegalapú tudományágakhoz, valamint a film- és tömegkultúra vizsgálatához felzárkózó fogócska révén aktualizálhatnák a művészettörténetet. El szeretnék törölni a magas és alacsony kultúra közötti különbségeket, „a művészettörténetet a képek történetévé” alakítva. Fel szeretnék számolni a művészettörténet feltételezett támaszkodását a „hasonlóság és mimézis” naiv fogalmaira és a képek iránti, látszólag nehezen kiirtható, babonás, „természetes attitűdökre”. A képek „szemiotikus” vagy „diszkurzív” modelljei felé fordulnak, amelyek az előbbieket az ideológia, az uralmi technológiák kivételéseként tüntetik fel, s amelyeknek szerintük a tisztánlátó kritika segítségével lehet ellenállni.²³

Nem arról van szó, hogy a vizuális kultúra ezen megközelítése helytelen vagy eredménytelen lenne. Ellenkezőleg, figyelemre méltó átalakulást indított el az akadémiai művészettörténet álmatag börtönében. De ez minden, amit akarunk? Vagy (konkrétabban) ez minden, amit a képek akarnak? A legjelentősebb változás, amelyet a vizuális kultúra egy kielégítő elmélet keresése során felmutatott, az a vizualitás társadalmi erőterének – a másokat szemlélés és a szemlére kitettség mindennapi folyamatainak – nyomatékosításában áll. A vizuális kölcsönösség ezen összetett erőtere nem annyira a társadalmi valóság mellékterméke, mint inkább annak aktív alkotója.

A társadalmi kapcsolódások során a látás legalább annyira fontos közvetítői szerepet tölt be, mint a nyelv, miközben az nem redukálható a nyelvre, a „jelre” vagy a diskurzusra. A képek egyenlő jogokat akarnak a nyelvvel, nem pedig nyelvvé átalakulni. Sem a „képek történetének” szintjére, sem a „művészettörténet” magaslatára nem akarnak kerülni, hanem többszörös alanyi pozícióval és személyazonossággal rendelkező, összetett egyedekké szeretnék nyilvánítani magukat. Egy olyan hermeneutikát akarnak, amely Panofsky ikonológiájának nyitógesztusához tér vissza, még mielőtt Panofsky kidolgozná saját értelmező módszerét, és a képpel való első szembesülést egy olyan „ismerőssel” történő találkozéhoz hasonlítná, aki „kalaplevétellel üdvözl engem az úton”.

23 Ebben a kutatásban Bryson, Holly és Moxey a *Visual Culture (Vizuális kultúra)* szerkesztői bevezetőjében írt, alapvető állításait foglalom össze.

A képek tehát nem azt akarják, hogy értelmezzék, dekódolják, imádják, összetörjék, leleplezzék, demisztifikálják őket, vagy hogy ők bűvöljék el a szemlélőt. Talán még azt sem szeretnék, hogy a szubjektivitás vagy a személyiség legyen osztályrészük jó szándékú kommentátoroknak köszönhetően, akik úgy gondolják, hogy az emberi természet a legnagyobb bók, amivel a képeket illethetik.

Lehet, hogy a képek vágyai nem emberiek, és jobban modellezhetők az állatok, gépek, kiborgok alakjait figyelve, vagy a legegyszerűbb képek nyomán haladva, mint amilyenek az Erasmus Darwin által leírt „növények szerelmei”. A képek tehát végső soron nem akarnak mást, minthogy egyszerűen megkérdezzék tőlük, mit akarnak, elfogadva, hogy válaszuk akár „Az égvilágon semmit” is lehet.

Nagy Eszter fordítása

Elfelejtett képelméletek

Az itt következő tanulmány eredetileg ama referátum nyomán jött létre, amelyet a BME Műszaki Pedagógia Tanszék keretében működő *Képi Tanulás Műhelye* (Visual Learning Lab, VLL) 2016. június 19-iki ösz-szejövetelén tartottam. A referátum írott, bővített formája megjelent a *Képi Tanulás Műhelye* Füzetek 3. számában (2016/3). A *Kellék – filozófiai folyóirat* megisztelő felkérésére azt az írást most frissítésekkel kiegészítve közölhetem, a frissítéseket az „Utóirat 2020” tartalmazza. A korábbi publikáció szövegén néhány lényegtelen elhagyástól eltekintve nem változtattam, az időbeli utalásokon sem, azaz a múltidők és jelenidők az alábbiakban 2016 nyarához képest értendők.

Maga a referátum azoknak az önreflexiók beszélgetéseknek és üzenetváltásoknak hatására keletkezett, amelyeket a VLL tagjai a 2016. március 3-i kutatászemináriumi találkozót követően folytattak. A találkozó során Aczél Petra professzor asszony elgondolkodtató, sőt fölkavaró megjegyzést tett: *Nem olvassuk egymás írásait.* – Mármost hadd hangsúlyozzam mindjárt, hogy a jelenség, miszerint szakmabeliek nem olvasák egymást, egyáltalán nem szokatlan, inkább jellegzetes: ritkák azok a híres szerzők, akiket olvasni a kortársak számára mintegy kötelező; és szűkek azok a szubdiszciplínák, amelyek művelői magától értetődően – ti. önrdekből és ennyiben megint csak kötelezően – hivatkoznak egymásra. A VLL tagjai kétségkívül nem alkotnak ilyen szubdiszciplínát.

Nem olvassuk egymás írásait... Sőt, valójában – és ez a megfigyelés referátumom fő indítéka – nemcsak egymás írásait nem olvassuk, hanem abban az alapirodalomban sem osztozunk, amelyre írásainknak támaszkodniuk kellene. A VLL fennállásának bő hat éve alatt nem sikerült bármiféle egységes szakirodalmi paradigmát létrehoznunk.

Jóval régebben egyszer már tettem kísérletet – azóta többé-kevésbé magam által is elfelejtett kísérletet – valami kezdetleges irodalmi

A szerző filozófiaprofesszor, a Magyar Tudományos Akadémia tagja. Email: nyirik@gmail.com; honlap: www.hunfi.hu/nyiri

A szerző kifejezett kérésére jelen tanulmányban eltértünk a *Kellék – filozófiai folyóirat* jegyzetelési stílusától, és megőriztük a tanulmányban használt hivatkozási módot. (A szerk.)

áttekintésre.¹ Mostani próbálkozásom az akkorinál jelentősen szélesebb tematikai hálózat mentén épül fel. Egy ilyen hálózat elemeihez ma – éppenséggel a VLL tagjainak kutatásait is sokszorosán kiaknázva – a következő témacsoportokat sorolnám:

- ikonológia
- az ikon-téma a számítógépkorszak hajnalán
- mentális képek („bildloses”, „unanschauliches” *Denken* vita; *imagery debate*)
- képjelentés, képi hasonlóság, képigazság
- képteológia
- képprobléma a fogalmi metaforaelméletben
- képi metaforák
- vizuális retorika
- taglejtésnyelv
- gyermekrajz
- képregény (*comics*)
- filmelméletek
- az információ vizualizációja

E témacsoportok irodalmának egyfajta részleges rendszerezése előtt azonban hadd idézzem fel azokat a gyűjteményes köteteket – méltán nem elfelejtett összeállításokat! –, amelyekkel a huszadik századi, ma is ható képelméletek magyarországi befogadása megkezdődött.

A magyarországi recepció kezdetei

Az első ilyen kötetet Horányi Özséb szerkesztette.² Az összeállításában szereplő, többnyire már akkor klasszikus vagy azóta klasszikussá

1 Lásd „Képjelentés és szójelentés: Időrendi bibliográfia”, függelékként illesztve „Képjelentés és mobil kommunikáció” c. tanulmányomhoz, az általam szerkesztett *A 21. századi kommunikáció új útjai* kötetben (Budapest: MTA Filozófiai Kutatóintézete, 2001). A kötet, a BME Műszaki Pedagógia Tanszék jóvoltából, online elérhető: www.mta.t-mobile.mpt.bme.hu/dok/kiad2_hu.htm. Hasonlóképpen elérhető – www.mta.t-mobile.mpt.bme.hu/dok/kiad3_hu.htm – az általam szerkesztett *Mobilközösség – mobilmegismerés* kötet is (Budapest: MTA Filozófiai Kutatóintézete, 2001), benne „Az MMS képfilozófiájához” c., az előbbi tanulmányt kiegészítő írással.

2 Horányi Özséb (szerk.), *A sokarcú kép: Válogatott tanulmányok*, Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1982.

vált szerzők: E. H. Gombrich, Nelson Goodman, David Carrier, Max Black, Jaakko Hintikka, John G. Bennett, Kendall L. Walton, John R. Searle, Søren Kjørup, William P. McLean, Marx W. Wartofsky, Paul Messaris – Larry Gross, Pierre Bourdieu. A kötet fő súlypontját a sokáig Gombrich és Goodman közös felfogásának tartott gondolat határozza meg, miszerint minden képjelentés konvenciófüggő. „Manapság konszenzus van abban”, írta bevezetőjében Horányi, „hogy a képet képpé valamiféle *kánon* (avagy – szinonimával szólva – nyelv, kód, szkéma, szabály) teszi; vagyis abban, hogy a kép képvolta nem valamiféle 'inherens' tulajdonság, hanem konstitúció eredménye.”³ A képiség huszadik századi elméleteinek magyarországi befogadása a képjelentés önállóságának tagadásával vette kezdetét.

Nyolc évvel később került kiadásra Séra László és munkatársai szerkesztésében a *Képzelet* című gyűjtemény.⁴ Ebben a gyűjteményben már megjelenik az ún. *imagery debate* tematikája. A voltaképpen ma is tartó „képiség-vita” legkésőbb az 1970-es évek elején megkezdődött, bár előzményei korábbra nyúlnak vissza – gondoljunk csak Holt 1964-es tanulmányára.⁵ A Séra-kötetben hangsúlyos szerepet játszanak a képiség-vita klasszikus hősei: Allan Paivio, R. N. Shepard, S. M. Kosslyn, Zenon Pylyshyn, Ned Block. – Paivio, Shepard és Kosslyn voltak az úttörői a mai kognitív tudományban immár általánosan elfogadott álláspontnak, mely szerint gondolkodásunk éppenséggel nem nélkülözheti mentális képi reprezentációk önálló funkcionális jelenlétét.

Újabb három év múlva jelent meg Bacsó Béla főszerkesztésében és Gottfried Boehm társszerkesztésében az *ATHENÆUM* folyóirat *Kép – Képiség* című különszáma.⁶ Ebben a lenyűgözően gazdag összeállításban egy megint más képelméleti hagyomány játszik kiemelt szerepet. A szám Husserl és Merleau-Ponty írásaival indít, de a szerzők közé tartozik Michel Foucault, Gottfried Boehm és Max Imdahl is, továbbá – és felsorolásom korántsem lesz teljes – Kibédi Varga Áron („Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás”), Vilém Flusser („Az új képzelőerő”), David

3 Horányi (szerk.), *A sokarcú kép*, 9. o. – A mondott konszenzust Horányi a továbbiakban is osztotta, lásd pl. „Megjegyzések az ikon fogalmáról – természetesen mint szövegfogalomról” c. tanulmányát Petőfi S. János magánkiadású kötetében: *A humán kommunikáció szemiotikai elmélete felé* (Szeged: 1991).

4 Séra László, Kovács Ilona és Komlósi Annamária (szerk.), *A képzelet*, Budapest: Tankönyvkiadó, 1990.

5 R. R. Holt, „Imagery: The Return of the Ostracised”, *American Psychologist* 19 (1964), 254–266. o.

6 I. köt., 4. füzet (1993).

Freedberg („Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás”⁷), valamint Almási Miklós. – Almási tanulmánya, a klipp és a reklám közös struktúrájáról („A mozaik-tudat posztmodern víziói”), a *Kép – Képiség* többi darabjával együtt ma is megvilágító olvasmány – ám szemben azokkal, méltatlanul kihullott emlékezetünk rostáján.

Husserl és Merleau-Ponty mellett Sartre, Gadamer és Boehm áll a középpontjában Bacsó 1997-ben kiadott újabb összeállításának,⁸ de találkozunk a kötetben – felsorolásom ismét csak részleges – Richard Wollheim, Arthur C. Danto és Hans Blumenberg írásaival is. És szerepel itt W. J. T. Mitchell nevezetes *Mi a kép?* című tanulmánya.⁹ Mitchell persze igencsak számon tartott szerző idehaza. Magyar nyelven 2008-ban a szegedi *Ikonológia és műértelmezés* sorozatban gyűjteményes kötete került kiadásra.¹⁰ A közelmúltban pedig éppen a *Képi Tanulás Műhelye* köréhez idén tavasszal csatlakozott Endrődy-Nagy Orsolya hivatkozott Mitchellre – annak Panofsky-értelmezése kapcsán.¹¹

Ikonológia

Erwin Panofsky meghatározó ikonográfia/ikonológia-tanulmánya 1939-ban jelent meg, *Studies in Iconology* c. kötete bevezetőjeként, ez a tanulmány képezte azután 1955-ös *Meaning in the Visual Arts* című kötetének első fejezetét.¹² Panofskyra alább a „Képjelentés, képi hasonlóság, képigazság” pontban egy másik írása kapcsán még visszatérek, jelen pontban hadd időzzek el Mitchell-nél, akinek három munkájára utalok:

- 7 A szöveg Freedberg *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* c. munkája első fejezetének fordítása (Chicago: University of Chicago Press, 1989, 1–26. o.)
- 8 Bacsó Béla (szerk.), *Kép, fenomén, valóság*, Budapest: Kijarat Kiadó.
- 9 A tanulmány Mitchell *Iconology: Image, Text, Ideology* c. kötetének (Chicago: The University of Chicago Press, 1986) első fejezetét képezi, egy korábbi változata a *New Literary History* 1984. tavaszi számában jelent meg.
- 10 Szőnyi György Endre – Szauter Dóra (szerk.), *A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai – Tanulmányok*, Szeged: JATPress. A „Mi a kép?” írás ebben a gyűjteményben is szerepel, a fordítást a szerkesztők a *Kép, fenomén, valóság* kötetből vették át.
- 11 Endrődy-Nagy Orsolya, *A reneszánsz gyermekképe: A gyermekkép reneszánsza 1455–1517 között Európában – Ikonográfiai elemzés*, Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015, 80. o.
- 12 Magyar kiadása: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Budapest: Gondolat, 1984.

az általa szerkesztett *The Language of Images* című gyűjteményre;¹³ a már említett *Iconology* kötetre; és az 1994-ben megjelent *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* című könyvére.¹⁴ Az 1980-as gyűjtemény ritkán idézett – talán mégiscsak elfeledett? –, noha nagyon érdemes bevezetője így összegzi a kötet tematikáját:

Témánk a kép [image]. A témakör, amely belőle kinőni látszik, annak a diszciplínának kibővített változata, amelyet Panofsky „ikonológiának” nevezett: a képiség [imagery] logikájának, konvencióinak, grammatikájának és poetikájának történeti tanulmányozása.... Az itt következő esszéket a képiség kódolásának és kibetűzésének a különböző művészetekben és az észlelésben és tudatban érvényesülő szabályai iránti érdeklődés egyesíti.¹⁵

A kötet külön érdekessége, hogy itt együtt szerepel Rudolf Arnheim, E. H. Gombrich és John Searle egy-egy híres tanulmánya: Arnheim-tól az „A Plea for Visual Thinking”, Gombrichtól a „Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye”, Searle-től pedig a „Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation”. Mindhárom tanulmány a képi realizmus talaján áll. Arnheim és Gombrich esetében a realizmus-aspektust Mitchell röviden érinti is (Searle esetében nem), továbbá egyáltalán kiemeli kettőjük korszakalkotó szerepét: „A kép tanulmányozása... főleg olyanoknak köszönhetően, mint Gombrich és Arnheim... kikerült a művészettörténet gyámsága alól, és a természet- és bölcsészettudományok általános problémájává lett.”¹⁶

Áttérve az 1986-ban megjelent *Iconology* kötetre, hadd idézzek először egy mondatot annak hátsó borítójáról. Rudolf Arnheim ott olvasható megfogalmazását igencsak találónak gondolom:

13 Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

14 Chicago: The University of Chicago Press. Immár mindhárom itt felsorolt munka (miként a jelen referátumomban még említésre kerülő szakirodalom igen tetemes része is) szabadon hozzáférhető különböző közösségi megosztó oldalakon. – Viszont hadd tegyek itt egy (tapasztalataim szerint nem felesleges) figyelmeztető megjegyzést: az amúgy nagyon tanulságos *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era* című kötet (Cambridge, MA: The MIT Press, 1994) nem W. J. T. Mitchell, hanem William J. Mitchell műve. – A Panofsky–Mitchell vonulat mintegy köztes pillére Meyer Schapiro, a huszadik század amerikai művészettörténetének egyik meghatározó alakja. Az ő *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (Hague: Mouton, 1973) c. munkájára Mitchell a *Picture Theory* 38. oldalán (7-es jegyzet) utal.

15 *The Language of Images*, 2. o.

16 Uo. 7. o.

Az irodalomkritikus W. J. T. Mitchell oly módon vállalkozik a képek természetének vizsgálatára, hogy azokat szavakkal hasonlítja össze, vagy pontosabban a szónyelv szempontjából tekint azokra.

Míg Arnheim számára a képiség természetes és elsődleges, addig Mitchell a képhez úgyszólván annak nyelvi közvetítettségén, mondhatni fogalmán át közelít. Ahogyan a kötet bevezetőjében írja:

Ez a könyv arról szól, hogy mit mondanak az emberek a képekről. Elsősorban nem specifikus képekkel foglalkozik és azzal, hogy az emberek mit mondanak róluk, hanem inkább azzal, hogy hogyan beszélünk a képiség ideájáról... . Az „ikonológiai esszék” elnevezést alkalmazom annak érdekében, hogy valamit helyreállítsak e kifejezés szószerinti értelméből. Az „ikonok” (képek vagy hasonlóságok [images, pictures, or likenesses]) „logos”-át (szavak, ideák, diskurzus, vagy „tudomány”) tanulmányozom. Ez tehát egyfajta „képek retorikája”...¹⁷

Végül vessünk egy pillantást a *Picture Theory* kötetre. Ennek első fejezete a híres (eredetileg 1992-ben megjelent) „Pictorial Turn” esszé. *Képi fordulat*. De vajon történt-e itt igazi fordulat? Megítélésem szerint csak terminológiai fordulat – éspedig szerencsétlen fordulat – történt. Ez a könyv, írja a kötet bevezetőjében Mitchell,

alapvetően folytatása és társkönete egy másik könyvnek, az *Iconology*-nak, amelyet 1986-ban publikáltam. Az *Iconology* azt kérdezte, hogy a képek [images] micsodák, hogy hogyan különböznek a szavaktól, és miért számít, hogy egyáltalán feltesszük ezeket a kérdéseket. A *Picture Theory* ugyanezen kérdéseket teszi fel a képekkel [pictures] kapcsolatban, azaz a konkrét, reprezentáló tárgyakkal kapcsolatban, amelyekben a képek [images] megjelennek. Azt kérdezi, hogy a kép [picture] micsoda, és úgy találja, hogy a válasz nem gondolható el a szövegekre történő kiterjedt reflexió nélkül...¹⁸

Vagyis Mitchell itt az „image”/„picture” angol megkülönböztetést törekszik tartalmi rangra emelni, amivel rögsös útra téved. Az idézett passzus utolsó előtti mondatához jegyzetet fűz:

17 *Iconology*, 1. o.

18 *Picture Theory*, 4. o.

A közbeszédben a „picture”-t és az „image”-et gyakran felcserélhetően használják kétdimenziós felületekre felvitt vizuális reprezentációk megjelölésére, és néha én is engedni fogok ennek a használati módnak. Általában azonban úgy gondolom, hogy hasznos, ha kiaknázzuk a két terminus közötti megkülönböztetéseket: a különbséget a konstruált konkrét tárgy vagy együttes (keret, támasz, anyagok, pigmensek, munka) és a szemlélő számára nyújtott fenomenális megjelenés között; a különbséget a reprezentáció tudatos aktusa („*képet alkotni* vagy *leképezni*” [„to picture or depict”]) és a kevésbé akaratlagos, talán éppen passzív vagy automatikus aktus („*képet alkotni* vagy *elképzetni*” [„to image or imagine”]) között; a különbséget egy specifikus fajta vizuális reprezentáció (a „képies” kép [the „pictorial” image]) és az ikonitás teljes világa (verbális, akusztikus, mentális képek) között.

A magyar nyelv mind az „image”-et, mind a „picture”-t „kép”-nek fordítja (amiként a német „Bild”-nek), viszont viaskodik az „image” (és a „picture”!) mint *lelki kép* jelentésével, amelyet a szaknyelv olykor (ma már szerencsére ritkábban) a „képzet” szóval ad vissza.¹⁹ Talán az a legegyszerűbb, ha „lelki kép”-et” vagy „mentális kép”-et fordítunk ott, ahol a kontextus ezt sugallja – vagy amikor az angol szöveg ténylegesen „mental image”-et vagy „mental picture”-t mond...

Az ikon-téma a számítógépkorszak hajnalán

A társadalomtudományok képi fordulatainak egyik korai előfutára a szociológus-filozófus Otto Neurath. Az 1920-as/30-as években ő alakította ki az *isotype* („International System Of Typographic Picture Education”) ikonikus nyelvet – ama nemzetközi piktogramok modelljét, amelyekkel ma naponta találkozhatunk repülőtereken és pályaudvarokon.²⁰

- 19 Az imént idézett Mitchell-passzus és az ahhoz tartozó jegyzet fordításakor a magyar Mitchell-válogatás a „kép” [„picture”] és „kép(zet)” [„image”] formulával kísérletezik (*A képek politikája* [lásd fentebb, 10-es jegyzet], 126. o., a formulát a jobb áttekinthetőség kedvéért itt nem helyeztem újabb idézőjelek közé, hanem aláhúztam).
- 20 Neurath talán legfontosabb képelméleti munkája az *International Picture Language*, London: 1936, újranyomatva: University of Reading: Dept. of Typography & Graphic Communication, 1980. Számos más vonatkozó írásának gyűjteményes kiadása: Otto Neurath, *Gesammelte bildpädagogische Schriften* (szerk. Rudolf Haller és Robin Kinross), Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1991. Érintem Neurath képel-

A piktogramok terjedése keltette elméleti-gyakorlati érdeklődéstől nyilván nem függetlenül jelent meg 1972-ben Henry Dreyfuss *Symbol Sourcebook: An Authoritative Guide to International Graphic Symbols* c. könyve,²¹ 1974-ben – svéd nyelven – Carl G. Liungman *Dictionary of Symbols*-ja,²² és 1978–81-ben Adrian Frutiger háromkötetes munkája, a *Der Mensch und seine Zeichen*.²³ Nagyívű történeti és rendszerező, az emberi képalkotás kezdeteiig és alapjaiig visszanyúló, mélyenszántó művekről van itt szó, amelyek mostanára azonban teljesen feledésbe merültek.

Feledésbe merültek azok az 1990-es években megjelent átfogó munkák/szerzők is, amelyek az ikon-problematikát már közvetlenül a számítógép-élmény hatására tárgyalták. Öt ilyen szerzőt-szerzőpárost / munkát említek, de a felsorolás minden bizonnyal hosszan folytatható volna: William Horton;²⁴ Rosemary Sassoon – Albertine Gaur;²⁵ Jack Tresidder;²⁶ Paul Honeywill;²⁷ Masoud Yazdani – Philip Barker (szerk.).²⁸ Nincs itt most terem ezeknek a könyveknek mégannyira rövid ismertetésére sem, ám legalább Horton oly kiváló művéből hadd idézzek néhány passzust:

Kezdetben volt a kép. Sok idővel azelőtt, hogy a mordulások és morgások szavakká fejlődtek volna, őseink arckifejezések, testtartások és mutató gesztusok által kommunikáltak. A barlangrajzok sok száz évszázaddal megelőzték az írott nyelvet, és a betűírás lassan alakult ki korábbi piktografikus írásokból. Ironikus módon a számítógépek

méletét „From Texts to Pictures: The New Unity of Science” c. tanulmányomban (http://www.academia.edu/4494104/From_Texts_to_Pictures_The_New_Unity_of_Science_2003 – megjelent az általam szerkesztett *Mobile Learning: Essays on Philosophy, Psychology and Education* c. kötetben, Vienna: Passagen Verlag, 2003, 45–67. o., magyar fordítása: „Szavaktól képekig: A tudomány új egysége”, *Magyar Filozófiai Szemle*, 2005/3, 381–410. o.). A Képi Tanulás Műhelyének köréből a közelmúltban Jász Borbála publikált Neurath-ról: „The Development of Pictograms: Scientific Visualisation of Otto Neurath’s Picture Language and its Actuality” (*Opus et Educatio*, 2016/3).

21 New York: McGraw-Hill, 1972.

22 Amerikai kiadása: New York: Norton & Co., 1991.

23 Amerikai kiadása: *Signs and Symbols: Their Design and Meaning*. Fordította Andrew Bluhm, New York: Watson-Guptill Publications, 1998.

24 *The Icon Book: Visual Symbols for Computer Systems and Documentation*, New York: John Wiley & Sons, 1994.

25 *Signs, Symbols and Icons: Pre-history to the Computer Age*, Exeter: Intellect Books, 1997.

26 *Dictionary of Symbols: An Illustrated Guide to Traditional Images, Icons, and Emblems*, San Francisco: Chronicle Books, 1998.

27 *Visual Language for the World Wide Web*, Exeter: Intellect Books, 1999.

28 *Iconic Communication*, Bristol: Intellect Books, 2000.

kifejlődése a kommunikáció ezen történelemelőtti formájának újralfedezéséhez és újraalkalmazásához vezetett. Az ikonok használata mind ősi, mind mai. ... Az ikonok és a szavak nem ellenségek. Nem kölcsönösen kirekesztők. Bizonyos helyeken mindkettőjükre szükség van. Legtöbbször úgy áll a helyzet, hogy valamely jól tervezett ikon és egy tömören fogalmazott képalírás gondos kombinációja jobban teljesít, mint magában bármelyikük. – A mindent-vagy-semmit beállítottságú tervezők elmulasztják az esélyt, hogy mind a szavak, mind az ikonok legjobb vonásait kihasználják. A képalírások kezdetben segítik a felhasználókat abban, hogy megtanulják a vizuális képeket, a vizuális képek pedig segítenek a gyenge olvasóknak, hogy értelmezzék a képalírásokat. ... Az ikonok nem képek. Nem azért pillantunk rájuk, hogy megtudjuk, valami hogyan néz ki. Valójában ha közelebbről kell megtekintenünk őket, akkor valószínűleg nem jól tervezettek. Az elgondolás az, hogy az ikonokat egészükben, egyetlen pillantással lássuk át, és amint megtanultuk azokat, automatikusan ismerjük fel. Ha az ikont realisztikus részletekkel terheljük túl, akkor esetleg kevésbé jól, nem pedig jobban lesz felismerhető.²⁹

Mentális képek

Ha a képelmélet témacsoportok hálózata alkotja, úgy ebben a hálózatban a központi helyet minden bizonnyal a mentális képek témája foglalja el. A téma pszichológiai szakirodalmáról 2004-ben megjelentetett igen terjedelmes kézikönyvében Jon Roeckelein³⁰ sok ezer vonatkozó kiadványt ismertet, az anyag bősége azonban (és a hivatkozások gyakran elnagyolt volta) nála jobbára a követhetőség rovására megy. Áttekinthetőbb a Nigel J. T. Thomas által írt „Mental Imagery” – úgyszintén nem rövid, de hozzáértő és jól tagolt – címszó a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* webhelyen.³¹ Ám erről a címszóról is elmondható, hogy aligha alkalmas a témával történő első megismerkedésre. Bevezető olvasmányként jómagam a fentebb már többször emlegetett Rudolf Arnheim *Visual Thinking* c. munkáját³² javasolnám. Arnheim fő üzenete:

29 Horton, *The Icon Book*, 1., 14. és 15. o.

30 *Imagery in Psychology: A Reference Guide*, Westport, CT: Praeger.

31 Lásd <http://plato.stanford.edu/entries/mental-imagery>, utolsó átfogóbb frissítése 2014. szeptemberében.

32 Berkeley: University of California Press, 1969.

Ami a nyelvet a gondolkodás számára oly értékesé teszi. . . , az nem állhat a szavakban való gondolkodásban. Inkább abban a segítségben áll, amelyet a szavak a gondolkodásnak kölcsönöznek, mialatt az megfelelőbb közegben működik, tudniillik a vizuális képek [visual imagery] közegében.³³

Arnheim számos más alapvető könyve és tanulmánya közül ezen a ponton még az *Art and Visual Perception*-t említem,³⁴ valamint *Visual Thinking* c. esszéjét,³⁵ illetve emlékeztetek az 1980-as Mitchell-kötetben szereplő A Plea for Visual Thinking-re. Arnheim a huszadik század képelméletének egyik legnagyobb hatású alakja, nézeteire alább még visszatérünk a képjelentés / képi hasonlóság / képigazság témáknál, valamint a gyermekrajz és a filmelméletek témák kapcsán.

A *Visual Thinking* történeti bevezetőként is kiváló. Arnheim főleg a 19. század végi / 20. század eleji fejleményeket ismerteti, de a 17–18. századi brit empirizmus köréből úgyszintén jó összefoglalásokat ad. Utóbbi áramlat legrészletesebb és legmélyebb elemzését persze H. H. Price nyújtja a *Thinking and Experience*-ben³⁶ – erre a kiemelkedő jelentőségű, ám különös sorsú munkára alább még utalni fogok.

A mentális képek elméletének kezdetei a görög filozófia kezdeteire nyúlnak vissza.³⁷ Platón *Philéosz* c. dialógusában akként fogalmaz, hogy lelkünkben úgymond az „írnok” mellett egy másik mester is tevékeny – a festő, aki az írnok által leírt dolgok képeit rajzolja meg bennünk. Arisztotelész nevezetes kijelentése szerint pedig a lélek soha nem gondolkodik kép [phantazma] nélkül (*De anima*, 430a). A filozófia – és a mindennapi gondolkodás – Arisztotelész nyomdokain halad Aquinói

33 *Visual Thinking*, 231. sk. o. – Amúgy ez az a passzus, amelyet Lakoff bevezetesképpen idéz, midőn egy 2006-os esszéjében beszámol Arnheim *Visual Thinking*-jének az 1970-es években reá gyakorolt meghatározó és azután elfojtott hatásáról. Lásd George Lakoff, „The Neuroscience of Form in Art”, a Mark Turner által szerkesztett *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity* című kötetben, New York: Oxford University Press, 2006, 154. o.

34 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley: University of California Press, 1954. Második, bővített és módosított kiadás: 1974. Utóbbi magyar változata: *A vizuális élmény: Az alkotó látás pszichológiája*, Budapest: Gondolat, 1979, fordította Szili József és Tellér Gyula, az amúgy jó nyelvezetű fordítást azonban egyfajta értelmező szándék megbízhatatlanná teszi.

35 A Kepes György által szerkesztett *Education of Vision* c. kötetben, New York: Braziller, 1965.

36 London: Hutchinson's Universal Library, 1953.

37 A történetnek a görögöktől a brit empirizmuson át Kantig tartó ívét valamelyes részletességgel ismertettem „A tiszta kép kritikája: Szemlélet, fogalom, séma” c. tanulmányomban (*Világosság* 2004/6, <http://epa.oszk.hu/01200/01273/00014/pdf/2020050106144242.pdf>).

Szent Tamáson át a brit empirizmusig és még utána is. A 19. században egyfajta fordulat történt a kísérletesebb önmegfigyelés/megfigyelés irányába, ez a németeknél először Fechnerhez köthető,³⁸ a franciáknál Ribot-hoz,³⁹ az angoloknál Galtonhoz.⁴⁰

Galton kérdőíveket küldött ki iskolázatlanabb és magasan iskolázott személyeknek (azaz tudós férfiaknak) egyaránt, és megdöbbenve tapasztalta, hogy utóbbiak csak csekély mértékben voltak képesek vizuális emlékek felidézésére, illetve egyáltalán vizuális gondolkodásra. A jelenséget a modern iskolarendszer okozta túlon túl elfojtó hatású verbális-írásbeli műveltséggel magyarázta. Galton magyarázatát fogadta el Russell is, aki az 1910-es/20-as évek fordulóján a mentális képek mint elsődleges jelentéshordozók mellett érvelt.⁴¹ Galton maga részletesen taglalta a lelki képek és egyáltalán a vizualitás alapvető kognitív szerepét; befolyása kiemelkedő volt, erősen hatott Titchenerre, a Gestalt-iskola első nemzedékéhez tartozó Koffka-ra,⁴² és a második nemzedékhez tartozó Arnheimra.

Titchener a tizenkilencedik/huszedik század fordulójának vezető amerikai pszichológusa. 1909-ben megjelent *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* c. sokat idézett műve⁴³ egyfelől az ún. würzburgi iskola „képnélküli gondolkodás”-felfogását bírálja,⁴⁴ másfelől alapvetően hozzájárul a motorikus reakció / / belső képalkotás / szónyelv szintek egymásra épülése átfogó elméletéhez, kiegészítve azt a taglejtésnyelv mint őseredeti nyelv elméletével. Így Titchenerre alább még ismételten alkalmam lesz visszatérni. Ami közelebbről a mentális képek kérdését illeti, Titchener ezekkel két további

- 38 Gustav Theodor Fechner, *Elemente der Psychophysik*, 2. rész, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1860. Fechnertól veszi át majd Titchener a belső képek taxonómiáját, ahogyan erről Holt is (lásd fentebb, 5-ös jegyzet) tudósít.
- 39 Théodule Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris: Librairie Germer Baillière, 1883.
- 40 Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (1883), 2. kiad. London: J. M. Dent, 1907.
- 41 Bertrand Russell, „On Propositions: What They Are and How They Mean”, *Aristotelian Society Supplementary Volume 2* (1919), 1–43.o. Elméletének bővebb kifejtésére Russell *The Analysis of Mind* c. könyvének X. fejezetében kerít sort (London: George Allen & Unwin, 1921). Elfelejtettnek ezt a könyvet nyilván nem nevezhetjük, ám elmondható, hogy Russell ragyogó képfilozófiai fejtegetéseire a következő évtizedekben – elsősorban talán a késői Wittgenstein hatása nyomán – alig irányult figyelem.
- 42 Kurt Koffka, *Zur Analyse der Vorstellungen und ihrer Gesetze: Eine experimentelle Untersuchung*, Leipzig: Quelle & Meyer, 1912. Koffka későbbi főműve a *Principles of Gestalt Psychology*, London: Routledge and Kegan Paul, 1935.
- 43 New York: Macmillan, 1909.
- 44 Az iskola alapítója Oswald Külpe, akinek még Lipcsében 1893-ban írt *Grundriss der Psychologie*-jét az úgyszintén Wundt műhelyéből induló Titchener fordította angolra.

tankönyvében foglalkozik⁴⁵ – anyag- és gondolatgazdag, ma már jobbra feledésbe merült munkákban.

Mialatt a würzburgiak a fogalmi gondolkodás képnélküli volta mellett érveltek, Bécsben az ideg orvos Sigmund Freud az álmok képességének ellentmondásos titkait törekedett megfejteni. Freud szerint az álomképek alapvetően a kellemetlen – megbetegítő – gondolatok elfedésére szolgálnak,⁴⁶ a gyógyuláshoz a terápiás *beszélgetés* vezet, melynek során a zavaros értelmű képek helyébe világos szóbeli felismerések lépnek. Az álomképek már azáltal is zavarosak, hogy – éppen mivel képek – nem fejezhetnek ki logikai összefüggéseket,⁴⁷ így nem jelezhetik a tagadást sem. Vagy mégis jelezhetik? Freud rádöbben, hogy például az álomban megélt cselekvésképtelenség, az álombeli bénultság, nem más, mint a tagadás egyfajta kifejezése.⁴⁸ Idővel Freud arra is ráébred, hogy a képek, az ember őstörténete felől tekintve, éppenséggel elsődleges jelentéshordozók. Az *Álomfejtés* egy későbbi, 1911-es kiadásában már ott szerepel a gondolat (mellyel a Nietzsche-rajongó Freudnak persze hamarabb találkoznia kellett), miszerint a nyelv szavai eredetileg képiesek és konkrétak, csak később fakulnak elvonttá, az álomban azonban visszanyerhetik korábbi jelentéstelenségüket.⁴⁹ És már 1900-ban párhuzamot von Freud az ősi mondák, népszokások, és az álom képsymbolikája között⁵⁰ – Jung akár innen is meríthette az ősképek eszméjét, azok elenyészését mindazonáltal, Freuddal szemben, nem felszabadulásként, hanem gyászos veszteségként értelmezve.⁵¹

45 Edward Bradford Titchener, *A Text-book of Psychology*, New York: Macmillan, 1910; Titchener, *A Beginner's Psychology*, New York: Macmillan, 1915.

46 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900). Lásd *Álomfejtés*, ford. Hollós István (megj. 1935, új kiadása Budapest: Helikon, 1985), 9. és 47. o.

47 *Álomfejtés*, 222. sk. o. Itt Freud a középkori beszédzalagokra is utalást tesz mint kezdetleges, a képek logikai kifejezőképességének hiányát áthidalni igyekvő eszközökre. Mitchell az *Iconology* (lásd fentebb, 9-es jegyzet) 45. oldalán említi az *Álomfejtés* ezen helyét.

48 *Álomfejtés*, 232. és 239. o.

49 Uo. 286. o.

50 Uo. 245. o.

51 Carl Gustav Jung számtalan kiadást, bővítést és címváltoztatást megért írásai közül itt az 1916-ra visszanyúló, sokadik változatában magyarra is lefordított *Über die Psychologie des Unbewussten*-ből idézek: „A személyes emlékeken kívül minden esetben adva vannak a nagy, ősi képek... az emberi elképzelés örökölt lehetőségei arról, ami ősidők óta mindig is volt. Ennek örökletes volta magyarázza meg azt az alapjában véve különös jelenséget, hogy bizonyos mondatémák és motívumok az egész Földön azonos formákban ismétlődnek. ... Meg kell különböztetnünk a személyes tudattalant és egy személytelen vagy személy fölötti tudattalant. Az utóbbit kollektív tudattalannak is nevezzük, mivel ez független az egyéntől, és teljesen általános, tartalmát mindenütt megtalálhatjuk, ami a személyes tartalmak

Nyilvánvaló, hogy Freud a pszichoanalízis általános eszmevilágán túl a mentális képek elméletének területén is nagyban formálta a huszadik század gondolkodását. Nem érdektelen feleleveníteni, hogy Ulric Neisser, *Cognitive Psychology* című úttörő munkája vonatkozó részében, milyen természetességgel hivatkozik Freudra.⁵² Vagy gondoljunk arra a mély hatásra, amelyet Arthur Koestlerre gyakorolt Freud. A *The Act of Creation*⁵³ egyfelől a tudattalan eszméjének és eszmetörténetének, másfelől a képi gondolkodás mibenlétének átfogó elemzését nyújtja. Koestler – Freudhoz hasonlóan – a képi gondolkodást a szavakban megfogalmazódóhoz képest primitívnek – ősbibnek és kezdetlegesebbnek – tartja, viszont ugyanakkor az emberi kreativitás elengedhetetlen elemének.

Freuddal szemben Jung méltatójaként lép fel Frederic Bartlett, *Remembering* c. híres munkájában.⁵⁴ Bartlett, noha ismételten panaszkodik Jung igencsak homályos stílusára, a kollektív tudattalan fogalmát és Jung öskép-gondolatát kifejezetten elemzendőnek tartja. A *Remembering* a legkevésbé sem mondható elfeledettnek; annál inkább föltűnő, hogy miközben a pszichológus-szakma Bartlett könyvét az emlékezet-kutatás egyik alapműveként tartja számon, gyakorlatilag nem vesz tudomást a szerző szövegét mindvégig átható – számtalan ábrával kísért – képelméleti érvelésről. A könyv megjelenésének idején a nyelvi fordulat szelleme már igencsak hatott.

És persze uralkodó maradt ez a szellem a következő évtizedekben is. Tanulságos itt rekonstruálnunk a Wittgenstein–Price drámát. 1953-ban jelent meg H. H. Price *Thinking and Experience* c. könyve,⁵⁵ alighanem a legalaposabb és legélelméjűbb azon kevés munkák közül, amelyek az analitikus filozófia világában a mentális képek jelensége és jelentősége mellett érveltek. Ebben az évben jelent meg, két évvel szerzője halála után, Wittgenstein *Filozófiai vizsgálódások* címmel kiadott írása is, a német szöveget kísérő párhuzamos angol fordítással. A késői Wittgenstein – sokszorosan félreértett – gondolatai, cambridge-i előadásai nyomán, szóbeszédben és gépiratok formájában az 1930-as évektől kezdve

esetében természetesen nincs így. ... A személyes tudattalan ... elnyomott (szándékosan elfelejtett) kínos képzeteket ... tartalmaz. ... Az ősi képek az emberiség legrégebb és legáltalánosabb képzetformái” (lásd „A személyes és a személy fölötti vagy kollektív tudattalan” fejezetet, mek.oszk.hu/02000/02007/html).

52 New York: Appleton-Century-Crofts, 1967, 146. o.

53 London: Hutchinson, 1964. Magyar fordítása: *A teremtés*, Budapest: Európa Kiadó, 1998.

54 Cambridge: Cambridge University Press, 1932, újra kiadva 1995-ben. Magyarul *Az emlékezés: Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány* címmel jelent meg (Budapest: Gondolat, 1985, fordította és a bevezető tanulmányt írta Pléh Csaba).

55 Lásd fentebb, 36-os jegyzet.

angolszász filozófuskörökben szabadon terjedtek. Wittgenstein a lelki képek tanának kritikusa hírében állt – tévesen.⁵⁶ Az ismert és elismert oxfordi filozófiaprofesszor Price, addig éppenséggel sikeres munkák szerzője, 1953-as könyvében név szerint ugyan nem említi Wittgensteint, de egyértelmű, hogy kritikája elsősorban az ő – vélt – nézetei ellen irányul. E kritika nem keltett, és nem is kelthetett visszhangot: 1953-ban mindenki a *Filozófiai vizsgálódásokról* beszélt, Price könyve a semmibe hullott.

A könyv a semmibe hullott, nem volt fogadtatása, nem olvasták, nem lett híre; el sem felejthették, mivel sose fedezték fel.⁵⁷ Ez azzal a veszteséggel is járt, hogy a képi fordulat előfutárai, és itt elsősorban Arnheimra gondolok, nem meríthettek érveiből. Érzékelhető, hogy a *Thinking and Experience* még a *Visual Thinking*⁵⁸ olvasótáborának körében sem vált ismertté. Példaként hadd utaljak Root-Bernstein egy 1985-ös tanulmányára, ahol a szerző, Arnheimra kiemelten hivatkozva, így ír:

A gondolkodást tisztán nyelvi szempontból megközelíteni szerintem félrevezető. Sem a természetre vonatkozó tapasztalatunk, sem az arról való gondolkodási képességünk nem korlátozódik verbális formákra, vagy akár merül ki főleg azokban. Ténylegesen a gondolatokat talán csak kommunikáció végett fordítjuk le a nyelvbe. ... nekem úgy tűnik, hogy a gondolkodás vizuális és más nem-verbális formái a filozófia számára hatalmas, felderítésre váró vadonokat kínálnak.⁵⁹

56 A kérdéssel az évek során több alkalommal is foglalkoztam, először „The Picture Theory of Reason” c. 2000-ben tartott előadásomban (http://www.academia.edu/16652571/The_Picture_Theory_of_Reason), legutóbb pedig egy megjelenés alatt álló tanulmányomban: http://www.academia.edu/26184932/Wittgenstein_as_a_Common-Sense_Realist. A „Picture Theory of Reason”-ban meglehetősen részletességgel ismertetem H. H. Price fő érveit is.

57 Az egészen kevés általam ismert kivételek közé tartozik Stewart Candlish, aki „Mental Images and Pictorial Properties” című, Alastair Hannay-ról írt könyvismertetésében (*Mind*, 84. évf., 334. sz., 1975. ápr., 260–262. o.) említi röviden – és lekezelően – Price-t, illetve úgyszintén nagyon röviden, de valamivel méltatóbban „Mental Imagery” c. tanulmányában, a Severin Schroeder által szerkesztett *Wittgenstein and Contemporary Philosophy of Mind* c. kötetben, London: Palgrave, 2001. Hannay könyvére nyomban visszatérek.

58 Lásd fentebb, 32-es jegyzet.

59 Robert Scott Root-Bernstein, „Visual Thinking: The Art of Imagining Reality”, *Transactions of the American Philosophical Society* 75 (1985), 62. o. – Root-Bernstein-t idézem a fentebb az 1-es jegyzetben említett „Képjelentés és mobil kommunikáció” tanulmányom bővített angol változatában: http://www.academia.edu/17187105/Pictorial_Meaning_and_Mobile_Communication_2002_2003.

Root-Bernstein olyan kérdések vizsgálatát kéri itt számon a filozófián, amelyekkel jelesen Price már behatóan foglalkozott; de Root-Bernstein nem tud Price-ról; mint ahogyan láthatólag nem tud Price-ról Root-Bernstein filozófus-környezete sem.

A képi fordulat közvetlen előzményeihez, illetve kezdeteihez sorolhatjuk Holt 1964-es cikkét,⁶⁰ Jerome Bruner és munkatársai 1966-os korszakalkotó – átfogó, összefoglaló, és új felismeréseket nyújtó – *Studies in Cognitive Growth* kötetét,⁶¹ Ulric Neisser 1967-es könyvét,⁶² Arnheim 1965-ös tanulmányát a Kepes-kötetben⁶³ és persze az 1969-es *Visual Thinking* könyvet magát, Allan Paivio 1969-es „Mental Imagery” cikket⁶⁴ és alapvető 1971-es monográfiáját,⁶⁵ valamint úgyszintén 1971-ből Shepard és Metzler nagyhatású *Science*-közleményét.⁶⁶

Ugyancsak 1971-ben jelent meg Alastair Hannay *Mental Images: A Defence*⁶⁷ c. filozófiatörténeti munkája. Hannay többek között Ryle, Sartre és Wittgenstein lelki képeket tagadó tényleges vagy vélt érveit bírálja. Bírálata nem nélkülözi a meggyőző erőt, de kritikáját nem kíséri valamiféle a mentális képek mibenlétére vonatkozó pozitív kifejtés. Hannay nem támaszkodott – 1971-ben szinte még nem is támaszkodhatott – a kognitív pszichológia képi fordulatára, ám be kell látnunk, hogy ez a fordulat a filozófia főáramaiban még ma is alig hat. Szűk húsz évvel Hannay könyve után került kiadásra Alan White *The Language of Imagination-je*⁶⁸, amely Hannay nézeteivel éppen ellentétes álláspontot fogalmaz meg (vitakozva is az utóbbival), elemezve a filozófia Arisztotelésztől Kantig terjedő ívét, valamint Ryle, Sartre és Wittgenstein vonatkozó gondolatait. White szerint képzelet és belső képkalkotás nem függ össze, a képzelet nem támaszkodik mentális képekre. White-nál már előfordul néhány elszórt utalás az *imagery debate* szereplőire, de azok érvei valójában nem érintik meg.

60 Lásd fentebb, 5-ös jegyzet.

61 New York: John Wiley & Sons, 1966.

62 Lásd fentebb, 52-es jegyzet.

63 Lásd fentebb, 35-ös jegyzet.

64 „Mental Imagery in Associative Learning and Memory”, *Psychological Review*, 76. évf., 3. sz., 241–263. o.

65 *Imagery and Verbal Processes*, New York: Holt, Rinehart and Winston. Az elmélet rendszerezettebb, integrált formáját adja Paivio későbbi kötete: *Mental Representations: A Dual Coding Approach*, New York: Oxford University Press, 1986. Paivio kisebb írásainak visszatekintő gyűjteménye az 1991-es *Images in Mind: The Evolution of a Theory* (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf).

66 Roger N. Shepard és Jacqueline Metzler, „Mental Rotation of Three-Dimensional Objects”, *Science*, 171. évf., 3972. sz. (1971. febr. 19.), 701–703. o.

67 London: George Allen & Unwin.

68 Oxford: Basil Blackwell, 1990.

A képiség-vita mint olyan kezdete leginkább Pylyshyn 1973-as tanulmányához köthető.⁶⁹ Pylyshyn már említi, számos más szerző mellett, Holtot, Arnheimt, Neissert, Paiviót. Pylyshyn a mentális reprezentáció ún. propozicionális elméletét fogalmazza meg. A lelki képek élményét nem vonja kétségbe, viszont azt állítja, hogy elménkben a külső tárgyaknak és azok viszonyainak végső soron nem képszerű formák, hanem szimbolikus leírások felelnek meg. A vitában Pylyshyn fő ellenfelévé Kosslyn válik. Utóbbinak többszöri elutasítás után 1977-ben sikerül megjelentetnie Pomerantzcal közösen írt válaszcikkét,⁷⁰ melyet azután az évek során még számos híres munka követett.⁷¹ Kosslyn és munkatársai szerint a képi információkat az agy ténylegesen valamiféle képies alakzatban őrzi. A képiség-vitához tartozó egyik klasszikus gyűjtemény Ned Block *Imagery* c. köteté,⁷² amely többek között Dennett- és Fodor-tanulmányokat is közöl.⁷³ Lenyűgöző – amúgy alapvetően a mentális képek lényegi szerepét tagadó – tanulmányok, amelyeket ma is sokan említenek, noha bár kevesebben olvasnak. Elfelejtett munkák abban az értelemben, ahogyan ezt a fogalmat jelen referátumom bevezetéseképpen, a *Képi Tanulás Műhelye* hiányzó közös szakirodalmi paradigmáját említve alkalmaztam.

A *Képi Tanulás Műhelye* egyik első összejövételén, 2010. jan. 10-ikén, Gyórfi Anna tartott igényes és megkapó beszámolót, „Visual Thinking

- 69 Zenon W. Pylyshyn, „What the Mind’s Eye Tells the Mind’s Brain: A Critique of Mental Imagery”, *Psychological Bulletin* 80/1 (1973. júl.), 1–24. o.
- 70 Stephen M. Kosslyn – James R. Pomerantz, „Imagery, Propositions, and the Form of Internal Representations”, *Cognitive Psychology* 9 (1977), 52–76. o.
- 71 Talán a legfontosabbak (a teljesség igénye nélkül): Stephen M. Kosslyn, *Image and Mind*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980; Stephen M. Kosslyn, *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1995; Stephen M. Kosslyn – Giorgio Ganis – William L. Thompson, „Neural Foundations of Imagery”, *Nature Reviews Neuroscience*, 2. évf., 9. sz. (2001), 635–642. o.; Stephen M. Kosslyn – William L. Thompson – Giorgio Ganis, *The Case for Mental Imagery*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- 72 Cambridge, MA: The MIT Press, 1981.
- 73 Daniel C. Dennett, „The Nature of Images and the Introspective Trap”, a szerző *Content and Consciousness* c. kötetéből, London: Routledge & Kegan Paul, 1969 (ezt a fejezetet, írja Dennett a kötet 1986-os második kiadásában, „szinte teljesen félresodorták a témára vonatkozó későbbi empirikus és elméleti munkák, de talán hasznos mint szélsőségesen egyszerű és provokatív bevezetés azokhoz a problémákhoz, amelyekre a vizsgálódások jelenleg irányulnak”); Daniel C. Dennett, „Two Approaches to Mental Images”, a szerző *Brainstorms: Philosophical Essays on Mind and Psychology* c. kötetéből, Brighton: The Harvester Press, 1978; Jerry A. Fodor, „Imagistic Representation”, részlet a szerző *The Language of Thought* c. kötetéből, New York: Crowell, 1975.

and Neurodiversity” címmel (angol nyelven).⁷⁴ A beszámoló fő témája a diszlexia volt, s a gondolatmenet vége felé szó esett a „gift of dyslexia”, a diszlexia mint különleges tehetségek olykori velejárója jelenségéről. Utólag – mostani ismereteim szerint, s éppen a „mentális képek” téma perspektívájából tekintve – itt ma már hiányolnám West 1991-es könyvének – *In the Mind's Eye: Visual Thinkers, Gifted People With Learning Difficulties, Computer Images, and the Ironies of Creativity* – említését. A második kiadás⁷⁵ egyik ajánló passzusát különösen találónak érzem:

Thomas West ... azt állítja, hogy a vizualizáció a problémamegoldásnak nemcsak legitim, de fölényesen legjobb útja; a legkiválóbb elmék jártak rajta. West felszólít minket, hogy csatlakozzunk a világ diszlexiásaihoz és használjunk képeket szavak helyett. Lenyűgöző látványában részesít annak, hogy más elmék hogyan működtek – elmék, amelyek megváltoztatták a világot.

Ha West könyvét említjük, említenünk kell Ferguson 1992-ben megjelentetett *Engineering and the Mind's Eye* c. munkáját is,⁷⁶ melyet a *Képi Tanulás Műhelye* 2013. október 3.-i összejelentésén tárgyalunk, Benedek András, Palló Gábor és jómagam közreműködésével; és említenünk kell a neurofiziológus Damasio könyvét, amely egyértelműen úgy foglal állást, miszerint „[t]hought is made largely of images”⁷⁷ – vagy ahogy a magyar kiadás fogalmaz: „A gondolkodás javarészt képzetekből (képekből) áll”.⁷⁸

74 A prezentációt lásd: <http://vll.mpt.bme.hu/images/stories/PDF/neuro.pdf>.

75 Thomas G. West, *In the Mind's Eye: Visual Thinkers, Gifted People with Dyslexia and Other Learning Difficulties, Computer Images, and the Ironies of Creativity*, Amherst, NY: Prometheus Books, 1997.

76 Cambridge, MA: The MIT Press. Könyve előszavában írja Ferguson: „Számos vonása és minősége ama tárgyaknak, amelyekről a technológus gondolkodik, nem redukálható egyértelmű verbális leírásokra; ennél fogva az elme vizuális, nem-verbális folyamatokban ragadja meg azokat. Az elme szeme [the mind's eye] magasan fejlett szerv, amely nemcsak áttekinti a vizuális emlékezet tartalmait, de az elme gondolatainak igényei szerint új vagy módosított képek alkotására is képes. Amikor valamilyen gépről gondolkodunk, egymást követő lépések dinamikus folyamatában érvelve, elménkben azt különböző oldalakról tekinthetjük. A tervező mérnök, aki elemeket új kombinációkba hoz, képes arra, hogy elméjében olyan szerkezeteket állítson össze és manipuláljon, amelyek még nem léteznek.”

77 Antonio R. Damasio, *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*, New York: Grosset / Putnam, 1994, 106. o.

78 *Descartes tévedése: Érzelem, értelem és az emberi agy*, fordította Pléh Csaba, Budapest: AduPrint, 1996, 112. o.

Damasio szintén kiemeli, hogy az emberi *kreativitáshoz* éppenséggel többre van szükség, mint pusztán verbális gondolkodásra.⁷⁹

A mentális képekkel kapcsolatos mai tudásunkhoz szervesen hozzátartoznak azok a felismerések is, amelyekre a fogalmi metaforaelmélet kidolgozói, mindenekelőtt Lakoff, Johnson és Turner, az 1980-as évek során jutottak. Ezt az elméletet a következőkben még röviden érinteni fogom.⁸⁰

Képjelentés, képi hasonlóság, képigazság

Azt az áttekintést, amellyel ebben a pontban próbálkozom, reménytelen volna valamiféle időrend mentén felépíteni; inkább csak tematikai asszociációk mentén tervezek haladni. A már referátumom elején is említett Gombrich–Goodman-kapcsolattal kezdem,⁸¹ közelebbről Gombrich Goodman-kritikáinak történetével. Egy korábbi tanulmányomból⁸² idézek:

1972-ben jött el Gombrich első közvetlen támadása Goodman ellen,⁸³ ahol is előbbi két fő észrevétele egyfelől az volt, miszerint „Goodman láthatólag azt hiszi, hogy a szemnek egészen mozdulatlanak kell

79 *Descartes' Error*, 189. sk. o.

80 Lásd alább, {42. digitális o}. A mentális képek kérdéskörével, távolabbról, érintkezik egy másik az 1980-as években kibontakozott nyelvészeti kutatási irány, a Langacker-féle kognitív grammatika elmélete is. Mint Langacker nemrég írta: „valamely mentális tapasztalat természetét közvetlenebbül tükrözi egy komplex kép, mint egy komplex formula” (Ronald W. Langacker, *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, New York: Oxford University Press, 2008, 33. o.). Langacker elméletének alapvető összefoglalása a kétkötetes *Foundations of Cognitive Grammar* (1987–1991), jelen témánk szempontjából a legjobb bevezetést a szerző *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar* c. gyűjteménye adja (Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1991). Erősen Langacker hatása alatt íródott Barsalou annak idején nagy visszhangot kiváltott tanulmánya, a „Perceptual Symbol Systems” (*Behavioral and Brain Sciences*, 22. évf., 4. sz. [1999]), utóbbit röviden ismertettem „The Picture Theory of Reason” c. előadásomban (lásd fentebb, 56-os jegyzet).

81 Lásd fentebb, {3. digitális oldal}.

82 „Ernst Gombrich képről és időről”, *Kép és idő* c. kötetemben, Budapest: Magyar Mercurius, 2011 (http://www.academia.edu/25628107/Image_and_Time_in_Hungarian), 60. sk. o.

83 E. H. Gombrich, „The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World”, a Richard Rudner és Israel Scheffler által szerkesztett *Logic & Art: Essays in Honor of Nelson Goodman* című kötetben, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1972.

lennie”, miközben pedig „semmilyen mozdulatlan pillantás nem szolgáltathat teljes információt”, és másfelől, hogy – szemben Goodman érveivel – a *perspektivikus reprezentáció* képi technikája valami lényegileg természeteset és objektívet tükröz – nem szorul tanulásra ahhoz, hogy dekódoljuk.⁸⁴ A második – megsemmisítő – támadás hat évvel később következett, az „Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation” című Gombrich-tanulmánnyal,⁸⁵ mely állást foglalt a képek mint természetes jelek common-sense eszméje mellett, a *hasonlóság* oly vitatott fogalmát a *válasz-ekvivalencia* fogalmával magyarázva/helyettesítve.⁸⁶ Ahogyan itt Gombrich állást foglal: „a természet képeiről mindenképpen elmondható, hogy azok nem konvencionális jelek, mint az emberi nyelv szavai, hanem igazi vizuális hasonlóságot mutatnak, nemcsak a mi szemünk és a mi kultúránk számára, hanem a madarak és vadállatok számára is”.

Megkockáztathatunk azonban egy észrevételt: az az út, amelyet Gombrich az évek során – a *Művészet és illúzió*⁸⁷ konvencionalizmusától a maga későbbi realizmusáig – megtett, voltaképpen csak látszólagos. Elmondható, hogy az „Image and Code” alapvetően realista álláspontját a korábbi könyv valójában már előlegezi.⁸⁸ Viszont az is érzékelhető, hogy e méltán nagyhatású könyv tézisei általában inkább óvatosak semmint egyértelműek, inkább feltételesek semmint kategorikusak. A *Művészet és illúzió* realizmusa csak Gombrich későbbi tanulmányai felől válik világossá.⁸⁹

84 Uo. 133., 136. és 148. o.

85 Előadásra került egy 1978-as szimpóziumon, megjelent a Wendy Steiner által szerkesztett *Image and Code* című kötetben, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

86 *Image and Code*, 11. és 17. o.

87 Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon Press, 1960 (magyar ford.: *Művészet és illúzió: A képi ábrázolás pszichológiája*, Budapest: Gondolat, 1972).

88 Vö. *Művészet és illúzió*, 56. o.: „az emberben és állatban egyformán meglevő képesség... hogy ti. fölismerjük az azonosságokat a variációkon keresztül is, hogy számításba tudjuk venni a megváltozott feltételeket, és hogy meg tudjuk őrizni a stabil világ keretét”; 57. o.: „tévedés... hogy a fényképezet 'szimbolizmusa' csak konvenció”.

89 Ezeket a tanulmányokat a Gombrichról szóló irodalom viszont rendszeresen figyelmen kívül hagyja. Így gyakorlatilag Dominic Lopes is, akinek *Understanding Pictures* c. könyve (Oxford: Oxford University Press, 1996, újranyomatva 2006-ban) a középpontba helyezett Goodmannal mindvégig egy egyoldalúan értelmezett Gombrichot állít szembe. Könyvének 149. oldalán Lopes ugyan idézi Gombrich „Standards of Truth” és Searle „Las Meninas” tanulmányát (ezt a két

Gombrich Goodman-kritikája után következzen most előbb az egészen éles Goodman-bírálat, amelyet Arnheim fogalmazott meg – különösen érdekes összefüggésben, tudniillik a centrális perspektíva mint a realizmus igényeinek egyedül megfelelő ábrázolásmód tanának bírálatával együtt.⁹⁰ Arnheim elérni törekszik, hogy álláspontja

ne legyen olyan félreértés áldozata, mintha az egybeesne ama relativista állítással, miszerint az ábrázolás módszereinek megválasztása teljességgel a hagyomány véletlenszerűségeitől függ. A relativista megközelítés legszélsőségebb változata szerint a képi ábrázolásnak semmi benső közössége nincs az ábrázolt tárgyakkal, ennél fogva semmi többre nem támaszkodik, mint az érintett felek önkényes megállapodására

– és itt Arnheim utalást szúr be Goodman *Languages of Art* c. könyvére. Majd így folytatja:

Ez a triviálisan sokkoló kihívás olyan nézetekkel szemben, amelyeket a többi ember adottnak tekint, éppen az ellenkezője annak, amit bizonyítani szándékoztam. – ... noha föl kell ismernünk, hogy a folyamatos elkötelezettség a realista képkészítés egy bizonyos hagyománya mellett arra indított bennünket, hogy félreértelmezzük a tér leképezésének más módjait, nem kell arra a nihilisztikus következtetésre jutnunk, hogy pusztán szubjektív preferencia köti az ábrázolást természetbeli modelljeihez.⁹¹

A Goodman-kritikák sorából, következőként, Danto érvelését idézem, aki 1982-ben, *Depiction and Description* c. tanulmányában, így írt:

az x -et ábrázoló képek és x között az egyezés jelentős fokának kell léteznie, függetlenül a kép-készítés kulturális meghatározóitól. Ennek az egyezésnek ... nincs helye Goodman professzor képi reprezentációról adott leírásában, és ettől lesz az valószerűtlen. Goodman feltételezi, hogy a képi reprezentációt többé-kevésbé kimeríti a denotáció. De a denotáció

tanulmányt referátumomban már hangsúllyal említettem, lásd fentebb, {6. digitális o.}, ám azok realista – itt kiemelten a centrális lineáris perspektíva objektív voltára hivatkozó – vizualitás-felfogását elveti.

90 Vagyis Arnheim ezzel Gombrichot is bírálja (vö. előző jegyzetemmel), noha vele ugyanakkor a realizmus közös talaján áll.

91 Rudolf Arnheim, „Inverted Perspective and the Axiom of Realism”, a szerző *New Essays on the Psychology of Art* c. kötetében, Berkeley: University of California Press, 1986, 183. sk. o.

a szemantikai fogalmak legkülsődlegesebbje, mivel bármivel jelölhetünk bármit, és ha a képek mindössze a jelölésről szólnának, olyanok volnának mint a szavak, és a szavak ... asszociatív tanulást igényelnek. ... adott képtől legalább annyit megkívánunk, hogy amit jelöl, azt azért jelölje, mert olyan fajta kép amilyen, és ezzel elérkeztünk az egyezési tulajdonságokhoz. Ha ezek nem volnának, minden kép jelentése magyarázatra szorulna...⁹²

Danto tanulmánya német fordításban megjelentetésre került a Gottfried Boehm által összeállított *Was ist ein Bild?* c. nevezetes kötetben.⁹³ A kötetbe felvett klasszikus írások között – *Was ist ein Bild?* címmel lefordítva, tehát éppenséggel címadó fejezetként – ott találjuk Polányi Mihály *What Is a Painting?* c. tanulmányát (1970) is. A *Képi Tanulás Műhelye* rendezvényeinek keretében – 2012-ben tartott 3. nemzetközi konferenciánkon – Polányi tanulmányáról Palló Gábor adott elő.⁹⁴ Boehm a kötetnek nemcsak összeállítójaként, de szerzőjeként is kimagaslót alkotott. Itt vezeti be, *Die Wiederkehr der Bilder* c. bevezető tanulmányában, az „ikonische Wendung” – *ikonikus fordulat* – fogalmát, azt egyszersmind kitűnő eszmetörténeti narratívába ágyazva. Ennek a narratívának része két ritka felismerés is: az egyik, hogy Heidegger beilleszthető a képilezőfűsörök sorába;⁹⁵ a másik, hogy a késői Wittgenstein képilezőfűsörök fordulata már abban tetten érhető, ahogyan a „családi hasonlóság” (*Familienähnlichkeit*) gondolatát használja.⁹⁶

92 Arthur C. Danto, „Depiction and Description”, *Philosophy and Phenomenological Research*, 43. évf., 1. sz., 17. o. – Erre a Danto-passzusra már „The Picture Theory of Reason” c. előadásomban (lásd fentebb, 80-as jegyzet) is hivatkoztam, több más Goodman-kritikát is felsorolva. Amúgy Danto álláspontja szerint ahhoz, hogy képeket teljesen meg tudjunk érteni, szükségünk van a képeket kísérő szónyelvre; ilyen értelemben idézem írását „Szavak és képek” c. – elfelejtett, a magam emlékezetéből is már-már kihullott – 2006-os előadásomban (http://www.academia.edu/27619412/Szavak_es_kepek_2006_Leibniz-professzura_szekfoglalo).

93 München: Wilhelm Fink, 1994.

94 Lásd „The Tacit Image: Michael Polanyi Revisited”, a Benedek András és Nyíri Kristóf által szerkesztett *How to Do Things with Pictures* c. kötetben (Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2013).

95 Boehm a *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929) vonatkozó pontjaira utal.

96 „A hasonlóságok összehasonlító észlelést ösztönöznek, erősebben apellálnak a szemre, mint az elvont értelemre” (*Was ist ein Bild?*, 14. o.). – Azaz Boehm helyretette azt, amit Mitchell 1992-ben alaposan félreértett. Utóbbi, ahogyan valaha idéztem, „*Picture Theory*” című könyvében ... Wittgensteinra utalva olyan filozófiai pályafutásról ír, amely a jelentés „képilezőfűsörökkel” kezdődött és egyfajta képilezőfűsörök megjelenésével végződött – a képilezőfűsörök [imagery] kritikájával, amelynek hatására elvetette korábbi képilezőfűsörök [pictorialism]...” (http://www.academia.edu/27744819/Kepek_mint_eszkozok_Wittgenstein_filozofijaban).

Erősen Gombrich és Wittgenstein (és nem csekély mértékben Peirce⁹⁷) hatása alatt írta Wollheim *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics* c. munkáját.⁹⁸ Goodman konstruktivizmusától Wollheim, már kis idővel a *Languages of Art* megjelenése után, nyilvánvalóan elhatárolódik:

The picture's being the kind of picture that it is has some share in determining what the picture represents, and it also has some share in determining how the picture represents it, or the way in which it exhibits or displays it.⁹⁹

Ezt a megfogalmazást alighanem érdemes magyarra fordítanunk ahhoz, hogy pontosan értsük. A nehézség – túl Wollheim stílusának homályosságán – abban áll, hogy a „reprezentáció” szó a magyar filozófiai nyelvben sokfélélt jelent, a legtöbbször azonban egyáltalán semmit. Jelen összefüggésben – a nyilvánvalóan adódó német „Darstellung” kifejezés magyar megfelelőjét alkalmazva – az „ábrázolás” jelentést választanám. A fordítás ekkor így hangozhatna:

Az, hogy a kép olyan fajta kép amilyen, valamelyes részt játszik annak meghatározásában, hogy a kép mit ábrázol, és annak meghatározásában is, hogy a kép azt hogyan ábrázolja, illetve hogy milyen módon mutatja vagy jeleníti meg.¹⁰⁰

97 Charles S. Peirce elemzései *ikon és szimbólum* jellemzőiről és különbségeiről írásaiban elszórta található. Wollheim a *Collected Papers* II. köt., II. könyv, 3. fejezetre hivatkozik. Az érdeklődőknek ma leginkább a Hartshorne–Weiss-féle elektronikus kiadást érdemes használniok, az „icon” keresőszó mentén végignézve. A Képi Tanulás Műhelye nemzetközi konferenciasorozatának keretében számos előadó érintette Peirce elméletét, közöttük a legnevesebb: Frederik Stjernfelt. *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics* c. könyve (Dordrecht: Springer, 2007) méltán ismert.

98 New York: Harper & Row, 1968.

99 Richard Wollheim, „Nelson Goodman's Languages of Art”, *The Journal of Philosophy*, 67. évf., 16. sz. (1970), 536. o.

100 Elgondolkodtató példaként arra, hogy a magyarban az olvasás (és megértés) milyen bukdácsolásaihoz vezethet a „representation” közvetítetlen – tehát a „reprezentáció” szóval történő – átvétele, hadd idézzem itt a „Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation” c. tanulmány nyitómondatainak fordítását Wollheim *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays* c. kötetéből (Cambridge: Cambridge University Press, 1980, 205. o.): „In *Art and Its Objects*”, írta Wollheim, „I made two claims about pictorial representation. The first claim was that representation (as I shall call it for short) is to be understood through, though not exclusively through, a certain species of seeing, which may be thought of, but not, of course, defined, as

Goodman nézeteivel egyetért, és őt éppenséggel Wittgenstein késői képfilozófiája igazi örökösének véli Søren Kjørup.¹⁰¹ Kjørupról, valamint a képek használatelméletét őrá hivatkozva Wittgensteinnak tulajdonító Oliver Scholzról részletesebben írtam Kép és metafora Wittgenstein filozófiájában c. áttekintő tanulmányomban.¹⁰² Scholz *Bild, Darstellung, Zeichen* c. könyvének első kiadása 1991-ben jelent meg, a teljesen átdolgozott második kiadás 2004-ben.¹⁰³ Klaus Sachs-Hombach még a második kiadás megjelenése előtt készített interjút Scholzzal,¹⁰⁴ aki itt felpanaszolja, hogy nagyon sokat merített ugyan Goodmanból, de könyve első kiadásának olvasói nem vették észre azokat a pontokat, ahol hozzá is ad Goodman elméletéhez – a második kiadás, mondja, mindezt világosabbá fogja tenni. Ami magát Sachs-Hombachot illeti, ő kétségkívül a német képelmélet egyik központi személyisége.¹⁰⁵ Magyarországon, a *Képi Tanulás Műhelye* rendezvénysorozatának keretében is szerepelt, 2012-ben tartott konferenciánkon. Előadásának végén arra figyelmeztetett, hogy a képek ismeretátadási lehetőségei – gyakran éppenséggel verbális beágyazottságuktól függenek.¹⁰⁶

Ehhez képest a közvetlen képi realizmus talaján áll a referátumomban már többször említett világhírű filozófus, John Searle. Legutóbb

the seeing appropriate to representations.” Ezek a mondatok (és a tanulmány címe) az amúgy tökéletesen pontos magyar fordításban, a *Kép, fenomén, valóság* kötetben (lásd fentebb, 8-as jegyzet), a 229. o.-n, így festenek: „Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. – *A művészet és tárgyaiban* két állítást tettem a képi reprezentációról. Az első úgy hangzott, hogy a reprezentációt (ahogyan röviden nevezni fogom) a látás egy bizonyos fajtáján keresztül kell megérteni – ha nem is kizárólagosan –, melyet a reprezentációknak megfelelő látásként gondolhatunk el, noha természetesen nem definiálhatunk ekként.”

- 101 „Wittgenstein and the Philosophy of Pictorial Languages” c. tanulmányában, a Kjell S. Johannessen és Tore Nordenstam által szerkesztett *Wittgenstein – Aesthetics and Transcendental Philosophy* c. kötetben, Vienna: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981, 159–173. o.
- 102 *Kép és idő* c. kötetemben, lásd fentebb, 82-es jegyzet.
- 103 Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen: Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*, Frankfurt/M.: Klostermann.
- 104 Lásd Klaus Sachs-Hombach (szerk.), *Wege zur Bildwissenschaft: Interviews*, Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004, 146–151. o.
- 105 Két további általa szerkesztett kötet: *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005; *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag, 2006. Egy korábbi könyve: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeiner Bildwissenschaft*, Köln: Herbert von Halem Verlag, 2003.
- 106 Az előadás *How to Do Things with Pictures* c. kötetünkben jelent meg, lásd fentebb, 94-es jegyzet.

megjelent könyve: *Seeing Things as They Are: A Theory of Perception*.¹⁰⁷ A képi realizmusról beszélve három másik – más-más korszakot és megközelítésmódot képviselő – meghatározó szerzőre kell itt még utalnom: a fényképek alapvető realizmusa mellett érvelő filozófus Waltonra,¹⁰⁸ a vizuális percepció ún. ökológiai elméletét kidolgozó pszichológus James J. Gibsonra,¹⁰⁹ és a New York-i Metropolitan Museum of Art nyomtatványok részlege kurátorára, a jogász William Ivinsra, akinek az „identical pictorial statements” – *önazonos képi kijelentések* – fogalmát köszönhetjük.¹¹⁰ Gibson 1950-ben megjelent könyvére Gombrich a *Művészet és illúzió*ban ismételten hivatkozik, már az előszóban és a bevezető fejezetben is, és úgyszintén a bevezető fejezetben kiemelten említi Ivins *Prints and Visual Communication*-jét is. Ivins ebben a munkájában a képnyomatás technológiájának Európában 1400 körül történt felfedezéséhez köti azt az alapvető fejleményt, hogy tudományosságra törekvő munkákban immár lehetségessé vált a valóságról készített rajzok torzításmentes sokszorosítása – s ezzel létrejött az újkori tudomány tényleges kialakulásának egyik elengedhetetlen feltétele. A képi realizmus felemelkedését Ivins összekapcsolja a centrális lineáris perspektíva jelentőségével – utóbbi témát már egy-egy 1938-ban és 1946-ban megjelent könyvében¹¹¹ behatóan tárgyalta.¹¹² Visszaértünk a Gombrich/Arnheim vitatémához.¹¹³

107 New York: Oxford University Press, 2015.

108 Lásd Kendall L. Walton, „Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”, *Critical Inquiry*, 11. évf., 2. sz. (1984. dec.), 246–277. o.

109 Itt első helyen Gibson „New Reasons for Realism” c. cikkére utalok (*Synthese*, 17. évf., 2. sz. [1967. jún.], 162–172. o.), de mindenképpen fel kell még tüntetnem három híres Gibson-könyv adatait: *The Perception of the Visual World*, Boston: Houghton Mifflin, 1950; *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin, 1966; és *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston: Houghton Mifflin, 1979.

110 William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953.

111 *On the Rationalization of Sight*, New York: The Metropolitan Museum of Art; *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

112 Ezt a két munkát évtizedeken át viszonylagos csend vette körül, melyet azután talán Patrick Maynard tört meg a leghallhatóbban, *Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression* c. könyvében (Ithaca: Cornell University Press, 2005), Ivins álláspontjával az inkább Arnheim-ot előlegező Panofsky („Die Perspektive als 'symbolische Form'”, *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924–1925* [Leipzig und Berlin: 1927]) nézeteit állítva szembe.

113 Lásd fentebb, 25. o., vö. 90-es jegyzet.

Arnheim 1968-tól, Goodman az 1960-as évek elejétől a Harvardon tanított. Ott mindkettőjünkkel kapcsolatba került fiatalabb kollégájuk, az eredetileg Gibson-tanítvány John M. Kennedy, akinek 1974-ben megjelent könyvére¹¹⁴ Gombrich is hivatkozik *Image and Code* c. tanulmányában.¹¹⁵ Különös módon a *Psychology of Picture Perception* Arnheim munkásságából csak az 1954-es *Art and Visual Perception*-t említi, az új mérföldkövet jelentő *Visual Thinking*-et nem. Ehhez képest a mára teljesen elfelejtett McKim azt írja Arnheim 1969-es könyvéről, hogy az „minden bizonnyal klasszikussá válik”:

Ha valaki mélyebbre akar merülni a vizuális gondolkodás elméletébe, vagy meg akarja győzetni magát arról, hogy a vizuális gondolkodás a gondolkodás legfontosabb válfaja, melegen ajánlom ezt a könyvet.¹¹⁶

Arnheim alapvető „visual concept” fogalmát¹¹⁷ emelte ki a mostanára úgyszintén elfelejtett Arthur Asa Berger, *Seeing Is Believing: An Introduction to Visual Communication*¹¹⁸ című, annak idején igen ismert munkájában – olyan érvelés keretében, amelyben éppenséggel

- 114 *A Psychology of Picture Perception: Images and Information*, San Francisco: Jossey-Bass.
- 115 Miközben a Kennedy-könyv viszont bőségesen tartalmaz utalásokat Gombrich *Art and Illusion*-jára.
- 116 Robert H. McKim, *Experiences in Visual Thinking* (1972), 2. kiad., Boston: PWS Publishing Company, 1980, 13. o. – Az *Experiences in Visual Thinking* 1980-as kiadása – más formátumban, de azonos tartalommal – ugyanabban az évben *Thinking Visually: A Strategy Manual for Problem Solving* címmel is megjelent (Palo Alto, CA: Dale Seymour Publications). A szerző a Stanford Egyetemen a mérnöki tervezés professzora volt; könyve tematikai gazdagságát hadd érzékeltessem itt a III. és IV. fejezet tartalomjegyzékével: „SEEING – Externalized Thinking – Recentering – Seeing by Drawing – Pattern-Seeking – Analytical Seeing – Proportion – Cues to Form and Space -- IMAGINING – The Mind’s Eye – Visual Recall – Autonomous Imagery – Directed Fantasy – Structures and Abstractions – Foresight and Insight.”
- 117 Vö. *Visual Thinking* (lásd fentebb, 32-es jegyzet), 37. o.
- 118 Mountain View, CA: Mayfield, 1989, 2. kiad. 1998. Indításként itt megintcsak a könyv tartalomjegyzékének részleges idézéséhez folyamodom: *INTRODUCTION: IMAGE AND IMAGINATION* – 1. *SEEING IS BELIEVING...* Cognition and Visual Images ... 2. *HOW WE SEE ...* Signs, Symbols, and Semiotics ... Metaphors and Metonymies ... 3. *ELEMENTS OF VISUAL COMMUNICATION* – Basic Elements – Dots – Lines – Shapes – ... 4. *PHOTOGRAPHY: THE CAPTURED MOMENT ...* Photojournalism ... The Problem of Objectivity ... 5. *FILM: THE MOVING IMAGE* – 6. *TELEVISION: THE EVER-CHANGING MEDIUM* – 7. *COMICS, CARTOONS, AND ANIMATION* – 8. *TYPOGRAPHY AND GRAPHIC DESIGN* – 9. *COMPUTERS AND GRAPHICS*.

Gombrichra is hivatkozott.¹¹⁹ Berger utal McKimre és említ egy másikat azóta elfelejtett – akkoriban sok kiadást megért – szerzőt is, Donis Dondist, akire rövidesen visszatérek. Előbb azonban hadd idézzek néhány hosszabb passzust a *Seeing Is Believing*ből.

Az előszóban írja Berger:

Az utóbbi években főiskoláinkon és egyetemeinken, különösen a kommunikációs és újságíró karokon, rohamosan fejlődő mozgalom alakult ki annak kezelésére, amit sok diákunk esetében így lehet leírni: „vizuális írástudatlanság”. Lehetséges, és valószínűleg gyakran ez a helyzet, hogy végzős diákjaink keveset (vagy semmit sem) tudnak arról, hogy hogyan kommunikálnak a képek [images] és az emberek miképp találnak jelentést azokban, nem tudnak betűtípusokról és grafikus tervezésről, vagy a filmkép és a televíziós kép közötti különbségről. – Ironikus módon, diákjaink jelentős számban olyan területeken remélnek dolgozni, mint hirdetés, közönségkapcsolatok, televízió, vagy újságírás – olyan területek, ahol közvetve vagy közvetlenül a vizuális kommunikációval lesznek kapcsolatban. A vizuális kommunikáció mindenki életében fontos szerepet játszik; mindnyájan nézünk televíziót, olvasunk újságot és magazinokat és könyveket, és járunk moziba. És mindnyájan abban az „információs” társadalomban élünk, ahol a vonatkozó információ vizuális természetű. Fontos volna, hogy mindenki tudjon valamit arról, hogyan működnek a képek [images], és hogyan tanulják az emberek „olvasni” a képeket és a vizuális kommunikáció különböző formáit.¹²⁰

A bevezető fejezet „Képzlet” [„Imagination”] pontjában pedig ezt olvashatjuk:

A képzlet elménk ama figyelemreméltó erejét jelenti, hogy meg tudjuk alkotni valami nem-valóságosnak vagy nem jelenlévőnek mentális képét, és ezt az erőt kreatív módon tudjuk használni – új képeket és ideákat találunk fel. Láthatóan erős a kapcsolat a *kép* [image] és *képzlet* [imagination] kifejezések között. A képzlet az elmében létezik, miközben a kép [image] – szándékaink szerint – megfogható és látható. Ám a kép gyakran a képzlet terméke, ami azt jelenti, hogy a látható kép erősen kapcsolódik a mentálishoz. – A kreativitást sokféleképpen definiálják, és számos elmélet próbálja megmagyarázni, hogy miben áll, és hogy némely ember miért kreatív, míg mások nem azok (vagy

119 *Seeing Is Believing*, 16. o.

120 Uo. vi. o.

nem látszanak annak). Kapcsolat látszik lenni kreativitás és képzelet között, ahol is a képzelet: képességünk arra, hogy elménkben képeket hozunk létre, olyan képeket, amelyek *nem* mindig valamit képviselők [representational] vagy tapasztalatunkban bármihez kapcsoltak.¹²¹

Végül álljon itt az a két bekezdés, amelyben Berger mintegy bevezető summázatot ad a könyve főcímében sugallt felfogást illetően:

Abbéli hitünk, hogy dolgok léteznek a valóságos világban, gyakran ahhoz kötődik, amit láttunk; hitünk bizonyos kijelentések igazságában általában okfejtéshez és következtetéshez kötődik. Ennek a könyvnek a címe, *Seeing Is Believing* [Látni annyi mint hinni] az embereknek azt az érzését tükrözi, hogy, először, ha látnak valamit, akkor bízhatnak abban, hogy az létezik, és másodszor, hogy a látás lehetővé teszi számukra, hogy megbizonyosodjanak, „saját szemükkel”, az események igazságáról.

Mindazonáltal, ahogyan ez a könyv meg fogja mutatni, a látás nem jó kalauz, ha tudni akarjuk, hogy mi történik. A látás megadhatja nekünk az igazság bizonyos mértékét, de esetleg nem fedi fel a teljes igazságot, kivált mivel annak nagy része, amit látunk, közvetített – valaki más által meghatározott. És az új számítógép-technológia a művészek, filmkészítők és hasonlók számára lehetővé teszi, hogy mindenféle figyelemreméltó képeket generáljanak. Immár módosítani tudunk fényképeket, speciális effektusokat kreálhatunk, régi filmekből származó jeleneteket integrálhatunk, halott színészeket és színésznőket olvashatunk kereskedelmi hirdetésekbe, és számos más olyan dolgot tehetünk, ami arra kényszerít, hogy megkérdőjelezzük a látás és hit közötti viszonyt. Sok mindent, amit látunk – mármint a médiában – már nem hihetünk el.¹²²

Arnheim az egyik leggyakrabban hivatkozott szerző – Barthes és M. A. K. Halliday mellett – az elfelejtettnek legkevésbé sem mondható Kress – van Leeuwen-féle *Reading Images*-ben.¹²³ A munka második kiadásában érezhető hangsúlyeltolódások részben az első kiadás elméleti üzenetének pontosítási szándékával függenek össze –

121 Uo. 2. o.

122 Uo. 16. sk. o.

123 Gunther R. Kress – Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London: Routledge, 1996, 2. kiad. 2006. A *Reading Images*-re érdemben hivatkozik Endrődy-Nagy Orsolya, könyvének (lásd fentebb, 11-es jegyzet) 60. lapján.

Aki könyvünknek ezt a második kiadását gondosan olvassa, annak számára, bízunk benne, ki fog derülni, hogy a nyelv és vizuális kommunikáció közötti különbségek felmutatását ugyanolyan fontosnak tartjuk, mint a kapcsolatok felmutatását, ama tágabb szemiotikai elvek felmutatását, amelyek nemcsak a nyelvet és a képet [image] kapcsolják össze, de a multimodális kommunikáció megannyi módját is¹²⁴

– főleg azonban a két kiadás között eltelt tíz év alatt lejártszódtott technológiai változásokkal. Hadd idézzek itt csak egyetlen szakaszt az első kiadásból:

központi kérdés, és ezt a kérdést nyíltan fel kell tenni és komolyan megvitatni: vajon a verbálistól a vizuális felé történő elmozdulás veszteséget avagy nyereséget jelent? Válaszunk, gondolkodásunk jelen szakaszában, többretű. Vannak veszteségek és vannak nyereségek. Érvelésünk e könyvben mindvégig az lesz, hogy a különböző szemiotikai módozatok – a vizuális, a verbális, a geszturális stb. – mind bírnak lehetőségekkel és korlátokkal. Ha eddig alapvetően az egyikre támaszkodtunk, és mostantól alapvetően a másikra fogunk támaszkodni, úgy óhatatlanul mindkét hatás föl fog lépni. Ez azonban nem a történet vége. Azt is figyelembe kell vennünk, hogy mi az, amit megjelenítünk [what is represented]. Lehetséges, hogy a vizuális megjelenítés jobban illik a tudomány anyagához, mint a nyelv illet, de még az is, hogy az a tudomány, amelyet vizuálisan konstruálunk, más fajtájú tudomány lesz. A tömegmédiában vizuálisan megjelenített világ más világ – és más polgárokat/alanyokat hoz létre –, mint a nyelvben megjelenített világ.¹²⁵

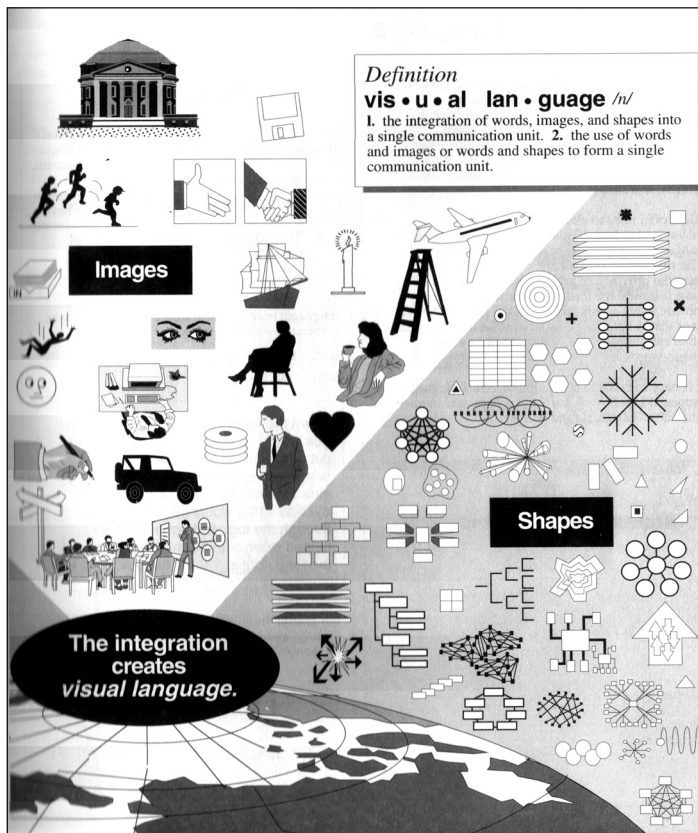
Ennek a szakasznak a befejezése a második kiadásban már így hangzik: „Az a világ, amelyet az ’új média’ képernyőin vizuálisan megjelenítünk, másként konstruált világ, mint az, amely a nyomtatott média sűrűn nyomott oldalain harminc vagy negyven évvel ezelőtt megjelenítésre került.”¹²⁶

McKim-re és rengeteg más jelentős és befolyásos szerzőre is érdemben hivatkozik – de Arnheim-ra név szerint nem, miközben a Gestalt-elméletnek éppenséggel figyelmet szentel – Robert E. Horn, *Visual Language: Global Communication for the 21st Century* c., 1998-ban

124 2. kiad., viii. o.

125 1. kiad., 31. o.

126 2. kiad., 31. sk. o.



megjelent munkájában.¹²⁷ Ez a munka a korszak egyik nagy elfelejtettje; s beszámolóim nagy hiányossága, hogy a Horn-könyvet itt nem fogom tudni érdemben referálni, mivel tartalmában olyannyira gazdag, s mivel ezt a tartalmat nem pusztán szavakban, hanem – folyamatosan és mindvégig – szöveg-kép kombinációkban közli. Hadd mutassak csak egy jellegzetes oldalt Horn könyvéből (lásd a köv. lapon). És hadd hívjam fel a figyelmet Horn épp ezen az oldalon definiált „vizuális nyelv” fogalmára, melynek lényege: „a szavak, képek és formák integrálása egyetlen kommunikációs egységbe”.¹²⁸

Könyve legelején Horn azt a Dondist idézi, akit fentebb már említettem, s akire még mindjárt kitérek:

127 Bainbridge Island, WA: MacroVU.

128 *Visual Language*, 8. o.

Aligha fér kétség hozzá, hogy jelen életstílusunkat döntően befolyásolták azok a változások, amelyeket a fénykép ténye gyakorolt rá. Nyomatásban a nyelv az elsődleges elem, míg a vizuális tényezők, mint a fizikai elhelyezés vagy a dizájn formátuma és az illusztrációk másodlagosak vagy támogatóak. A modern médiában ennek ellenkezője igaz. A vizuális dominál; a verbális kiegészít. A nyomtatott szöveg még nem halott, és soha nem is lesz az, azonban nyelv-dominált kultúránk érzékelhetően elmozdult az ikonikus felé.¹²⁹

Elérkeztünk tehát Dondis könyvéhez. Dondis erősen támaszkodik a Gestalt-elméletre és Arnheim-ra mint ezen elmélet képviselőjére. „Rudolf Arnheim briliáns munkát végzett”, írja, „midőn a Wertheimer, Köhler, and Koffka által kidolgozott Gestalt elmélet tetemes részét a vizuális művészetek értelmezésére alkalmazta.”¹³⁰ Könyve előszavában Dondis ugyanakkor másik – kibontatlan, de igencsak lényeges – utalást is tesz Arnheim tényleges történeti-eszmetörténeti beágyazottságára:

Ha a mozgatható betűelemek feltalálása az általános verbális írástudást adta parancsba, a fényképezőgépnél és járulékos és folyamatosan fejlődő formáinak feltalálása az általános vizuális írástudást tette már rég időszerű pedagógiai szükségessé. A film, a televízió, a vizuális számítógépek a modern kiterjesztései annak a tervezésnek és készítésnek, amely történetileg minden emberi lény természetes képessége volt, és mostanra, úgy látszik, elszigetelődött az emberi tapasztalattól. A film, fényképezés és televízió kulturális és globális ereje arra, hogy az ember önmagáról alkotott képét formálja, sürgőssé teszi, hogy vizuális írástudást tanítsunk mind a kommunikátoroknak, mind közönségüknek. 1935-ben Moholy-Nagy, a ragyogó Bauhaus mester, azt mondta, hogy „a jövő írástudatlanjai sem a tollhoz, sem a kamerához nem fognak érteni”. Az a jövő most van.¹³¹

129 Az idézett passzust lásd itt: Donis A. Dondis, *A Primer of Visual Literacy*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1973, 16. újranyomás 1998, 7. o.

130 Uo. 15. o.

131 Uo. ix. és xi. o. – Hogy éppen a fényképezőgép teljességgel új művészi és kognitív horizontokat nyit meg, Moholy-Nagy alapgondolataihoz tartozik. Már a *Malerei Fotografie Film*-ben (1925) így írt: „A fényképezőgép meglepő lehetőségeket villantott fel, s az új lehetőségek felmérésének még éppen csak a kezdetén vagyunk. Ami a látótér kitérítését illeti: a mai tárgylencse sincs már a szem látómezejének szűk határaihoz kötve; semmilyen manuális megformálási eszköz (ceruza, ecset stb.) nem rögzíthet ehhez fogható kivágásokat a világból, ugyanúgy képtelen manuális megformálási eszköz arra, hogy valamilyen mozgást lényegében ragadjon meg; még a tárgylencse torzulási lehetőségei – alulnézet, felülnézet, harántnézet – sem

Nincs itt lehetőségem a Gestalt-iskola és a Bauhaus-mozgalom sokszoros összefonódásaira kitérni; de hadd utaljak legalább azokra a lényeges hatásokra, amelyeket Wertheimer gyakorolt Paul Klee-re, vagy a Gestalt-elmélet előfutár Theodor Lipps tett Kandinsky-ra.¹³² Hadd emlékeztessék persze Arnheim 1965-es tanulmányára is Moholy-Nagy régi munkatársa, az akkor már 1937 óta Amerikában dolgozó Kepes György kötetében;¹³³ hadd említsem Kepes a kötethez írt bevezető tanulmányát, annak félreértéketlen vizuálrealista és társadalomkonzervatív felhangjaival;¹³⁴ és hadd hívjam fel a figyelmet Kepes 1944-ben kiadott és számtalanszor újranyomott *Language of Vision* c. könyvének¹³⁵ kifejezetten Gestalt-pszichológiai indíttatására.¹³⁶ Moholy-Nagy és Kepes képelméleti munkásságának alaposabb megismerése és elemzése a *Képi Tanulás Műhelye* keretében – két-ségekívül pótolandó adósságaink közé tartozik.

értékelhetők semmiképpen kizárólag negatívan, hiszen olyan elfogulatlan optikát teremtenek, amilyenre asszociációs törvényekhez szokott szemünk nem képes... (*Festészet, fényképészet, film*, ford. Mátyás Stefánia, Budapest: Corvina, 1967, 5. o.).

- 132 A meghatározó tanulmány itt Marianne L. Teuber „*Blue Night by Paul Klee*” c. írása, a Mary Henle által szerkesztett *Vision and Artifact* c. kötetben, New York: Springer, 1976. A kötet egyfajta *Festschrift* Arnheim hetvenedik születésnapja alkalmából, Arnheim előszavával és neki ajánlva. A születésnapot Arnheim barátai és tisztelői a Kepes-házaspár Cambridge-i (Massachusetts) kertjében szervezték. – Teuber tanulmányából alapvetően merít, de új szempontokkal is szolgál Crétien van Campen, „*Early Abstract Art and Experimental Gestalt Psychology*”, *Leonardo*, 30. évf., 2. sz. (1997), 133–136. o.
- 133 Lásd fentebb, 35-ös jegyzet.
- 134 Mint Kepes itt írja: „a látás, noha a fő elrendező, hatókörét és mértékét onnan nyeri, amit elrendez. Vizuális tapasztalatainkat a körülöttünk lévő látható világ vonásaiból merítjük”. Ám a mai világban vizuális tapasztalataink immár félrevezetnek: „Ember-készítette világunkban a dolgok megjelenése-látszata [appearances] immár nem tárja fel jellegüket: a képek [images] formákat imitálnak; a formák megcsalják funkcióikat; a funkcióktól elrabolják emberi szükségletekből fakadó természetes forrásaikat. Városaink, épületeink (hamisítványok kívül-belül), használati tárgyaink, az áruk csomagolása, a plakátok, a hirdetések újságjainkban – még a ruháink, gesztusaink, fiziognómiáink is – gyakran híján vannak a vizuális integritásnak. A világ, amelyet a modern ember konstruált, nagyjában és egészében nélküli a színteséget és a mértéket. ... Ahhoz, hogy irányt és rendet adjunk ennek a formátalanságnak, vissza kell mennünk gyökereinkhez” (*Education of Vision*, i-ii. o.).
- 135 Chicago: Paul Theobald. A könyv magyar fordításban is megjelent: Kepes György, *A látás nyelve*, Budapest: Gondolat, 1979.
- 136 *A Language of Vision* köszönetnyilvánító oldallal kezdődik, a nyitómondat így szól: „A szerző mindenekelőtt szeretné kifejezni, hogy hálával tartozik a Gestalt-pszichológusoknak. Max Wertheimer, K. Koffka és W. Köhler számos inspiráló eszméje és konkrét illusztrációja felhasználásra került a könyv első részében, a vizuális szerveződés törvényeit magyarázó.” A magyar fordításból ez az egész oldal kimaradt.

Referátumom jelen pontjában két képelméleti témát szeretnék még – immár valóban csak utalásszerűen – érinteni: egyfelől vizualizáció és tudomány, másfelől vizualizáció és vallás témáját. Mindkét téma szóba került a *Képi Tanulás Műhelye* kezdeti összefüggéseiben. Az előbbi mindjárt a második alkalommal, 2009. nov. 4-ikén, amikor Martin Kemp és James Elkins egy-egy könyvét beszéltük meg.¹³⁷ Jómagam erről a kérdéskörrel *Visual Learning* sorozatunk második darabjában közöltem tanulmányt,¹³⁸ illetve korábban már egy 2000-ben tartott előadásomban is érintettem a témát,¹³⁹ kiemelten foglalkozva Galison *Image and Logic* c. munkájával,¹⁴⁰ valamint Barbara Stafford *Good Looking: Essays on the Virtue of Images* c. könyvével. Galison világhírű szerző, ehhez képest Stafford ma talán kevésbé áll reflektorfényben. Hadd hozzam itt tőle azt a passzust, amelyet már 2000-ben idéztem:

a képi kutatások olyan területét kell kiküzdőnk [forge an imaging field], amely transzdiszciplináris *problémákra* összpontosít... Ám még a transzdiszciplináris ... kezdeményezés sem elég radikális. Úgy gondolom, végre el kell vetnünk azt az intézményesített elképzelést, miszerint csakis a „tisztá” kutatás csodálatraméltó – beleértve a képek kutatását... komoly megfontolást érdemel az az állítás, miszerint legértelmesebb vizsgálódásaink nagy részét éppen az élteti, hogy gyakorlati célokra gondolkozik. ... a dinamikus vizualizáció jelentést ad az értelmetlen adatcsomagnak, dirib-darab jelek láncolatának, vagy egymással kapcsolatban nem álló fragmentumok végtelen sorozatának. Következésképp számos asztrofizikus, radiológus, meteorológus és mérnök immár nehezményezi a szélesedő szakadékot, amely egyfelől a nyers számok akkumulációja és másfelől azoknak gyakorlati elemzést lehetővé tevő vizuális formátumba történő transzformációja között tátong.¹⁴¹

137 Martin Kemp, *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Oxford: Oxford University Press, 2000; James Elkins (szerk.), *Visual Practices Across the University*, München: Wilhelm Fink, 2007. Az Elkins-kötet több fejezete jelenleg is letölthető a <http://vll.mpt.bme.hu> oldalról.

138 „Visualization and the Horizons of Scientific Explanation”, a Benedek András és Nyíri Kristóf által szerkesztett *The Iconic Turn in Education* c. kötetben, Frankfurt/M.: Peter Lang, 2012.

139 „Szavak, képek, tudásegész”, lásd http://www.academia.edu/27953324/Szavak_kepek_tudasegesz.

140 Peter Galison, *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.

141 Barbara Maria Stafford, *Good Looking: Essays on the Virtue of Images*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1996, 10., 14. és 25. o. – Idézte ezt a munkát Aczél Petra, „Vizuális retorika” címmel 2010. máj. 5-ikén tartott, emlékeztető, ma is mély felismeréseket nyújtó VLL-előadásában, a prezentáció és az irodalomjegyzék honlapunkon elérhető.

Vizualizáció és vallás volt a témája a *Képi Tanulás Műhelye* 2010. febr. 3-iki összejövetelének, amelyen „A képek szerepe a természetes teológia nézőpontjából” címmel tarthattam előadást. Az előadás anyagai – absztrakt, prezentáció – mellett a VLL honlapján néhány hónappal később elérhetővé tettük egy úgymond rokon témájú előadásomat, „Képek a természetes teológiában” címmel.¹⁴² A képteológia eszmetörténetének legjelentősebb állomásaira jelen referátumom következő pontjában utalok; a mostani pont befejezésekképpen néhány olyan nevet (és művet) sorolok fel – korántsem elfelejtett, hanem kiváltképpen számontartott neveket – amelyeket fenti előadásaimban nem szigorúan a képteológia, hanem általában a képelmélet perspektívájából tárgyaltam: a „képdog”-tól elváló „képobjektum” fogalmát bevezető Husserl¹⁴³; a lényegi kapcsolatot hordozó képet a puszta képmással szembeállító Gadamer¹⁴⁴; az éppen a mindennapi képpel szemben a „festmény” lehetséges magasztosságát kiemelő Gilson;¹⁴⁵ a képek fizikai és lelki hatalmát hangsúlyozó Freedberg;¹⁴⁶ és a *Képanthropológia* szerzője, Belting.¹⁴⁷

Képteológia

Minden tervezett – vagy elképzelhető – terjedelmi korlátot réges-rég túllépve, referátumom további pontjait immár csak egészen vázlatosan fogalmazhatom meg. A jelen pontban képteológián a vallás–kép vagy hit–kép kapcsolatokról szóló gondolkodásnak nem azt a területét értem, amelyet a könyv vallásai – judaizmus, kereszténység, iszlám – sok ezer év óta bejárnak, isten képi ábrázolása megengedhetőségének/lehetőségének elméleti problémájával vívódva. Érintettem e probléma irodalmát Képek

- 142 Az előadást eredetileg angolul írtam (lásd http://www.academia.edu/4365375/Nyiri_Images_in_Natural_Theology), magyar fordítása alkotja *Kép és idő* c. kötetem (lásd fentebb, 82-es jegyzet) harmadik fejezetét.
- 143 Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1898–1925)*, szerk. E. Marbach, The Hague: Martinus Nijhoff, 1980, 143. sk. és 147. o..
- 144 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960), Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1986.
- 145 Etienne Gilson, *Painting and Reality*, New York: Pantheon Books, 1957.
- 146 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- 147 Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

a természetes teológiában c. írásomban,¹⁴⁸ melynek fő kérdése azonban nem az volt, hogy mit mondanak a vallások a képekről, hanem hogy mit mutathatnak képek a vallásos hit mibenlétéről. Képteológián a magam részéről éppen ezen kérdés vizsgálatát szeretném érteni. Hivatkoztam írásomban az így tekintett téma szakirodalmát 1870-től¹⁴⁹ tárgyaltam, az olvasót ismételtén ehhez az írásomhoz kell visszautaljam, itt most csupán azt a három szerzőt idézem, akiket eredetileg elhangzott 2016. jún. 9-iki VLL-prezentációmban¹⁵⁰ is kiemelttem: Farrert, Guardinit, és Rahnert.

Az anglikán Austin Farrernek, számos tanulmánya mellett, három jelentős könyvét tartják számon.¹⁵¹ Ezek sorában az 1943-ban megjelent munka az arisztotelészi-tamási phantaszma-fogalmat eleveníti fel. Az 1948-ban kiadott az Újszövetség képes beszédét elemzi, képekről szól, amelyek nélkül

a tanítás nem természetfeletti kinyilatkoztatás volna, hanem útmutatás a jámbor és erkölcsös életre vonatkozóan. Éppen azért, hogy a nagy képekhez kötődik, válik a lelki útmutatás kinyilatkoztatott igazsággá.

A Rebirth of Images-ben pedig ez a passzus olvasható:

A vászonra vetett magányos kép semmit sem jelent, mert bármit jelenthet... A képek hosszú láncolatában mindegyikük megadja a többiek értelmét, és maga is meghatározódik általuk. ... érezzük, ahogyan a már meglévő képek hívására az új kép felbukkan a rejtett elméből...

Romano Guardini, a huszadik század egyik igen befolyásos katolikus értelmiségi alakja *Die Sinne und die religiöse Erkenntnis* című 1950-es kötetében¹⁵² a képeknek tudatalattink mélységeiben játszott szerepét hangsúlyozza – ezek a képek úgymond készen állnak arra, hogy elevenné váljanak tudatunkban, amint megfelelő külső hatás ér bennünket. Az ember legbelül, írja Guardini, végső soron *képekből él*, „sein inneres Wesen kann im Letzten ... nur aus Bildern leben”. A vezető katolikus gondolkodó Karl Rahner 1983-ban előadást tartott a képek teológiájáról. Ebben Tamás *conversio ad phantasma* képletére hivatkozva úgy fogalmazott, hogy az

148 Lásd fentebb, 142-es jegyzet.

149 Ebben az évben jelent meg Newman bíboros *An Essay in Aid of a Grammar of Assent* c. könyve.

150 Lásd http://www.academia.edu/26066891/Elfelejtett_kepelveletek.

151 *Finite and Infinite: A Philosophical Essay*, Westminster: Dacre Press, 1943; *The Glass of Vision*, Westminster: Dacre Press, 1948; *A Rebirth of Images: The Making of St. John's Apocalypse* (1949), Eugene, OR: Wipf & Stock, 2006.

152 Würzburg: Werkbund-Verlag.

emberre vonatkozó keresztény tanítás egyfelől az értelmi megismerést és másfelől a perceptuális tapasztalatot hagyományosan egységben látja: a legmagasabbrendű tudás is perceptuális élményekből meríti tartalmát.¹⁵³

Képprobléma a fogalmi metaforaelméletben

A fogalmi (vagy „kognitív”) metaforaelmélet tanulmányozása tekintetében a *Képi Tanulás Műhelye* különlegesen szerencsés helyzetben van, hiszen rendezvényeinken gyakran részt vett/részt vesz Kövecses Zoltán, ezen elmélet nemzetközileg is egyik legismertebb, kiemelkedő képviselője. Kövecses professzor fejezettel szerepel a *Visual Learning* sorozat első és ötödik kötetében,¹⁵⁴ mindkét fejezet – „Contextual Images As Visual Metaphors” és „Metaphor and Parable” – a fogalmi metaforaelmélet látványos továbbfejlesztését jelenti, a „Contextual Images” éppenséggel annak képelméleti irányban történő továbbfejlesztését.

Ez az irány módosulást jelent a fogalmi metaforaelmélet fősodrához képest. A „képi séma” fogalma, és még inkább a tényleges lelki képek kérdése, csak idővel és fokozatosan jelenik meg Lakoff és Johnson műveiben. A vizuális képek jelentőségének felismeréséhez vezető útjuk kezdetén a Lakoff által elfelejtett Arnheim áll,¹⁵⁵ maga az út pedig inkább csapongó, semmint valamiféle bontakozó képelméleti tudatossággal kitűzött. Ezt az utat, mondhatni a magam számára, először *Time As a Figure of Thought and As Reality* c. tanulmányomban¹⁵⁶ rekonstruáltam, majd magyar nyelven, hosszabban, „Vizuális hazatérés – a neveléstudomány képi fordulata” c. írásomban.¹⁵⁷

153 Karl Rahner, „Zur Theologie des Bildes”, *Halbjahreshefte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst* (München), 3. köt., 5. sz. (1983), 2–8. o., a hivatkozott megfogalmazás a 2. oldalon; lásd az átdolgozott változatot is, a Karl Rahner, *Sämtliche Werke* 30. kötetében, *Anstöße systematischer Theologie: Beiträge zur Fundamentaltheologie und Dogmatik*, Freiburg: Herder, 2009, a hivatkozott megfogalmazás a 472. oldalon.

154 *Images in Language: Metaphors and Metamorphoses*, szerk. Benedek András és Nyíri Kristóf (Frankfurt/M.: Peter Lang, 2011), ill. *Beyond Words: Pictures, Parables, Paradoxes*, szerk. Benedek András és Nyíri Kristóf (Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2015).

155 Lásd 33-as jegyzetemet fentebb.

156 Az *Images in Language* kötetben.

157 A Benedek András által szerkesztett *Digitális pedagógia 2.0* c. kötetben, Budapest: Typotex, 2013, 52–84. o., lásd online: https://www.academia.edu/43072873/Visual_Homecoming_in_Hungarian_2013_.

A referátumomban elfelejtetteknek mondott képelméleti szerzők közül Berger és Horn is hangsúllyal hivatkoznak a Lakoff–Johnson-elméletre. De megjelenik náluk a *vizuális metaforák* fogalma is – vagyis az olyan metaforák fogalma, amelyek közvetlenül képi szinten fejeznek ki valamilyen átvitt értelmet.

Ez a fogalom mindazonáltal már korábban felszínre került, ha nem is mondható, hogy ismertté vált. John M. Kennedy az 1980-as évek eleje óta ír a „metaphor in pictures” témáról, Charles Forceville 1988 óta használja a „pictorial metaphor” kifejezést. Mindkettőjük egy-egy kiváló fejezettel van jelen Gibbs metafora-kézikönyvében.¹⁵⁸ Ugyanitt Alan Cienki és Cornelia Müller azt vizsgálják, hogy miképpen mutatkozik meg a metafora mint általános kognitív elv már a taglejtések nyelvében – utalva Wundtra mint a „szimbolikus gesztusok” fogalom megalkotójára.¹⁵⁹

Vizuális retorika

A metaforákban gazdag nyelv, csakúgy, mint a gesztusok nyelve, alapvető témát – noha bár hosszú időn át a képfejtés ködébe veszett témát – jelent a retorikáról szóló tudomány számára. A „vizuális retorika” az a megközelítés a retorikáról szóló tudományon belül, amely a szónoklat vizuális elemeire – tehát pl. a mentális képeket ébresztő szófordulatokra, vagy éppen az arcjátékra és taglejtésekre – összpontosít. A beszéd őseredetien támaszkodik vizuális elemekre, és ezt kell tennie a sikerre számot tartó nyilvános beszédnek is. Az írott szó uralmának századai után, a képiség és látás új világában, a vizuális retorika újjászületésének vagyunk tanúi.

A fogalmi metaforaelmélet kapcsán a *Képi Tanulás Műhelye* különlegesen szerencsés helyzetét említettem, és ilyen helyzetben van műhelyünk a vizuális retorika területén is. 2010. máj. 5-iki prezentációját¹⁶⁰ követően Aczél Petra a VLL nemzetközi konferencia-sorozatában minden évben – tehát 2010 decembere és 2015 novembere között hat

158 Raymond W. Gibbs, Jr. (szerk.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

159 Cienki–Müller, „Metaphor, Gesture, and Thought”, a Gibbs által szerkesztett kötetben, 485. o.

160 Lásd fentebb, 141-es jegyzet.

alkalommal – előadást tartott, és az eddig kiadásra került öt *Visual Learning* kötet mindegyikében fejezettel van jelen. Ezek az egymásra épülő fejezetek a vizuális retorika klasszikus és legújabb szakirodalmának teljességét közvetítik számunkra, minden alkalommal új elemző felismerésekkel szolgálnak, és összességükben alighanem a ma létező legkorszerűbb vizualitás-világképet nyújtják.

Taglejtésnyelv

Aczél Petra oly korszerű vizualitás-világképével reményeim szerint harmonizál a magam teljességgel régimódi – Platónig visszavezethető – nyelvkeletkezés-felfogása. Ezt a felfogást ma pusztán egy törpe kisebbség vallja, ám a határ innenső oldalán keletkezett sok évszázadnyi szakirodalom így is tetemes. Ezt a szakirodalmat próbáltam meg összefoglalni *Time and Image in the Theory of Gestures* c. tanulmányomban, mely párhuzamosan jelent meg *Meaning and Motoricity* c. könyvemben¹⁶¹ és a *Visual Learning* sorozat 4. kötetében.¹⁶² Felfogásom magyar nyelvű felvázolására dióhéjnyi próbálkozást tettem Arcjáték és gesztus: Konzervatív nyelvfilozófiai kísérlet c. esszémben.¹⁶³ Innen idézek:

A gondolat nem más, mint akadályozott mozgás. Ahogyan a századforduló prominens amerikai pszichológusa, Titchener írta: „a jelentés eredetileg mozgásérzés, kinesztézis; a szervezet a helyzetre valamilyen testi attitűddel reagál”.¹⁶⁴ A szavak belső képeinkre épülnek, belső képeink azonban, hangsúlyozta Titchener, mozgásérzésre.¹⁶⁵ Titchener álláspontját fogadta

161 Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2014.

162 *The Power of the Image: Emotion, Expression, Explanation*, szerk. Benedek András és Nyíri Kristóf (Frankfurt/M.: Peter Lang Edition, 2014). – A tanulmány frissített – Thomas Reidre utalást tartalmazó, és kivált Balázs Bélára is utaló – változata online itt található: https://www.academia.edu/16619247/Image_and_Time_in_the_Theory_of_Gestures.

163 *Korunk*, 2016. ápr., 3–9. o.

164 *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* (lásd fentebb, 43-as jegyzet), 176. o.

165 2016. jún. 9-iki referátumom vitájában, Palló Gábor inspiratív kérdezősködésének hatására, motoricitás és mentális képek kapcsolatát – Titchenert emlegetve – úgy próbáltam magyarázni, hogy amikor az organizmus valamely problémát pusztán motorikus reakcióval nem tud megoldani, akkor mintegy *képet alkot magának a problémáról*, azaz létrehoz valamely mentális képet.

el és radikalizálta Margaret Washburn. Ahogy fogalmazott: „egész belső életünk testünk mozgásával függ össze és azon alapszik”.¹⁶⁶

Amikor tehát az arckifejezések és taglejtések nyelvét az emberiség természetes nyelvének tekintjük, nem pusztán azt állítjuk, hogy érzelmeinket és gondolatainkat a törzs- és egyedfejlődés során eleinte vizuális eszközökkel fejeztük/fejezzük ki és kommunikáltuk/kommunikáljuk, hanem azt, hogy lelki életünk elsődleges közegét belső-külső testi mozgásaink teszik. Ilyen értelemben írhatott Wundt olyan tudatállapotról, amely egészében a „taglejtésekben történő gondolkodásra szabott”.¹⁶⁷ A taglejtések nyelvét Wundt „egyfajta univerzális nyelvnek” tekintette, amelynek különböző változatai nagyobb nehézség nélkül kölcsönösen érthetők. Ez pedig azáltal lehetséges, hogy a gesztus és annak jelentése szemléletes viszonyban vannak egymással. Szemléletessége folytán, írja Wundt, „a taglejtésnyelv olyan őseredetiséggel és természetességgel bír, amilyennel a hangnyelv sem ma, sem bármilyen nyelvtörténetileg kikövetkeztethető korábbi formájában nem rendelkezett”. Wundt egyértelműen elfogadja azt a feltételezést, hogy „a gesztusok nyelve a tulajdonképpeni ősn nyelv, amely a közlés természetesebb eszközeként megelőzte a hangnyelvet.”¹⁶⁸

Korunk-esszémben utalok a nyelvész Fónagy Ivánra, aki az 1950-es évektől az 1980-as évekig képviselte a hangnyelv mint a hangképző szervek leképező mozgása úgyszintén Platónig visszavezethető elméletét;¹⁶⁹ de nem utalok – és most júniusi VLL-prezentációmban sem utaltam – Gombocz Zoltánra, aki Wundt *Völkerpsychologie*-jének még 1900-as első kiadásáról írt, 1903-ban, kitűnő ismertetést, hosszasan taglalva a taglejtés-témát, tárgyalva azt a „hangbeszédtől teljesen függetlenül fejlődő” jelbeszédet is, „amelyet kedvező körülmények között a *siketnémák*

166 Margaret Floy Washburn, *Movement and Mental Imagery: Outlines of a Motor Theory of the Complexer Mental Processes*, Boston – New York, Houghton Mifflin, 1916, xiii. o. Két évvel korábban Washburn ezt a szerencsés formulát használta: „[it is] natural to connect the presence of imagery with delay and hesitation in motor response” (Washburn, „The Function of Incipient Motor Process”, *Psychological Review* 1914, 386. o.).

167 Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie*, első kötet: *Die Sprache*, második, átdolgozott kiadás, első rész, Leipzig, Engelmann, 1904, 141. o.

168 Uo. 137. o.

169 Lásd Fónagy, „Hallható-e a mimika?”, *Magyar Nyelvőr* 1966. okt.–dec., továbbá „Preverbal Communication and Linguistic Evolution”, a Mary Ritchie Key által szerkesztett *The Relationship of Verbal and Nonverbal Communication* c. kötetben, The Hague: Mouton, 1980.

szoktak kifejleszteni”¹⁷⁰ – mint ahogyan nem utaltam, ebben a témakörben, a mostanára tökéletesen elfelejtett Eduard Schmalzra, Otto Friedrich Krusera, és az órájuk bőségesen hivatkozó, elfelejtettnek talán nem mondható, de ma már láthatólag nem olvasott klasszikus szerző Edward B. Tylorra.¹⁷¹

Három alapvető – régebbi és újabb – szerző viszont, akiknek nevét a téma kapcsán prezentációmban kiemeltem: E. B. Titchener, Michael Corballis és David McNeill. Titchener – referátumomban fentebb már hivatkozott munkáiban – Wundt nyomán fogalmaz meg alapvető érveket a taglejtésnyelv ősi-eredeti mivolta mellett; Corballis korszerű antropológiai-pszichológiai tényanyagra támaszkodva teszi ugyanezt,¹⁷² a nyelvész-pszichológus McNeill a hangzó beszédet kíséző gesztusok kognitív üzenetét vizsgálja lenyűgöző elemzéseiben.¹⁷³

Gyermekrajz

A süketnémák természetes taglejtésnyelvével foglalkozó írások rendszeresen említik az úgymond levegőbe rajzolt alakzatok jelenségét. Gombocz is beszámol azokról az „utánzó jelek”-ről, amelyek esetében

a tárgynak csak *körvonalait* rajzoljuk mutatóujjunkkal a levegőbe... a siketnéma a ház kifejezésére tetőt és oldalfalat rajzol; a szobát négy-szöggel, az udvart körrel jelöli. Gyakran, különösen állatoknál, megelégszik egy-egy jellemző testrész lerajzolásával; így például a szarv ökröt jelent stb.¹⁷⁴

- 170 Lásd Gombocz Zoltán, *Jelentésan és nyelvtörténet: Válogatott tanulmányok*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1997, 16. o.
- 171 Eduard Schmalz, *Ueber die Taubstummen und ihre Bildung*, Dresden – Leipzig: Arnoldische Buchhandlung, 1838; Otto Friedrich Kruse, *Über Taubstumme, Taubstummen-Bildung und Taubstummen-Anstalten: Nebst Notizen aus meinem Reisetagebuche*, Schleswig: Bruhn, 1853; Edward B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (1865), Boston: Estes & Lauriat, 1878.
- 172 Michael C. Corballis, *From Hand to Mouth: The Origins of Language*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 2002.
- 173 David McNeill, *Hand and Mind: What Gestures Reveal about Thought*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- 174 Gombocz, i. m., 18. o.

Hadd illesszem ide Arnheim egy utalását is – az ún. *deskriptív gesztusokra*, úgymond a vonalas rajzok előfutáira („descriptive gestures, those forerunners of line drawing”), mely utaláshoz Arnheim hozzáfűzi:

Az alak és mozgás perceptuális minőségei jelen vannak a gondolati aktusokban, amelyeket a taglejtések leképeznek, s ténylegesen azt a közeget alkotják, amelyben maga a gondolkodás zajlik. Ezek a perceptuális minőségek nem szükségképpen vizuálisak vagy csak vizuálisak. A gesztusokban a nyomás, húzás, előrehatolás, akadályozás mozgásérzékelési tapasztalatai alkalmasint fontos szerepet játszanak.¹⁷⁵

A levegőbe rajzolt rajzok sematikusak (és gyakran metonimikusan csonkák), de mindenképpen valami hasonlóságot fejeznek ki – azaz realisztikus ábrázolások. Ehhez képest bizonyos őseredeti vonalas rajzok, ti. a *gyermekrajzok*, éppenséggel nem keltik a realizmus benyomását, hiszen – amint erre a gyermekrajzokról szóló hatalmas irodalomban a tizenkilencedik század végétől kezdve szokásosan rámutattak – nem tesznek eleget a naturalizmus és a lineáris perspektíva követelményeinek. Mármost éppen Arnheim volt az, akinek munkássága itt radikális fordulatot hozott. Arnheim a gyermekrajzokban kreatív kísérleteket lát a háromdimenziós világ kétdimenziós felületen történő ábrázolása problémájának megoldására (ez az a probléma, amely a levegőbe rajzolt rajzoknál nem merül fel...), hangsúlyozva, hogy a realizmusnak nem csupán egyetlen iránya lehetséges, s hogy a gyermekrajzok sajátos realizmusa olykor túltesz azon, ami a centrális lineáris perspektíva eszközeivel elérhető.

Arnheim az *Art and Visual Perception* két kiadása valamint a *Visual Thinking* vonatkozó fejezeteiben és még számos más tanulmányában foglalkozik a gyermekrajzok problémájával; az ő szerepét kitűnően elemzi Ellen Winner „Development in the Arts: Drawing and Music” fejezete a *Handbook of Child Psychology* 2. kötetében;¹⁷⁶ Arnheimnak ajánlja *Artful Scribbles: The Significance of Children’s Drawings* c. egészen kiváló könyvét¹⁷⁷ Howard Gardner. Az Arnheim-i fordulat fő üzenetének elfogadása mindazonáltal nem teszi érdektelenné a régebbi szakirodalmat. Így pl. a jobbra már elfelejtett James Sully¹⁷⁸ lenyűgözően elemzi a gyermekrajzok ama különösségeit, amelyeken még a késői

175 *Visual Thinking* (lásd fentebb, 32-es jegyzet), 117. sk. o.

176 Szerk. Deanna Kuhn és Robert Siegler, Hoboken, NJ: Wiley, 2006. A kötet online elérhető.

177 Basic Books, 1980.

178 *Studies of Childhood*, London: Longman, Green, 1895.

Wittgenstein – korábban népiskolai tanító Alsó-Ausztriában – is tűnődött.¹⁷⁹

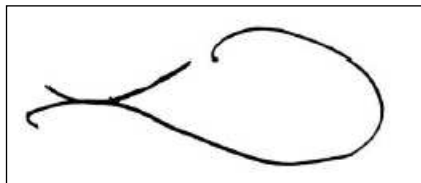
A *Képi Tanulás Műhelye* keretében a gyermekrajzok témájáról Kárpáti Andrea 2012. jún. 14-ikén, Hortoványi Judit 2013. jún. 6-ikán tartott előadást. Kárpáti a *How to Do Things with Pictures* kötetünkben és *The Power of the Image* kötetben (utóbbiban Simon Tündével mint társszerzővel) van jelen írással, a *Power of the Image* kötetnek Hortoványi is egyik szerzője.

Képregény (comics)

Wittgenstein 1938-ban ezt a megjegyzést írta jegyzetfüzetébe:

A beszélt szó szimbóluma írásjelek hurokban, amely a beszélő szájából jön. Ez a kép egészen természetesnek tűnik számunkra, noha ilyesmit sose láttunk.

Az utalás nyilván a képregényekből jól ismert beszédbuborékra vonatkozik; Wittgenstein rajzot is mellékel:



Rokon gondolatot találunk Gombrichnál, aki az „Image and Code”¹⁸⁰ vége felé arról ír, hogy a képregény konvencióit az iskolás gyerekek magától értetődő természetességgel fogják fel. Ez a magától értetődőség egyfelől abból adódik, hogy „a sorozat egyes képei kölcsönösen alátámasztják egymást”, vagyis képek egymásutánja sokkal inkább bír önálló jelentéssel, mint

179 „Számunkra egyedül az a természetes”, írja Wittgenstein a *Philosophische Untersuchungen* ún. második részeként kiadott kéziratában, „hogy a látott dolgot térbelileg ábrázoljuk; a síkbeli ábrázoláshoz viszont – történjék az rajzzal vagy szavakkal – különleges gyakorlás és oktatás szükséges. (A gyermekrajzok különössége.)” (*Filozófiai vizsgálódások*, Neumer Katalin fordítása, Budapest: Atlantisz, 1992, 287. o.) Wittgenstein rajzokkal kapcsolatos megjegyzéseit részletesebben elemeztem „Wittgenstein as a Common-Sense Realist” c. tanulmányomban, lásd fentebb, 56-os jegyzet.

180 Lásd fentebb, 85-ös jegyzet.

az egyedülálló kép. Másfelől a sajátos képregény-konvenciók, mint mondjuk „a mozgást jelző vonások és vonalak”, önmagukban is könnyen érthetőek, hiszen mintegy a tényleges mozgás bizonyos optikai hatásait utánozzák.

A fenti Gombrich/képregény bekezdést Szavak és képek c. előadásomból vettem át;¹⁸¹ ugyanabban az előadásban, „A comics és előtörténete” alponban, a téma dióhéjnyi összefoglalását is adom, említve többek között azt a szerzőt, akit júniusi referátumomban a tengernyi színvonalas irodalomból – idő hiányában – egyetlenként kiemeltem: a sikeres képregény-művész és képregény-teoretikus Scott McCloudot.¹⁸²

Filmelméletek

Ha a képregény-témával kapcsolatban tengernyi irodalomról beszéltem, a filmelmélet területén ehhez képest nyilván óceán kiterjedésű szakirodalommal van dolgunk, és jómagam ennek az irodalomnak korántsem vagyok szakértője. Júniusi prezentációmban időrend szerint Hugo Münsterberg, Balázs Béla, Arnheim, Panofsky, André Bazin, Siegfried Kracauer és Stanley Cavell nevét emeltem ki,¹⁸³ azzal a megjegyzéssel, hogy ebből a felsorolásból még a legfontosabb szerzők közül is rengeteg hiányzik¹⁸⁴ (azóta sem nem értem, hogy hogyan mulaszthattam el pl. a szívemnek oly kedves Tarkovszkij említését...¹⁸⁵).

181 Lásd fentebb, 92-es jegyzet.

182 Az ő tetemes elméleti munkásságából pedig leginkább *Understanding Comics: The Invisible Art* c. könyvére (New York: HarperCollins, 1993) hívnám itt fel a figyelmet.

183 A vonatkozó munkák: H. Muensterberg, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916); Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) és *Der Geist des Films* (1930), ill. Balázs Béla, *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)*, Budapest: Szikra, 1948; Rudolf Arnheim, *Film als Kunst* (1932); Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures” (1934); André Bazin, *Mi a film? Esszék, tanulmányok*, Budapest: Osiris, 2002 (fordítás a szerző 1940-es/50-es években megjelent írásai alapján); Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press, 1960; Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), bőv. kiad. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

184 Három kiváló – újabb és régebbi – gyűjtemény: Noël Carroll – Jinhee Choi (szerk.), *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006; Thomas E. Wartenberg – Angela Curran (szerk.), *The Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005; Daniel Talbot (szerk.), *Film: An Anthology*, New York: Simon and Schuster, 1959.

185 Andrej Tarkovszkij, *A megörökített idő* (oroszból fordította Vári Erzsébet), Budapest: Osiris, 1998.

A prezentáció során hosszabban idéztem Cavellt, és ezt most is meg fogom tenni; előbb azonban hadd illesszek ide egy passzust Balázs Béla 1924-es munkájából (ill. annak későbbi magyar változatából), vissza-utalva ezzel a *látható beszéd / hallható mimika* témára.¹⁸⁶ „A filológia és a nyelvtörténeti kutatás megállapította”, írta volt Balázs,

hogy a nyelv eredete a *kifejező mozgás*, vagyis hogy az ember, aki beszélni kezd (éppen úgy, mint a csecsemő), nyelvét és ajkát csak úgy mozgatja, mint arcának egyéb izmait és kezét. ... Az, hogy ezáltal hangok keletkeznek, az másodlagos kísérő jelenség. ... a kifejező mozdulat, a gesztus, az emberiség ősnyelve.¹⁸⁷

És következzen akkor most a Cavell-idézet. Könyve elején a szerző felteszi a kérdést: „What is film?” Kommentárja:

A válasz kezdetét az a két folyamatosan intelligens, érdekes, és számomra hasznos elméletalkotó adja, akiket ebben a témában olvastam. Erwin Panofsky így fogalmaz: „A mozik médiuma a fizikai realitás mint olyan.” André Bazin lényegében ugyanezt a gondolatot hangsúlyozza sokszor és sokféleképpen. Egy ponton ezt mondja: „A film szükségképpen csak azon át kommunikálhat, ami valóságos.”¹⁸⁸

A filozófiai/képi realizmus mellett áll ki Cavell a könyve bővített kiadásához írt új fejezetben is:

Mostanában legalább két oka van annak, hogy természetesnek tűnik az ellenállás a valóságnak a művészetre gyakorolt nyomásával szemben: az egyik az a többé-kevésbé bizonytalan és mindent átható, látszólag az ismeretfilozófia története és a modern tudomány felemelkedése által szentesített intellektuális divat, amely szerint soha nem látjuk és soha nem láthatjuk, hogy valójában milyen a valóság önmagában; a másik az ábrázoló művészetek történetének, különösen a festészet történetének valamint a fényképezés feltalálásával kortárs regénynek és a mozgófilmek eljövételének értelmezése, amely szerint a művészet visszavonult a valóság ábrázolásától mint reménytelen, de mindig szükségtelen feladattól. – ... a valóság általános elvetése olyan elméletekre (az ismeret, a tudomány, a művészet, a valóság, a realizmus elméleteire) támaszkodik, amelyek meggyőző ereje aligha

186 Vö. fentebb a 162-es és 169-es jegyzettel.

187 Balázs, *Filmkultúra*, 31. o.

188 Cavell, *The World Viewed*, 16. o.

nagyobb, mint magáé a valóságé. Nem maradt számomra észrevétlen, hogy esetemben az ellenállás ezen ellenállással szemben Wittgenstein- és Heidegger-olvasmányaimtól színezett, ahol is mindkettőjüket úgy értelmeztem, mint akik a szkepticizmus fenyegetése alatt írtak...¹⁸⁹

Az információ vizualizációja

A film – tudniillik mint *mozgó kép*, animáció – alighanem az információ befogadhatóvá tételének leghatékonyabb eszközét jelenti: a dinamikus vizualizáció¹⁹⁰ milliónyi adatot foglal egyetlen rövid videóba. Az információ-vizualizációról tartott előadást Horváth Cz. János 2013. novemberi nemzetközi konferenciánk alkalmából. Én magam most júniusi prezentációmban az információ vizualizációja témában Tufte-t és Ware-t emeltem ki. Tufte munkássága¹⁹¹ jól ismert a *Képi Tanulás Műhelye* tagjainak körében, Colin Ware ragyogó – elfelejtett? – könyve¹⁹² talán kevésbé.

Összefoglalás helyett: Vonzások és taszítások

Referátumomhoz lezárásképp valamiféle összefoglalást csatolni aligha tudnék. Kik a legfényesebb csillagok a képelmélet egén? Az itt látható ábra erre a kérdésre nézve talán nem ad félrevezető választ. Amit

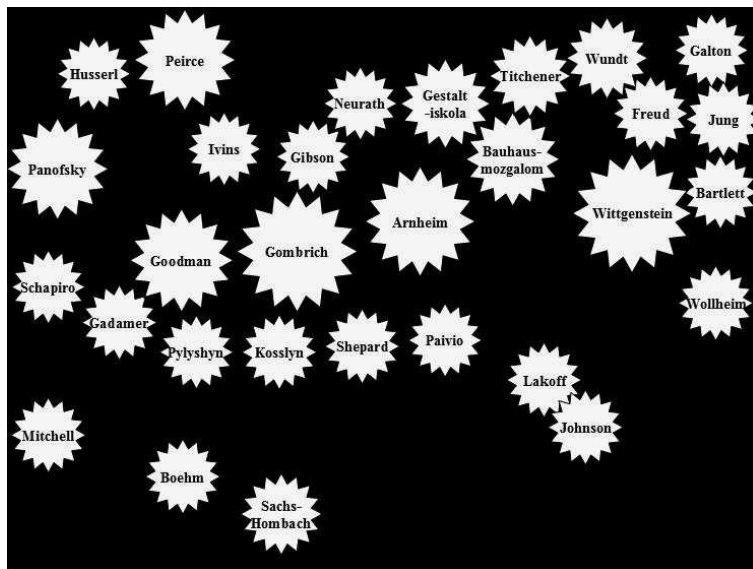
az ábra *nem* jelez, az az elméleti rokonságok és ellenszenvék mintázata. A képelmélet világa egyfelől a szövegeközéppontú/képközéppontú megközelítés mentén, másfelől – előbbi részben átfedve – a realista/

189 Uo. 165. o.

190 Lásd fentebb, {39. digitális o.}

191 Edward R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, CT: Graphics Press, 1982; *Envisioning Information*, Cheshire, CT: Graphics Press, 1990; *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire, CT: Graphics Press, 1997.

192 *Information Visualization: Perception for Design*, San Francisco: Morgan Kaufmann, 2000.



konstruktivista megközelítés mentén hasad. Ám ezek a megközelítések gyakran egyazon elméleten belül is ütköznek. Elfelejtett képelméletek? Inkább: elfelejtett érvek, elfelejtett ellenérvek, elfelejtett megoldások. És a remény, hogy az elfelejtett felfedezésekre újra rátalálunk.

Utóirat 2020

2016-os referátumomat követően két képelméleti összefoglaló írást publikáltam, mindkettőt 2019-ben. A „Postscript: The Victory of the Pictorial Turn” a *Vision Fulfilled* kötetben,¹⁹³ az „Epilogue” az *Image and Metaphor in the New Century* kötetben¹⁹⁴ jelent meg. A kötetek a *Perspectives on Visual*

193 Benedek András és Nyíri Kristóf (szerk.), *Vision Fulfilled: The Victory of the Pictorial Turn*, Budapest: Hungarian Academy of Sciences / Budapest University of Technology and Economics, 251–267. o., online: https://www.academia.edu/37992728/Postscript_The_Victory_of_the_Pictorial_Turn_corrected_version_.

194 Benedek András és Nyíri Kristóf (szerk.), *Image and Metaphor in the New Century*, Budapest: Hungarian Academy of Sciences / Budapest University of Technology and Economics, 209–218. o., online: <https://www.academia.edu/43091643/Epilogue>.

Learning sorozat részét képezik.¹⁹⁵ A sorozat összesen ötvenhat fejezetet tartalmaz, ezek benyomásom szerint tematikailag többé-kevésbé mindazt érintik, ami a képelméletben ma kutatás tárgya. Hadd említsek itt a szívemnek különösen kedves fejezetek közül csak hármat. Mindhárom a *képi gondolkodás* témakörébe vág. Úgy vélem – ez 2016-os referátumomból nyilván kiderült – hogy napjainkban éppen ez a képelmélet alapvető témája, hiszen ha az ember gondolkodása nem őseredetien képies, akkor a mostani ikonikus vagy képi fordulat pusztán művi jelenség, nem pedig hazatérés/felszabadulás... A három fejezetből az első: Finta Szilvia, „Language of the Heart: The Role of Pictures in the Hebrew Scriptures and in Rabbinic Reasoning”, a képies beszéd szerepéről szól a héber szentírásban;¹⁹⁶ a második: Somfai Anna, „Déjà Vu? Visual Thinking in Medieval Manuscripts and Imaging the Unimaginable”, a képi gondolkodásról a középkori kódexekben, arról, hogy az egyes oldalak elrendezése, széljegyzetei miképp segítették a szövegösszefüggések vizuális befogadását;¹⁹⁷ a harmadik: Putz Orsolya, „Image-Schema-based Folk Models of the MIND”, arról, hogy a köznapi szemlélet a gondolkodást képi sémákban ragadja meg.¹⁹⁸ A sorozatban – a *Vision*

195 A sorozat három kötetből áll, online lásd: https://www.researchgate.net/publication/329715355_Vision_Fulfilled; https://www.researchgate.net/publication/331895076_Learning_and_Technology_in_Historical_Perspective; https://www.researchgate.net/publication/333972715_Image_and_Metaphor_in_the_New_Century_June_24_2019.

196 A *Vision Fulfilled* kötetben, 111–124. o., az összefoglaló passzus a 123. sk. oldalon: „Why is it so important for man to be addressed by pictures, and how can images make people perform certain acts? According to the reconstruction of the Hebrew Scriptures here offered, the main thinking organ of man is the heart. If you want to get to know true reality, you must think with your heart, your innermost being, the true yourself, in which your deepest emotions, your intelligence and your will collaborate with each other. – This reconstruction implies that the language of the heart is the image, the vision.”

197 *A Learning and Technology in Historical Perspective* kötetben, 79–90. o. Néhány sor a befejező bekezdésből: „The physical and mental production of medieval manuscripts lent itself to the practice of visual thinking. The design of the mise-en-page, the introduction of the various visual devices within and around the texts, the diagrammatic thinking and the visual and textual dialogue of generations of readers make medieval manuscripts a work surface and a thought surface producing an interactive communication surface.”

198 *Az Image and Metaphor in the New Century* kötetben, 29–39. o. A befejező sorok: „I propose that experts whose work is related to the mind to any extent should be aware of the way lay people think about their own mind. Researchers of the mind (e.g. philosophers, cognitive scientists, AI researchers) should be familiar with the folk model of the mind that might be evoked even by scientific jargon related to the mind. Therapists may help their patients struggling with mental illnesses change their metaphors about their mind reflected in their language use. Teachers should

Fulfilled kötetben – jómagam is publikáltam fejezetet, a progresszív nevelésfilozófia klasszikusának számító amerikai John Dewey-ről, felpanaszolva annak érzéketlenségét a gondolkodás vizuális dimenzióival szemben, utalva a Dewey utáni évtizedek amerikai nevelésméletének hasonló érzéketlenségére, a fejezetet ezzel zárva: „Manapság a gyermekeket fizikai és digitális képek veszik körül; sőt elmondható, hogy a képekkel való tevékenykedés és a képek kommunikációja életviláguk alapvető dimenzióját alkotja. A kortárs nevelésméletnek és gyakorlatnak még utol kell érnie azt, amit gyermekeink mostanára tesznek és tudnak. A progresszív nevelés, bármit jelentsen is ez, ma olyan jövővel kell szembenézzen, amely egy lényeges vonatkozásban határozottan hasonlít az emberiség távoli múltjára: vizuális kommunikáció és vizuális gondolkodás dominálják. A progresszív nevelésnek, láthatólag, most konzervatív fordulatot kell vennie.”¹⁹⁹

Képek és a távoli múlt volt egyik nagy témája a pszichiáter Carl Gustav Jungnak, akit 2016-os referátumomban röviden érintettem.²⁰⁰ A közelmúltban kísérletet tettem arra, hogy ősképfogalmát – előbb magyarul, A képtelen Jung²⁰¹ címmel, majd valamelyest más szerkezetben angolul, Forever Jung²⁰² címmel – képfilozófiai szempontból alaposabb vizsgálatnak vessem alá. Jung meglehetősen rendszertelen rendszerében központi szerepet játszik az *archetípus* fogalma, az „archetípus”-t Jung egyértelműen azonos értelműnek tekinti az „ősképfel”-pel, én pedig azt a kérdést tettem fel, hogy vajon mi a viszony a jungi archetípusok és a ténylegesen vizuális képek között? Van-e az ősképfelnek, az archetípusnak, valóban képi, azaz vizuális dimenziója? A következtetés, amelyre elemzésem végére jutottam:

Jung válasza ... nemleges: az archetípus a tudatos-tartalmi megragadás-fölfogás meghatározott mintájú őseredeti lehetőségét jelenti, önmagában azonban tartalmatlan. Jung egyik megkapó metaforája az úgymond mindannyiunkban lakozó „kétmillió éves ember”. Ez a metafora akár azt a hipotézist is kifejezhetné, hogy az emberréválás-emberlét több millió éve során olyan motorikus-vizuális tapasztalatok rögzültek bennünk, amelyek megfelelő helyzetben egyedi belső-mentális képeként aktivizálódnak. És valóban, az oly sokszor idézett Jung-passzus:

treat their students' mind carefully, as even an inappropriate metaphor can ruin the students' view of their own mental ability.”

199 Kristóf Nyíri, „A Hundred Years On: Dewey's *Democracy and Education* Revisited”, jelzett hely, 25. o.

200 Lásd fentebb, 42. sk. o.

201 Lásd https://www.academia.edu/42980498/The_Imageless_Jung_revised_-_in_Hungarian_.

202 Lásd https://www.academia.edu/42736672/Forever_Jung.

„az emberi elképzelés örökölt lehetőségei arról, ami ősidők óta mindig is volt”²⁰³, 1916 decemberében még így hangzott: „die potentiell in der Hirnstruktur vererbten Möglichkeiten menschlichen Vorstellens, wie es von jeher war”²⁰⁴, vagyis „az emberi elképzelés potenciálisan az agyszerkezetben örökölt lehetőségei arról, ami ősidők óta mindig is volt”.

Ebben az 1916. decemberi keltezésű kötetben az „agy” – *Gehirn* – szó az „agyszerkezet” kifejezésen túl még négyszer fordul elő, [a további kiadásokban] a vonatkozó szövegrészek változatlanul ott szerepelnek, 1942-re²⁰⁵ azonban egy kivétellel elenyésznek. Valóságos drámának vagyunk tanúi: látjuk, ahogyan Jung egy fiziológiailag legalábbis elvben ellenőrizhető elmélet kidolgozásától fokozatosan az inkább csak átélhető fogalomköltészet felé veszi útját. 1916-ban még az agy által a világ folyamatait befogadott képekről ír, és arról, hogy „[a]z agyban rögzített képek a pszichológiai történések viszonylag hű leképezései”. 1942-re már nem az agy, hanem a „lélek” él meg képeket. 1916-ban Jung még úgy fogalmaz, hogy „a számolatlan évezredek tapasztalatainak bölcsességét” az „emberi agy” őrzi, 1942-re ama bölcsességet már úgymond az arche-típusok rejtik magukba.²⁰⁶

Azáltal, hogy Jung eltávolodott a biológiai-pszichológiai szemléletmódtól – folytatom „A képtelen Jung”-ban – „voltaképpen elvesztette annak esélyét, hogy az ősképekhez valamilyen megfogható fiziológiai hordozót társítson. Az ősképek problémájával mint létező tudományos problémával végül is nem tudott megbirkózni. Ám azzal, hogy egész élete során szenvedélyesen érdeklődött a képiség iránt, rajzolt, festett, szobrokat formált, képekkel gyógyította önmagát és betegeit, közvetve” – amint ezt fentebb az [53. o.-n] látható ábrán is sugalltam – „a huszadik-huszonegyedik század képi fordulatának egyik hatásos szereplőjévé vált.”²⁰⁷

203 Lásd fentebb, 51-es jegyzet.

204 C. G. Jung, *Die Psychologie der unbewussten Prozesse: Ein Ueberblick über die moderne Theorie und Methode der analytischen Psychologie*, Zürich: Verlag von Rascher & Co., 1917, 85. o.

205 A vonatkozó munkát Jung ebben az évben írta át utoljára.

206 „A képtelen Jung”, jelzett hely, 29. sk. o.

207 Uo., 30. o. Ezen hatástörténet háttérben lévő láncszemeit alkotják többek között Jolande Jacobi és Theodor Abt vonatkozó könyvei, és igencsak hatékony láncszemét Fellini filmes életműve. A következő sorokat a „Képtelen Jung” 35-ös és 26-os jegyzetéből emelem át: „Jung műveiben”, írja egyik legközelebbi munkatársa, Jacobi Jolán, „sehol sem találunk rendszeres útmutatásokat arra nézve, hogy hogyan kell értelmezni a tudattalanból jövő képeket”. Így azután húszévnyi munkával igyekeztem ilyen vezérfonalat összeállítani, amely mentén közelebb juthatunk ezen képek megértéséhez.” (Jolande Jacobi, *Vom Bilderreich der Seele*:

Jung filozófiatörténeti befolyása is számottevő, bár többnyire inkább rejtett, mint nyílt. „A képtelen Jung” befejezésekként azt a számomra érdekfeszítő kérdést tettem fel, hogy hatott-e Jung a múlt század egyik kétségkívül meghatározó filozófusára, Martin Heidegger-re, közelebről Heidegger 1938-ban tartott „A világkép kora” („Die Zeit des Weltbildes”) című előadására. A kérdést néhány feltűnő Jung-megfogalmazás indokolhatja, mint például: „a kollektív tudattalan egy olyan világ képe, amely ősidők óta alakul tapasztalatok lecsapódásából”;²⁰⁸ a mély-önmagunk felé vezető úton személyiségünk „két világkép” erőtényezői közé ékelődik;²⁰⁹ és egy skizofrén betegről beszámolva: „a világ az ő képeskönyve, amelyben kedve szerint lapozhat”.²¹⁰ Hogy az ilyen megfogalmazások utalhatnak-e párhuzamokra Jung és Heidegger között, ahhoz persze a tágabb szövegösszefüggéseket kellene szemügyre vennünk, arról nem is beszélve, hogy meg kellene ismerkednünk Heidegger előadásának pontos gondolatmenetével. Ezt a feladatot jelen utóiratban nyilván nem végezhetem el,²¹¹ hadd

Wege und Umwege zu sich selbst [1969], Olten: Walter-Verlag, 1981, 51. o.) Könyve bevezető fejezeteiben Jacobi lenyűgözően vázolja a képi ábrázolás pszichológiáját, középkori történetét, de őstörténetét úgyszintén, utóbbihoz megjegyezve: „A fogalom-előtti nyelv, amely képekben fejeződött ki, már évezredekkel ezelőtt a primitívek nyelve volt. Sziklarajzok és mítoszok tudósítanak bennünket erről” (uo. 28. és 30. o.). Ősi sziklarajzok képeivel indít Theodor Abt *Introduction to Picture Interpretation: According to C. G. Jung* című könyve is (Zurich: Living Human Heritage Publications, 2005). Képilezűzónái és kép-pszichológiai bevezetőt ad. „Velünk született képességünk”, írja a 17. o.-n, „hogy olvasni tudjuk a képeket. A kisgyermek és anyja megértik egymást a testbeszéd segítségével, amely nem más, mint a képek nyelve. És minden gyermek természetes örömforrása, szükséglete és képessége, hogy rajzoljon és fessen.” Megjegyzem mindazonáltal, hogy Abt könyvének fő fejezetei voltaképpen jungiánus rajztanárokhoz szólnak, olyan rajztanárokhoz, akik járatosak Jung személyiségtipológiájának részleteiben. — Jung nagy hatással volt a filmrendező Fellini-re, mind személyes életére, mind képi világára. Részletesen ír erről Peter Bondanella *The Films of Federico Fellini* című munkájában (Cambridge: Cambridge University Press, 2002, lásd az 5., 10., 27. és 29. o.-t, ill. különösen a 94. és 96. o.-t: „A jungi pszichoanalízis az álmokat nem gyógyítást igénylő betegség tüneteként határozta meg, hanem kapcsolóként ama archetipikus képekhez, amelyekben az egész emberiség osztozik. ... Jung befolyása alatt Fellini egyre erőteljesebben hagyatkozott saját fantáziájának irracionálisára, az álmai által inspirált képekre ...”).

- 208 1916-ban írva, vö. C. G. Jung *Összegyűjtött Munkái* (ÖM), 7-ik kötet (*Két írás az analitikus pszichológiáról*) Budapest: Scolar Kiadó, 2016, 92. o.
- 209 1928-ban írva, vö. ÖM 7-ik kötet, 225. o.
- 210 1916-ban írva, 1928-ban átírva, vö. ÖM 7-ik kötet, 136. sk. o. és 259. o.
- 211 A feladattal szembenéztem „A Note on C. G. Jung, Heidegger, and 'The Age of the World Picture'” című rövid írásomban, lásd https://www.academia.edu/42939334/Jung_and_Heidegger.

utaljak azonban vissza Heideggerre mint képfilozófusra,²¹² részletesebben annál, mint azt Gottfried Boehm 1995-ben tette. *Kép és idő* c. kötetemben írtam:

Heidegger nemcsak azt hangsúlyozza, hogy a képzelőerő olyan képesség, amely ténylegesen *képeket* állít elő, de dióhéjban a képi megjelenítés alapkérdéseinek ragyogó elemzését is nyújtja: miben is áll a *hasonlóság*? hogyan lehetségesek *általános képek*? Az alábbi passzusok talán alkalmasak arra, hogy Heidegger elemzéseinek jellegéről képet adjanak: „Lehetséges valamely ... képmásról, pl. a halotti maszkról, másolatot (fotográfiát) készíteni. A másolat ekkor közvetlenül leképezheti a képmást, és így az elhunyt 'képét' (közvetlen kinézetét) magát mutathatja. A halotti maszk fotográfiája mint a képmás másolata maga is kép, ám csupán azáltal, mivel a halott 'képét' adja, őt mutatja, hogy hogyan néz vagy nézett ki. ... – Mármost a fotográfia azonban azt is megmutathatja, hogy hogyan néz ki egy halotti maszk egyáltalán. A halotti maszk ugyanakkor megmutathatja, hogy hogyan néz ki egyáltalán egy halott ember arca. De ezt az egyes halott is megmutathatja. És hasonlóképpen, a maszk maga megmutathatja, hogy hogyan néz ki a halotti maszk egyáltalán, mint ahogyan a fotográfia nemcsak a fotográfát mutatja, hanem azt is, hogy egyáltalán a fotográfia hogyan néz ki.”²¹³

Referátumomban többször is hivatkoztam Kepes Györgyre, következék itt, befejezésképp, még két Kepes-passzus, *The New Landscape in Art and Science* című 1956-os kötetéből. A bevezető sorok: „E könyv inkább azzal a szándékkal készült, hogy nézegessék, mint azzal, hogy olvassák. Lényegében képeskönyv... ... segíteni kívántam az olvasónak abban, hogy lásson... Látási képességünk fejlesztése azzal jár, hogy a valóság iránti intellektuális fogékonyságunk is erősödik, tekintve, hogy a látás és gondolkodás fejlődése között szoros kapcsolat áll fenn. ... a látás maga is a gondolkodás egy fajtája. Amikor látunk, értelmezzük a bennünket körülvevő világot, és tájékozódunk benne. Tudatosságunk, érzékenységünk fokozása és látásunk nevelése gyarapítja a világ megismerésére, gazdagságának becslésére irányuló képességeinket, és erőt ad, hogy problémáival megbirkózzunk.” És a másik passzus, néhány oldallal

212 Lásd fentebb, 95-ös jegyzet.

213 Nyíri Kristóf, *Kép és idő*, Budapest: Magyar Mercurius, 2011, 10. sk. o. A kötet online: https://www.academia.edu/25628107/Image_and_Time_in_Hungarian_. A Heidegger-idézet forrása: Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929), Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1998, 93. sk. o.

későbből: „A képek egész gondolkodásunk és érzelmi tevékenységünk kiindulópontjai. A meleg érzetéből, a tej illatából, a kéz tapintásából, a derengő vonásokból a gyerek egységes képet formál anyjáról. A képalkotás – az érzéki adatok összességének egységbe való rendezése – a gondolkodás és érzés legelemibb szintje. Képek segítségével veszünk részt a világban... Magunk is aktívan újraterejtjük a világban meglevő mintákat. 'Mama' – mondja a gyermek. Képeken keresztül válnak bennünk tudatossá a világ formái és szerkezetei, ezek ösztönöznek gondolkodásra és fogalomalkotásra. 'Mamák' – mondja a gyermek később, kikerekítve a 'felnőtt nő' modelljét.”²¹⁴ Utóbbi passzus ma talán aggályosnak számít a politikai korrektség szempontjából, hiszen hogyan lehet nőiséget és anyaságot egy lapon említeni, viszont roppant gondolatébresztő a képalkotás pszichológiai-episztemológiai értelmezése tekintetében. Arra a kérdésre sugall egyfajta választ, amely 2016-os referátumomat mindvégig áthatotta: hogyan keletkeznek elemi motorikus-szenzoriális tapasztalatainkból és első vizuális benyomásainkból tényleges mentális képek, és ezekből – első fogalmaink?

214 Kepes György, *A világ új képe a művészetben és a tudományban*, Budapest: Corvina Kiadó, 1979, 7. o. és 12. o.

A költő és a doboz

Szijj Ferenc: *A tárgyak súlya*

Fényképekről és fotográfusokról meglepően sok szó esik a kortárs irodalom kapcsán; irodalom és fotográfia viszonyáról már a kétezres években jelent meg összefoglaló tanulmány magyar nyelven (amely persze már tetemes nemzetközi diskurzusról számolhatott be),¹ nemrégiben pedig a *Helikon* folyóirat szentelt egy tematikus számot a témának.² Meglepőnek azért tűnhet ez az érdeklődés, mert „aktualitása” aligha indokolja. A különböző fotótechnikai eljárásokról tétélezhető ugyan, hogy jelentős szerepet játszottak napjaink digitalizálódó médiakörnyezetének kialakulásában,³ vagy éppenséggel bizonyos időszakban meg is határozták azt,⁴ mégis, a digitális képalkotás aktuális technikai arzenáljában a klasszikus fotográfia mindössze egyfajta régimódi, nosztalgikus hangulatú imitációként fordul elő, úgymint a képszerkesztő „szépia” szűrője

A szerző a budapesti ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének adjunktusa. Email: lenart.tamas@btk.elte.hu

- 1 Kiss Noémi: *Fekete-fehér: Tanulmányok a fotográfia és az irodalom kapcsolatáról*. Műút, Miskolc, 2011, különösen 79–99.
- 2 *Helikon*, 2017:4, Fotográfia és irodalom tematikus szám (szerk. Visy Beatrix).
- 3 Vilém Flusser – részben magyarul is olvasható – munkáiban például a fotográfia egyértelműen – és technikai szemmel nézve kissé váratlanul – a teljes digitalizálódás irányába tett első fontos lépés, de lényegében Walter Benjamin nevezetes *A műalkotás...*-tanulmánya is hasonló próbálkozásnak tűnik, amelyet ráadásul számos újabb teorema átvett és továbbfejlesztett. Vö. Vilém Flusser: *A fotográfia filozófiája*. Tartóshullám–Belvedere–ELTE BTK, Budapest, 1990. és online: https://maimanohaz.blog.hu/2016/08/17/vilem_flusser_a_fotografia_filozofiaja_online_konyv, valamint Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Online: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (a kötetben megjelent változatnál újabb és pontosabb fordítás).
- 4 Számos, a vizuális kultúrával foglalkozó dolgozat beszél a „fotográfia korszakáról”, így például Nicholas Mirzoeff kézikönyve, amely ezt a korszakot 1839–1982 közé teszi. Vö. Nicholas Mirzoeff: *An Introduction to Visual Culture*. Routledge, London/New York, 1999, 63kk.

vagy a digitális fényképezőgépek zárszerkezetet utánzó csattanása a kép elkészítésekor.

Ugyanakkor a közelmúlt magyar irodalmában gyakran bukkannak fel fényképek, sőt, fotográfusok, akár motívumként, akár kísérőként, illusztrációként. A fentieket követve és tovább sematizálva úgy tűnhet, az irodalmat és a fényképet, e két egykoron tekintélyes kommunikációs eszközt a nosztalgia köti össze a jelen digitális zűrzavarában; ennél azonban nyilván többről van szó. Az írásként értett irodalom és fénykép rokonsága, amelyet a technikai találmány elnevezése is megőrzött,⁵ kevesebb figyelmet kapott az 1990-es években elterjedt *visual studies* kutatásokban, ahol is a hangsúly éppen nyelv és kép kultúrateremtő különbségére esett.⁶ Ez a rokonság – túl azon a metaforológiai adottságon, hogy az új módszerekre a meglévő technikák fogalmi készletét alkalmazzák – kézenfekvő módon a *megőrkítés* lehetőségéből és ennek tágabb kontextusából, azaz a temporalitás kultúrtechnikai alakzataiból, illetve ezek módosulásaiból eredeztethető. Amiként az írás kultúrtörténete azzal a lehetőséggel indul, hogy a szóbeli „tudás” egyszerűsége rögzíthetővé és ezáltal továbbörökíthetővé válik, megteremtve ezzel a világ „történeti” felfogását,⁷ úgy a fotográfia társadalmi használatának, „fő funkciójának” is az egy bizonyos pillanat megőrkítése – vagy legalábbis ennek ígérete – tekinthető.⁸ A fénykép e tekintetben korántsem pusztán a nosztalgia tárgyiasulása, hanem megteremti a (hozzáférhető) „időpillanat” illúzióját, ami fokozatosan rendezi át az írásos kultúra emlékezetpolitikai, archivológiai és muzeológiai szerkezetét, gyakorlatát és intézményeit.

5 A „fotográfia” kifejezés teljes etimológiája helyett itt csak a korai fotótechnika egyik legtekintélyesebb dokumentumára, a világ első, kereskedelmi forgalomba került fotográfikkal illusztrált kiadványára utalok, William Henry Fox Talbot *Pencil of the Nature* c. könyvére (1846–48), amely nyomatékosan utal erre a kapcsolatra. Magyar nyelven ez a kapcsolat kevésbé érzékelhető, miután az egykor használatos „fényírás” fogalma kikopott a nyelvhasználatból, átengedve a helyet a fotográfia – éppen a fentiek miatt ugyancsak megkérdőjelezhető – képiségét előtérbe helyező elnevezésnek.

6 Lásd pl. a „piktoriális fordulat” egyik alapszövegét, W. J. Thomas Mitchell: *Mi a kép?* In *Uó: A képek politikája: W. J. T. Mitchell válogatott írásai*. JATEPress, Szeged, 2008, 15–51, 48k.

7 Az írás kultúrtörténetének igen gazdag szakirodalmából újra egy klasszikus, magyar nyelven is hozzáférhető munka, amely erre a „médiaelméleti” aspektusra helyezi a fő hangsúlyt: Walter J. Ong: *Szóbeliség és írásbeliség: A szó technológizálása*. Gondolat, Budapest, 2010.

8 Roland Barthes nevezetes megfogalmazásában: „[Paradox módon] ugyanaz a 19. század fedezte fel a Történelmet, mint a fotográfiát.”, vö. Roland Barthes: *Világoskamra*. Gondolat, Budapest, 1985, 97.

E tágabb teoretikus háttér felől közelítve – vállalva annak veszélyét, hogy a szélesebb perspektívához illő kutakodás fókuszát ezzel igencsak leszűkítjük – a közelmúlt magyar irodalmában fel-felbukkanó fotográfia és fényképészeti motívumok közül elsősorban azok a sokszor nem is túlon túl „látványos” példák válhatnak érdekessé, amelyek valamiféleképpen a fenti problémakörre, vagyis a fénykép és irodalom egymásra épülő, a „rögzíthetőség” ígéletén keresztül az időbeliség struktúráit konstruáló viszonyára képesek rákérdezni. Az ilyen szövegek tehát úgy szembesítenek a fényképek által az emlékezés és általában a temporalitás mibenlétével, hogy közben amolyan mise en abyme-ként folyamatosan a saját maguk nyelvi, poétikai, „irodalmi” lehetőségeit kérdőjelezzik meg,⁹ nem pedig egy bizonyos esztétikai szemlélet jegyében állítják szembe a fotográfia „külsődlegességét” (pillanatnyiságát, véletlenszerűségét, közvetlen, „embertelen” valóságosságát) az irodalom – ezáltal időtlenné, metafizikaivá szublimált – „bensőségességével”.¹⁰

Szijj Ferenc lírája, különösképpen az *Agyag és kátrány* c. kötet¹¹ e tekintetben lehet méltó a fotográfia és az irodalom kapcsolatát kutató vizsgálódás számára. A kötet alcíme *Fényleírás*, és a költő maga is készít fényképeket, a kötettel voltaképp egyidőben nyílt kiállítás Szijj képeiből, fotográfiáiból és grafikáiból is; azaz e tekintetben inkább az a figyelemre méltó, amint azt a kiállítást megnyitó, a kötetéről pedig átfogó kritikát jegyző György Péter is kiemeli, hogy az *Agyag és kátrány* nem tartalmaz képeket, leszámítva a borító grafikáját, amely természetesen egy Szijj-fotográfián alapul. A kötetben felbukkan ugyan a technikai képkészítés

- 9 Amiként az például – hogy az újabb fotó/irodalom-diskurzus talán legkedveltebb hivatkozási pontját említsük – W. G. Sebald regényeiben jól láthatóan és igen következetesen megvalósul.
- 10 Ez utóbbi nézet igen artikulált példái a fotográfus-író Bartis Attila elméleti igény-nyel megfogalmazott szövegei, legutóbb *Az eltűnt idő nyoma* c. kötet bevezetője (vagy korábban az *Amiről lehet* c. beszélgetőkönyv), amely makacsul, mintegy saját, fotográfusi intencióival is dacolva tart ki irodalom és fotográfia esetén megkülönböztetése mellett, miközben a „valódi művészetnek” tekintett irodalmat megfosztja önnön medialitásától („írás”-ként emlegeti, de nem kizárólag az írás médiumával kapcsolja össze: „csakhogya az írás nem feltétele az irodalomnak”), és hozzátapasztja, azonosítja az emberi szubjektummal: „az irodalommal ellentétben a fotográfia – legalábbis az utóbbi időig – aligha volt az emberként létezés alapfeltétele”, vö. Bartis Attila: *Az eltűnt idő nyoma*. Magvető, Budapest, 2019, 8. Ezzel voltaképpen Bartis egy, a fényképezés felfedezésével egyidős diskurzus késői, nem minden pátoasz nélküli képviselőjévé válik, amely megszületését és popularizálódását Gerhard Plumpe ma már klasszikusnak számító könyve tárta fel irodalomszociológiai részletességgel (Gerhard Plumpe: *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. Fink, München, 1990, különösen 165–195).
- 11 Szijj Ferenc: *Agyag és kátrány: Fényleírás*. Magvető, Budapest, 2014.

motívuma, de korántsem tolakodóan, a motivikai hangsúly ténylegesen az alcímbe szereplő „fény” leírására esik, amely leírás azonban egy sajátos versnyelv, nem pedig képek segítségével bontakozik ki. Ez a fény, amely szükségképpen metaforaként is értendő, itt mégis elsősorban a dolgokat, a környezetet láthatóvá, érzékelhetővé tevő médium, amely ezáltal a világhoz való hozzáférést szabályozza. Ez a hozzáférés jellegzetesen valamilyen akadályozottságot, töredékességet, részlegességet kódol: az árnyék(oltság), sötét és világos kontrasztja, a szürkület, a homály határozza meg a leírást. E „fénytan” előzményei a magyar irodalomban minden bizonnyal a szintén aktív fotós Nádas Péter vonatkozó munkái, így például az 1999-es *Valamennyi fény* c. fotóalbum, amely a portfóliószerűen elrendezett fekete-fehér fotográfiák mellett rövid gondolatfutamokat is tartalmaz fényképezésről, de legfőképpen a fény mibenlétéről. Az akkor már íróként elismert Nádas kötetét az irodalmi közeg inkább óvatos értetlenséggel fogadta,¹² Szijj Ferenc azonban értő kritikát publikált az albumról – persze nem ez az egyetlen kapocs a két írói és fotográfusi életmű között. Mindenesetre Nádas fotográfusi és talán kevésbé ismert „fényesztétikai” vagy „fényontológiai” munkássága egyértelműen Szijj fénymotivikájának egyik legfontosabb pretextusa.

Ez a sokrétű, topológiailag is terhelt és helyenként patetikussá váló fénymotivika Nádasnál, legalábbis a *Valamennyi fény*ben minden esetben, szinte aggályosan megmarad a fotográfia praxisának szigorú szakmai fogalmiságában. Szijj költészetében mindez szorosabban, kézenfekvőbben illeszkedik egy líratörténeti hagyományba, a homály, a tört fények, a hajnali derengés verseinek hosszú sorába; az *Agyag és kátrány* bizonyos tekintetben e hagyomány nyelvi-poétikai analíziseként és részleges destrukciójaként is olvasható. A fényviszonyok nyelvi megragadása, illetve megragadhatósága egy bizonyos lírai megszólalás, vagyis a versnyelv lehetőségeinek próbakövévé válik, amikor a nyelv által közvetíthető láthatóság kérdéseit boncolgatja. Miközben a Szijj-versek kapcsán a fényképezésről sokat, nem ritkán technikai részletekbe menően is olvashatunk, az amúgy bőséges és elismerő kritika kevésbé foglalkozik e líra nyelvi mibenlétével, beszédmódjával és annak líratörténeti beágyazottságával, túl azon persze, hogy egy bizonyos „sallangmentesség” és „megközelíthetlenség” kategóriáit mérlegre teszik, amelyek valamiképpen szemben állnak az „aktuális nyelvjátékokat kedvelő retorika teremtette esztétikai normákkal”.¹³

12 Erről részletesebben lásd Lénárt Tamás: *Rögzítés és önkioldás: Fotografikus effektusok és fényképészek az irodalomban*. Kijárat, Budapest, 2013, 158.

13 György Péter: A tárgyilagos utazás: Anyagok és távolságok – Szijj Ferenc fotográfiáiról és legújabb kötetéről. *Jelenkor*, 2015:2, 185–197, 186. Két fontos kivétel e tekintetben Borbély Szilárd kollegiális, még az *Agyag és kátrány* megjelenése előtt

Az alábbiakban *A tárgyak súlya* (első folyóiratbeli megjelenésekor a későbbi fejezetcímekkel *Fényleírás / Agyagfény*¹⁴) című, az *Agyag és kátrány* c kötet egyik középponti (ténylegesen a kötet közepén található¹⁵) versében kísérlem meg nyomon követni a korábban vázolt szempontokat, vagyis a képszerűség és -készítés nyelvi ábrázolhatóságát, különös tekintettel az emlékezet és az időbeliség ennek során kirajzolódó struktúráira. Némileg atipikus módon a költeményt nem a fénymotivika, mint inkább egy sajátos képrögzítési technika uralja, a „doboz”, vagyis egy kezdetleges „camera obscura” vagy lyukkamera, egy igen egyszerű, teljesen analóg fényképezési eljárás. A szöveg egy kép rögzítésének, egyszersmind pedig egy hazaútnak a krónikája, amely mindvégig meghatározza a vers szerkezetét, jóllehet sok konkrétumot e hazáról nem tudunk meg. Voltaképpen ez is csak erősíti a József Attila-allúziót, amely a Szijj-szövegvilág hangulatát legnagyobb mértékben meghatározó külvilág és annak kellékei tükrében amúgy is megkerülhetetlennek tűnik; József Attila *Elégiájának* „elhagyatott gyárudvara”, „nyirkos homálya”, a „vaslábasban” virító „sárga fű” közvetlenül vezet Szijj „posztindusztriális” (Krusovszky), sőt „otthonatlan” (amelyet itt talán az *unheimlich* fordításaként érthetünk, György Péter) világhoz, amiként az „ez a hazám” zárlat ambivalenciája is visszahangzik Szijj versében.¹⁶ A József Attila-pretextus azonban nemcsak a hangulati alapélmény lehetséges előzményei miatt, hanem a megszólalásmód különbségei miatt is tanulságos: rögvést feltűnik a Szijj-líra sajátos, József Attilához képest igen csak személyesnek, ám egyáltalán nem aposztrofikusnak tűnő versbeszéde, nemkülönben az a dinamika, voltaképpen narratív mozgás vagy elmozdulás, amely szembeállítható a József Attila-vers e tekintetben inkább időtlen dikciójával. Mindez együttesen egy bizonyos intimitást kölcsönöz a Szijj-szövegnek, amely feszültségben van azzal a személytelenséggel, tárgyiassággal és értelenítéssel, amelyről a kritika is számtalanszor, bár a fentiek tükrében kissé reflektálatlanul, megemlékezik. Mindez rögtön a vers felütésében megtapasztalható:

írt kritikája és Krusovszky Dénes idevonatkozó, mindazonáltal inkább óvatos meglátásai kritikájában. Lásd Borbély Szilárd: Monológ és aszkézis (Szijj Ferenc: A neredák délutánja. Válogatott versek. Jelenkor, 2010), *Műút*, 2011:24, 60–63.; ehhez vö. Herczeg Ákos: Hosszú nap, el: Borbély Szilárd emlékére (Szijj Ferenc: Agyag és kátrány). *Tiszatáj*, 2016:1, 120–122; valamint Krusovszky Dénes: Árva vigasság (Szijj Ferenc: Agyag és kátrány. Fényleírás. Magvető. 2014). *Műút*, 2014:48, 80–82.

14 Vö. *Tiszatáj* 2012:5, 37.

15 Szijj: i. m., 65–72.

16 József Attila költészete adhat kulcsot a címbe „tárgy” szó értelmezéséhez, amely a József Attila utáni költészetben talán a „talált tárgy” fogalmi köréhez közelíthető.

Túl korán ébredtem, mert a telefonom be volt állítva a szokásos időre. Kinéztem az ablakon, fátyolos volt ég, alig derengett át a nap. Akkor most mit csináljak, utazzak rögtön haza? ...

A helyzet éppúgy mindennapi, mint amennyire világos: kizökkent az idő. Az eljövendő kontinuitását, értelmét, irányát veszti, a hazaút már nem hazaút, és semmi sem az, aminek lennie kellene, a felolvasás nem sikerül, nincs elég pénz elütni az időt, a síneket pedig felszedték, az út nem vezet sehová. Az idő nem áll meg, de kisiklott, ezt biztosítja a líraként olvasva igen különös, narrativitását egy pillanatra sem odahagyó versbeszéd. Ebben a megdöccent időszámban nyílik meg a vers tere; eseménySORA és helyszínei, és itt kerül sor a lyukkamera-felvételre, amelynek hosszú expozíció ideje – amely hatását fénytechnikai fogalmak írják le – mint-ha a versbeszéd sajátosan felfüggesztett időbeliségét imitálná azáltal, hogy a pillanat helyett a pillanat késleltettségét, elhalasztódását; más-képpen a pillanat lehetetlenségét rögzíti:

Nem szeretek forgalmas helyen fényképezni a dobozommal, mert a forgalom úgyse kerül rá a képre, s az már ettől elég kísérteties lesz, ha pedig valaki vagy valami egy percre, kettőre megáll a forgalomban, akkor áttetsző, elmosódó árnyalak lesz belőle, nem kívánatos kísértet, megzavarja a tiszta kompozíciót és az állandóságot, [...]

A kamerafelvétel mindazonáltal nem konfliktusmentesen lép a vers terébe, inkább afféle feszültségben:

Volt itt egy ismerősöm, nem tudom, él-e, hal-e, s ha él, itt lakik-e még a városban, akinek fontos volt a séta, a sétálás mint költészet-közeli tevékenység, a nyugalmas szemlélődés, amibe nyilván bele van fojtva sokféle izgalom, a létezés sokfelől szorító nyugtalansága és megoldatlansága, de ahogy bele van fojtva, ki is bomlik a járás ritmusától, a nézés szabadságától és a gondolkodás önálló súlyától-súlytalanságától.

De én most nem úgy akartam sétálni, hanem konkrét témát akartam keresni egy felvételhez, hátha mégis sikerül valami ebben a gyér napsütésben is, vagy kitisztul pár percre az ég még a vonat indulása előtt. [...]

Bár kissé ironikus eltávolítottságban, egy „ismerősön” keresztül, de mégiscsak világos a szembeállítás: a fényképezés szándéka „menti meg” a vers beszélőjét attól, hogy sétáljon, vagyis „költészet-közeli tevékenységbe” fogjon, amely ritmusból, szemlélődés szabadságából és önálló gondolkodásból állna össze, vagy másképpen, hogy a verset az „elmondás” móduszából valamilyen állandósággal kecsegtető „kijelentés” vagy „felismerés” móduszába lökje. Szemlélődni úgymond nincs idő, felvételt kell készíteni.

Ez a felvétel pedig egy camera obscurával, lyukkamerával készül tehát, és mint láttuk, eleve kudarcra van ítélve; „állandóságot” és „tartósságot” vár el tőle a szerző, de csak homályos vonalakat, kísérteties árnyakat kaphatunk. A fényképfelvétel elkészítése úgy válik a vers központi, metareflexív motívumává, a kép elkészülte a vers tétjévé, hogy a szöveg szinte kizárólag a körülményesen elkészíthető felvétel elkészítésének körülményeiről számol be; a leírás gyakran emlegetett „pontossága” leginkább a homályosság és a kívánt kompozíció eléréséhez vezető aprólékos megfontolásokra vonatkozik. Feltűnő, hogy fény- és beállítástechnikai problémák az egyébként következetesen magányos beszélő másokkal való konfrontációi mentén bontakoznak ki – még egy párhuzamos képkészítésre is sor kerül, egy, a fényképkészítés okán tétozó beszélő miatt ingerült sofőr részéről:

Ő aztán, mármint a vezetője, biztosan nem értett belőlem semmit, a dobozt nyilván meg se látta, csak felháborodott, hogy miért állok én az útjában értelmetlenül, amikor ő az aluljáró miatt amúgy se nagyon tud kitérni, embereket kerülgetni, egy hátizsákos ember, talán nem is idevaló, idejön messziről, hogy akadályozza őt a munkájában, vagy talán csempész, itt adja át az árut a cinkostársnak, hátizsákja is van, éjjel átjött a határon, mostanra ért ide, szépen összeáll a kép.

A sofőr képe voltaképp egy narratíva, amely megmagyarázza a megmagyarázhatatlant (a szemmel láthatóan cél nélkül álldogáló hátizsákos embert), még hozzá az idegenség és az idegenség szimbolikus cseréi (csempészés) alakzatainak segítségével – amely természetesen a fénykép elkészülésére is vonatkoztatható. Vagyis a sok „idegennel”, a többi emberrel való súrlódások világossá teszik a készülő kép valódi tétjét: a kép énről való leválasztásának művelete ez, amely egyfelől a versbéli „táj” ismerős ismeretlenségére referál, másfelől az olyan énről vonatkoztatott magyarázatokban válik egyértelművé, mint a képhomályosság technikai kérdésének sajátosan gyors személyességbe fojtása:

A súlyra és az egymáshoz nehezedésre némileg a homályosság is rásegít, mert nem tudok olyan kicsi lyukat fúrni a dobozra, hogy teljesen éles legyen a kép, de nem is baj, a homályosságot gyerekkorom óta ismerem. Meg a váltást élesség és homályosság között, ha felteszem vagy leveszem a szemüveget. [...]

Ennek tükrében a vers „csattanója” nem csupán konstatálja, de be is teljesíti a fényképfelvétel kudarcát, amikor megállapítja, hogy:

Itthon előhívtam a képet. Az lett, amire számítottam.

Vagyis nemcsak „nem sikerül” a kép, hanem úgymond az én korlátai között marad (az lesz, amire az én számított) – itt fontos, noha nem szembetűnő mozzanat, hogy az előhívás „itthon” történik, tehát a kép kudarcával a – vers egészét tekintve is központi jelentőségű – utazás motívuma, mint az idegennel, idegenséggel való találkozás lehetősége is visszavonódik. Ekként olvasható a vers utolsó nagyobb szakasza, amely a „látvány” megoszthatóságáról való elmélkedéssel indul, hogy aztán létrehozson egy olyan „képet” (itt válik a narrativitás időbeliségét megszakító nominális stílus meghatározóvá, ugyanakkor ezek a leginkább József Attila-i versbeszédre emlékeztető sorok, különös tekintettel az itt fotomotivikailag is lényegessé váló „leltár” szóra), amelyet szintén nem sikerül leszakítani a személyes élményektől, az emlékképektől, amelyek azonban önmagukban is csalfának, bizonytalanoknak, azonosíthatatlannak mutatkoznak:

Virágzó gyomok a sínek között. Az utazás leltár, mások tulajdonát leltározom gyorsított eljárással. Vagy a látvány közös? Egy repceföld nagy kohója. Virágzó fák sok népi kohója. Régen gyakran utaztam erre, egy szűkebb, szegényebb világban. Más volt akkor ugyanazt az utat végigutazni? Mi volt itt akkor – Patyomkin-mezők, Patyomkin-állomások? Vagy most is az van, és csak én számítottam régen is, meg magammal küszködöm most is? De hát én nézek kifelé, nézem a tájat önzetlenül. Kis parcellák végében méternyi, leszúrt lécen sárga táblák. Mire érdemes figyelni, ha alig változik valami? Az égből nem derül ki semmi.

Vagyis az emlékképek időbelisége, a „múlt képei” ráíródnak a látvány-képre, mintegy ellehetetlenítve azt; ha „alig változik valami”, nem igazán érdemes figyelni bármire is. A külső táj „denaturalizálása”, elidegenítése, a látvány lehetetlensége a fényképkészítés kudarcán keresztül megy végbe, amely értelmezésben nem elsősorban valamilyen klaszszikus fotográfusi, technikai vagy a tárgy „érdektelenségéből” következő probléma, mint inkább a „látvány” a versnyelv én-narrációjának kényszerítő időbeliségéből való kiemelésének kudarca.

A lyukkamera tehát eszerint a fotográfiai projekt, a pillanat rögzíthetőségének problémáival szembesít; a hosszú expozíciós idő a pillanat törékenységére hívja fel a figyelmet. Az erről beszámoló versnyelv pedig nemcsak bemutatja ezt, hogy aztán megfeleltethető legyen neki (a kép elkészülte mint a vers megszületésének mise en abyme-ja), hanem az emlékező (otthonát kereső) én perspektívájával voltaképpen maga is ellehetetleníti a másmilyenként megtapasztalható látvány lehetőségét: ahol az én emlékei uralkodnak, a pillanat korrumpálódik – a camera obscura önmaga kudarca mellett tehát a nyelvi bemutatás, bemutatathatóság, konkrétan a „tárgyas” stílus és általában a költészet kockázataira, a nyelvi ábrázolás határzónáira is rámutat.

Ön/megmutatás¹

Az ujjal mutatás képessége Michael Tomasello főemléskutató szerint kizárólag az emberre jellemző készség.² Csakhogy nem minden rámutatáshoz szükséges mutatóujj. Egyes artefaktumok is alkalmasak arra, hogy valamire rámutassanak. A szélkakas azt mutatja, hogy milyen irányba fúj a szél, a hőmérő higanyszála azt, hogy mennyire van hideg vagy meleg, a várostérkép megmutatja, hogyan jutunk el A-ból B-be, az összeszerelési útmutató azt, hogy miként állítsunk össze egy bútordarabot.

Az ilyen mutató artefaktumokhoz tartoznak nem utolsósorban a képek is, melyekről azt szokás mondani, hogy igazi megjelenítő erő jellemzi őket. Amit egy kép megmutat, az – eltérően a matematikai bizonyítástól – nem egy folyamat végeredménye; amit a kép látnunk enged, az már kezdettől fogva nyíltan állt előttünk. Ámde eltérően a narratív ábrázolástól, mely a hallgatóban vagy az olvasóban a szabad, imaginatív szemléletességet hozza létre, a képi szemléletesség soha nem választható el anyagi szubsztrátumától, a kép testétől.

De amiatt, hogy a kép úgyszólván önmagán mutatja meg azt, amit mutat, úgy tűnik, éppen az hiányzik belőle, amit a diszkurzivitáshoz szokás sorolni: a metanyelv lehetőségét, vagyis azokat a jeleket, melyek meghatározzák, hogyan használandók a rendszer jelei. Míg a zenei jelölésrendszerben a hangjegykulcs adja meg, hogy a kottában lévő hangokat milyen magasságban kell játszani, a kép, úgy látszik, nem rendelkezik ennek megfelelőjével. Hogyan közli a kép, hogy miként kell őt szemlélni, és hogyan mutat rá arra, amire rámutat?

Erre az elméleti problémafelvetésre El Greco 1610 táján festett *Toledo látképe és térképe* című alkotása tekinthető képi válasznak. A festmény márdártávlatból, a Cerro de la Horca hegyéről nézve ábrázolja a spanyol várost, melyet a kasztíliai királyok rezidenciavárosukká alakítottak át. A fényes, új

1 Forrás: Emmanuel Alloa: Zeigen/Sichzeigen. *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 2011:2, 208–215. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-02/glossar/zeigen/sichzeigen/>

2 Michael Tomasello: *Origins of Human Communication*. Bradford Books, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

reneszánsz város, melyben a Krétáról származó festő élete utolsó évtizedét töltötte, különösen élesen tűnik fel a drámai, felhők alkotta kulisszák előtt. De mennyiben ábrázolja valóban Toledót a kép? A legárulkodóbb elem, a Tajo folyó, első látásra hiányzik. A part menti épületektől eltérően, mint amilyen az Alcázar vagy a katedrális, a folyót a festmény szimbolikusan, a megszemélyesített folyóisten alakjában ábrázolja a kép előterének bal oldalán, mint ahogyan a városalapítást is allegorikusan, egy lebegő embercsoport révén, benne a város védőszentjével, Ildefonsóval jelképezi. El Greco látképe azért sorakoztatja fel egymás után e retorikai trópusokat, hogy megerősítse, ami nem nyilvánvalóan magától értetődő: a kép utalás a valóságos városra.

Ennek a retorikai igyekezetnek, amely arra irányul, hogy megmutassa, mire mutat a festmény, bizonyára legbámulatosabb példája a kép jobb oldali előterében található: Juan Manuel, a festő fia, karjaival Toledo térképét tárja a néző elé. A dublőr (a fiú) testi mutató gesztusa szó szerint „be-mutatásnak” [Vorzeigen] felel meg: a festő a kép [megfestésével tett] mutató gesztusát előlegezi meg a proscéniumban, a gesztusok általi utalások közvetlen terében. De egyúttal felfedi a titkos logikát is, miszerint a festmények, akárcsak a térképek, pusztán síkban léteznek. Az előszínpad még egy másik vallomásnak is színhelye lesz. A térképen, melyet a fiú a néző elé tár, felirat található – tovább fokozva úgymond ezzel a *mise en abyme*-t –, amelyben El Greco megmagyarázza, miért volt szükség (*ha sido forzoso*) néhány torzításért és csúsztatásért cserébe feláldozni az átláthatóságot. A Hospital de Taverát, amelynek ebből a látószögből voltaképpen a város jó részét takarnia kellett volna, kiszakítja a kompozícióból, s a kórház így most már szabadon – „modellként”, ahogy a festő fogalmaz (*como modelo*) – lebeg egy felhőn.

A festmény úttörő karakterét joggal emelték ki többen is. Szergej Eisenstein az épületekkel való szabad bánásmódot és ezek ábrázolását a montázs első formájának tekintette, Louis Marin a reprezentáció öndekonstrukciójaként olvasta a képet, Victor Stoichita számára a festmény a tekintet mélységi és felületi térszerkezete közötti megghasadását jelenti.³ Másoknak a mű egyenesen a leibnizi perspektivizmus illusztrációjának számít, miszerint „egy és ugyanaz a város is más és más látványt nyújt, aszerint, hogy milyen nézőpontból szemléljük”.⁴

3 Sergej M. Eisenstein: Synchronization of Senses. In uó: *The Film Sense*. Ford. Jay Leyda, New York, 1942, 78–80; Louis Marin: *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris, 1973, 283–290; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Übers. v. Heinz Jatho, München, 1998, 201.

4 Gottfried Wilhelm Leibniz: Metafizikai értekezés. Fordította Endreffy Zoltán. In *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Válogatta Márkus György. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 16.

Valóban sok múlik azon, hogy hogyan értelmezzük a látképet *parergon*ként keretező előszínpadot és rajta az ifút. A látképpel ellentétben a nézőnek az előtérben odatartott térkép perspektíva nélküli. A térkép papírra számúzi a teljes várost, s ezért válik lehetővé számára, hogy e meghatározottság révén a város látképét egyértelműen Toledóként azonosítsa. A térkép bizonyos értelemben azt mutatja, amire a kép mutat, az *indicatio* az *identificatió*t szolgálja. Így azt a szerepet tölti be, amit Karl Bühler *Nyelvelmélete* (1934) mint „megnevező mezőt” jellemzett:⁵ az itt ábrázolt térkép nem a térbeli tájékozódást szolgálja (szó szerint „nem használható”), sokkal inkább egy festett látkép és egy tulajdonnév absztrakt egymás mellé rendelését teszi lehetővé.

Megállhatnánk ezen a ponton, és magyarázhatnánk a mű történetével, hogy miért érzi szükségét a művész, hogy a körülbelül tíz évvel korábban festett másik *Toledo látképe* után, amelynek témáját gyakran félreismerték, ezúttal egyértelműen kiemelve a kép tárgyát. De talán megéri egy pillanatra egy másik hipotézist követni: mi van akkor, ha az előszínpad nem csak arra szolgál, hogy rámutasson arra, amit a kép mutat, hanem arra is, hogy *hogyan* mutatja azt?

Eltérően Jan Vermeer kevéssel később festett képétől, *A festészet allegóriájától* (1666 körül), amelyen a nagyméretű földrajzi térkép önállóul és beborítja a hátsó falat, Toledo térképét nem választhatjuk el úgy az őt tartó személytől, hogy a térkép ne esne azonnal a földre. Az ifjú kézmozdulata, amely a köpenyét (*capote*) előrenyújtó torreádorra emlékeztet, kifeszíti a pergament, és ezzel akaratlanul is nemcsak valamit (a térképet), hanem önmagát is mutatja.

A klasszikus retorika ezt a gesztust *ostensio* néven ismerte. Szemben az *indicatió*val, mely úgy utal, hogy el-utal önmagától, az *ostensió*ban mindig megmarad az intranzitív momentum: úgy mutat meg, hogy önmagára utal, úgyszólván önmaga előtt bontakozik ki. Nem véletlen, emlékeztet Émile Benveniste, hogy az *ostendere* a *tenderére* megy vissza, hiszen egy bizonyos térbeli kiterjedésre vonatkozik.⁶ Ez a tér lebegett Karl Bühler szeme előtt is, amikor nyelvelméletében az aperspektivikus „megnevező mezőn” kívül még „megmutató mezőről” is beszélt, amelyet a testileg [leiblich] szituált beszélő megnyilatkozásai során maga köré feszít ki.

Míg a megnevező mezőt a szimbolikus közvetítés jellemzi, ami a nyelvi jeleknek a kontextustól való viszonylag nagymértékű függetlenség és egyetemességet biztosít, a mutató mező alapvetően alkalmi jellegű,

5 Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart, 1993.

6 Émile Benveniste: Le vocabulaire latin des signes et des présages. In uó: *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. II. Paris, 1969, 255–263.

és szüksége van egy kontextust adó keretre. Minden deiktikus mutató arra utal, hogy a megmutatott dolog mind a beszélő, mind a hallgató számára azonos módon hozzáférhető legyen, és hogy a demonstratív mutató gesztus megnyissa a deixis közös terét. Az „itt”, „most”, „emez” vagy „ott” típusú demonstratívumok az izotópok terében értelmetlenné válnak, és mindig szükségük lesz egy perspektivikus rögzítő pontra, melyet Bühler origónak is nevez. Így a beszélő testének tér-időbeli null-pontjából olyan projektív mutatótér feszül ki, melyben artikulálódni tud az értelem-történés. A rámutató cselekvésnek a mutató [ágens] átlátszóan testisége adja meg, Gottfried Boehm kifejezésével élve, a „hátterét” (Hintergründigkeit) – noha ez ebben az esetben a képi proszcénium előterébe került.⁷ Az ifjú így egyszerre több szerepet is kap. Először is az *admonitort* játssza el, aki, Alberti *A festészetről* című könyve szerint, a néző figyelmét a képre irányítja.⁸

A kép többé már nem leplezheti illúzióeltérő technikákkal önmaga pusztá képi létét; sokkal inkább olyan felhívó struktúrává válik, amely a képre mint képre fordított figyelem formájában igényel választ. Másodszor az ifjú egy *indicator*, aki a néző helyét a kép küszöbénél jelöli ki, a kép terét ittre és odaára osztva fel, és akinek a fizikai jelenléte mértéket biztosít a nézőnek. E deixis által nemcsak a kapcsolatok lesznek láthatóak a képen, hanem lehetségessé válnak a hivatkozások is: a festmény képes saját elemire hivatkozni, s ezzel ahhoz kerül közelebb, amit gyakran csak a beszélt nyelvnek szoktunk tulajdonítani, nevezetesen a rekurzív hivatkozás lehetőségéhez. De az ifjúnak van egy harmadik szerepe is – és itt válik kényessé az ikonikus deixis témája –, nevezetesen az *ostensor*. Az *ostensor* csak úgy mutathat rá valamire, hogy eközben önmagát is mutatja. Az igazán fontos az önmegmutatás „személye” lesz, amely nem az önmagára való hivatkozásra, hanem sokkal inkább az aktívum és passzívum közötti nyelvtani mediális alakjára utal (az önmegmutatás itt mint a görög „phainesthai” fordítása).

Hogy a képi megjelenés e fenomén jellegű sajátosságának nem szentelt figyelmet a szakirodalom, annak nem utolsósorban az az oka, hogy a képet mint legitim megismerő eszközt megnevelítő kísérletek gyakran azon buktak el, hogy a képben a beszélt nyelv struktúráját akarták viszontlátni. A kép akkor lenne képes reflexivitásra, ha anaforikus

7 Gottfried Boehm: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes. In uó: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press, Berlin, 2007, 19–33.

8 Leon Battista Alberti: *De pictura II*, 42. Az *admonitor* fogalmához a reneszánsz festészetben vö: Claude Gandelmann: *Der Gestus des Zeigers* [1985]. In Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin/Hamburg, 1992, 71–9.

vonásokkal rendelkezne, vagyis ha önmagát tenné meg saját témájává. Ez a gondolat ismét arra fut ki, hogy a deixist mint az anafora egyik alkategóriáját ragadjuk meg, és amit egyes nyelvfilozófusok kétségkívül képviseltek is. Robert Brandom szerint például a beszélgetés folyamatában a deiktikus utalószók („ez”, „amaz”) mindig is kitölthetők konkrét fogalmi tartalmakkal, és ezért a deixis értelmét nem annyira a helyzeti keretezés, mint inkább a belső diszkurzív iteráció határozza meg: a deixis, vonja le Brandom a végkövetkeztetést, *anaforát feltételez*.⁹

Ha ezeket a gondolatokat radikálisan végiggondoljuk, akkor megmutatkozik minden olyan projekt fő baja, amely a kép értelmének immanenciáját egy médiumban szeretné lokalizálni (tehát mint a kép immanens önszerveződését). Ha a kép saját eszközeivel vonatkozik önmagára, akkor a vonatkoztatáshoz nincs többé szükség más médiumra (mint amilyen például a propozicionális nyelv); ez szavatolja az önálló belső keringést, és tárgytalanná teszi a metanyelv problémáját. De akkor jelent-e még bármit is, amikor azt mondjuk, hogy a kép mutat valamit? Amíg a képet a diszkurzív nyelv struktúráihoz mérjük, erre a kérdésre nem fogunk választ kapni. De talán megengedhető, hogy megfordítsuk a kérdést: mennyiben állítható, hogy a nyelvi deixis egyáltalán rámutat valamire?

Bühler maga is megkülönböztette a *demonstratio ad oculos* típusú deixist, amely olyan szavakat érint, mint „ez” vagy „ott”, és egy gesztus által közvetített utalásnak felel meg, illetve az *anatorikus deixist*, amely nem annyira mutat, mint inkább a diskurzusba korábban beillesztett elemekre utal vissza. Míg a demonstratív deixis olyan tárgyat illeszt be, amely korábban nem tematizálódott, az anatorikus deixis rekurzív vonatkoztatáshoz folyamodik, amely az explicit ismétlést fölöslegessé teszi: ahelyett, hogy azt mondanánk, „Hans Hans-t borotválja”, azt mondjuk „Hans magát borotválja” [Hans borotválkozik]. Az előzményre való reflexív visszautalás tisztán diszkurzuson belüli marad, akárcsak abban a kifejezésben, hogy „ezennel elnézést kérek” [Ich entschuldige mich *hiermit*]. A deixis magja ekkor nem a láthatóvá teendő, hanem az önreflexív dimenzió lesz. De a deixist még nem írtuk le elegendőképpen a reflexivitással, ugyanis a deixis rendelkezik a láthatóvá tétel olyan eredeti funkciójával is, amely nem merül ki a vonatkoztatás aktusában.¹⁰

9 Robert Brandom: *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Harvard University Press, Cambridge, 1998, 462.

10 Hasonlóan érvel Lambert Wiesing: Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In Karen van den Berg – Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*. Brill, München, 2010, 17–27, 27. Lásd továbbá Günter Figal: Zeigen und Sichzeigen. In Heike Gfrereis – Marcel Lepper (Hg.): *Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Wallstein Verlag Göttingen, 2007, 196–207.

A legtöbb képelmélet egyetért abban, hogy a kép azáltal mutat, hogy önmagát mutatja. De ez a konszenzus elfedi, hogy így aligha jut valaha is szóhoz az „Önmaga” (sich) értelme. A szimbólumelméleti megközelítés számára például az a kijelentés, hogy a kép akkor mutat valamit, ha egyben önmagát mutatja, annyit jelent, hogy a kép nem *denotál*, hanem *exemplifikál*, vagy másképp fogalmazva, önmagán mutatja meg, hogy mire utal. A tapétaminta, színpróba és sablonkártya nem megnevez valamit, hanem önmaga tesz ki egy bizonyos minőséget; az ilyen exemplifikáció esetén minden körülírás nemcsak körülményes, hanem inadekvát lenne. A minta vagy a sablon egyébként ebben az értelemben szó szerint paradigma, hiszen mindig csak a szélén, azaz részben mutat meg (a paradigma a *para-daiknymi*-ből, „szélén mutatni”-ből ered): mint minden túlhasznált példa, ez is gyorsan kimeríti önmagát, még pedig azért, mert mindig csak egy meghatározott számú tulajdonság számít exemplifikálónak, és nem ezek összessége. Ezt tapasztalja meg Mary Tricias is, a Nelson Goodman által illusztráció céljából kitalált excentrikus személy, amikor a szabónál ahhoz ragaszkodik, hogy ruhaanyagkötegeit az anyagminták formában kapja meg; végül egyenként 2×3 hüvelyk méretű ruhanyag-csíkok százait kapja kézhez.¹¹ Goodman számára ezért minden exemplifikációnak szüksége van egy keretre. Másképp szólva: a tágabb szimbolizációs kontextus segítségével (képaláírás, címkézés, nyelvi kiemelések, társadalmi használati módok stb. révén) kell egyértelművé tenni azt, hogy mely tulajdonságokat kell exemplifikálni. Ha ezt El Greco festményére vonatkoztatjuk, akkor a térkép vagy akár a felirat is betöltheti ezt a meghatározó szerepet. Az exemplifikáló önmegmutatás ezért csak egyik lehetséges módja a vonatkoztatás általános értelemelméletének. Más, gyakorlatiasabb képelméletek, mint amilyen az avantgárd, azzal védekeztek mindenféle referencializmus ellen, hogy az önmegmutatás „személyét” (sich) szó szerinti ilyen-létként fogták fel. Eszerint a kép nem mond ki semmit, nem jelent semmit, és nem utal semmire, hanem csak saját anyagiságát állítja; mivel elzárkózik minden lefordíthatóságtól, önmagán kívül semmi mást nem mutat fel.

Csakhogyan: a képtárgy anyagi összetétele és a fatáblán található pigmentek felsorolása még keveset mond el arról, hogy mitől válik a kép képpé. Kurt Schwitters kollázsait még nem értjük, ha tudjuk, milyen anyagot használt a művész a kollázshoz. Ha a képtárgy néma jelenlétét szembeállítjuk az évszázados hagyománnyal, mely a képet az adott valóság pusztá reprezentációjaként értette, akkor ezzel, bár még egyszer megerősítjük az áttetszőség és a homály közötti oszcillációt, mely oly

11 Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978, 64.

jellemző a nyugati diskurzusra, még mindig keveset mondtunk az ikonikus megmutatás szingularitásáról.

A kép ugyanis se nem valós jelenlét, se nem reprezentáció, tárgya nem adott, sokkal inkább azt engedi látnunk, ami ebben a formában még nem állt előttünk. Ilyen értelemben a kép a „prezentatív formák” családjába tartozik.¹² Mivel egyéni időt teremt, a kép nem pusztán a kéznél levő dolgok repetitív visszaadása, se nem önálló jelenlét, hanem sokkal inkább *prezentáció*, amely a maga felmutató prezentálásában mindig megelőzi saját immanens dologságát.

A *Toledo látképe* című festményen az ifjú – El Greco saját fia? – a kép be-mutatását [Vor-Zeigen] allegorizálja. Amit a látképnek mutatni kell, azt az emberi figura nyíltan állítja a néző elé, szembetartva vele a képet. Sík felületen lehetetlen bármit is elrejteni; amit a kép mutat, az már mindig is látható volt rajta. De az emberi figura ennél többet mutat. Azt is mutatja, hogy a be-mutatás [Vorzeigen] nincs kívül téren és időn, hanem csak meghatározott módon mehet végbe, csak ilyenformán, és nem másképp. Az emberi figura gesztusértékű testtartása arra utal, hogy miként mutatja azt, amit mutat; stílusát, *manieráját* mutatja be. A manierizmus szó értelme ritkán vált ennyire hatásosan nyilvánvalóvá, mint ebben a műben.

Molnár Péter fordítása

12 Susanne K. Langer: *Philosophy In a New Key. A Study In the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New American Library, Cambridge, Massachusetts, 1942.

Újrahasznosított snittek Marclay filmkollázsaiban

A kortárs művészet területén is megjelennek olyan mozgóképes alkotások, amelyek egy ötvözött irányzat felbukkanására utalnak, amelyek a filmtörténetből merítenek, újraértelmezik, új filozófiai megközelítésbe helyezik a felhasznált elemeket, ugyanakkor klasszikus és újító filmnyelvi kísérleteket tesznek. Christian Marclay *Telephones* (1995), majd a *The Clock* (2010) és a *48 War Movies* (2019) című alkotása a mozgóképes utómunkálat kiteljesedett formájában fejezik ki ars poeticájukat és a remontázs elvére épülve önálló művekké válnak. Az alkotó teljes filmográfiájának elemzése nélkül ez a három alkotás olyan mozgóképes törekvés, amely potenciálisan ötvözi a filmtörténetet, a vizuális kifejezés és a filmes formanyelv művészi használatát. Nem kívánom itt maradéktalanul feltárni a korábbi idők hasonló művészi koncepciót hordozó mozgóképeit, sem a remix-kultúra széles körben elterjedt kísérleteit, és nem térek ki azokra az alkotókra sem, akik hasonló technikát alkalmazva hoznak létre tömegfogyasztás céljával termékeket. Christian Marclay kiemelt alkotásain keresztül fejtegetem a kortárs found footage, a filmkollázs és az utómunkálat specifikus művészeti összefüggéseket, különösen a képi attribútumok és filmnyelvi alkalmazások tekintetében. Marclayt – mint alkotót – a kezdetektől elsődlegesen a mozgókép utómunkálata foglalkoztatta. Természetesen nem önmagában a filmgyártás vágópultnál történő folyamatát ragadom ki az alkotói folyamatból – mindamellett, hogy valójában, teljes mértékben lázba tud hozni az éjszakákba nyúló stúdiómunka. Nem a remix-kultúra általános elterjedéséről van szó itt, amelynek során a meglévő anyagokat egyesítik vagy szerkesztik egy új kreatív mű vagy termék előállításához. Nem is a tömegkultúra minőségi rosta nélküli, online felületeket elborító supercutjaira, a Hollywood-i filmekből vagy videókból házilag

A szerző a Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszékének tanársegédje, a Temesvári Egyetem Művészeti Doktori Iskola doktorandusza. Email: tundib@gmail.com

összeollózott szerzeményekre hivatkozom. A művészetelméleti értelmezés, Nicolas Bourriaud kurátor terminusa¹ kétségkívül támpont a meghatározásban, annak ellenére, hogy az utómunkálat kifejezést a kortárs képzőművészet egészére vonatkoztatja. Definíciójában ugyanis az alkotó nem csak felhasznál és kisajátít kulturális elemeket, tárgyakat, de magát a kollektív kulturális örökséget is használja új kontextusba helyezve. Az utómunkálat, azaz a postproduction fogalma, a filmes világból kiemelt kifejezés pedig azt a folyamatot jelöli, amely a kész, meglévő nyersanyaggal történik egy film készítésénél, ami természetesen korántsem szorítkozik csupán technikai paraméterek beállítására, sokkal inkább alkotói folyamatok kreatív összessége. Bourriaud esetében ez a meghatározás átértelmeződik a teljes autonóm képzőművészeti szférára, ezáltal nyersanyagként tekintve az alkotók által felhasznált és újragondolt bármilyen kulturális elemre. Ebben az értelemben a digitális filmkollázsok az utómunkálatok termékei lehetnek, de műfaji karakterisztikájukból adódóan mégis szorosabban kapcsolódnak a filmes utómunka terminológiájához. A found footage meghatározás ugyancsak szerepel abban a filmes fogalomkörben, amely megközelíti az általam elemzett kortárs mozgóképeket, a tendencia néhány mintáját, nem csupán mint technikai eljárás, de mint stílus is. Valahol e megközelítések metszetében, talán épp arany metszésében található azok az alkotások, amelyek magukban hordozzák a filmkollázsok, found footage-ek és az utómunkálat sajátos jegyeit, valamint ebben a lehetséges filmnyelvi megfogalmazásban kísérletet tesznek arra, hogy önálló, újszerű alkotássá formálódjanak.

Marclay 1955-ben született svájci–amerikai képzőművész és zeneszerző, aki korai installációiban, tárgyaiban, kollázsaiban a hang és a kép összefüggéseit kutatta. Munkáiban, számos esetben tematikailag maga a mű vagy a hordozó saját léte, jellege szolgál témául. Érdeklődése a 90-es évektől egyre inkább a videóművészet felé irányul, így a későbbiekben a mozgóképes műveivel lett elismert alkotó. Összességében munkássága során a különböző műfajokon át, a kép és a hang összefüggései mentén, a művek filozófiai megközelítése nyilvánul meg, pontosabban hogy az alkotások maguk, műfaji specifikumaik, jellemzőik adják, alakítják a koncepciót. A kiemelt művek közös nevezője – azon túl, hogy teljesítik a found footage, a filmkollázs és az utómunkálat ötvözetének formai, tartalmi szempontjait –, nem más, mint az, hogy meglévő filmtörténeti alkotásokból merítenek, olyannyira, hogy azokat konkrétan, mint egy meglévő kommunikációs készletet használják. Képileg, perspektívában és cselekményben egyaránt úgy nyúlnak a filmtörténet önálló darabjaihoz, mint formai és tartalmi készlethez, amit szabadon, nyersanyagként

1 Nicolas Bourriaud: *Utómunkálatok*. Műcsarnok, Budapest, 2007.

használnak, akár a frissen felvett, csapókon sorszámozott jeleneteket. Ennek a felhasználási módnak a gyakorlati jogdíjakra vonatkozó részéből kétségkívül izgalmas történet kerekedne ki, de jelenleg a művek vizualitása marad középpontban. A technikai megvalósítás szintén érdekes mellékága a filmkollázsok létrejötté, hiszen már az anyaggyűjtés során hatalmas mennyiségű film kerülhet feldolgozásra, adatbázisszerű mapparendszerekben, tematikai, időbeni, formai kritériumok szerint, ami a konkrét utómunka szempontjából vitathatatlanul kihívás minden vágónak. A filmművészet történetében az archív anyagok, talált felvételek felhasználása valamilyen formában egészen korai példákban is megjelenik, különböző mozgóképes műfajokban. Önálló kísérletnek számít például Bruce Conner: *A Movie* című filmkollázsa 1958-ból, egy vegyes, talált felvételekből összeollózott film, amely az úgynevezett found footage stílusban, ebben az esetben a korai B-kategóriás mozikból, híradókból és erotikus felvételekből összerakott önálló próbálkozás. A dokumentumfilmek világában Ken Burns nevéhez fűződik a talált felvételek alkalmazása, de az 1975-ös *Overlord* című második világháborús játékfilm szintén tartalmaz archív felvételeket fikciós dramaturgiával vegyítve. A kísérleti mozgókép műfajában számos alkotó dolgozik meglévő filmanyagok újrendezésével, újraértelmezésével, a film és videó struktúrájában, a sokrétű újmédiától függetlenül is.

Christian Marclay *Telephones* című munkája 1995-ben szinte klaszszikusnak mondható módon alkalmazza a found footage és filmkollázs elegyét. Alkotásában mintegy 130 Hollywood-i filmklasszikusból kapcsolódnak össze a jelenetek, különös hangsúllyal a hangutómunkára. A végleges műben többféle helyszínen különböző szereplők bukkannak fel, tárcsáznak és várakoznak a hívott fél jelentkezésére, épp beleszólnak vagy reagálnak, illetve a reakció késleltetésével a dramaturgiai feszültséget fokozzák, majd sorban mind leteszik a telefonkagylót. A színészi játék minimális ebben a kiragadott kis cselekményrészletben, a korok összemosódnak a mozdulatok és plánok illeszkedő vágásával. Egyértelműen új alkotás születik, mégpedig az idézett filmművészet képi készletből, a telefonálást átszövő filmes feszültség válik a mű filozófiájává, és a cselekmény maga szinte másodlagos marad. A montázs mégsem öncélú gyakorlat csupán, hanem a filmkollázs és az 1+1=3 vágás alapelvén működő asszociatív szövédmény. A telefon, mint a múltban, a mobiltelefon megjelenése előtti tárgyi szimbólum, a legkülönbözőbb formában mutatkozik meg, tekinthető egy utazásnak a dizájn történetén át. Ugyanakkor Marclay zeneszerzői attitűdjéből is adódóan a telefonálás hang részét kiemelt figyelemmel kezeli, és mint a kulturális örökség egy jellegzetes státuszszimbóluma, a telefont a hang vonatkozásában, szövevényes, összetett kapcsolatban jeleníti meg. A plánok, kompozíciók,

mozdulatok pontos vágói illesztései mellett mégsem valósult meg a képi egység megteremtése a film színvilágát és kontrasztját, tehát fényelését tekintve. Elég egyszerű utómunka-eljárással, mint amilyen a legalapvetőbb fényelési technika, a harmonikus képi világ könnyedén megteremthető lett volna. A kérdés önkéntelenül is feltevődik, hogy ez a filmtörténeti hagyaték előtti tiszteletadás lenne, vagy csupán segítség a művek felismerhetőségéhez.

A *The Clock* esetében, hasonló technikai megoldással, koncepciójában tovább lép. Ez egy órák köré épített, 24 órás filmalkotás, amely mindig az adott földrajzi helyen történő vetítés során igazodik az aktuális időzónához, és ezáltal a pontos idő folyamatosan lekövethető a filmben, a múlt század filmörökségéből, ezres nagyságrendű játékfilmes klasszikusokból összeollózott szereplőivel, helyszíneivel, kiragadva őket eredeti filmes kontextusukból. Egy-egy jelenetsor mindig egy filmalkotásból kiemelt néhány képsorból áll, amelyben természetesen megjelenik az óra képe, megidézve a kulturális örökség formatervezési történetét, az óraszerkezet széles körű megjelenési módjait, kezdve a toronyórától az ébresztőórán át a zsebóráig, minden egyéb tárgyi vonatkozásban. Ugyanakkor az óra nem kizárólag filozófiailag és vizuálisan feldolgozott tárgy, de a hang szempontjából szintén izgalmas lehetőségeket nyújt Marclay rendezésének. A jelenetben felbukkannak a színészek, előtte vagy utána, a saját, dramaturgiailag meghatározott helyükön, a film struktúrájától függően, körbevéve egy-egy leíró képpel, mint egy totál a helyszínről, vagy egy közeli, az eredeti film szerint. A Big Ben időnként vissza-visszatérő motívum, miközben az órák számlapján természetesen a pontos idő látható, következetesen és mívesen alkalmazva a montázst, megvalósítva az asszociatív vágás főbb jellegzetességeit. Hasonló jelenetsorok követik egymást más-más filmből, ezáltal egy-egy szekvenciát formálnak a filmben belül, egészében megalkotva a film szerkezetét. A szegmensekből és azok egymáshoz való viszonyából áll össze a *The Clock* ritmusa, dramaturgiája. Egy látszólagos folytonosság illúziója valósul meg, a hagyományos filmes montázzsal, a már említett plánok, a perspektíva és a tengelyszabályt betartó illesztéssel, illetve a mozgások összekapcsolásával. A hang ismét kiemelt fontossággal bír, magának az órának mint tárgynak a saját alapzaja, kongása, ketyegése, de a különálló filmek hangelemeinek keverése is. A linearitás érzetét segíti az audiosávok szerkesztése is, a filmek eredeti alaphangjai helyenként átívelnek a vágások között, a zene vagy a szöveg átcsúszik egyik snittről a másikra, hanghidat alkotva, mely szintén egy teljesen hagyományosnak tekinthető filmes, vagy ha úgy tetszik, tévériport utómunka-eljárás. Ugyanakkor szó sincs matematikai gyakorlatról, hiszen asszociatív montázs érvényesül a műben, az értő illesztésekkel, a snitek hosszának, helyének meghatározásával,

és alapján a rendezés-vágás művészi kibontakozásával. Új filmidőben mutatja be a filmörökség időhöz való viszonyát. A filmidő tekintetében Szabó Z. Pál vizsgálja Marclay óráit, és filmelméleti elemzésében arra a következtetésre jut, hogy ez az alkotás önmagára reflektál mint filmre összességében, tehát a mű filozófiája maga a film.² Amíg a *The Clock* működik mint valós időmérő is, sokkal tovább mutat, egészében a filmes múlton keresztül egy új és leginkább analóg film valósul meg. Ebben az esetben a film alapvető kérdése azonban nem az, hogy digitális vagy analóg, sokkal inkább maga a filmörökség által létrehozott kollázs újat alkotó képessége a kulcs, illetve, hogy még azon is túllépve filozófiája saját jellege, műfaja, léte, maga a film. A kérdést, mely ez esetben boncolgatja a digitális és analóg fogalmak jellegét és létjogosultságát, Homay King „*Christian Marclay’s Two Clocks*”³ című művészetelméleti írásában alaposan körbejárja. Kétségtelen, hogy napjainkban sok mozgókép digitális besorolású, amennyiben számítógépen működik, hordozóanyaga nem hagyományos, videóeffektekkel manipulál, illetve informatikai kódként megjeleníthető. Ezzel szemben analógnak tekinthető minden olyan film, amely konceptuálisan nem lépi túl a hagyományos filmnyelvi megfogalmazást, cselekményben és gondolatosságban egyaránt hagyományos marad. Ebben az értelmezésben Marclay *Telephones* és *The Clock* munkája egyfelől mindenképp analóg marad, hiszen a filmkészítés klasszikusnak számító eljárását alkalmazza, snittekét helyez egymás után, a montázs teljesen hagyományos elvén, még ha a felhasznált nyersanyag már kész filmekből származik is. A jelenetek lineáris narratívát követnek, a plánek a filmművészet kezdeti szabályai mentén váltakoznak, a szereplők a 180° tengelyszabályt betartva kommunikálnak vagy mozognak a térben, a tér pedig az esetek többségében perspektivikusan és geometrikusan kapcsolódik egymáshoz. A *The Clock*, 2011-ben a Velencei Képzőművészeti Biennálé Aranyoroszlán-díjas alkotása lett. Nem meglepő, hiszen műfaját tekintve eredendően sem art-mozik szubkulturális közönségének szól, a multiplexek minden egyéb mozi kiszorítása révén, a kísérleti film már régóta beszivárgott a galériákba, művészeti szemlékre, ahol az alkotásokban a filmes formanyelvet mint kifejezési formát használják. A film új viszonyrendszerbe helyezi magát, ezáltal a néző nem nézheti könnyed passzivitással a filmet, kreatív asszociálással befogadhatja azt.

2 Szabó Z. Pál: A filmidő. A 3D-mozi és a negyedik dimenzió keresése. *Filmvilág*, 2011 (54):7., 33–35. http://filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=10692 (Utolsó letöltés: 2020. március 21.)

3 Homay King: *Virtual Memory: Time-Based Art and the Dream of Digitality, Christian Marclay’s Two Clocks*. Duke University Press, Durham, 2015.

2019-ben Marclay újabb alkotással szerepelt az 58. Velencei Képzőművészeti Biennálén. A *48 War Movie* című mozgóképmontázs ismét él a digitális filmkollázs, a found footage és utómunkálat lehetőségeivel, különálló elemeket illeszt össze, felhasználja a filmtörténet egyes darabjait és újat alkot belőlük. Konkrétan 48 háborús témájú mozi jelenik meg a vásznon, mindegyik egymásra rétegződve, egyre csökkenő méretben, mindből csak egy önmagában értelmezhetetlen, keskeny csíkot láttatva a teljes kép széleiből, így 48 kusza, mozgó képkeret látszódik egyszerre. A hang is többsávós, harci zajok és emberi hangok keverednek össze, az eredeti filmek különböző erősségű, kiemelt audiosávjai vegyülnek furcsa, háborús zajjá. Az összhátás elsőre értelmetlen villódzás egy optikai kaleidoszkópszerű játékon keresztül, ennél azonban most is kétségkívül többről van szó. A filmörökség itt is megidéződik, a hollywoodi produkciók kilépnek saját világukból, és egy teljesen új kontextusban reflektálnak a háborúra, a filmre egészében és a civilizációs torzulásra egyaránt, hiszen nem látható a konkrét borzalom, nem kivehető a durva jelenetek, épp csak a hang és a cím összekapcsolásával tudatosulhat a nézőben, hogy egyáltalán nem egy játékos kis mozgóképkísérlet szemtanúja. A filmkollázs értelmében a *48 War Movie* filozófiájában és immár képi világában is továbblép, hiszen szinte a kollázs eredeti jelentésének, irányzatának megjelenési módját alkalmazza, melynek művészettörténeti folyamatát Kazinczy Gábor fejt ki *A kollázs és következményei* című írásában.⁴ A kubizmustól kezdődően elemzi a kollázst, ahogyan a festménybe ragasztott papírdarabokkal útjára indul az a szemlélet, amely az elemek új viszonyrendszerét keresi a képzőművészetben. Napjainkban pedig szorosan kapcsolódik a kortárs művészet utómunkálataihoz, azokkal a found footage és filmkollázs ötvözetekhez, amelyek itt elemzésre kerültek. A kollázs-montázs elv alapján a 48 háborús filmben a filmrészleteket kitepte eredeti helyükről, majd újra összeillesztette, új kontextust és látványt teremtve. Vizuális megjelenése lényegesen különbözik Marclay előző két munkájától, a grafikus látványt az illúziót kelti, hogy egy egységesen megkomponált, pontosan összefényelt film készült. A mozgóképet egészét tekintve és különösképpen képi megjelenítését figyelembe véve, továbblépésként már digitális filmkollázsról van szó, nem csak a film megvalósulásának technikája alapján, de gondolatosságában is. A hollywoodi filmgyártáson túl bevonzza a tömegmédiát, tv-t, internetet, az online tudósításokat, híradókat és egyáltalán a virtuális világ túlzásúfoltságát, illetve a drámákat voyeur-ként kukkoló vagy

4 Kazinczy Gábor: A kollázs és következményei. *kepiras.com*, 2016:6. <http://kepiras.com/2016/06/kazinczy-gabor-a-kollazs-es-kovetkezmenyei> (Utolsó letöltés: 2020. március 21.)

épp közönyösen átfutó nézők passzivitását olyan módszerrel, amellyel tulajdonképpen kényszeríti saját közönségét az aktív, kreatív, asszociatív befogadásra.

Marclay mindhárom alkotása elhelyezhető a filmkollázs, a found footage és az utómunkálat ötvözetében, a metszetben, amely jelen van a kortárs mozgóképes művészetben. Found footage-ok ezek a művek abban az értelemben, hogy filmtörténeti alkotásokat használnak fel nyersanyagként és filmkollázsok aszerint, hogy eltérő mozgóképekből illeszkedik össze egy-egy művé, utómunkálatok pedig azért, mivel autonóm képzőművészeti műalkotások jönnek létre a kulturális örökség felhasználásával, annak újragondolásával.

Gilles Deleuze – Félix Guattari

Nulladik év – Arcszerűség

A korábbiakban két tengellyel találkozhattunk, a jelentésség és a szubjektíváció tengelyeivel. Ez két igen eltérő szemiotikát vagy inkább réteget jelentett. Csakhogy a jelentésség nem működik egy fehér fal nélkül, amelyre ráírja a jeleit és a redundanciáit. A szubjektíváció nem működik egy fekete lyuk nélkül, amelyben elszállásolja a tudatát, a szenvedélyét, a redundanciáit. Lévé, hogy csupán vegyes szemiotikák léteznek, vagy mivel a rétegek csupán kettesével működnek, nem kell csodálkoznunk, ha metszéspontjukra egy nagyon különleges diszpozitívumot szerelnek. Furcsa módon ez nem más, mint az arc: a *fehér fal* – *fekete lyuk* rendszer. Fehér ábrázatú széles arc, krétaarc, amelyen fekete lyukként hatolnak át a szemek. Bohócfaj, fehér bohóc, holdbéli Pierrot, halál angyala, szent lepel. Az arc nem külső burka annak, aki beszél, gondolkodik vagy érez. A jelölő formája a nyelvben, amelynek az egységei maguk meghatározatlanok maradnának, ha az esetleges hallgatóság nem irányítaná a figyelmét annak az arca felé, aki beszél („no lám, dühösnek tűnik...”, „ezt nem mondhatta...”, „látod az arcomat, amikor veled beszélek...”, „nézz meg jól...”). Egy gyermek, egy nő, egy családanya, egy férfi, egy apa, egy főnök, egy tanító, egy rendőr nem egy általános nyelven beszélnek, hanem olyan nyelven, amelynek jellemző vonásai különleges arcszerűségi vonásokra mutatnak. Az arcok alapvetően nem egyéniek: gyakorisági vagy valószínűségi övezeteket határoznak meg, körülhatárolnak egy mezőt, amely előzetesen semlegesíti a szokványos jelentéseknek ellenálló kifejezéseket és kapcsolatokat. Ugyanígy a szubjektívítás, legyen az öntudat vagy szenvedély, formája is teljesen üres maradna, ha az arcok nem képeznének rezonanciahelyeket, amelyek kiválasztják a gondolati vagy észlelt valóst, amelyet előzetesen az uralkodó valóságnak megfelelővé tesznek. Az arc maga is redundancia. És maga is redundanciát képez a jelentésség és a gyakoriság redundanciáihoz képest, akár csak a rezonancia vagy a szubjektívítás redundanciáihoz képest. Az arc építi fel a falat, amelyre a jelölőnek szüksége van ahhoz, hogy

A fordítás a következő kiadás alapján készült: Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2. Éditions de Minuit, Paris, 1980, 205–213.

visszapattanjon róla; a jelölő falát képezi, a keretet vagy a képernyőt. Az arc ássa ki a lyukat, amelyre a szubjektívációnak szüksége van ahhoz, hogy áthatoljon rajta; a szubjektivitás, akár öntudat, akár szenvedély, fekete lyukát képezi, a kamerát, a harmadik szemet.

Vagy talán másképpen kellene kifejezni a dolgokat? Egész pontosan nem az arc képezi a jelölő falát, sem a szubjektivitás lyukát. Az arc, legalábbis a konkrét arc csupán homályosan kezdene kirajzolódni a fehér falon. Homályosan kezdene megjelenni a fekete lyukban. A filmben az arc közelképének mintha két pólusa lenne: elérni, hogy az arc tükrözze a fényt vagy, épp ellenkezőleg, annyira kidomborítani az árnyékait, amíg „irgalmatlan sötétségbe”¹ nem merül. Egyszer egy pszichológus azt mondta, hogy az arc olyan vizuális percepció, amely „a formát és kiterjedést nélkülöző, homályos fényerősség különböző változataiból” kiindulva kristályosodik ki. Ellenállhatatlan fehérség, megkapó lyuk, arc. A kiterjedés nélküli lyuk, a formátlan fehér fal a kezdettől fogva adottak lennének. És ebben a rendszerben számos változat lehetséges volna: vagy fekete lyukak terülnek el a fehér falon, vagy pedig a fehér fal szétszálazódik és elindul a fekete lyuk felé, amely az egészet egyesíti, felgyorsítja és „anyagcsűrítésnek veti alá”. Az arcok hol megjelenének a falon a maguk lyukaival; hol a lyukban jelennek meg a kiegyenesedett, feltekeredett falaikkal. Rémmese; de hisz az arc egy rémmese. Az biztos, hogy a jelölő nem egymaga építi fel a számára szükséges falat; az is biztos, hogy a szubjektivitás nem egymaga hatol át a lyukán. De a konkrét arcokat sem lehet eleve adottnak tekinteni. A konkrét arcok egy *absztrakt arcszerűségi gépezetből* születnek, amely azzal egy időben hozza létre őket, hogy a jelölőt fehér fallal, a szubjektivitást pedig fekete lyukkal látja el. A fekete lyuk–fehér fal rendszer tehát nem eleve arc, hanem az azt létrehozó absztrakt gépezet, aszerint, hogy a fogaskerekei milyen módosuló változatokat hoznak létre. Ne számítsunk arra, hogy az absztrakt gépezet hasonlítani fog arra, amit létrehoz, amit a későbbiekben fog létrehozni.

Az absztrakt gépezet akkor bukkan fel, amikor nem számítunk rá, az elalvás, a homályállapot, a hallucináció vagy valamely mulatságos fizikai kísérlet kerülőútján... Kafka novellájában, a *Blumfeldben*: amikor az agglegény este hazatér, két kis ping-pong labdára bukkan, amelyek maguktól pattognak a padló „falán”, mindenünnen visszapattannak, sőt az arcát is próbálják eltalálni, és olybá tűnik, mintha további, egyre kisebb elektromos labdákat tartalmaznának. Blumfeldnek végül sikerül bezárnia őket egy szekrény fekete lyukába. A jelenet másnap folytatódik,

1 Joseph von Sternberg: *Souvenirs d'un montreur d'ombres*. Laffont, Paris, 1966, 342–343.

amikor Blumfeld megpróbálja odaadni a labdákat egy gyengeelméjű kislánynak és két grimaszoló kislánynak, majd az irodában, ahol találkozik a két grimaszoló és gyengeelméjű gyakornokával, akik próbálnak megkaparintani egy seprűt. Debussy és Nizsinszkij egyik csodálatos balettelőadásában alkonyatkor egy teniszlabda pattog be a színpadra, majd egy másik labda is felbukkan az előadás végén. A kettő között ezúttal a labdákat figyelő két lány és egy fiú bizonytalan fényerősségben fejtik ki szenvedélyes tánc- és arcjátékukat (kíváncsiság, harag, ironia, extázis ...).² Nincs semmi magyaroznivaló, semmi értelmezni való. A homályállapot tiszta absztrakt gépezete. Fehér fal – fekete lyuk? Ám a változatok szerint akár a fal is lehet fekete, a lyuk pedig fehér. Hatásukat tekintve pedig akár a lyuk szerepét is betölthetik a falhoz viszonyítva, mint ahogy szétszalazott pályájuk során a fal szerepét is betölthetik a lyukhoz viszonyítva, amely felé irányulnak. A fehér fal – fekete lyuk rendszerben forognak körben. Semmi sem hasonlít itt az arcra, ám az arcok mégis szétterülnek az egész rendszerben, az arcszerűség vonásaivá szerveződnek. És ugyanakkor ez az absztrakt gépezet bizonyára máshol is létrejöhet, nem csak az arcokban; de nem akármilyen sorrendben, és nem a szükséges indokok nélkül.

Az amerikai pszichológia rengeteget foglalkozott az arccal, nevezetesen a gyermeknek az anyával való kapcsolata, az *eye-to-eye contact* vonatkozásában. Négy szemű gépezet? Idézzük fel e kutatások néhány állomását: 1.) Isakower tanulmányai az elalvásról, ahol a proprioceptívnek nevezett, azaz kézen, szájon, bőrön, sőt homályosan a látáson keresztül létrejövő érzetek a gyerekkori száj-mell viszonyra utalnak vissza; 2.) Lewin felfedezése az álom *fehér képernyőjére* vonatkozóan, amelyet rendszerint vizuális tartalmak borítanak be, de amely fehér marad, amikor az álom tartalma csupán proprioceptív érzetkből áll (ez a képernyő vagy fehér fal még mindig a közeledő, növekvő, összelapuló mell lenne); 3.) Spitz értelmezése, amely szerint a fehér képernyő nem annyira vizuális percepció, amely egy minimális távolságot feltételez, és ebből kifolyólag az anya arcát jeleníti meg, amelyen a gyermek tájékozódik, hogy megszerezhesse a mellet, hanem inkább magát a mellet jelképezi mint a taktilis érzés vagy a kapcsolat tárgyát. Tehát két, nagyon különböző típusú elem keveredéséről volna szó: proprioceptív, kézen, szájon, bőrön keresztül létrejövő érzetek; a szemből látott arc vizuális percepciója a fehér képernyőn, amelyen a szemek fekete lyukakként rajzolódnak ki. Ez a vizuális percepció igen hamar döntő fontosságúvá válik a táplálkozás aktusához viszonyítva, a mellhez mint tömeghez és a szájhoz mint üreghöz viszonyítva, amelyeket a tapintáson keresztül érzékel.

2 Erról a balettelőadásról lásd Jean Barraqué *Debussy* c. művét, amely idézi az okfejtés szövegét (Éditions du Seuil, Paris, 1962, 166–171).

Mármost a következő megkülönböztetést tudjuk javasolni: az arc a felület-lyukak, a lyukas felület rendszer részét képezi. Csakhogy ezt a rendszert korántsem kell összetéveszteni a tömeg-üreg rendszerrel, amely a (proprioceptív) testek sajátja. A fej a test része, az arc viszont nem. Az arc egy felület: az arc vonásai, rajzolatai, ráncai, hosszúkás, kerekded, szögletes arc; az arc egy térkép, még akkor is, ha egy felületen helyezkedik el és tekeredik rá, még akkor is, ha üreget vesz körül és keretez, amelyek immár csupán lyukként léteznek. A fej, még akkor is, ha emberi, nem szükségképpen arc. Az arc csak akkor jön létre, ha a fej immár nem képezi többé a test részét, amikor többé már nem a testet kódolja, amikor maga sem rendelkezik egy többdimenziós többértelmű testi kóddal – amikor a test, a fejet is beleértve, dekódolódik és *túlkódolttá* válik valami által, amit Arcnak fogunk hívni. Ez azt jelenti, hogy a fejet, a fej minden tömeg-üreg elemét arcszerűvé kell tenni. Erre azon a kilyukasztott képernyőn, a fehér fal – fekete lyukon, az absztrakt gépezeten keresztül kerül sor, amely az arcot fogja létrehozni. Azonban a művelet nem áll meg ezen a ponton: a fej és elemei nem változnak arcszerűvé anélkül, hogy az egész test ne válna, ne kényszerülne arccá válni egy elkerülhetetlen folyamat során. A száj és az orr, és mindenek előtt a szemek nem válnak kilyukasztott felületté anélkül, hogy ne szólítanak meg a test összes többi tömegét és összes többi üregét. Dr. Moreau-hoz méltó művelet: szörnyű és gyönyörű. A kéz, a mell, a has, a pénisz és a vagina, a comb, a lábszár és a láb arcszerűvé válnak. A fetisizmus, az erotománia stb. elválaszthatatlanok az arcszerűvé tételnek ezektől a folyamataitól. Egyáltalán nem arról van szó, hogy azért ragadjuk ki a test egyik részét, hogy az archoz *hasonlítsuk*, vagy egy álomarc játékát figyeljük meg egy felhőben. Semmi antropomorfizmus sincs ebben. Az arcszerűvé tétel nem a hasonlóságon, hanem az indokok rendjén keresztül működik. Ez egy jóval tudattalanabb és gépiesebb művelet, amely az egész testet átvezeti a kilyukasztott felületen keresztül, ahol az arc nem a modell vagy a kép szerepét tölti be, hanem a túlkódolás szerepét az összes dekódolt rész számára. Minden szexuális marad, semmi sem szublimálódik, hanem új koordináták alakulnak ki. *Az arc éppen azért nem merül ki abban, hogy lefedje a fejet, mert egy absztrakt gépezettől függ*, inkább a test többi részét is érinteni fogja, szükség esetén akár más, minden hasonlóságot nélkülöző tárgyakat is. *Innentől fogva a kérdés az, hogy milyen körülmények között lép működésbe ez a gépezet*, amely arcot hoz létre és arcszerűvé tesz? Ha a fej, még ha emberi is, nem szükségszerűen arc, az arc viszont az emberségben jön létre, csakhogy egy olyan szükségszerűség révén, amely nem „általában” az emberé. Az arc nem állati, de nem is általában emberi, sőt van valami teljességgel embertelen az arcban. Hiba lenne azt gondolni, hogy az arc csak egy bizonyos küszöbtől kezdődően válik

embertelenné: közelkép, túlzott nagyítás, szokatlan kifejezés stb. Az arc már a kezdettől fogva embertelen az emberben, az élettelen fehér felületével, ragyogó fekete lyukaival, ürességével és unalmával természetből fogva közelkép. Bunkerarc. Olyannyira, hogy amennyiben az embernek van sorsa, az inkább abban áll, hogy megszabaduljon az arctól, felbontsa az arcot és az arcszerűvé tételt, érzékelhetetlenné váljon, tiltottá váljon. De nem az állatisághoz való visszatérés, még csak nem is a fejhez való visszatérés révén, mint inkább nagyon spirituális és sajátos állattá válások, furcsa igazsággá válások révén, amelyek át fognak hatolni a falon és kijutnak a fekete lyukakból, amelyek elérik, hogy az *arcszerűség vonásai* végül kivonják magukat az arc felépítéséből, többé már nem teszik lehetővé, hogy az arc szubszumálja őket, vörös foltokként haladnak át a láthatáron, a szél által idesodort hajszálakként, szemekként, amelyeken áthatolunk, ahelyett, hogy magunkat látnánk benne, vagy a jelentéssel bíró szubjektivitások komor négy szemköztiségében látnánk őket. „Nem nézek már a szeme közé annak a nőnek, akit éppen átkarolok, hanem átúszok rajta és látom, hogy a szeme üregében feltáratlan világok rejlenek. A jövő világa, még rendje nincs... (...) Áthatoltam a falon (...) Szemem is haszontalan, csak az ismertek képét vetíti vissza. Testemnek élő fény sugárrá kell válnia, és haladnia mind sebesebben, hogy el ne akadjon, vissza ne nézzen, sose halványodjon. (...) ... ezért bezárom fülem, szemem, szám.”³ SznT.⁴ Igen, az arcnak nagy jövője van, azzal a feltétellel, hogy megsemmisítik, szétbontják. Útban a jelölő nélküli, a szubjektum nélküli felé. De még semmit sem magyaráztunk meg abból, amit érzünk.

A test-fej rendszertől az arc rendszerig vezető úton nincs fejlődés, nincsenek genetikai stádiumok. Sem fenomenológiai pozíciók. Sem részleges tárgyak integrációja strukturális vagy strukturáló szervezetekkel. Továbbá nem utalhatunk az eleve jelen levő vagy éppen létrejövő szubjektumra sem anélkül, hogy ne érintenénk az arcszerűség e sajátos gépezetét. Az arcról szóló irodalomban Sartre szövege a tekintetről és Lacan szövege a tükörről abban tévednek, hogy a szubjektivitásnak, az emberségnek egy olyan formájára utalnak, amely a fenomenológiai mezőben tükröződik vagy a strukturális mezőben válik szét. *Csakhogy a tekintet csupán másodlagos a tekintet nélküli szemekhez, az arcszerűség fekete lyukához képest. A tükör csupán másodlagos az arcszerűség fehér falához képest.* Nem fogunk beszélni sem a genetikus tengelyről, sem

3 Henry Miller: *Tropique du Capricorne*. Éditions du Chêne, 177–179 (a fordítás a következő magyar kiadásból származik: Henry Miller: *Baktériót*. Európa, Budapest, 1990, 136–137, ford. Bartos Tibor; a szerzők által idézett francia fordítás alapján kiegészítve).

4 Szervek nélküli Test (ford. megj.).

a részleges tárgyak integrációjáról. Az ontogenezis stádiumainak gondolata önkényes gondolat: azt feltételezi, hogy a leggyorsabb a legelső, akár azzal a kockázattal is, hogy a soron következők számára szolgál alapul vagy ugródeszkaul. Ami a részleges tárgyakat illeti, ez még rosszabb elgondolás; egy olyan tébolyult kísérletező elgondolása, aki vak-tában darabol, aprít, boncol, akár azzal a kockázattal is, hogy később véletlenszerűen varrja össze azokat. Összeállíthatjuk a részleges tárgyak tetszőleges listáját: kéz, mell, száj, szemek... Ezzel még nem hagytuk magunk mögött Frankenstein. Nem a test nélküli szerveket, a feldarabolt testet kell elgondolnunk, hanem mindenekelőtt a szervek nélküli testet, amelyet különféle intenzív mozgások elevenítenek meg, amelyek a szóban forgó szervek természetét és helyét fogják meghatározni, ezt a testet szervezetté alakítják, vagy a rétegek olyan rendszerévé, amelynek a szervezet mindössze egyik része csupán. Ettől fogva a leglassabb mozgás, vagy az, ami utolsóként történik meg vagy következik be, nem lesz immár a legkevésbé intenzív. És a leggyorsabb immár hozzá közelíthet, hozzá kapcsolódhat, a mindenek ellenére egyidejű rétegek, a stádiumok egymásra következését nélkülöző, eltérő sebességek egyidejűtlen fejlődésének egyensúlytalanságában. A test nem részleges tárgyak, hanem megkülönböztető sebességek kérdése.

Ezek a mozgások a deterritorializáció mozgásai. Ezek a mozgások „csinálnak” a testből állati vagy emberi szervezetet. Például a prehenzív kéz nem csupán az első mancs, hanem a lokomotív kéz *relatív* deterritorializációját is maga után vonja. Neki magának is van egy korrelátuma, ami nem más, mint a használati tárgy vagy a szerszám: a bot mint a deterritorializált ág. A nő melle az állati emlő deterritorializálását jelöli; a gyermek szája, amelyet a nyálkahártya kihajtásából származó ajkak vesznek körül, az állati pofa vagy száj deterritorializálását jelzi. És az ajkak-mell: mindegyikük a másik korrelátumául szolgál.⁵ Az emberi fej az állathoz viszonyított deterritorializációt vonja maga után, miközben a világ megszervezése a korrelátuma, amely maga is deterritorializált környezet (az erdős környezettel szemben a sztyeppe az első „világ”). Csak-hogy az arc a maga részéről egy jóval intenzívebb deterritorializációt jelképez, még ha jóval lassabban megy is végbe. Úgy is mondhatnánk,

5 Klaatsch: Az emberi faj fejlődése. In *Az univerzum és az emberiség*, Kreomer, II. köt.: „Hiába kutattuk az ajkak vörös szegélyének nyomát az eleven fiatal csimpánzoknál, amelyek egyébiránt annyira hasonlítanak az emberre. (...) Mi lenne a legbájosabb fiatal lány arcából, ha a szája két fehér oldal között húzódnak sávnak tűnne? (...) Másrészt az emberszabásúak mellső tájékán helyezkedik el az emlők két mellbimbója, de sohasem alakul ki náluk a mellekhez hasonlítható két zsirredő.” És Emile Devaux megfogalmazása, *A faj, az ösztön, az ember*. Ed. Le François, 264: „Voltaképp a gyermek hozta létre a nő mellét, és az anya hozta létre a gyermek száját.”

hogy ez az *abszolút* deterritorializáció: azért nem lehet többé relatívnak tekinteni, mert a fejet kiemeli a szervezet rétegeből, az emberiből, de az állatiból is, azért, hogy más rétegekhez kapcsolhassa, mint amilyen a jelentésség és a szubjektíváció rétege. Márpedig az arcnak van egy nagyon fontos korrelátuma, a táj, amely nem egyszerűen környezet, hanem deterritorializált világ. Rengeteg az arc-táj korreláció ezen a „magasabb” szinten. A keresztény nevelés egyszerre gyakorol ellenőrzést az arcszerűség és a tájszerűség fölött: mindkettőt egyaránt alkossátok meg, színezzétek ki, egészítsétek ki, rendezzétek el egy olyan komplementaritásban, amelyben tájak és arcok egymásra utalnak vissza.⁶ Az arcról és a tájról szóló kézikönyvek valóságos pedagógiát, szigorú tantárgyat alkotnak, amely legalább annyira megihleti a művészeteket, mint amennyire ő maga merít ihletet belőlük. Az építészet úgy állítja be az épületegységeit, a házakat, falvakat vagy városokat, műemlékeket vagy gyárat, hogy azok úgy működjenek, mint az arcok a tájban, amelyeket átalakít. A festészet átveszi ugyanezt a mozgást, ám egyúttal meg is fordítja, miközben a tájat az arc függvényében állítja be, és mindkettőt ugyanúgy kezeli: „értekezés az arcról és a tájról”. Mindenekelőtt a mozibeli közelkép kezeli tájként az arcot, és ilyenként határozza meg önmagát is: fekete lyuk és fehér fal, képernyő és kamera. De ugyanez érvényes a többi művészet, az építészet, a festészet, sőt a regény esetében is: a közelkép hozza működésbe őket, miközben feltalálja az összes korrelációt. És az anyád, ő vajon egy táj vagy egy arc? Egy arc vagy egy gyár? (Godard). Nincs olyan arc, amely ne borítana be egy ismeretlen, feltáratlan tájat; nincs olyan táj, amelyet ne népesítene be a szeretett vagy álmodott arc, ahol ne bontakozna ki az eljövendő vagy már elmúlt arc. Melyik arc ne szólította volna meg azokat a tájakat, amelyeket összekevert, a tengert és a hegyet; melyik táj ne idézte volna fel azt az arcot, amely kiegészíthette volna őt, amely rajzolatai és vonásai váratlan kiegészítését nyújthattak volna? Amikor a festészet absztrakttá válik, akkor sem más történik, csak az, hogy újrátalál a fekete lyukra és a fehér falra, a fehér vászon és a fekete repedés nagy kompozíciójára. Szakadás, ám ugyanakkor a vászon kinyúlása is a távlati tengely, távlatpont, átló mentén, késszúrások, repedés vagy lyuk révén: immár készen áll a gépezet, amely mindig azáltal működik, hogy arcokat és tájakat hoz létre, még ha a legelvontabbakat is. Tiziano a

6 Az arcgyakorlatok lényeges szerepet játszanak J.-B. de la Salle pedagógiai elvei között. De már Loyolai Szent Ignác is beillesztett a tanításai közé Krisztus életéről, a pokolról, a világról, stb. szóló tájgyakorlatokat vagy „helykompozíciókat”: ahogy Barthes mondja, olyan vázratszerű rajzokról van szó, amelyek a nyelvnek rendelődnek alá, de kiegészítendő, kiszínezendő aktív sémákról is, amelyeneket a katekizmusokban és ájtatos kézikönyvekben fogunk vizionálni.

festményeit feketével és fehérrel kezdte, de nem azért, hogy a kitöltendő körvonalakat, hanem azért, hogy minden egyes eljövendő szín mintáját formázza meg.

A regény. – *Perceval látta a hó által elkápráztatott vadludak röptét. (...) A sólyom észrevette az egyiket, amely elmaradt a rajtól. Lecsapott rá, és olyan súlyosan megsebezte, hogy az lezuhant. (...) És Perceval látta a lábai előtt a havat, ahol a lúd elterült és a még mindig patakozó vért. És kopjájára támaszkodott, hogy elmélkedhessen a vér és a hó együttes látványán. Ez az üde szín a barátnője arcára emlékezteti őt. Oly erősen gondol rá, hogy mindentről megfeledkezik, hiszen kedvese fehér orcáján a pír ugyanúgy jelent meg, akár a ragyogó havon a három vércsepp. (...) Egy lovagot láthattunk, aki ülve alszik a lován.* Minden együtt van itt: az arcra és a tájra jellemző redundancia, a táj-arc behavazott fehér fala, a sólyom vagy a falon szétterülő három csepp által alkotott fekete lyuk; ezzel egyidőben pedig a táj-arc ezüstös vonala, amely a lovag által alkotott fekete lyuk, a mély katatónia felé tart. És néha, bizonyos körülmények között a lovag vajon nem tolhatná-e egyre tovább a mozdulatot, áthaladva a fekete lyukon, áttörve a fehér falat, felbontva az arcot, annak ellenére is, hogy kísérlete elbukik?⁷ Mindez korántsem a regény műfajának végét jelöli, hanem már a kezdetektől fogva jelen van és lényege szerint hozzá tartozik. Hiba lenne Don Quijotében a lovagregény végét látni azáltal, hogy a hős hallucinációira, eszmefuttatásaira, hipnotikus vagy révült állapotaira hivatkozunk. Hiba lenne Beckett regényeit általában véve a regény halálának tekinteni azáltal, hogy a fekete lyukakra, a szereplők deterritorializálásának vonulatára, Molloy vagy a Megnevezhetetlen skizofrén sétáira, név-, emlékezet- vagy célvesztésére hivatkozunk. Kétségkívül beszélhetünk a regény fejlődéséről, de az egészen biztosan nem erről szól. A regény mindvégig az elveszett szereplők, az amnéziások, mozgásképtelenek, katatóniások kalandjai révén határozta meg magát, akik a nevüket sem tudják, sem azt, hogy mit keresnek vagy tesznek. Voltaképpen ők alkotják a regény műfaja és a drámai vagy epikus műfajok közötti különbséget (teljesen másképpen megy végbe, amikor az epikus vagy drámai hőst örület, felejtés stb. sújtja). A *Clèves hercegnő* éppen

7 Chrétien de Troyes: *Perceval ou le roman du Graal*. Gallimard, Folio, 110–111. Malcolm Lowry *Ultramarin* c. regényében (*Ultramarine*, Denoël, 182–196) egy hasonló jelenettel találkozhatunk, amelyet a hajó „gépezete” ural: egy galamb belefulladás a cápától hemzseggő vízbe, „fekete zuhatagba hulló vörös levél”, amely ellenállhatatlanul felidézi a vérző arcot. Lowry jelenete annyira eltérő elemekből épül fel, és olyan sajátos módon szerveződik, hogy Chrétien de Troyes jelenetének semmilyen hatását sem mutathatjuk ki benne, mégis valahogyan hasonlít rá. Ez egy újabb bizonyíték arra, hogy létezik egy valóságos fekete lyuk vagy vörös folt – fehér fal (hó vagy víz) absztrakt gépezet.

amiatt lesz regény, ami a kortársak szemében paradoxonnak tetszett: a szórakozott vagy „nyugalmi” állapotok, a szereplőket sújtó álmatagság miatt. A regényben mindig van keresztény nevelés. A regény kezdeténél, Chrétien de Troyes-nál például, már készen áll az a lényeges szereplő, aki egész története folyamán végig fogja kíséreni: az udvari regény lovagjának azzal telik az ideje, hogy elfelejti a nevét, azt, hogy mit tesz és mit mondtak neki, nem tudja, hova megy vagy kivel beszél, mindvégig az abszolút deterritorializáció vonalát rajzolja meg, ám ugyanakkor elveszíti az útját, megáll, és fekete lyukakba zuhan. „Lovagi tettekre és kalandra vágyik.” Üssék fel Chrétien de Troyes-t bármelyik oldalon, és azt fogják látni, hogy egy katatóniás lovag ül a lován vagy a dárdájára támaszkodik, várakozik, a tájban a kedvese arcát látja; valósággal meg kell ütni ahhoz, hogy válaszoljon. Amikor királynője fehér arca előtt áll, Lancelot nem érzékeli, hogy lova elsüllyed a patakban; amikor pedig felszáll egy arra haladó kordéra, kiderül, hogy az nem más, mint a szégyenkordé. Van egy arc-táj együttes, amely a regényre jellemző, ahol vagy fekete lyukak kerülnek el a fehér falon, vagy pedig a láthatár fehér vonala indul el a fekete lyuk felé, vagy mindkettő egyidőben.

Bakcsi Botond fordítása

Viszontképek. Képhatványok. Hatványozott keretek

Ismételt kép. Ismételt keret

Minden olyan képet viszontképnek tekintek,¹ amely egy másik képen mint képelem jelenik meg. Ezek az ismételt képek nem feltétlenül műalkotások, nem feltétlenül tartoznak a művészettörténet kiemelkedő kepei közé. Bármely kép, amely egy későbbi műalkotás részeként jelenik meg, viszontképpé válhat. Minden materiális kép jól behatárolt, van kerete. A viszontkép kétszeresen behatárolt, mert két keret közé van szorítva. A második keretezés gyakran nem látható, például azokban az esetekben, amikor egy fénykép teljes mértékben egy adott fotót vagy egy festményt reprodukál úgy, hogy a fotó kerete megegyezik a lefotózott kép keretével. Ilyenkor a két keret egybeesik. A legtöbb esetben azonban mindkét keret megjelenik, látható, sőt ez bizonyos kontextusban végteleníthető, például ha két tükör szembeállításával generálhatunk viszontképeket. A viszontkép-használatban re-reprezentáció valósul meg, egy második ábrázolási szint jelenik meg, amely egyszerűen az ismétlésből, illetve az újrafelhasználásból származik, a képet ábrázoló kép jelenségével találkozunk ebben az esetben. A viszontképek legtöbb esetben nem egyszerű reprodukciók, hanem újra felhasznált képek, rekontextualizált, új környezetbe beágyazott, átértelmezett, újradefiniált képek, transzplantált képek, amelyek egy új kontextusban új szerepet kapnak. Viszontképek számos helyen felbukkannak, kollázsokban, installációkban, fotókban, festményekben, filmekben. Az elkövetkezőkben hangsúlyosan a játékfilmekben előforduló viszontképekkel foglalkozom, olyan viszontképekkel, amelyek mozgóképpé minősülnek át. Feltételezem, hogy a filmben megjelenő viszontképek felismerhetőek, ha nem is azonnal, de

A szerző a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Filozófia Doktori Iskolájának doktorandusza, a Bildlabor Egyesület elnöke. Email: fam_erika@yahoo.com

1 Legyen az festmény, reprodukció, filmkép, rajz.

hamar azonosíthatóak, mint viszontképek, mint idegen, beágyazott képek. Azért használom a hipotétikus megfogalmazást, mert a filmben majdnem soha nem fordul elő, hogy rámutatna a rendező, az alkotó az ismételt képre, mint idegen képre, megnevezné azt, illetve soha nem jelölik meg semmilyen formában a felhasznált ismételt képek eredetét, nem tudunk meg semmit róla, pusztán mint látványelemmel találkozunk. Többféleképpen lehet ismételni filmrészletet egy filmben vagy a saját filmképanyagából, erre jó példa Greenaway *Párnakönyv* c. filmje, vagy más filmek anyagából átvéve. Greenaway-nél maradva, a *8 és fél nő* (1999) c. filmjében Fellini *8 és fél* (1963) c. filmjéből idéz képeket, tehát külső filmrészleteket használ a rendező, erre már a film címében előzetesen is utal, tehát tudatosan kereshetjük a képi utalásokat a filmben, hogy egy korábbi filmalkotás részleteivel találkozzunk újra. A keret szempontjából a filmben ismételt filmkép kétféle lehet: ha az ismételt kép kerete jól látható módon körvonalazódik, egy mozivászon, egy képernyő vagy egy vetített képfelület formájában, akkor könnyen észrevehető és azonosítható, ha az ismételt kép kerete egybeesik a befogadó kép keretével, akkor nehezebb a beazonosítás – ilyenkor sokat segít, hogy egy színes filmben fekete–fehér filmrészletet látunk, így a színvilág működik majd felkiáltójelként az idegen kép felismerését segítve. A found-footage film olyan műfaj, amely kötelezően csak ismételt filmképeket használ. Ide tartoznak például Chris Marker filmjei. Minden olyan fotó – sajtófotó, folyóirat-illusztráció stb., amely egy másik képet mutat meg (legyen az festmény, egy másik fotó, egy rajz, egy filmkép) – esetében, amikor a két kép kerete egybeesik, identifikációs viszontképpel találkozunk. Ilyenkor egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy egy kép a képben jelenséggel van dolgunk, ezt csak a hozzácsatolt szöveg, magyarázat révén vagy a címből tudhatjuk meg, illetve előzetes ismereteink, képi kultúránk, vizuális jártasságunk vezethet rá. Amikor a két kép kerete egyértelműen különválik, akkor az egyik kép a másikat magába foglalja. Ezekben az esetekben nemcsak képismétlésről beszélünk, hanem a keret ismétléséről is. Ezekben az esetekben minimum két kerettel találkozunk. Több lehetséges változat létezik, mint halmazelméleti variáns: ebben a kontextusban a képeket halmazoknak tekinthetjük, amelyek bizonyos felületet foglalnak el.²

A viszontképek mint halmazok esetében is beszélhetünk részhalmazokról és a halmazok metszetéről, pontosabban egy kép részlegesen vagy teljes egészében megjelenhet egy másik képben. A film esetében fennáll annak is a lehetősége, hogy saját filmanyagból ismételt mintegy refrénszerűen filmrészleteket, akár a montázs kontextusában úgy, hogy az ismételt kép kerete egybeesik a befogadó kép keretével, akár úgy, hogy egy képperetben, tévéképernyőn, mozivásznon visszatér. Ilyenkor belső

2 Minden halmaz meghatározó attribútuma a felület és a tartalom.

viszontképekről beszélhetünk. A film kivételes ebben a vonatkozásban, mert időalapú médiumként lehetővé teszi, hogy saját testéből emeljen ki képeket és ismétlje azt. A viszontképek többnyire idegen képeket ismétlenek, azaz külső természetűek. A filmben megjelenő fotók, festmények esetleg filmek esetében a második keret többnyire anyagi természetű, konkrét jellegüknél fogva azonnal felismerhetőek és szorosan kapcsolódnak az ismételt képhez. Sok esetben egybeesik az ismételt kép kerete a befogadó kép keretével. Ha homogén mediális ismétlésről van szó – film a filmben, festmény a festményben, fotó a fotóban –, akkor nagyon lecsökken a viszontkép felismerhetőségi rátája, hiszen nehezen válik beazonosíthatóvá. Az alkotók azonban gyakran hangsúlyozni akarják az ismétlés jelenlétét, és valamilyen módon jelzik a kép idegenségét: az ismételt filmrészlet más színben vagy fekete–fehér részletként jelenik meg. A fotó és a festmény esetében ez sokkal nehezebb, ilyenkor a mű keretezettsége nyújthat segítséget vagy az ismételt kép ismertsége. Zbigniew Rybczynski *Steps* (1987) c. filmjében montázs-viszontképeket használ, amelyek többnyire integrált viszontképek, azaz a két (az ismételt és a befogadó kép) filmkép kerete egybeesik. A digitálisan átalakított, feldolgozott filmképek felismerhetőek ebben az esetben, Eisenstein *Patyomkin páncélos* (1925) c. filmjéből ragad ki a rendező részleteket, és azokat egészíti ki, a fekete–fehér ismételt filmrészleteket benépesíti amerikai turistákkal.

Mi a keret?

A mi a keret kérdése generálja azt a kérdést is, hogy milyen kapcsolat van a keret és a kép között? Tautológiához jutunk: minden képnek van kerete. De meg is fordíthatjuk a kijelentést: kép az, aminek kerete van? Így a kép egy új definíciójához jutunk el. A képek nem mások, mint berámázott, bekeretezett felületek. A keretezés, ahogy azt Deleuze fogalmazza meg, zárt rendszert jelent. A képek úgy működnek, mint rendszerek. A deleuze-i megfogalmazásban a rendszer zárt jellege is hangsúlyos. A keret többnyire nem mozgó keret – kivételt képez a film –, az állóképeknek állandó, fix, stabil keretük van és keretben található kép is állandó.

Az állóképeknek nincs mozgatható kerete. Nincs rugalmas keret, nem tágítható. Nincs bejárat a képbe, a keret szigorú határt szab, a kép látható, a keret definiálja a képet, a keret nem tágítható. Az alábbiakban a Deleuze-i keretértelmezést vizsgálom, hogyan azt a Cinema 1-ben, a Mozgás-képben tárgyalja. „A keretezés olyan zárt vagy viszonylag zárt rendszernek a meghatározása, amely a képen található minden látható elemet magába

foglal.” (Gilles Deleuze)³ A keretfogalom tisztázásához a láthatóság két értelmezési rétegét kell elválasztanunk. A köznapi szóhasználatban a keret általában az anyagi keretet juttatja eszünkbe, azt a materiális határt, amelyet egy fából, műanyagból, gipszből, fémből készült, többnyire négyszögletű, de mindenképpen egy zárt, kerek, ovális mértani formát öltő tárgy jelent, amely többnyire önálló életet él, amely leválasztható a képről. A kép és keret mindig mint Lego-elemek illeszkednek egymáshoz, azaz pontosan találhatnak. A keret mint szerkezeti elem is jelen van. A keret voltaképpen a kép határvonalát jelenti, azt a zárt vonalat, amely körbekeríti a képet. Körbekeríti. Mert nincs nyitott kép. Csak zárt kép van. Ez a kép lényege. A keret szót gyakran használjuk ebben az absztrakt értelmében, egészen metaforikusan, sokszor időkeretet is jelölve: mint amikor például arra utalunk, hogy egy konferencia keretei között történt valami. A keret ebben a kép-határvonalaként értett jelentésében elválaszthatatlan a képtől, voltaképpen a kép része. A matematikailag értelmezett, méret nélküli vonal, mértani forma, zárt vonal lesz ebben a kontextusban a keret. Ebben az interpretációban a keret nem él külön életet. A kép mint kétdimenziós felület valamilyen síkmértani formát ölt, voltaképpen a formára vonatkozóan nem tehetünk semmilyen megkövetést, csupán egyetlen egy kritérium marad, ami a képpé váláshoz szükséges, hogy egy zárt síkmértani forma legyen. Az, hogy a képkeret általában négyszögletű, ovális, az csupán kulturális konvenció. A keret mindig két világot választ el, egy külső és egy belső világot, az on és az off⁴ világát. Deleuze a hors-champ fogalmával a kereten kívülit nevezi meg. „Minden keretezés meghatároz egy képen kívüli teret (hors-champ).” (Gilles Deleuze)⁵ Minden, ami a képen belül van, meghatározza mindazt, ami a képen kívül van. A kép mindaz, ami nincs rajta kívül. Ez lenne a kép negatív definíciója. A képet valójában az on és az off kettőse határozza meg. Deleuze az off két formájáról beszél, egy relatív és egy abszolút off-ról. Relatív off az, ami még a láthatóhoz tartozik ugyan, de nem a kép része, az abszolút off az, ami a képen kívül van, függetlenül attól, hogy látható-e vagy sem.

„A képenkívüliségnek mint olyannak már önmagában is két természetében eltérő aspektusa van: egy viszonylagos, amely által a zárt rendszer a térben egy olyan halmazra utal, amelyet nem láttunk, s

3 Gilles Deleuze: *A Mozgás-kép*. Új Palatinus Könyvesház Kft., Budapest, 2008, 20.

4 A Kovács András Bálint fordításában a hors-champ fogalmát képen kívüli tér-nek fordította, így került be a magyar szakterminológiába, azonban a német és az angol, olasz szakszövegekben az off és az on fogalmát használják a kereten kívüli, illetve belüli tér megnevezésére, ezért ebben a tanulmányban ezt a fogalompárost használom.

5 Deleuze: i. m., 25.

amely maga látható, feltéve hogy felidéz egy új, nem látható halmazt, a végtelenig, és egy abszolút, mely által a zárt rendszer megnyílik egy tartamra, amely a világegyetem egészének a sajátja, amely már nem halmaz és nem a látható dolgok rendjébe tartozik.” (Gilles Deleuze)⁶

Az on és az off kérdése mint képilezőfilozófiai, képleméleti probléma a kerethez kapcsolatosan számos más kérdést is generál. Minden, ami a kép része, az nem lehet része az offnak. Befogadóként mi az, amit az off-ból megfigyelhetek, megtapasztalhatok, mi az, amit az off-ból láthatok? Minden alkalommal, amikor képet nézünk, mindig látunk valamit a képen kívül is. A látható off azt a képen kívüli felületet jelenti, amelyet a kép befogadása, nézése közben látok, ez a relatív off és ami a látómezőn a képpel való találkozás során kívül kerül, az képezi az abszolút off-ot. Ez nem azt jelenti, hogy az abszolút off-ban található, látható valóság számunkra egyáltalán nem elérhető, hanem azt, hogy abban a pillanatban, amikor a képpel találkozom, akkor nem érhető el. A relatív és az abszolút off közötti határ állandó változásban, mozgásban van, időfüggő, a kettejük közötti határ nem rajzolható meg pontosan. De minden képpel való találkozás esetén elkülöníthetünk egy látható off-ot és egy éppen nem látható off-ot. A nem-látható-off tulajdonképpen határtalan – ahogy Deleuze fogalmaz –, voltaképpen nem más, mint az univerzum maga, mert a világ végtelensége számunkra nem elérhető. „Ez tehát a képenkívüliség első jelentése: minden keretbe foglalt, tehát látható halmaz mellett mindig létezik egy nagyobb vagy egy másik halmaz, amelylyel az első még nagyobb halmazt alkot, ami viszont akkor válik láthatóvá, ha egy új képen kívüli teret idéz fel stb.”⁷ Az off végtelenségének leírásakor Deleuze az ensemble-ről, az egészről beszél, amelynek ugyancsak két része van, az egyik egész, amely a képet jelenti, a másik egész a képen kívülit jelenti. Továbbgondolva, minden kép egy non-képet generál, külön-külön mindkettő egy-egy egységet alkot, de valójában a kép és a nem-kép együtt is egy ugyanilyen egységet alkot. A viszontképek esetében a keret problémáját is újra kell definiálnunk, illetve az on, off kérdését is. A viszontképek esetében a kép a képen jelenségével van dolgunk, ezért a keret a keretben kérdésével is találkozunk. Az on és off is új jelentéssel fog bírni, mert a képen belül is lesz on és off. Hatványozott képekkel, hatványozott keretekkel és hatványozott on-nal és off-fal találkozunk és egy állandó helycserével, mert ami kívül van az egyik rendszerben, az a másik rendszerben belül van, így az on és az off állandó váltakozó mozgásban lesznek. Az on-off kérdését nemcsak a képeret generálhatja, hanem egy ajtókeret, egy ablakkeret, egy kulcslyuk, egy rés, repedés, egy vonatablak is jelentheti. A későbbiekben csak a klasszikus

6 Uo., 27.

7 Uo., 26.

értelemben vett képkeretekkel foglalkozom. Pontosabban a képben képként megjelenő keretezett tartalommal.

Az ajtó, ablak, kulcslyuk hasonlatosak a képkerethez, csak hogy a tartalmuk nem meghatározott, mindig a befogadó nézőpontjától függően alakul, nem állandó és nem kezelhető képként, csak keretként. „Minden keretezés meghatároz egy képen kívüli keretet. Nincs kétféle keret, amelyből az egyik csupán a képen kívülre utalna, sokkal inkább kétféle aspektusa van a képenkívüliségnek, és mindegyik utal valamilyen keretezési módra.”⁸ A relatív off Deleuze szerint végtelen, hiszen a látható keretét jelenti, amelynek középpontja természetesen egy adott kép. Ebben az értelemben egy állandóan mozgó, nem anyagi keretről kell beszélnünk, amely addig tart, ameddig a kép körül a látható környezet. Voltaképpen egy láthatatlan, mozgó keretről van szó, amelyet a látásunk és az adott helyünk – amelyet bármikor megváltoztathatunk azzal, hogy elmozdulunk – határoz meg. Nemcsak hatványozott képekről, hanem hatványozott keretekről is beszélnünk kell a viszontképek esetében. Hatványozódik az on és az off is. A viszontképek esetében létezik egy kép, amely mint ismételt kép megjelenik egy új képi kontextusban, egy másik kép elemeként. Természetesen olyan helyzetek is adódnak, amikor az ismételt kép valójában nem egy létező kép, ilyenkor pszeudo-viszontképről kell beszélnünk. „Az ajtók, az ablakok, a pénztárlablakok, a tetőablakok, az autó ablakai, a tükrök mind megannyi keret a keretben.”⁹

Minden viszontkép esetében legkevesebb két képről kell beszélnünk: egy ismételt képről és egy befogadó képről. Ez akkor is igaz, ha az ismételt kép korábban nem létezett, nem volt materiális megjelenése, illetve nem volt megalkotva. Amikor a viszontkép részévé válik a befogadó képnek, beékelődik, beágyazódik – ez állóképek esetében gyakori és többnyire szükséges is –, akkor fontos a két kép méretbeli különbsége is, a befogadó kép mindig nagyobb, az ismételt kép pedig méretben kisebb, hiszen része kell legyen a nagyobb, befogadó képnek, részalmazza lesz a befogadó képnek. A keretek esetében is igaz a méretbeli különbség, az ismételt kép kerete mindig kisebb, mint a befogadó kép kerete. Akkor is viszontképről beszélünk, ha a két keret egybeesik. A filmképek esetében is, ha az ismételt kép montázsselekmént jelenik meg, akkor a két keret egybeesik.

Megtörténhet, hogy az ismételt kép nem jelenik meg a maga teljességében a befogadó képben, csupán egy részét emeli be az alkotó. Ebben az esetben az ismételt kép nem látható darabja a befogadó kép off-jába kerül, azaz belekerül abba a halmazba, amely a befogadó kép keretén kívül van, itt egybemosódnak az off-ok. Az ismételt kép off-jának egy része azonban a

8 Uo., 25.

9 Uo., 23.

befogadó kép on-jával azonosul. Az ismételt kép mint felület úgy van jelen a befogadó képben, hogy kizár, eltakar egy részt a saját on-jával a befogadó kép on-jából. A viszontkép mindig elfed egy részt a befogadó képből, ezért parazita jellege van. Adriaen van Ostade: *A festő a műtermében* (1663) c. festményében különböző viszontképekkel találkozunk. A festményen látható viszontképek konkrétan nem azonosíthatóak, csak jelzésszerűen vannak megmutatva, homályos, félkész, pontosabban nem látható elemként, de fogalmazhatók úgy is, hogy nem pontosan ábrázolt elemként vannak jelen. Ezek a képek mint ismételt képek vannak jelen. Félkész képeknek vagy képkezdeményeknek is tekinthetjük ezeket a minden bizonnyal pseudo-visitoképeket, amelyeknek nincs valós előképe, nincs eredetije. Toulouse-Lautrec: *Carmen Gaudin a festő műtermében* (1888) c. festményében számos visitoképpel találkozunk, amelyek csak referenciális-visitoképek, elmosódott, homályos felületek, amelyek elsősorban csak illusztratívák vannak jelen, tartalmuk csak sejtésszerű, vélhetően tájképek és portrék sokaságát mutatja be a festő. A posztimpreszionista festményen a színek és a formák is egybemosódnak, dominánsan a szürke homogenitása uralja a képfelületet. Ezeknek a képeknek nincs materiálisan leválasztható keretük, annak ellenére, hogy úgy ismerjük fel, hogy itt valószínűleg olajfestményekről van szó. Filmes kontextusban *The Da Vinci Code* (Ron Howard, 2006) c. alkotása tartalmaz olyan jeleneteket, amelyeket a Louvre folyosóin filmeztek és a kamera átsuhan az üldözési jelenetek alatt a kiállított képek sokasága mellett. A filmes ábrázolás perspektívája nem ad alkalmat a néző számára, hogy láthassa és felismerhesse a képeket, illetve a gyors kameramozgás sem nyújt lehetőséget, hogy akár egy kisebb részletével is találkozassunk a kiállított képeknek. Ennél a filmnél a visitoképek tulajdonképpen a milió részeként vannak jelen, sokaságukban van az erejük, felismerhetőségük egyszerű a néző számára, tartalmuk semmilyen funkcióval nem bír, ezért homályban maradnak. Ezek a képek tartalmilag üresek, a képek on-ja nem más, mint hiányhely. Howard filmjében nemcsak a képek, de a keretek is rosszul láthatóak, sejtésszerűen vannak jelen, azonban felismerhetőek mint visitoképek. Mindenik kép jelzésértékű, egy árnyékkép és egy rejtély, ugyanakkor láthatatlanok és megfejthetetlenek. A keretről a fentiek nyomán azt a következtetést vonhatom le, hogy a keret a képhez tartozik, esetlegesen van anyagi megjelenése és esetlegesen élhet önálló életet. A keret szigorúan a képhez tartozik. Néhány képnek van anyagi, leválasztható kerete. „Más szavakkal, a kép kerete a tér megtörésének zónáját hozza létre. A külső széleit szegélyező természetes és tapasztalati térrel a befelé terjedő teret helyezi szembe, a szemlélődés terét, mely csak a kép belseje felé nyitott.”¹⁰ Bazin keretértelmezése arra fókuszál, hogy miként határozza

10 André Bazin: *Mi a film*. Osiris, Budapest, 2005, 148.

meg a keret a kép belső tartalmát. A keret határt jelent. Két világot választ el: egy külső és egy belső világot. A külső ki van zárva és a belső világ fel van fókuszva, maximalizálva van. A keret mindig kiemel, elhatárol, fókuszba állít. A keret dezorientál, megszakítja normális valóságtapasztalásomat, felborítja látási szokásaimat, a néző teljes életvilágát, zavaró tényezőként jelenik meg a kép és a keret is. Mindkettő összezavar, megállít, kizökkent. A kép és a keret összezavarja a valóságot és a valóságtapasztalást. Megszakítja a normális ritmusát a valósággal való kapcsolatunknak. A különböző képek, a különböző médiumok más és más keretdefiniciókat követelnek meg, illetve generálnak. Egy fotó kerete vagy a mozifilm kerete, esetleg egy képernyő kerete egészen más kontextust teremtenek a keret definiálására. Egy fotó vagy egy festmény esetében nincs meghatározva a befogadási idő, a keret meg szorosan összekapcsolódik a képpel, a keret része bizonyos értelemben az ábrázolásnak, még akkor is, ha ezt utólag és nem a művész, az alkotó választja ki, kapcsolja össze a képpel, az alkotással. Az anyagi keret mindig leválasztható a képről, az alkotásról, a formális keret, azaz egészen pontosan a kép saját határai nem szakíthatóak el a műtől. A digitális képek a kérdés újrafogalmazására készítenek, hiszen a digitális képtartalmak csak egy adott közvetítő segítségével válnak láthatóvá, a képek létezése nem egyértelműen materiális, pontosabban fogalmazva nem eredendő materialitásukban válnak láthatóvá, hiszen mint bite-ok, mint információk léteznek egy hordozón, és szükség van minden ilyen esetben egy olyan diszpozitívra, egy felületre, egy megmutatkozási keretre, kontextusra, amely lehetővé teszi, hogy mint látható produktumot kezelhessük. A keret ebben az esetben egy sokkal bonyolultabb értelemben van jelen, hiszen itt a keretet az a technikai, materiálisan definiálható eszközegettes (mozivászón és vetítógép, számítógép, okostelefon, bármiféle képernyő stb.) jelenti, amely a digitális képanyag számára megmutatkozási teret biztosít, így a keret egy eszközhalmaz lesz.

Egy digitális képnek nincs adott mérete, mint mondjuk egy festménynek, ahol egészen pontosan meg tudom mondani, hogy milyen mérete van az eredeti alkotásnak centiméterben kifejezve. A kép sokszor időalapú, például a film esetében. Vannak kikapcsolható képek, ennyiben a keret is, a formális keret is időbelivé válik, míg a materiális keret azonnal függetlenedik a digitális képtartalomtól és újabb képeknek ad helyet, újabb képekkel kapcsolódik. Ezért nem kapcsolódik hosszan – mint egy festmény esetében – a képalkotáshoz. Már a fotó esetében nyilvánvalóvá vált az, amit a film, a mozgókép esetében még fokozottabban érzünk: nevezetesen, hogy a fotó egy hordozón, a film pedig filmszalagon jelenik meg, ami a néző, a befogadó, a szemünk számára még nem elérhető, mert elő kell hívni, és az előhívás folyamatában a kép különböző méreteket ölthet. Voltaképpen a fotó készítése volt az első fénymásolási lehetőség, amikor különböző méretekben hívhatta elő az alkotó a képet, különböző nagyságú papírra/felületre.

„A mozivászon határai, annak ellenére, hogy technikai szótárának néha ilyet állítanak, tulajdonképpen nem képkeretet, hanem pusztán takarólapot képviselnek, amely csak a valóság egy részét tudja felfedni. A keret a teret befelé polarizálja, mindaz pedig, amit a mozivászonon látunk, épp ellenkezőleg, az univerzum meghatározatlansága irányába terjed ki. A keret centripetális, a mozivászon centrifugális.”¹¹ Bazin nem tekinti a mozivásznat keretnek. Értelmezésében a keret anyagi, materiális értelemben definiálható csak. Amennyiben elfogadjuk, hogy a mozivászon mint felület lehetőséget biztosít egy időalapú képalkotás láthatóvá tételére, annyiban tételmezhetjük keretként. A mozivászon egy képfolyam számára biztosít megjelenési lehetőséget, amely egy időfolyam jelenlétét is feltételezi. Az idődimenzió centrifugális jelleget kölcsönöz a mozivászonnak. Bazin is kitér az on és az off problémájára, ő a kint és a bent fogalmáról beszél, ahol a képen kívüli világ nem más, mint maga az univerzum, ahogyan azt Deleuze definiálja. Összegezve: a keret kettős természetű: 1. – van materiális jellege, amennyiben valamilyen konkrét, a képről lecsatolható, elválasztható anyagi létező biztosítja a kép „kiállíthatóságát” (digitális képek esetében a láthatóságát is), 2. – van immateriális jellege, formális jellege, amely a kép mértani keretét jelenti, amely azonos a kép határvonalával.

Hogyan működik a keret?

Az alábbiakban a keret kérdését képelméleti vonatkozásaiban tárgyalom. Georg Simmel a keretet mint dekorációt¹² elemzi, mint a kép egy tartozékát. Simmel a keretet a folyómetaforával írja le, míg a képet szigetnek tekinti. A sziget-kép valami távoli, független entitásra utal. A sziget nem elérhetetlen hely, a szigetre eljuthatunk, a szigeten élhetünk, megtekinthetjük, közelebről is megismerhetjük. De vajon valóban ilyenek a képek? A képek világába azonban nem léphetünk be, csak megfigyelői, szemlélői lehetünk. A néző, a megfigyelő kívül-léte, ahogyan azt Hans Belting¹³ is hangsúlyozza, felté-

11 Uo., 148.

12 „Dadurch verläuft das ganze Ornament oder die Profilierung des Rahmens wie ein Strom zwischen zwei Ufern.” „Ezáltal úgy működik a keret ornamentikája, profilja, mint egy folyó két part között.” Georg Simmel: *Der Bilderrahmen, Aufsätze und Abhandlungen, 1901–1908*. Band 1. Hrsg von Ottheim Rammstedt. Suhrkamp Verlag, Berlin, 1995, 103.

13 „Aber die Bedeutung des Rahmens, der den Betrachter auf Distanz hält und ihn zu einem passiven Verhalten zwingt, erweitert sich darüber hinaus auf die Allgemeine Situation, in welcher Kultur als solche erfahren wird.” „De a keret jelentése, amely-

telezi, hogy egy adott távolságból vagyunk képesek kapcsolatot teremteni a képpel. A kép megtapasztalásának feltétele a distancia, ami köztem mint befogadó, megfigyelő, látó és a kép között van, ez a distancia teszi lehetővé, hogy a képpel kapcsolatba léphessek. A látáshoz szükséges távolság, ha túl közel kerülök egy képhez, akkor a kép eltűnik, ha belépek a képbe, akkor a kép megszűnik létezni, számomra legalábbis. A kép-keret együttesre leginkább az ablak (Alberti), illetve a kulcslyuk metaforáját használjuk, ezzel is igazolva a kívülmaradásunkat, a néző elszigeteltségét. Ennyiben kapcsolódhatunk a sziget metaforához, hiszen a néző mindig elszigetelt, a kép elszigetelt, csak a távcső lehet a kezünkben. A keret valójában számunkra nem biztosít átjárhatóságot, sőt a keret ontológiai státusa éppen azáltal definiálható, hogy elzár, bezár, a befogadót kirekeszti.¹⁴ A Simmel-i, valamint a Belting-i keret-interpretációban legfontosabb attribútumként szerepel a határfunkció, az elhatárolás, a határvonal megerősítése. Minden, ami a kereten belül van, figyelmet követel, kiemelt szerepet kap, domináns egzisztenciával rendelkezik, különleges valóságként tételezi a keretet. Az ismételt kép egy másik kép kontextusában, a hatványozott keret által hatványozott fontosságot kap. A viszontképek a befogadó képek hangsúlyos pontjai, sokszor súlypontjai lesznek, mindenképp a figyelem elsődleges irányítói.

A keret mint tároló

A keretet mint konténert, tárolót Edward Branigan határozta meg.¹⁵ Filmes kutatásai során a keretet rendszerszemléletű elemzése során vizsgálta, és filmelméleti kontextusban újrafogalmazta a kognitív pszichológia azon tézisének, miszerint mentális képeink mint konténerek működnek, ezeket a belső képeket tárolók gyanánt hozzuk létre. A keretek mint

tól a befogadó egy bizonyos távolságra van és amelyhez passzívan viszonyul, kulturálisan meghatározott.” Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1991, 24.

- 14 „Die sich in sich schließende Strömung des Rahmens bedeutet aber nicht etwa, dass das Rahmenornament in sich seiner Einfassung parallel verlaufen müsste. Im Gegenteil, geradeum den Fluss des Rahmens, der das Bild zur Insel macht.” „A keret, mint önmagába zárt folyam, nem azt jelenti, hogy a keret ornamentikája párhuzamos szerkezetű. Ellenkezőleg, a keret folyamjellege a képet szigetetté teszi...” Simmel: i. m., 103.
- 15 Bár korábban már Deleuze is rámutatott érintőlegesen a keret tároló jellegére: „...a keretet párhuzamos és átlós síkok tárkompozíciójaként fogjuk fel, olyan, mint valami tartály...” Deleuze: i. m., 21.

konténerek zárt rendszerek, amelyeknek kapcsolatuk van más konténerrel, így jön létre egy egész konténerrendszer. Ez a Branigan modell¹⁶ a deleuze-i keretértelmezés zártságát hangsúlyozza, ezt gondolja tovább és kidolgozza a keretfolyamat sémáját. A keret – Branigan¹⁷ értelmezésében – elsősorban a fejünkben, az agyunkban van jelen, mint lehetőség, mint szükségszerűség, mert nekünk is keretekre van szükségünk, a tudásunk, a tapasztalataink, az élményeink mind-mind keretet jelentenek. Tudásunknak, ismereteinknek, élményeinknek, érzéseinknek mind-mind keretre van szüksége. Ezek a mentális kereteink voltaképpen nagyon hasonlatosak a képek kereteihez. A következőkben a konténermodellt az ismételt képek esetében is használom, mint zárt rendszert tekintem, de nem kívánom pszichológiai értelemben elemezni a fogalmat, így nem térek ki a mentális képek problémájára, csupán a materiális megjelenéssel rendelkező képek esetében vizsgálom. Nem elemzem azokat a pszichés és mentális folyamatokat, amelyek révén az agyunk a képfeldolgozást, a képértést lehetővé teszi. Peter Greenaway életműve számos formában tár elénk ismételt képeket, viszontképeket, gyakran látunk filmjeiben ismételt állóképeket, mozgóképeket. *Prospero könyvei* (1991) c. filmjében sűrűn találkozunk viszontképekkel, a film testéből ismételt filmrészletekkel/képekkel, illetve külső képanyaggal. A viszontképek esetében a konténer a konténerben jelenségével van dolgunk. Nemcsak a keretet, hanem magát a képet is tekinthetjük konténernek, a keret a képet foglalja magába, de a kép más képeket is magába foglal. Létezhetnek egymásba illesztett konténerek, illetve egymás mellett létező konténerek, mind a keretek, mind a képek esetében. A Greenaway-i képszerkesztési modellben a *Prospero könyvei* c. film esetében a viszontképek hatványozása fontos szerepet kap, ebben az esetben a viszontkép maga is befogadó képpé minősül át és ez ismétlődik újra. Ez a folyamat lehet akár végtelen is, azonban ennek határt szab a kép, illetve keret láthatósági határa, a kép a képben határát fizikai/ látási határaink szabják meg. A *Prospero könyvei*

- 16 „I would like to outline the nature of frame in term of how we look at it as a mental procedure.” „Szeretném hangsúlyozni, hogy az a mód, ahogyan a keretet látjuk, az egy mentális folyamat.” Edward Branigan: *Projecting a camera*. Routledge, New York, London, 2006, 121.
- 17 „The container schema (embodied, kinesthetic, nonconscious and imagistic) underlines, for example, the way in which we imagine that objects are inside space, parts and qualities are inside objects, beliefs and memories are inside films, and ideas are conveyed in words even when innuendo is in a conversation.” „A konténermodell (a testet öltött, a kinezetikus, az elképzelt) hangsúlyozza, hogy például az a mód, ahogyan elképzélünk valamit, az belül történik meg, az emlékeink és hiedelmeink belső filmek, a képzeleteink szavakká lesznek, amikor beszélünk róluk.” Branigan: i. m., 121.

c. film az ismételt filmképeknek köszönhetően egy centripetális körforgást eredményez, a már ismert filmrészletek folyamatosan visszatérnek.

A keret mint doboz

A konténermodell nyitottabb, mint a folyó–sziget-modell. A konténermodell úgy működik, mint egy doboz, amely háromdimenziós konstruktum, és amelynek egy oldala nyitott, a többi záva van. Ez a nyitott felület az, amellyel a néző találkozik. Ebbe a dobozba nem lehet bejutni, nem lehet kinyitni, úgy is tétélezhetnénk, hogy a kép, a berámázott kép olyan, mint egy doboz, amelynek az egyik oldala üvegből van, átlátszó. Vagy ezen a dobozon van mindenképp egy lyuk, egy rés, amelyen át betekinthezünk a doboz belsejébe, akárcsak David Lynch *Mulholland Drive* (2001) c. filmje esetében. „A mozivászonnak nincsenek kulisszái...”¹⁸ André Bazin mozivászon-értelmezése szorosan egybekapcsolódik a színház definíciójával, folyamatosan összehasonlítja a filmet a színpaddal. A mozivászon az anyagi keret, azonban a filmnek is létezik a saját formális kerete, amely voltaképpen a filmezés során történő keretezés nyomán jön létre. „A mozivászon nem keret, mint egy festmény esetében, hanem egy lefedés, egy maszk...”¹⁹ Valóban a mozivászon egyáltalán nem hasonlít a materiális képkerethez, ahogyan azt Bazin megállapítja, a mozivászon hűtlen, nem kapcsolódik egyetlen filmhez sem, egy általános felület, amelyen bármely film megjelenhet. Csak egy jól meghatározott időre kapcsolódik egy adott filmhez. A képek, legyen az állókép vagy mozgóképek, kétdimenziós jellegűek, úgy viselkednek, mint egy kulcslyuk vagy egy csukott ablak,²⁰ amelyet nem lehet kinyitni, azaz a megfigyelő soha nem válhat pozíciót, nem kerülhet az ablak másik oldalára, nem nyithatja ki az ablakot. Az ablak mint metafora a film esetében, ahogy azt Elsaesser²¹ elemzi, kitekintést biztosít. A keret mint ablak vagy kulcslyuk

18 Bazin: i. m., 150.

19 Uo.

20 A műalkotás-ablak metaforát elsőként Alberti használja. Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst*. Grundlagen der Malerei, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000.

21 „Erstens bietet das Kino sowohl als Fenster wie als Rahmen einen besonderen, auf das Auge zentrierten Zugang zu einem (fiktionalen) Geschehen an–ein (in der Regel) rechteckiger Durchblick, der der visuellen Neugierde des Zuschauers entgegenzukommen scheint.” – „A mozi, akárcsak az ablak vagy a keret, azt a lehetőséget kínálja, hogy a szemünk által bekerüljünk, belépünk egy fiktív történetbe, esetleg kilépünk onnan egy négyszögletű kilátás által, amely a néző vizu-

úgy működik, mint kivágási felület. A konténer vagy a doboz metafora háromdimenziós kontextust hoz be a keretértelmezésbe.

Keret és a viszontkép a filmben

A filmben az ismételt képek, illetve a hozzájuk tartozó keretek idődimenzióval rendelkeznek. A filmben ismételt viszontképek felismerhetősége is időhöz kötött. A néző kiszolgáltatottsága jóval nagyobb, mint az állóképek esetében. A viszontképek felismerhetőségét sok esetben segítik a filmalkotók, néha úgy, hogy fekete-fehérben mutatják ezeket a képeket vagy elhomályosítják a színeket, szűrőket használnak vagy nagyon intenzív keretezést adnak a viszontképeknek. A filmben a keret három típusát különböztethetjük meg:

1. Határ-keretről abban az esetben beszélünk, ha a filmben megjelenik egy másik kép, anélkül, hogy konkrét materiális keret is megjelenne vele együtt. A képek ebben az esetben annyira elkülönбöződnek, hogy semmiféle más eszközre nincs feltétlenül szükség, hogy felismerhetővé váljanak. Sok esetben az is elegendő a differenciálódáshoz, hogy az ismételt kép egy másik képi médiumhoz tartozzék, tehát heterogén mediális viszontképként jelenjen meg. Michelangelo Antonioni *Blow-up* (1966) c. filmjében gyakran nem használ semmilyen keretet az ismételt képekhez, ilyen például az, amikor a száradó fotók sokaságát látjuk.

2. Anyagi keret akkor jelenik meg, amikor a filmben előforduló ismételt képet konkrét materiális keret övezi, akkor ezzel felerősödik idegensége, kiemelt szerepe. Az anyagi keret hangsúlyoz, kiemel. Természetesen arra is van számos példa, hogy a materiális kerettel rendelkező kép nem lesz mégsem hangsúlyos pontja a filmképnek, előnytelen elhelyezése, a fényviszonyok, strukturális kontextus miatt. Hitchcock *Vertigo* (1958) c. filmjében találkozunk egy olyan jelenettel, ahol egyszerre több viszontkép jelenik meg. Madeline/Judy egy múzeum kiállítótermében van, ahol az üknagyanyját ábrázoló hatalmas méretű festmény található. Nagyanyja sorsát szeretné Judy is követni. Nem látjuk Madeline/Judy arcát, csak a hátát, a kép középpontjában a festmény áll, mintha a Madeline/Judy testéhez a képen található arc tartozna. A múzeum terében számos más képet is látunk, amelyeknek a tartalma aligha felismerhető, elmosódott festmények, a keretezettségük viszont

ális kíváncsiságát elégíti ki. Thomas Elsaesser – Malte Hagener: *Filmtheorie, zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg, 2007, 24.

nagyon erős és határozott. Az anyagi keret milyensége sok esetben árulkodó, dokumentarista erejű, korhatározó, mint a fent említett Hitchcock-filmben is, a dekoratív keret egy letűnt kor felidézését is szolgálja. Fellini *Roma* (1972) c. filmje számos viszontképet mutat meg, sokféle médiumból származó kép jelenik meg a filmképekben: fotók, freskók, festmények, filmek, rajzok. Az egyházi divatbemutató alatt a háttérben számos festményt látunk, amelyek egyházi előjáróságokat ábrázolnak, gyakorta elhomályosodik a képek tartalma, azonban a súlyos, túldíszített óriás keretek dominálják a jelenetet. A keretek nagyon intenzíven elhatárolnak korokat, értékrendeket.

3. Egybeeső keretek – sok esetben az ismételt kép mérete azonos a befogadó kép méretével, ebben az esetben a keretek is egybeesnek. Az egybeeső keret problémája voltaképpen csak a montázkörnyezetben, a film esetében elemezhető az ismételt kép és a befogadó kép kettőségének paradigmáján belül, az állóképek esetében a befogadó kép láthatatlan marad, így csak mint teoretikus határeset jelenhet meg, illetve az ismételt kép a kópia, a másolat vonatkozásában is értelmezhető. Fellini *Róma* c. filmjében a földalatti freskókról készült filmképek, mozgóképek mint montázselemek jelennek meg. A freskók eltűnésének folyamatábrája, amelyet a jelenet közvetít, a filmkép időbeli természetének allegóriája. Keretegybeeséssel dolgozik többnyire a found-footage film is, de valójában minden montázs erre az alapra épül, hiszen itt nem az adott kép szerkezetébe építik be, ültetik bele, implantálják a másik képet vagy képeket, hanem a konzekutivitás és a koegzisztencia jegyében, időbeli sorrendben kerülnek egymás után a képek, így alkotva kép-egységet, filmes egészet. Bármely fotó, amely egy másik képről készült, része lehet ennek a keretkategoríának, azaz egybeeshet a fotó kerete az ábrázolt, a lefotózott kép keretével.

Branigan keretkonceptiója

Az alábbiakban Branigan keretinterpretációjával foglalkozom, amelyet önálló keretelméletnek is tekinthetünk. Branigan úgy határozza meg a keretet, mint a képelmélet egyik alapkategóriáját. De mit is jelent a keret képelméleti kontextusban? Hogyan határozhatom meg? Az alábbiakban a keret fogalmát elsősorban formálisan értem, nem kapcsolom valamiféle materiális megjelenéshez, hanem mint a kép határvonalát tételezem. A keret determinálja a képet, alapvetően meghatározza a kép létét. A keret választja el a képet a nem-képtől. Legtöbb esetben a keret nem mozog.

Az állóképek esetében sem a keret, sem a kép nem mozog. Az állóképhez egy állókeret tartozik. A mozgóképek esetében állíthatjuk, hogy a kép mozog, de talán pontosabban fogalmaznánk, ha azt mondanánk, hogy egy adott kereten belüli mozgást érzékelünk, mi, nézők, egy álló formális keretet látunk a befogadásfolyamat alatt. Azonban ha a film forgatási körülményeit vizsgáljuk, illetve ha a mozgókép létrejöttére fókuszálunk, akkor azt kell megállapítanunk, hogy a keret folyamatos mozgásban van. Itt természetesen a kamera lencséje által képviselt keretre gondolok. A fotó esetében a nagyítás folyamatával a keretek méretét megnövelhetjük, azonban a kép mint olyan nem változik, tartalmát, szerkezetét illetően, csak kitérít vagy összezsugorodik. A keret kiválaszt.²² A keret véd.

A keret az ismételt képek esetében három különböző formában jelenhet meg:

1. Amikor egybeesik a befogadó kép keretével,
2. Amikor része a befogadó képnek, mert méretben kisebb, tehát jelen van egészen a kép részeként,

3. Amikor csak egy része látszik a keretnek, és ezzel együtt az ismételt képnek is a befogadó képben. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy az ismételt kép mérete jóval nagyobb, mint a befogadóé, hanem csupán azt, hogy csak egy része jelenik meg az ismételt képnek a befogadó felületen. Fontos kérdés az ismételt és a viszontképek esetében, hogy hány százalékát foglalják el a befogadó képnek. Minél nagyobb felületet jelent ez, annál inkább válik értéktelenné a befogadó kép. Az ismételt képek esetében hangsúlyosan igaz, hogy a keret definiálja a képet, hiszen az ismételt kép a befogadó kép felületéből kiszakít egy részt, és helyettesíti azt saját jelenlétével. Ezt a felületet pedig valamiképpen jelezni kell, még ha egy formális határvonal jelenlétével is. Ebben az értelemben beszél Branigan a keret szubjektív jellegéről, hiszen számunkra mint befogadók számára, mint nézőknek a keret határozza meg a képet. A keret meghatározza és egyben tartja a képet. A keret matematikai értelemben a mértani formák tulajdonságaival írható le, azaz

22 „The word „frame« is central to our vocabulary of viewing. It is, however, an ambiguous word and may be used in any inconsistent ways. Grodal declares, »Frames« is a word with many meanings and function.” – A „keret” szónak központi szerepe van a látás szótárában. Akárhogy is nézzük, a keret fogalma többértelmű, amely lehetőséget ad a következtelen fogalomhasználatára. (Branigan: i. m., 100.)

„The frame is the real edge of an the screen that has resulted from limits imposed on celluloid inside a physical camera and projector so that, for example, a projected image can be said to be »in frame« or »out of frame« on the screen.” – A keret képernyő valódi határa, amely a kamera és a vetítő határainak eredménye is, így például a projektált képről elmondható, hogy „keretben van” vagy „nincs keretben” a képernyőn. (Uo., 100.)

nincs szélessége, csak hosszúsága. Kötelezően zárt forma. Keretről csak zárt mértani formák esetében beszélhetünk (ez lehet bármilyen ismert mértani forma), de lehet egy amorf forma is, egy amőbaszerű keret. Természetes, hogy a négyszögletes formák, illetve a téglalap jelentik leginkább a keretet, amely egy adott kulturális meghatározottság eredménye. A film esetében a viszontképek és azok kerete sok esetben egészen konkrét anyagi kontextusban jelenik meg, egy fotó a falon, egy tévé, egy képernyő, egy telefon felülete.

Branigan²³ azonosítja a kép-létet a keret-léttel, azonban ez a megközelítés eltörli mindkét fogalmat. A kép általában kétdimenziós. A keret a kép-lét meghatározója. A keret a háromdimenziós valóságot kétdimenzióssá alakítja.

Mozgó keretezés – Mobile framing

A film kiváltsága, hogy úgy alkosson képet, mozgóképet, hogy ne csak a képtartalom változzon, ne csak egy adott kereten belül érzékeljünk mozgást. Minden olyan esetben, amikor a filmkészítés nem a passzív rögzítés elvén alapul, pontosabban, amikor egy állványra rögzített kamerát bekapcsolva hagynak, és az lesz a film, amit a lencse befog. Mozgókép

23 „The frame is the subjective contour or illusory border of an image that is projected by a spectator.” A keret egy szubjektív kontúrt vagy illuzórikus határt is jelöl, a képzelt képek esetében. (Uo., 103.)

„The frame is the gestalt form of an image that makes it appear as a rectangular whole because of principles of good continuation and closure.(...) the word »frame« refers not to the outer framework of edges or lines but the entire »background« of the image relative to a foreground plane or object.” – A keret a kép gestalt formája, amelynek következtében a kép egy téglalap alakú egészként jelenik meg. Mindez a jó folytonossági és bezárási elv alapján történik... A keret szó nem egy külső keretszerkezetre utal... (Uo., 104.)

„The frame is the overall composition of an image, its disposition and balance of figures, forms, colors, lighting, angle, perspective, focus (in several senses), movements, and subspaces.” – A keret egy kép összkompozíciója: az alakok, a formák, a színek, a megvilágítás, a perspektíva, fókusz (a különböző érzékszervben), mozgás és alterek elhelyezése és egyensúlya. (Uo., 104.)

„The frame is the shape of an object or group of objects seen outlined inside an image.” – A keret egy tárgy vagy tárggyegyüttes formája, amely kirajzolódik a kép belsejében. (Uo., 104.)

„The frame is the totality of the two-dimensional area of an image as well as the totality of the three-dimensional space represented by an image.” – A keret egy reprezentált kép kétdimenziós felületének, valamint az ábrázolt háromdimenziós terének összessége. (Uo., 104.)

tehát nemcsak születik, amikor egy mozgó tárgyat, eseményt, jelenséget rögzítünk, hanem akkor is, ha egy mozdulatlan felületet különböző filmes eljárásokkal mozgóképpé alakítunk. Minden olyan filmkészítési lehetőséget, amelyet nem állókamerával rögzítenek, a mozgó keretezés jellemzi. Mi a mozgó keretezés? A mobile framing fogalmát Bordwell & Thompson²⁴ (2004) vezeti be, a kameramozgás különböző lehetőségeit, a zoomolást, a közelítést, illetve a távolítást tekintik mozgó keretezésnek, pontosabban a vertikális, a horizontális, illetve a mélységi elmozdulását a kamerának. Majdnem kivétel nélkül mindegyik filmben fellelhetjük a mozgó keretezést, de sok esetben tudatosan mellőzik. A Dogma 95 mozgalom kiáltványában kihangsúlyozzák a kézi kamera használatát, amely egyértelműen kötelezővé teszi a mozgó keretezést. A mozgó keret, a mélységi képmódosítás, pontosabban a közelítés, illetve a távolítás azt a tapasztalatot közvetíti, hogy a moziszekben vagy egy képernyő előtt ülve vizuálisan elmozdulhatunk a képek közvetítésével, pontosabban előre léphetünk, visszahúzódhatunk, mozgathatjuk a fejünket, szemünket, oldalra léphetünk, megfordulhatunk, felemelkedhetünk, leereszkedhetünk, olyan vizuális élményekben lesz részünk, amelyhez nincs szükség mozgásra, mindezt a mozgó keret teszi lehetővé. Ebben a kontextusban a keretezés a látható felület, a látási kereteink helyét veszi át. Mozdulatlanságunkban éljük meg a mozgásélményt. Minderre azért van lehetőség, mert látási folyamataink során szerzett tapasztalataink segítenek beazonosítani nézőpontunkat, mint jól meghatározható helyszínt a mentális térben. A viszontképek esetében a mozgó keretezés is hatványozódhat, ha mindkét keret elmozdul, nevezetesen a befogadó kép, illetve a migráns-kép kerete is. Gyakran csak egyik keret válik mobilis keretté, így a hatványozás nem jön létre a keretmozgás tekintetében. Oliver Stone *Született gyilkosok* c. filmjében több alkalommal is előfordul a kettős mozgókeret: a hotelszoba-jelenetben, amikor a gyerekkor képeit látjuk vetített képek formájában, illetve a film zárójelenetében is találkozunk ezzel a képi megoldással. Azokban az esetekben, amikor egy másik film jelenik meg a filmben, lehetőség nyílik nemcsak a keretek hatványozására, hanem a mozgó keretezésre is. De arra is adódik alkalom, hogy a viszontkép kerete mint mozgó elem jelenjen meg, itt a harmadik vagy a negyedik hatványra kerülhet a mozgás: egyrészt van az alapfilm,

24 „Mobile framing means that, within the image, the framing of the object changes. The mobile frame thus produces changes of camera angle, level, height, or distance during the shot” – A mozgó keretezés a képen belül a tárgy változásának keretezése. Mozgó keretezést létrehozhatunk a kamera szögének változtatásával, emelésekkel vagy a közelítés és a távolítás által. David Bordwell – Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. McGraw-Hill, New York, 2004, 266.

a befogadófilm, amely mozgást közvetít. Ha ez mozgó keretézéssel készül, akkor már a második hatványnál tartunk, ehhez adódik hozzá a beékelte, migráns-film mozgóképjellege, amit hatványozhat ennek az ismételt filmnek a mozgó keretézése. Hasonló képi megoldásokkal találkozunk gyakorta David Lynch filmjeiben, mint a *Mulholland Drive*-ban, illetve az *Inland Empire*-ben. A kép-keret problémaköre természetesen nemcsak a műalkotások kontextusában vizsgálható, a keret, illetve a keretezés minden kép esetében jelen van. A mozgókép, a film kínálja a legszerteágazóbb kerethasználati közeget, amely nemcsak képelméleti vonatkozásban elemezhető, hanem a látási modelljeink, vizuális sémáink, látáskultúránk felől is számos új kérdés feltevésére, átvilágítására nyújt lehetőséget.

A némaságtól a láthatatlanig Hang az animációs filmben

A film elsősorban mint vizuális médium vált ismertté, nem meglepő tehát, hogy a hang igencsak háttérbe szorult a filmelméletben, annak ellenére, hogy mekkora hatással bírt a filmek dramaturgiai felépítésének evolúciójára. A hang és kép különleges kapcsolata viszont egy szintén alulreprezentált mozgóképes kifejezőeszköznél, az animációnál mutatkozik meg leginkább. Az audiovizuális szerződés, ahogy Michel Chion meghatározta (1990),¹ a hang és kép kölcsönös egymásra való írása és újraírása az, ami az animáció evolúcióját aktívan befolyásolta, és tette azzá a flexibilis reprezentációs eszközzé, amilyként ma ismerjük. Ez az audiovizuális fejlődés pedig bármely mai animációban felfedezhető.

A hang és kép kapcsolata már a film és animáció néma korszakában megjelenik, a teoretikusok közös megegyezésében, miszerint a némafilm soha nem volt néma és a kezdetektől magában hordozta az auditív dimenzió dramaturgiáját. Többen a zene szerepét vizsgálták a korai filmekben, egy a film elkészítése után hozzáadott, lényegében külső hangsáv hatását a narratíva emocionális érzékelésének manipulálásában. Kizárva bármilyen kívülről érkező auditív elemet, mint a vetítéskor zenekar által játszott darabok, Szalóky Melinda a képekbe, a vizuális információegységbe beépített hang dramaturgiát, az általa vizuálakusztikának nevezett jelenséget vizsgálja tanulmányában,² bemutatva, hogy a hang fizikai jelenléte nem szükséges annak percepciójához, hiszen azt „nem akusztikai tulajdonságai révén határozzuk meg, hanem attribútumnak, a hangot kibocsátó

A szerző az egri Eszterházy Károly Egyetem animáció szakos hallgatója. Email: pall_adel@yahoo.com

- 1 Michel Chion: *Audio-Vision*. Columbia University Press, New York Chisester – West Sussex, 1990.
- 2 Szalóky Melinda: Hangzó képek a némafilmben: vizuálakusztika Murnau *Virradat* című filmjében. *Passim*, 2005 (7):2, 165–191.

látható forrás akusztikai kiegészítésének tekintjük”.³ A néző tisztában volt azzal, hogy a képek, amiket lát, nem egy hangtalan világban játszódnak, a hangok hiánya mégsem feltűnő vagy zavaró jelenség, annak ellenére, hogy a való világban az lenne bárki számára.⁴ Ha egy a valóságból ismerős vizuális információ éri a nézőt, mint egy óra mutatójának mozgása vagy lábak ritmusos lépegetése, egy már auditívan eltárolt konvencionális hangot társít hozzá, anélkül, hogy maga a film azt hozzáadta volna. Szalóky elválasztja ennek a jelenségnek a művészi kihasználását, amely szuggesztív képek egymás után való helyezésével vagy más filmes eszközökkel (közelkép, keretezés, kameramozgás) egy egyszerű vizuális hangnak dramaturgiai jelentést ad, hasonlóan Eisenstein asszociatív montázselméletéhez. A vizuálakusztika viszont teljesen megváltozik egy nem létező, a valósághoz nem köthető térben. Az animáció lényegében nem rendelkezik velejáró hanggal, hiszen sokszor a lehetetlent mutatja be. Nem köthetünk valós tapasztalatainkból tárolt hangokat ahhoz a képhez, ahogy egy macska pisztolyából kilőtt golyó táncol a levegőben, majd egy szúnyogot talál el. Hogyan képes mégis a néma animáció megteremtteni a hang illúzióját, hogyha nem köthetünk a bizzarr rajzolt képekhez mindennapi hangokat? A válasz az egyszerű, képregényekből átvett vonalakban, szavakban és szimbólumokban rejlik. A későbbiekben először ezt az általam grafikai hangnak nevezett jelenséget fogom elemezni a korai animációkban, mint a Sullivan stúdió *Felix the Cat* sorozata (1919–1936) vagy a Barré stúdió készítette *Mutt & Jeff* (1916–1927) rövid rajzfilmjei, amelyekből mindkettő a filmes hangtechnika megjelenésével és a Walt Disney hirtelen sikere következtében bukott meg.

A húszas évek vége a filmhang lehetőségét hozta magával, amit egyes animációs stúdiók különlegesen használtak fel, rajzaikat a zenéhez kötötték. A második fejezet azt a folyamatot elemzi, ahogyan a hangszeres zörejek megváltoztatták az animációt mint médiumot, mint elbeszélési módszert és mint audiovizuális alkotást. A hangszeres zörejekre való áttérés nem számított általános folyamatnak, viszont egyes stúdiók, melyek közül a legszignifikánsabban a Warner Bros. és az MGM használta ki ezt az auditív stílust, sajátos zenei zörejgyűjteményeket alakítottak ki, amely stúdiójuk névjegyévé vált. Az operából átvett technika miatt,

3 Uo., 169.

4 Rudolf Arnheim szerint maga a nézői tudat, miszerint csak kivetített képeket látunk, „nem lett volna elegendő ahhoz, hogy feledtesse a hangok hiányának érzését, ami kellemetlenül megtöri az illúziót [...] ahhoz, hogy teljes benyomást szerezzünk valamiről, nem szükséges, hogy a benyomás a szó természetes értelmében teljes legyen”. (Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*. Boris J. fordítása. Gondolat, Budapest, 1985, 210.)

amely gyakran használta a zenét a cselekmény expresszív szimbolizálására, a korai hangos animációk inkább a videóklipekhez hasonlíthatóak, mint a hangosfilmhez. A legelső hangos animáció Majer Fleischer *Ko-Ko Song Car-Tunes* sorozatának első része volt 1924-ben,⁵ amely gyakorlatilag feltalálta a ma ismert karaoke gépek képernyőin megjelenő szavakon ugráló labdát. Ebben az esetben a kép és a hang szimultán jelenléte vegyül a már említett tipografikus vizuális hangokkal, és megteremti a zenei hang későbbi fontosságának kezdetét az animációs filmben, annak meghatározó dramaturgiai szerepét a narratívában. Chion a zene (és egyben a zenei zörejek) képre való hatását két kategóriára osztja, amely lehet empatikus vagy semleges. A zene ilyenkor határozottan kifejezheti az emocionális részvételét vagy semlegességét egy jelenetben.⁶ A zenei hang efféle használata empatikus hatással van a képre, hiszen azzal együtt mozog, sokszor meghatározza vagy felveszi a cselekmények ritmusát és hangulatát, egyfajta érzelmi meghosszabbításban vesz részt. A hangszeres zörej használata az animáció szórakoztató jellegét csaknem a tetőpontig fokozta, megváltoztatva a narrációt, egy új műfajjal gazdagította a már amúgy is behatárolhatatlan médiumot. Gondoljunk a Warner Bros. *Loony Tunes* sorozatára, és a látszólag életfogytiglan nyúl vadászásra ítélt Elmer ikonikus lépéseinél hallatszó nagybögő húrjainak rövid pendüléseire az *A Wild Hare* című debutálásában, amelyek hangja annál feljebb mászik a skálán, minél közelebb lopakodik Tapsihoz. Ez különleges szituáció, hiszen olyan cselekményt látunk, lépteket hallunk, amelyek precíz auditív elvárásokat ébresztenek bennünk, tehát a szinkrézis elvárt és elkerülhetetlen. A hatás viszont nem lenne ugyanolyan komikus, ha valós lépéshangokat hallanánk, ahogy akkor sem, ha folyamatos zenei emelkedés illusztrálná a haladását. A komikum tehát a szinkronizálásban bontakozik ki, hiszen ezeknek a hangeffektusoknak többszörösen szükségük van a kép által szolgáltatott vizuális kontextushoz, mint bármilyen más hangnak. A zene magával hozta a ritmust, a repetíciót és a *fokozást*. A későbbiekben ezen zenei jellegzetességeket fogom elemezni a korai hangos animációk narratívájában. A *Loony Tunes* szinte összes kisfilmje a zenei ritmusra építi a narrációt. Disney későbbi filmjei kifejezetten próbáltak az abszurdumot és a valóságot elválasztó vonalon táncolni, ahol többnyire a hangok „realitáshorga”⁷ jelentette az

5 A sorozat első része, a *Tramp, tramp, tramp* ezen a linken tekinthető meg: https://www.youtube.com/watch?v=_wX1_acp53U

6 Chion: i. m., 8.

7 Michel Chion a *reality hooks* kifejezést azokra a már ismert, vagy valósnak hitt hangokra érti, amelyek által a mesterségesen létrehozott, néha zavaró hangokat a hallgató a realitáshoz kötve értheti meg. Uo., 32.

utóbbi jelenlétét, annak ellenére, hogy talán ugyanolyan messze állt a valóságtól, akár a füttyörésző, nyúlékony Mickey Mouse. Mivel a korai hangfelszerelés nehezen mozgatható volt, a hangokat stúdióban vették fel, mesterségesen állították elő *foley* gépekkel.⁸ Az animációhoz csatolt „valós” hang különös kihívást jelent, mivel olyan cselekményeket jelenít meg, amelyeknek legtöbbször ismeretlen a hangzása. A *foley* hangok és rajzolt képek nem egészen egymáshoz illő volta szórakoztatóvá vált, és újból elkerülhetetlenül megváltoztatta a narratíva felépítését, létrehozva saját elbeszélési konvencióit.⁹ A hangeffektusok prioritása az animáción belül nem mozdította el a zenét vagy fokozta le a dialógust, hanem sajátosan az animációhoz kapcsolható audiovizuális összefüggést teremtett. A hang nem csupán az atmoszféra és környezet hitelesítésében vagy a vizuális információ redundáns megszólaltatásában játszik szerepet, hanem dramaturgiai elemként hat. Ezt a jelenséget Chion *hozzáadott érték*ként írja le, miszerint a hang és kép kölcsönösen és többszörösen változtatja meg a másik értelmét. A hang, amely az általa befolyásolt kép következtében megváltozik, végül is visszavetíti a képre egymásra hatásuk produktumát.¹⁰ A hang, különösen a beszéd, témaként is megjelenik a médiumon belül, annak szubjektív érzékelésével együtt. Hogyan képes egy hang szubjektivitását megjeleníteni és azt közvetíteni a nézőnek? A „látott hang” fogalma után logikus, hogy annak ellenkezőjéről is beszéljünk, a „hallott képről”. Szükségünk van a képre, hogy vizualizáljuk a filmet a fejünkben, vagy a hang elegendő egy mentális kép kialakításához? Az *akusztatikus* hangot Pierre Schaeffer elmélete olyan hangként határozza meg, amelyet nem kísér semmilyen vizuális forrás. Ide sorolhatóak a hangoskönyvek, a rádió és a telefon is. Az első művészeti használata a zenében történt, amikor Wagner egy koncerten a zenekart egy földbe vágott mélyedésbe helyezte el a nézők és a színpad között, megfosztva azokat a „néző” legfontosabb érzékszervétől, azokat „hallgatókká” változtatva. A zene vizuális eredetének hiánya annak szemantikus hallgatását váltotta ki.¹¹ A film hasonló módon a misztikum fokozására vagy a nehezen megmutatható képek vizualizálására használja. Míg egy hang alapján nem lehetséges pontosan behatárolni egy tárgy vagy személy fizikai tulajdonságait, egy cselekménysorozat lekövethető

8 A *foley* fogalom Jack Foley nevéhez fűződik, aki a rádióban használt SFX előadásokat animációra illesztette, és dramaturgiai, narratív szerepet csatolt hozzájuk.

9 Paul Wells: *Understanding Animation*. Routledge, Abingdon, 1998, 99.

10 Chion: i. m., 22.

11 Chion a szemantikus hallgatást a hallott hang kódfejtésére érti, amely általában a beszélt vagy kódolt nyelv kontextusában kapcsolódik be (Uo., 28). A jelentés keresése a jelentőben.

a hang kauzális múltján keresztül, ami a felgyorsulás, a csúcspont, majd a lelassulás, elhalás vagy lecsengés. A filmben az akusztatikus szituáció szintén a kép által nyer kontextust, viszont azt nem szinkronban észleljük, hanem vagy egy hamarabb, vagy a hang után mutatott vizuális információ által. Egy képet kísérhet egy jellegzetes hang, amelyet később újravizualizálhatunk, bármikor meghalljuk az azzal asszociált, most már akusztatikus hangot. Ennek egy másik, főleg az animációk esetében való felhasználása, a cselekmény hanggal való befejezése, amely szolgálhat abszurd komikumként vagy megkönnyítheti az intrikus, sok időt és energiát igénylő, esetleg túl sértő látvány mellőzését. Az akusztatikus hang egyben olyan teret feltételez a filmben, amely a képerteren kívül is folytatódik. Ennek megnevezése az *in-the-wings* effektus. A hang nem rendelkezik kerettel, de elkerülhetetlenül a képhez van kötve, amelyet kitágíthat. Azok az akusztatikus hangok, amelyek megelőzik a képet, a lokalizálást akadályozzák meg, amely félelmet és kíváncsiságot kelt, a korábbi képek kontextusában. Az akusztatikus hang másik felhasználása, amikor egy hangot egy jellegzetes képhez vagy szereplőhöz köt a film, és azt később újra játssza anélkül, így a kép a fejünkben jelenik meg újra. Ezt idézi elő a látott mozdulat akusztatikus befejezése is, amelyet az animáció sokszor a humor jegyében használ fel. Olyan hangot társít egy ismert mozdulathoz, amire nem számítunk, visszahozva a „váratlant” egy olyan médiumba, amely már minden érzékszervünknek teljes információkészletet szolgáltat.

1. A „látott” és a grafikai hang

A kép által illusztrált, de fizikailag nem jelenlévő hang mindig is jelen volt a némafilmben, és globálisan elfogadott állítás, hogy a „némafilm sosem volt néma”. A „látott” hang jelenlétét két szempontból kell elemeznünk, mivel a némafilm fénykorában ez a fogalom mást jelent, mint a film és az animáció esetében. A legelső filmek és animációk megjelenésekor, a Tom Gunning által az *attrakció mozijának* nevezett időszakban értelemszerűen a képek mozgásának csodája és a médium vizuális lehetőségei domináltak.¹² Ekkor állt talán a legközelebb a két említett médium, hiszen mindkettő a fantasztikumot, a látványt, a formákat hangsúlyozta. Az animáció mint a film technikai alapja jelent meg,

12 Tom Gunning: Az attrakció mozija. A korai film és az avantgárd. In Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, Budapest, 2004, 292–304.

hiszen az egymás után elhelyezett fázisképek a mozgás illúzióját kel-
tették. A hang, még a képhez való csatolása előtt, a narratíva és az ok-
okozatiságon alapuló képekkel együtt jelenik meg a némafilmben. Ez az
állítás nem azt jelenti, hogy az eddigi film kizárólag egy lélegzetelállító
látványt mutat egy amúgy süketnéma világban.

A képet kísérő hang

A hang, mivel a valós élet mindennapjaiban körülvesz minket, nem hi-
ányzott a filmből, mert velejárónak, magától értetődőnek tartották, és
csak ritkán merült fel annak hiánya.¹³ A néző egyrészt tisztában volt a
vetített kép jelenlétével, hiszen maga a médium hiányos valóságot mu-
tatott. Az illúzió teljes elvesztése mégsem következett be, hiszen a kép
tartalmazta a hang „esszenciáját”, a részleges vizuális információt, ami
elegendő annak akusztikai percepciójához.¹⁴ A vizuális objektumok,
mint a lépések, a taps vagy a ketyegő óra, velejáró kanonikus hangokkal
rendelkeznek, és még a hangosfilmekben is többnyire észrevehetetlenek.
Az „esszencia” művészi értéke viszont a narratívában fontos szerepet
játszó hangoknál merül fel, amelyek nem csupán redundánsan terjesz-
tik tovább a filmben bemutatott valóságot, hanem egy másik jelentésre
utalnak. Ezt a parafrázist a némafilm egymás mellé állított asszociatív
képekkel, stilizált beállításokkal, vagy – ami az animációhoz kötheti és
fontos az elemzésünk szempontjából – a feliratokkal éri el.

Az inzertek, majd a képre írt betűk megjelenése végképp bebizonyí-
totta a néma képek adott akusztikai dimenzióját, hiszen helyet engedett
egy eddig kihasználatlan narratív és vizuális elemnek: a tipográfiának.
A némafilmben használt szavak szemantikai *jelentése* kétségtelenül
nyelv- és társadalomcentrikus. Ez nem jelenti viszont azt, hogy egy ki-
mondott szó „esszenciája” nem jelenik meg ugyanúgy, akár egy tapsoló
kéznél. Tegyük fel, hogy a képen két embert látunk, az egyik kezét szája
elé tartja és a másik füléhez hajol, majd egy elmosódó szó jelenik meg
kettőjük feje fölött olyan nyelven, amit nem értünk. A szó jelentése tehát
nem fogalmazódik meg a fejünkben, nem kapunk fontos dramaturgiai
információt. Mégis észleljük, a mozgásból és a betűk jellegéből, hogy

13 A korai filmvetítéseknél az olykor kínos csendet többnyire zenével töltötték ki.
Még élő zörejezésre is akadt példa, amelyben egy kisebb csapat a vászon mögött,
különböző eszközöket használva imitálta a vetített cselekmények hangját. Mivel
ezek a tényezők nem diegetikusak, tehát nem részei magának a film médiumának,
dolgozatom nem tér ki rájuk.

14 Rudolf Arnheim, idézi Szalóky: i. m., 168.

suttogást látunk, és mentális hallásunk pisszegő, susogó hangot szolgáltatót a képhez, máris megfosztva némaságától, anélkül, hogy látnánk a hang konkrét forrását, követnénk a száj mozgását. A némafilm ilyen módon tud megjeleníteni mentális vagy interperszonális hangokat a néző fejében, médiumának hibrid jellege által. Az írott szó intermedialis kapcsolatban áll a vetített képpel, viszont a két médium határa nem teljesen észrevehető. Az animáció az, ami a grafikai hangot, az írott szót vagy szimbólumot teljesen magába építi, és felhasználja azoknak minden lehetőségét.

A hang és rajzolt kép mint azonos médium?

Miért támaszkodik az animáció az intermedialitásra, jobban, mint a némafilm? A válasz a valóság alap kontextusában fogalmazható meg. Míg a némafilm valós térben mozgó valós tárgyak és szereplők játékának dokumentálása, az animáció nem rendelkezik ilyen konkrét valóság-alappal. Kitalált, teljes mértékben felépített világot mutat be, amely a médium végtelen lehetőségét felhasználva, sokszor a valóságtól teljesen elszakadt lényeket mozgat. Ezek a lények és amorf mozgások pedig értelemszerűen nem rendelkeznek a való világból hozzájuk csatolható akusztikai dimenzióval. A rajzolt kép így elveszíti „velejáró” hangját. Ugyanakkor a médium flexibilitása ezt helyettesíteni képes. A némafilm mediális hibrid jellege által képes volt az írott szót vizuális vagy auditív elemként felhasználni. Mégis, bármennyire elmosódott a különböző médiumok közötti választóvonal, a filmkép maradt a domináns alap, amire többnyire támaszkodik a később különböző módokkal *ráillesztett és azzal utólag összefonódó* szó vagy szimbólum. A némafilm a szavakat tehát *palimpszeszt* kapcsolatban használta, „amelynek értelmében minden film olyan ’tekercs’, amelyre újra és újra ’ráírtak’”,¹⁵ és amely egyfajta átlátszósággal bír a két médium között.

A grafikai elem, jelöljön hangot vagy más dramaturgiailag fontos információt, nem része a filmezett valóságnak, tehát korlátozottak a képességei. A „grafikai” jellemzőt azért használom, mert nem csupán az írott szó irányából közelítem meg ezeket az elemeket. Beletartoznak ebbe a csoportba a vonalak, szimbólumok, pontuációk és más kifejezőeszközök is, melyek közül a némafilm nagymértékben az írott szót használta fel. A grafikai elemek a némafilm már velejáró hangjainak *részletesebb*

15 Pethő Ágnes: *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben.* Pro-Print Könyvkiadó, Csíkszereda, 2003, 36.

és tágabb illusztrációjában segítettek, mintsem az akusztikai dimenzió teljes létrehozásában, ahogyan az animáció használta őket.

A szöveg, ha belegondolunk, nem más, mint grafikai elem. Ugyanúgy papírra íródik, sokszor kéz által, akár egy rajz. A betű tehát egy rajz, amihez univerzálisan elfogadott konkrét jelentést társítottunk, a szó összetevője, amely valamit jelöl.¹⁶ Feltételezhetjük tehát, hogy az írott szimbólum egy a rajzból kiinduló médium, akárcsak az animáció, ami több rajz gyors, egymás utáni szemlélése. Ezt bizonyítják Fleischer *Koko the Clown* animációi, amelyek rendszerint egy toll képével kezdődnek, ami írni kezd a papírra, míg az lassan át nem alakul egy bohóc rajzává.¹⁷ Nem csoda, hogy az animáció a szavak és szimbólumok teljes leltárát használatba vette, megteremtve a „velejáró” hang rajzolt változatát. Mivel gyakorlatilag ugyanaz a manipulálható, kihúzható, nagyítható és *dinamikával* rendelkező grafikai elem, akárcsak az animációban megjelenített szereplő vagy tárgy, az írott szimbólum a rajzolt valóság része, azzal egyenrangú jelentéssel bír. Írásom nem fogja részletesebben elemezni a korai animációkban megjelenő „beszédbuborékokat”,¹⁸ kizárólag a néma animációban megjelenő hangok eredetének kontextusában említem meg őket.

A grafikai hang eredete

A grafikai hang a képregényekben jelent meg először, viszont a mozgás hiányában csak részlegesen tudott utalni egy zörej vagy hangji jellegzetesség jelenlétére. A képregény, ellentmondva a médium mozgási hiányosságának, egyszerre használhatta a tipografikus és grafikai elemeket a hangulat meghatározására, narratív „hídként” és a hang implikációjára.¹⁹ Hasonló módon adott egyfajta statikus dinamikát a szavaknak

16 A betű itt fogalomként, grafikai elemként értelmezhető. A betű alakja és társított jelentése kulturálisan behatárolt, de a *betű*, bármilyen nyelven is, de ugyanazt a nyelvet megalkotó komponenst jelenti univerzálisan.

17 Fleischer animációi kimondottan alapoznak az intermedialitásra, a rajzok sokszor az öt rajzoló ember „valós” világában is mozognak, a rotoszkóp feltalálásával. Ez figyelhető meg az *Out of the Inkwell* (1918–1929) sorozatában.

18 A korai animáció a dialógust szinte teljesen a némafilmből megszokott konvencióval használja. Az inzert sokszor eltakarja az egész képernyőt, akár a filmben, vagy egyenesen a szereplők szájából jelenik meg, viszont a jelenet pár képkockáig teljesen mozdulatlaná válik a szöveg elolvasásának könnyítése érdekében.

19 Ilyen szempontból a formákba rajzolt szövegek ugyanazt a szerepet töltötték be, mint az inzertek a némafilmben. Egyszerre közvetítettek dialógust vagy narrációt, és segítettek a következő jelenetbe való észrevétlen átszúszásban.

és az azokat tartalmazó formáknak. Gondoljunk a szúrós buborékba írt POW vagy BANG szóra, ami két verekedő szereplő között jelenik meg. A forma és a szó egyaránt fontos a hang kifejezésében. A hangutánzó szó magával hordozza a hang alapjelrendszerét, míg a tüskés formájú buborék annak hirtelenségét és erősségét hangsúlyozza. Együtt alkotnak egy kezdetleges grafikai hangot. A kettő nem feltétlenül jelentené ugyanazt a hangot a másik hiányában. Egy másik példa egy buborék, ami a PFFT szót tartalmazza. A szó körüli forma jelentősen megváltoztathatja az utánzott hang érzékelését. Ha egy tekeredő, csavarodó, áttetsző formában jelenik meg a buborék, a levegő fáradt kifújásával asszociálhatjuk, hogyha viszont egy tüskés buborékban látjuk, jelentheti a nevetés sikertelen visszafojtását vagy egy ironikus hangvételi pöffentést. Hasonló módon ábrázolható a hang ereje is, hiszen alapvetően a nagy és vastag betűket a hangossággal asszociáljuk, míg a teljesen kisbetűkkel írt szöveget vagy a szöveg zárójelbe helyezését a halkabb, suttogászerű hangokkal társítjuk. A grafikai hangot a képregény leginkább a csapódáshangok illusztrációjára használta, hiszen azok nyomtatékosítása volt a legfontosabb ahhoz, hogy az olvasó érezze a képek és az azok által jelölt világ belső dinamikáját.

Az animáció ezt a részben a képregény által megalkotott vizuális hangot ugyanúgy terjeszti ki, akár a film a fényképet: hozzáadva az idő dimenzióját. Az időbeliség lehetővé tette a hang kauzális múltjának rajzos kifejezését. A hang elindul, eléri a csúcspontját, majd lecseng. Ennek a három pontnak az egymástól való távolsága az, ami meghatározza a hang térbeli elhelyezkedését, időtartamát és nyomtatékosítását. Ugyanezt az animáció képes megmutatni mozgással, transzformációval (mint a nyújtás vagy a méret változtatása) és textúrával. A hangot illusztráló grafikai elem sokszor válik annak sajátos, másodlagos forrásává. Paul Terry *Mouse's Bride* című animációjában egy pihenésében megszakított öregember döbbenetben néz, majd rándul meg a lépcsőkön lecsúszó, majd az orra előtt felrobbanó „HELP” szavakra.²⁰ Ebben az esetben a hangot érzékeltető jel válik a másodlagos hang forrásává, ami a robbanás. A tüskék hirtelen nőnek, majd tűnnek el, ami a hang gyors lecsengését illusztrálja. Az elsődleges hang, maga a kiáltás, nem rendelkezik ebben a képben az eredeti forrásával, bár később megtudjuk, hogy a felső emeleten fürdő macska kiabál.

A betűk és szimbólumok szereplőként mozognak, gyakran akár még személyiséggel is rendelkezhetnek, ami az általuk illusztrált hang érzékelését is nagymértékben befolyásolja. A forma a némafilmben a

20 A *Mouse's Bride* ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=fkn6Xynz10&t=161s>

hang meghatározója, hiszen nélküle nem létezhet, csak homályos mentális elképzelésként. Egy csukott szemű szereplőről csak akkor tudjuk, hogy horkol, ha légzésével a „ZZZ” betűk röppenek ki az orrából, majd vissza, addig csak az alvást feltételezzük, ami grafikai hangelemek nélkül kínosnak és természetellenesnek tűnik. Ez gyakran használt hangutánzó grafikai elemnek számít, hiszen nyelvtől függetlenül ugyanazt az akusztikai információt közvetíti. A betűk mérete és ösvénye, valamint a képen töltött idejük meghatározhatja a hang fizikai alaptulajdonságait. Például egy szó, miután elhagyja forrásának pontját, elnyúlhat vagy visszapatlanhat a falról, létrehozva a visszhang percepcióját.

A grafikus narratíva

A hangutánzó szavak nyilvánvalóan könnyebben megszólaltathatóak, mint a szimbólumok, az animáció mégis az utóbbit kedveli jobban. Az ütéskor megjelenő csillagok vagy a hanghullám formáját követő vonalak konvenciói a korai animációkban jelentek meg, inkább a dinamika hangsúlyozásaként, mint a hang dimenziójának konkrét megjelenítéseként, viszont a kettő elválaszthatatlan egymástól. Majdnem elválaszthatatlan. Az audiovizuális szerződés mentális hallásunk által akkor is jelen van, ha a kép nem tartalmaz hozzáadott hangszalagot. A hang természete szerint hamarabb, könnyebben és nyomatékosabban rögzül az agyunkban. A hang elemnek viszont a kép nélkül nincs meghatározható narratív jellegzetessége a filmben. Ez nem jelenti azt, hogy ha nem látjuk a hang forrását, annak nincs értéke. A hangnak, mivel nem rendelkezik saját kerettel, szüksége van a kép kereteire. Chion állítása szerint, ha a képen kívüli hangtól eltávolítjuk a képet, amin kívül van, akkor már csak egy hang marad, hely és dramaturgiai megkülönböztetés nélkül.²¹

A korai animációk a bizarr grafikai elemekkel külön korszakot alkottak. Mivel struktúrájuk először nem a film klasszikus elbeszélsmódjára támaszkodott, hanem a „grafikus narratívára, amely elsősorban a felületért, a ritmusért és a vonalakért vállalt felelősséget”,²² mindenke előtt tartották a rajzolt látványt, tehát a mozgás sajátos mikronarratíváját. A mikronarratíva elemei hasonlóak a klasszikus narratívához, viszont a nyugalmi állapot, a kibillenés és a tetőpont után nincs további szakasz.

21 Chion: i. m., 40.

22 Pat Power: Ludic Toons: The Dynamics of Creative Play in Studio Animation. *American Journal of Play*, 2012 (5):1., 22–54, 40.

A grafikai hang három funkciója

Az ütközést kifejező grafikai elemek igencsak kevés figyelmet kaptak a filmelméletben, mivel az általános tévhit szerint szerepük nem változott megjelenésük óta. Ennek ellenére három elkülöníthető felhasználási módot fedezhetünk fel. A korai animációk mind a *rubberhose* figurákat mozgatták, azokat a szereplőket, akik mintha csontok nélkül, csövekhez hasonló testtel mozognának. Ezek a mozgások többnyire azt gátolták meg, hogy az egyik pontból a másikba való haladás ne tűnjön statikusnak vagy monotonnak. Egy figura gumyszerű végtagjai rendkívüli flexibilitást engedtek meg az animátornak, és részben ezt bizonyítja a korai animációban népszerű alakváltoztatás. A *rubberhose* animáció csak a dinamika illúzióját teremtette meg, viszont nem rendelkezett egységesen felismerhető fizikai törvénnyel. Egy egyszerű sétaciklus és egy fallal való ütközés között nem volt fellelhető formai különbség. A becsapódást és annak hangját jelölő vonalakat, csillagokat és köröket ennek a hihető dinamikának az illuzórikus megteremtése érdekében használták. Így ahelyett, hogy egy nyúlékony gumimacska érintené meg puhán a földet, csapódást látunk, amivel annak hangját asszociáljuk a *Felix in Hollywood* jelenetében, ahol a stúdióból kidobják a macskát, és az ütközéskor vonalak szállnak a levegőbe.²³ Hasonló módon jelölik – egy másik animációban ugyanebből a sorozatból – annak a dinamikáját, ahogy egy csillagász fejbe üti a macskát a *Futuritz*-ben egy baseball ütővel.²⁴ A mozdulatot egy hullám csillag illusztrálja, amiből a csillagász egyet elkap, és megvizsgálja. Az ehhez hasonló grafikai elemek tehát multifunkcionális szerepet töltek be.

Amikor Disney megalkotta *Az animáció 12 alapelvét*,²⁵ amely a mai napig fennmaradt és használt, ezeknek a grafikai ütközésjelölőknek a szerepe megváltozott. Ironikus, hogy a realizmus megközelítése a mozgás fizikai szabályainak eltúlzásával érhető el. Disney az akkori filmeket tanulmányozva jött rá, hogy mozgás közben egy test formája látszólag megváltozik, elmosódik. A 12 alapelv első pontja ennek nyomán jött létre, miszerint egy rajzolt figura gyors mozgás közben megnyúlik, becsapódáskor

23 A *Felix in Hollywood* ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=7eSE5hzIyIo&t=369s>

24 A *Futuritz* ezen a linken tekinthető meg, utólag hozzáadott hanggal: <https://www.youtube.com/watch?v=rtpjDurm7k8&t=120s>

25 A megnevezést Ollie Johnston és Frank Thomas (a Disney animátorai) írta le először 1981-ben, de már a 30-as években elterjedt. „Az animáció esszenciájává vált az átmozdulás az egyik rajzból a másikba” (Frank Thomas – Ollie Johnston: *The Illusion of Life: Disney Animation*. New York, Walt Disney Productions, 1981, 49.).

pedig szétfolyni látszik. Később tevődött hozzá az előkészítés és a másodlagos mozgások pontja, ami figyelembe veszi a mozgás előtti és utáni folyamatokat. A rajzok a fizika szabályai szerint kezdtek mozogni, saját tömeggel és realisabb mozgással rendelkeztek. Egy mozdulat eleje, tetőpontja és becsapódása tehát hangsúlyozottan elkülöníthetővé vált. A korábban dinamikát kifejező vonalak és szimbólumok így a hang illusztrációjának szerepét vették át. Az *Oswald the Lucky Rabbit* (1927) sorozatban már megfigyelhetően használják az összenyomást és szétnyújtást. Oswald esései kissé szétnyúlik, így érezzük az ütközés dinamikáját, annak hangját viszont a gyorsan elröppenő csillagok jelölik a *The Ocean Hop* című animációban.²⁶ Ugyanúgy halljuk az őt ünneplő emberek szájának csattanását, mikor megnyeri a versenyt, a csókok helyétől kipattanó vonalak által. A csattanást érzékelnénk a hozzájuk adott grafikai elemek nélkül is, hiszen az egerek szája megnyúlik, majd hirtelen összenyomódik, a hangot viszont azok adják a képhez. Hasonló grafikai elemek a mai napig jelen vannak a rajzfilmekben, inkább az eredet felidézéseként, a konvenció megtartásaként, hiszen most már sem a hang jelölésére, sem a dinamika fokozására nincs szükség. Ily módon követhetjük a dinamika illúziójának megteremtésétől a hang dimenzió illusztrálásáig a grafikai elemeket, amelyeknek szerepe szimbolikussá vált a hangosfilm globalizációjának köszönhetően. A *Steamboat Willie* (1928) megjelenése után a becsapódási hang kétféle felhasználásáról beszélhetünk, melyek közül mindkettő jelentősen befolyásolta az animáció narratíváját.

2. A hangszeres zöreje

A némafilm zenés konvenciói a legnagyobb lenyomatot talán az animáció hagyta, ami a hang megjelenésével folytatta, sőt újraértelmezte a képeket kísérő zenét. Mivel a korai hangtechnika nehezen mozgatható és körülményes volt, az animációk hangjait stúdiókban kezdték felvenni, kizárva a valós külső hangokat. Disney, miután alapjaiban életszerűvé tette a rajzolt figurák mozgását, dinamikát és tömeget adva azoknak, a hangvilág kifejező erejével találta szemben magát, amellyel a realizmus közelebbi célnak tűnt. Első hangos animációja, a *Steamboat Willie* (1928) már valós zörejeket is használ, viszont nagymértékben ritmikus, muzikális módon, zene formájában. A *Silly Symphonies* (1929–1939) sorozata

26 A *The Ocean Hop* ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=2f1tn2ljVKY>

a zenét és a muzikalitást centrális elemként kezelte. A hang megjelenése az animációban és a filmben ugyanazt a műfajt helyezte előnybe: a musicalt. A zene hirtelen vált egyszerre fontos kifejezőeszközzé és a narratíva fő elemévé. Talán nem túlzás, hogy egy rövid időre a kép alkalmazkodott a hanghoz, nem pedig fordítva, ahogy manapság megszokott. A *Mickey Mousing* Carl Stalling zeneszerző munkája alapján jött divatba.²⁷ Disney olyan tendenciát indított el az animációban, ami kizárólagosan zenei eszközöket használt a hangvilág megteremtésére. Ez a zene már nem csupán kísérő, illusztráló szerepet töltött be, ahogyan a legtöbb kritikus kezeli, hanem aktívan részt vett a történetben, manipulálta a narratívát és az animáció ritmusát. Megjelent a hangszeres zöreje, ami megváltoztatta a médium belső dinamikáját, később megalapozva az animáció és a rajzfilm fogalmának végleges elkülönítését.

Az animációs hang univerzuma

A valós képhez talál a valós hang, mivel mindkettő közel áll a realitáshoz. Az animációban viszont a valós hangok sokszor nem találnak a képekhez, ezért azokat teljesen más módon kell megalkotni, ami furcsa megfigyeléshez vezet. Az animáció hangjai új, mesterségesen megalkotott valósághoz alkalmazkodnak, másik *dimenzió* részei, ahol pontosan meghatározott helyet foglalnak el. Például figyeljük meg a szél hangját bármilyen mai film és animáció kontextusában. A filmben valós szelet vesznek fel, míg az animációban MacDonald egyik gépezetét használják, amely feltekert szövetet húz végig egy farúd alatt. Mindkét hang, sajátos kontextusában, valósnak hat, pedig egymás után hallgatva feltűnő különbségekkel rendelkeznek. A második hang „animációs”, olyan kanonikusan elfogadott effektus, amelyet örökre a rajzolt képpel kapcsolunk össze gyakori használata miatt, míg a másik csak egy szeles napra emlékeztet. Egyes hangoknak nincs szükségük az animáció képére, hogy a hallgató felismerje a kettő kapcsolatát, azokat akár bekötött szemmel a rajzolt képhez kötjük. Gondoljunk a lovak patáinak kattozására. Az animációkban ezt egy félbevágott kókusszal érik el, amelyet ritmusosan csapnak egy szilárd felülethez, megteremtve a másodlagos valóság lovainak hangját,²⁸ olyan hangot, amely magasabb és közelebbi,

27 A *Mickey Mousing* azt a jelenséget írja le, amikor a szereplő és a zene teljesen egyszerre mozog. Szórakoztató, olykor gyerekes jelleget kölcsönöz a rajzfilmnek.

28 A különböző kanonikussá vált hangok megteremtését maga Jimmy MacDonald mutatja be Michael Bonifer 1984-es dokumentumfilm-sorozata, a *Disney Family Album* negyedik részében.

mint a valós hang. Az animáció kanonikus hangjai szinte mind Jimmy MacDonald érdemei, hiszen hangeffektus-módszereit a mai napig használják, és hamar áterjedtek más stúdiókra, amelyek a valós hangokat vitték bele animációjukba a zenés zörejek helyett. Ezek a hangeffektusok könnyebben illeszkednek az animációhoz, mint a valós hang, és ez csak az egyik eset, amelyben a mesterséges valósabbnak tűnik, mint maga a valós. Ilyen a *pontos szinkronizáció* (hard sync) effektus is, amely minden típusú mozgóképnél használatos.²⁹ Az animációban használt megalkotott hangok tehát kulturális és történelmi háttérrel rendelkeznek, egész saját, felismerhető univerzumot alkotnak az animációs stílustól függetlenül, és bár felismerhetően *nem* igaziak, pontosan így találnak tökéletesen bele az animáció valóságába. A hang figuratív értéke magában nem specifikus, a néző számára nem olyan fontos a valós zörejt itt, mint a szinkronizációval elnyert realitás vagy a valószerűség tényezője, amelyet a konvenciókból nyer.³⁰ Ezekre a hangokra így sokkal nagyobb hangsúly eshet, de szerepüknek listája sokkal hosszabb, mint gondolnánk. A hang megváltoztathatja egy rajzolt kép időbeli, térbeli és dramaturgiai irányát, sőt, meghatározhatja a narratíva egészét. A következőkben a hang ezen fizikai vagy az érzékelést manipuláló hatásait fogom elemezni a képhez csatolva, kortárs animációkkal példázva.

A hang *temporalizálhatja* a képeket. A képek sorozata nem mindig feltételez időbeli lineáris sorrendet, de az azokhoz szinkronizált hang a következetesség percepcióját kelti.³¹ Mivel egy viszonylag statikus kép manipulálható és megfordítható különösebb információvesztés nélkül, egy hang pedig meghatározott szakaszokkal rendelkezik (elindul, eléri a csúcspontját majd lecseng), amelyeknek felcserélése folyamán elveszne az auditív információ, ő veszi fel a lineáris idő megteremtésének szerepét, összekötve az egyébként fragmentált képeket. Ezt figyeltem meg *A vörös teknős* (*La Tortue Rouge*, Michaël Dudok de Wit, 2016) egyik első jelenetében, amelyben az elhagyatott szigeten élő kisebb állatok képei ugrálnak a szemünk előtt. A különböző képeket időben a folyamatos tengerhullámok csapódásának és a szélben rázkódó leveleknek a hangja köti össze és ad reális érzetet a környezetnek. Érezzük itt, hogy a képek

29 A *hard sync* azt a hang-kép összekapcsolást írja le, amikor a kettő teljesen szimultán van jelen. A valóságban, mivel a fénysebesség meghaladja a hangsebességet, hamarabb látunk, mint hallunk bizonyos történéseket (Robin Beauchamp: *Designing Sound for Animation*. Elsevier, Burlington, 2005, 8). A kettő pontos szinkronizációja már egy a néző által elvárt tapasztalat, így ironikus, hogyha valóban időzítjük a hangot a képhez, az valótlannak hat.

30 Chion: i. m., 23.

31 Uo., 13.

egy helyszín részei, és valós időben léteznek. Ez a *szonikus ragasztó* (sonic glue),³² és általában a moziban minden mikrofonból szól, megteremtve egy valós, akusztikus teret, amely, bár 2D képhez kapcsolt, részesévé teszi a nézőt/hallgatót a bemutatott világnak. A temporalizáció másik formája figyelhető meg *A vörös teknősben*, amikor a partravetett férfi a vízbe ugrik, a kép viszont a szirtról egyből a vízben úszó férfire vág, kihagyva a vízbe való becsapódást, amit viszont a hang szolgáltat. A felkészülő mozdulatokból és a környezetből kikövetkeztethető cselekményt csupán auditív formában kapjuk meg, mégsem tűnik fel az időugrás vagy a természetes linearitás megtörése. Az animáció gyakran használja ezt a megoldást felismerhetetlen időkihagyásként, amellyel többször hetekig tartó animációs munkát spórolhatnak meg.

A hang egyben *vektorizálhatja* a képet, annak egy meghatározható dramaturgiai célirányt szolgáltathat. Itt jelenik meg a hangszeres zörejből kölcsönzött, a második fejezetben hosszabban kibontott auditív *fokozás* az animációban. Valós zörejekkel viszont ez semmilyen szempontból nem utal a humorra, és sokkal visszafogottabban használja a vizuális fokozást a feszültségkeltésre, és a hangszeres rajzfilmekkel ellentétben rendelkezik ütős tetőponttal, ami legtöbbször a csend vagy egy becsapódáshang, esetleg a kettő valamilyen kombinációja. *A vörös teknős vihar* előtti jelenetében például nyugodt tengerpartot látunk, amelyet egyre erősödő és fluktuáló sirálytömeg hangja kísér. Egy ideig az értetlenkedő szereplőket figyeljük, akik felnéznek, és meglátják a szinte felhőt alkotó sirályokat, melyek hirtelen elrepülnek, és csak a tenger mély morajlását hagyják maguk után.

Csend az animációban

A „csend” helyes használata igencsak nehéz az animációban, hiszen teljesen statikus kép gyakorlatilag nem létezik, mivel az egyszerű rajznak, hibának tűnik egy olyan médiumban, amelyben a legnagyobb hangsúly a mozgásra, a dinamikára tevődik. Egy filmbe bevágott statikus kép nem olyan feltűnő, mint az animációban, ahol inkább mondanánk azt, hogy technikai hiba miatt megakadt a kép. A hang sajátos temporális dinamikával rendelkezik, hiszen mozgást sugall, mivel ez az a fizikai tényező, ami létrehozza, a csend tehát csak ezeknek a mozgásoknak a kontextusában és előfeltételezésében teremthető meg. A nagy auditív dinamikával rendelkező képek után egy alapzaj, vagy

32 A fogalmat Beauchamp használja a kontinuitás csupán hang általi megteremtésére, és a fizikai határok elmosásának illúziójára. Lásd Beauchamp: i. m., 68.

egy amúgy eddig észrevehetetlen, halk zörej diegetikus csendként hat, Bresson állítását bizonyítva, miszerint a hangosfilm tette lehetővé a hihető csendet, amely impressziója nem csupán a hang hiányából ered, csak kontextus és bizonyos szintű preparáció jelenlétében születhet meg. A diegetikus csend és a mikroritmussal telített „statikus” kép kombinációja az animációban tehát különösen nagy drámai tetőpontot szolgáltathat egy jelenetnek.³³ A kettő együttműködését figyelhetjük meg egy másik animációs jelenetben, amelyben egy férfi bambuszerdőn keresztül lépked, és az alapzajul szolgáló bogarak zümmögését hirtelen a csendes szél váltja fel. Az ilyen hangok, a bogarak vagy tárgyak rezgései, amelyek a zenei *tremolo* jellegét utánozzák, különösebb exponenciális változás nélkül képesek megteremteni a feszültséget, hisz magukon belül fluktuálnak. A változás, a magas és mély frekvenciák hirtelen helyváltoztatása a hallgatót nyugtalan állapotba helyezi, és feltételez egy pillanatot, amikor a kellemetlen hang egyenetlenség véget ér. Drámai tetőpontot, majd annak lecsengését, „megnyugvását” vetíti előre. A *WALL-E* (Andrew Stanton, 2008) hasonlóan használja a csendet, amelynek felvezetését egy becsapódási hang fejezi be. A piros lézert kergető Wall-e egyre hangosodó morajlást hall, amelyet egy hatalmas, atmoszférába berobbanó, majd földet érő rakéta hangos földre érkezése követ, megteremtve a csúcspontot, amelyet értelemszerűen halk lecsengés követ, csak a kis kövek mozgását halljuk. Ennek a szekvenciának a hangvilága egyben meghatározza egy test méretét, távolságát és magát a teret, ezalatt pedig dramaturgiai szekvencia-tetőpontot hoz létre.

Az auditív tér

A hang tehát a *tér* és az abban elhelyezkedő elemek *fizikai tulajdonságainak* meghatározója is lehet, persze sokkal limitáltabban, és inkább bizonyos sztereotípiákra támaszkodva, mint a kép. A tér fizikalitását meghatározó hangok különböznek egy hely alapzajától, ami folyamatos, hosszú hang. Ezek azok a kisebb hangok, amelyek megalkotnak egy úgynevezett *auditív teret* (auditory setting), amelyek belakják a már ambient hangok által behatárolt helyszínt és annak méretet, időbeliséget, és a megalkotott világon belül egy konkrét elfoglalt helyet

33 Mikroritmusnak számít a levelek apró mozgása, a füst vagy köd szélben való mozgása, az eső és a víz felületének fluktuációja. Az animáció gyakran él ilyenfajta apró mozgásokkal, hogy egy állókép ne tűnjön műszaki megakadásnak.

adnak.³⁴ Például hogyha egy fürdőszoba az izzólámpa hangja által behatárolt, az auditív teret a víz csepegése vagy csövekben való időszakos csorgása határozza meg. Az említett *WALL-E* jelenetében olyan teret képesek meghatározni a hangok, amit nem is látunk, hiszen a porfelhő eltakarja szinte a képernyő egészét, mégis tudjuk, hogy valami belépett az atmoszférába, megállapíthatjuk hozzávetőlegesen a méretét és sebességét, amelyet a morajlásból és az egyre nagyobb kövek földhöz csapódásának hangjából következtethetünk ki. A hang meghaladja a képkeret már létező határvonalait, amelyek már a kép előtt léteztek, és azután is ott maradnak, miután a kép eltűnik. Az auditív keret nem létezik, csupán a helye, hangereje befolyásolható. A hangnak a kép teremt helyet, azt magához *vonzza*. Ezeknek az auditív teret életre keltő hangoknak a forrása sokszor nem egyezik meg a képen elfoglalt helyükkel, a néző mégis úgy érzékeli, mintha onnan jönnének, függetlenül a hangszórók helyétől és méretétől (ugyanazt a lokációt kötjük a hanghoz, hogyha a hangszóró a vászon háta mögött van, és akkor is, ha fülhallgatón keresztül kapjuk). Hogyha egy elefántot látunk a képen végigmenni, a hang mintha vele együtt mozogna, annak ellenére, hogy annak fizikai forrása egyáltalán nem változtatja a helyét. A hang és a kép tehát elválaszthatatlanul összekötött elemek, de kapcsolatuk apró változtatásával vagy egy bizonyos kulturális kódhoz való kötésével manipulálható az egész filmnézési élmény. Megállapíthatjuk tehát, hogy az animáció hangjai külön dimenzióhoz tartoznak, amelyen belül időben meghatározott valós teret képesek megteremteni, és képi mozgás hiányában szolgáltatják a kellő narratív információt egy kifejtet irányába haladva. A különböző hangeffektusok emellett teljesen beépülhetnek magába a narratívába, amely az animáció kerekein belül kissé másképp fejlődött az idő folyamán, mint a filmnél, és sokszor igényli a hang magyarázó képességet. Az egyes, az animáció által használt narratív stratégiákat Paul Wells³⁵ sorolta fel, amelyeknek legalapvetőbb funkciója a narratív idő lerövidítése. A következőkben a hang szerepét fogom elemezni a felsoroltak közül a fontosabb, releváns narratív stratégiák kontextusában.

Hang az animáció narratív stratégiáiban

Az animáció egyedi narratív eszköze a *metamorfózis*, a képek szabad manipulálása, torzítása, megváltoztatása. A metamorfózis képessége

34 Chion: i. m., 55.

35 Wells: i. m., 68–90.

olyan folyékony átkötést jelent a képek között, amely szinte teljesen megelőzheti a vágást, hasonlóan az álomhoz. A metamorfózis ellentmondhat a logikus következményeknek, és meghatározhat egy kiszámíthatatlan linearitást, legyen az időbeli vagy térbeli,³⁶ megfosztva a képet a vizuális lokalizálás lehetőségétől. Itt kap nagy hangsúlyt a hang temporalizálása és térmeghatározása, amely vagy segít a képeket egyfajta realitáshoz kötni, vagy teljesen más, auditív képzeletvilágot szolgáltatni egy már amúgy is álomszerű szekvenciához. Ezt figyeltem meg Don Hertzfeld kísérleti animációjában, az *It's Such a Beautiful Day* (2012) címűben, amely egy beteg elme valóságba való kapaszkodásának kísérletét mutatja be, egyszerű vonalfigurákkal és fragmentált képekkel. A sötét képen három foltban jelenik meg három, egyszerre mozgó alakzat, amelyet a háttér vagy a rajzolt tér teljes hiányában nem köt más össze, mint az auditív tér. Egy másik képen egy teljesen nyugodt sétát látunk, ahol a narrátor szövegébe hirtelen robbanás szól bele, a kép elsötétedik, és hangeffektusok sokasága tölti el a fülünket, csapódások, morajlások, autózaj, amelyhez néhány kihagyott képkocka után egy a földön vonagló ember képét kapjuk, amely rohamszerűen változtatja az alakját. Nem látjuk, hogy mi történik, de a hangok által elindított képzelet ugyanolyan fragmentált képeket vetít a fejünkbe, mintha az animáció mutatta volna meg nekünk.

Egy másik narratív eszköz a *tömörítés*. Az animáció leginkább rövid formátumban készül, így nagy mennyiségű narratív információt kell beleprezálni pár percbe. A tömörítést a filmben is használt elliptikus vágással is elérhetik, amely az olyan mozdulatokat rövidíti le, amelyek nem szolgáltatnak új vagy fontos narratív információt. Ez újabb időbeli és képi szakadást jelent, amely a filmben a konzisztens, befogadható háttér miatt nem olyan feltűnő, mint az animációban, ahol a háttér esetleg absztrakt, vagy csak néhány vonalból tevődik össze. Itt is szükség van tehát a hang által szolgáltatott kontinuitásra, amelyre megint jó példa *A vörös teknős* vízbe ugrós jelenete. A tömörítés másik formája, amelyet az animáció hangsúlyosabban használ, a *komikum elnyelése* (comic elision), vagyis „egy olyan komikus eseményekből álló szekvencia, amely egy önmeghatározó szerepet tölt be, a vizuális, verbális vagy hangyi komikum időzítését használva”.³⁷ Ez a narratív módszer azt az időperiódust rövidíti le, ami eltelhet a viccre való felkészülés és maga a vicc között, amelyben a leggyakrabban használt vizuális eszköz a fokozás és a repetíció. Ez azért fontos, mert minél hirtelenebb, váratlanabb egy vicc, annál nagyobb a komikum hatása, a váratlant pedig a várható kontextusában érzékeljük a legjobban. A hang gyors felfogási ideje segít ennek az időperiódusnak

36 Uo., 69.

37 Uo., 76.

az összetömörítésében, auditív pontuációkkal, amelyek segítenek egy gyorsabb kép vagy nehezen meghatározható testek összeütközését hang által vizualizálni a néző fejében. Ezek a tömörítő narratív módszerek, mint a metamorfózis, a különböző szimbólumok és metaforák használata, a szinekdoché³⁸ vagy a fizikalitás³⁹ sajátos megteremtése, mind a kellő narratív információ lerövidítését szolgálják, a médiumot minél csapósabbá, hirtelenebbé és dinamikusabbá alakítva az idő folyamán. A hang általános feladata ezeknek az időbeli tömörítéseknek a kompenzálása, azokat észrevehetetlenné tenni vagy ellenkezőleg, kiemelni, újabb auditív tömörítések által. De milyen lehet a hang szerepe az animációban, amikor az egész történet a hang és a kép furcsa kapcsolatán alapul, és nem csak kiegészítő szerepet tölt be, hanem egyenjogúan meghatározza a narratívát?

A beszéd újraértelmezése

Több animáció a zörejeket és a konstruált zajokat az elbeszélés közép-pontjává alakítja, kiemelve azoknak egy már említett, másik „animációs” realitáshoz való kapcsolatát. A mozgókép alapján véve egy verbo- és vokocentrikus médium, míg az animáció nagyobb mértékben támaszkodik a nonverbális kifejezőmódra. Ennek ellenére az animáció, bár alap hangvilágában tényleg nem feltétlenül épít emberi beszédre, más szempontból igencsak verbocentrikusnak tekinthető: a témájában. A szó és az emberi hang más hangokkal való helyettesítése az animáció történetében meghatározó téma, mivel maga a médium a nem létező megteremtésével foglalkozott már megjelenésekor. A dialógus háttérbe szorítása, de mégis előtérben való imitálása visszatérő animációs eljárás, és míg ez teljesen elfogadható mint bármely rajzolt világ része, a filmben csak az avantgárd és a kísérleti film használja a szintetikus dialógus ezen formáját.⁴⁰ A dialógus alatt itt egyszer-

38 A szinekdoché folyamatán keresztül a narratíva naturális haladása és domináns tartalma egy képbe tömöríthető össze, csak egy részt mutatva az egészből, amely tartalma egyszerre határozható meg az egész kontextusában, és nyer új jelentést, különválasztva az egésztől. Ennek használatával az egész egy része is válhat személyiséggel rendelkező szereplővé (Wells: i. m., 80). Ebben az esetben a hangnak nincs megkülönböztethető szerepe.

39 A fizikalitás az animáció különleges figyelme a tárgyak vagy figurák anyagának legkreatívabb használatára. Azt is mondhatjuk, hogy a fizikalitás a rajzolt metamorfózis életre keltése, és funkciójuk megegyezik.

40 A szintetikus párbeszéd zörejekkel és zavaró tényezőkkel keverve használ fel már ismert kommunikációs módszereket (reality hooks), és olyan kitalált nyelvet hoz létre, amelyben fellelhető a logikus struktúra, de hiányzik az értelem belőle (Chion: i. m., 32).

re értem a diegetikus, szereplők által beszélt mondatokat, és a nondiegetikus narrátor zörejekben való megjelenítését, magának a történetnek a nézővel való kölcsönös beszélgetését.

A szintetikus párbeszéd első formáját fedezhetjük fel Robert Cannon és John Hubley 1950-es animációjában, a *Gerald McBoing-Boing*ban,⁴¹ amely egyszerre használ zörejeket a beszéd helyettesítésére, és parodizálja a verbocentrikusságot és annak szerepét a humor megteremtésében. A történet egy kisfiút mutat be, aki beszéd helyett különböző hangeffektusokat használ kommunikációra, amely egyszerre szolgáltatja a narratívát és a hang-kép váratlan kapcsolatának a humorát. A hangok mind tipikusan „animációs” jellegűek, ami magából a címből is hallatszik, és az első hang, amit Gerald szájából hallunk, a rugózás jellegzetesen animációhoz kötött *boing* hangeffektusa. A humor és a paródia ezeknek az animációval asszociált, eltúlzott hangoknak egyszerű gyerekbeszédhez való hozzákapcsolásából ered. Hasonló módszert látunk a kommunikáció parodizálására Michaela Pavlatova *Szavak, szavak, szavak (Reci, reci, reci, 1991)* animációjában,⁴² amelyben az említett szavak intertextualitást nyernek a velük asszociált szövickek és hangok által. A verbális humor vizualitása és hanggal való összekapcsolása ritkán van jelen egy időben az animációban, amely inkább vagy az egyikkel, vagy a másikkal játszadozik, olyan poént adva a nézőnek, ami nincs előre megmagyarázva. Pavlatova filmjében viszont a hangok és szövickek kellően kapcsolódnak össze, amikor egy idős hölgy a férjével egy asztalnál írógéphangon beszélget, amíg az kétségbeesetten jegyzetel. Egy másik tipikus mondás az „elefánt a szobában”, amelyet az animáció egy növekedő, egyik fülből a másikba hangosodó morajlással lépkedő elefánt képében illusztrál. A hang itt újradefiniálja a képet, hiszen egy felfújott, lufiszerű elefánt a semmin lépkedve ad ki nehéz lépéshangokat, arra utalva, hogy egy elszuttogott pletyka hangosabb, mint gondolnánk.

Az animációban a narrációt helyettesítő zörejek furcsa módon jelennek meg egyes alkotásokban, ahol helyenként csak egy szót helyettesítenek, máshol pedig egy külön történetet mesélnek el. Ez megint csak kapcsolható a szövickek intertextuális jelenlétéhez. Egy animáció használhatja például egy kacsa hangját, amikor figyelmezteti a szereplőt egy felé repülő tárgyra, rájátszva az angol „duck” kifejezésre. A szövicc, bár általában nyelvhez és kultúrához kötött, létezik globális kontextusban

41 A *Gerald McBoing-Boing* ezen a linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=Zpl0KRFdj1E&t=60s>

42 A *Szavak, szavak, szavak* ezen linken tekinthető meg: <https://www.youtube.com/watch?v=gd5tjcvnGUo>

is, illusztrálva a közhellyé vált metaforákat, az elcsépelet közszólamokat, azokat szó szerint értelmezi, ugyancsak parodizálja a nyelvet és szavakat mint elsőrendű kommunikációs eszközt. „Mihelyt figyelmünk egy metafora anyagiságára irányul, a kifejezett gondolat komikussá válik”.⁴³ A vizuális interpretáción túl, egy már szavakból álló kifejezés auditív újraértelmezése a szó szerinti vizualizációnak újabb komikus réteget szolgáltat, a rajzolt világ részévé emeli, így már nem csak egy szólás felidézése. Az animáció hasonló módon értelmezi újra a narrációt, a történetet magát különböző hangokkal, és bár a tradicionális narráció is igencsak népszerű, megmutatja nekünk, hogy a nyelv nem kötelező a történet elmondásában, inkább kisegítő eszköz, amely olykor még nélkülözhető is. A hangok általi újraértelmezés az animációban erősen köthető a szubjektum jelenlétéhez, mentális képeket hozva létre. A zörejek jelenlétében tehát nincs szükség az explicit linearitásra, legyen az időbeli vagy térbeli, a szavak érthetőségére vagy a realizmus kényszerére, sőt a *képre* sincs explicit igény.

A hang szubjektivitása

A „valós” hang tehát rengeteg aspektusát változtatta meg az animációnak, amely olyan konvenciórendszert alkotott, hogy egyes hangeffektusok elválaszthatatlanok a médiumtól, ami pedig szinte elválaszthatatlan a szubjektív álomtól. Az animáció narratív tömörítése szinte észrevehetetlen a hangok által szolgáltatott kinyújtással, amelyek még az ember legfontosabb kommunikációs eszközét, a nyelvet is újraértelmezték. A felsorolt filmes példák, *A vörös teknős*, *WALL-E*, az *It's Such a Beautiful Day* és még a könnyedebb hangvételi *Gerald McBoing Boing* is erősen észrevehető szubjektív világot mutat be, amelyhez a kép és a hang is egyaránt alkalmazkodik. A kettő különleges szerződése szükséges egy álomszerű narratíva létrehozásához, ahol a mentális hangoknak helyettesíteniük vagy színesíteniük *kell* a narratívát, a nézővel folytatott beszélgetést. A szubjektum átéléséhez tehát elengedhetetlen az azt belakó hang, mert a csupán szavak és képek által beindított képzelet hiányos, fragmentált képet szolgáltat, és nem sokban különbözik egy képeskönyvtől. A szubjektív hang az, ami ezeket a képeket átélhetővé, időben meghatározottá és valóssá változtatja.

43 Henri Bergson: *A nevetés*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1992, 127.

3. A „hallott” kép

A grafikai hangelemek megteremtették a néma animációk dinamikáját, majd sajátos hangvilágát, életre keltve az olykor a fizika törvényein kívül létező rajzolt alakokat. Bebizonyítottuk, hogy a hang jelenléte nem feltétlenül szükséges annak mentális percepciójához amíg látjuk a képet, és a mindennapokból szerzett akusztikai információkat csatoljuk hozzá. Az a logikus kérdés következik mindezek után, hogy képes-e a film és az animáció megfordítani ezt a különleges folyamatot? Hogyha láthatjuk a hangot, lehetséges-e, hogy halljuk a képet? A következőkben ezekre a kérdésekre próbálok válaszolni, és mindezt elemezni a film, majd az animáció sajátos kontextusában.

Az akusztatikus hang

Az előző fejezetben kifejtettem az „animációs” hangok univerzumát, és azt állítottam, hogy nem szükséges látnunk semmilyen képet ahhoz, hogy a hangok alapján tudjuk, egy animációról van szó. Ez az állítás az akusztatikus hangokra is kiterjeszhető. Az *akusztatikus* hang olyan hangot jelent, amelynek a forrása láthatatlan vagy meghatározatlan, és visszavezethető egészen Pitagorász iskolájáig. A szó magában „hallgatókat” jelent, akik a filozófus beszédét egy függöny mögül hallgatták. Pitagorász a függönyt arra használta, hogy hallgatóinak figyelme ne a fizikai megjelenésére, hanem a szavaira és azok értelmére összpontosuljon. A modern technológia ezt a fajta hangot általánossá, megszokottá tette, hiszen a mindennapokban körülvesznek minket az olyan kommunikációs eszközök, amelyek mind akusztatikus hangokkal töltik be az életünket. Ilyen a telefon, a rádió, a hangoskönyv is, hiszen egyiknél sem látjuk a hang eredeti forrását, csupán az azt továbbító eszközt. Az akusztatikus szituáció, Brian Kane meghatározásában megváltoztatja a hallás folyamatát, mivel elszigeteli a hangot az „audiovizuális egésztől”, amelynek eredetileg a része. Ezáltal egy kedvező szituációt hoz létre a redukált hallgatásnak, amelyben a hallgató ember a hangot teljesen akusztikus jellemzői alapján figyeli meg, a forrástól és értelemről függetlenül.⁴⁴ Tehát ha a hang percepcióját nem befolyásolja a vizuális információ, képesek vagyunk annak fizikai tulajdonságaira koncentrálni. Az érzékek ilyenfajta elválasztása viszont nem természetes, és különleges koncentrációt igényel,

44 Brian Kane: *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford University Press, New York, 2014, 4.

mivel ahhoz vagyunk szokva, hogy a való életben az érzékeink kooperatív-
 van és egyszerre szolgálnak információval. A némafilm ezt a hiányt az első
 fejezetben említett velejáró hanggal, az animáció pedig a grafikus hanggal
 pótolta, viszont a látás, a domináns érzékszerv meggátolása a hang javá-
 ra természetellenesebb. Chion szerint az akusztatikus hang éppen hogy
 meggátolja a hang részletes megfigyelését, sőt, általában az ellenkezőjét
 váltja ki a hallgatóból, akinek az első gondolatai a hallott hang helyét,
 forrását és okát keresik,⁴⁵ főleg a film esetében.

A filmben használt akusztatikus hang eltér a mindennapokban
 megszokottaktól,⁴⁶ és ez pont a képi kontextus miatt történik. Egy olyan
 médiumról beszélünk, amely a vizualitást és a látványt részesítette előny-
 ben már a kezdetektől, így a kép nélküli, csak hangokból összeálló film
 igencsak ritka, és „filmként” való számontartása is vitatott. A képkeret pe-
 dig, amihez a hang elválaszthatatlanul hozzáláncolt, kép nélkül is létezik,
 és befolyásolja a hangok lokalizálását. A kép keretei, a mozi környezetével
 járó nézői elvárások és a kollektív álmohatás az, ami megkülönbözteti
 a kép nélküli filmet egy hangoskönyvtől vagy rádióműsörtől. Történ-
 tek kísérletek teljesen hangokból összeálló film elkészítésére, viszont már
 ezeknek a bemutatási helyszíne is azt sugallja, hogy nem filmként elfoga-
 dott alkotások, hanem kísérleti „próbálkozások”. A példák közé tartozik a
The Companions: Sounds for a Lost Screenplay (Anthony Discenza, 2018),
 amely egy 20 perces sci-fi, teljesen képek nélkül, a de Young múzeumban.
 A különböző, egymásra épített hangok egy ambivalens megszállástörté-
 netet mondanak el, amelyhez a hallgatónak a Hamon Tower ablakainak
 kilátása szolgált bizonyos vizuális keretet. Discenza Chion audiovizuális
 elmélete alapján alkotta meg „filmjét”, amely az információhiányon ala-
 pul, hiszen egy részleges forgatókönyv ihlette. Meglepően a filmes kon-
 venciók itt is nagy hatással vannak az alkotás percepciójára, amelyben
 még a párhuzamos vágás is fellelhető, ahogy egy autó és egy helikopter
 zaja élesen váltakozik, azt sugallva, hogy valójában egy üldözés történik.

Az akusztatikus hang szubjektivitása

Az akusztatikus hang, akarattunk nélkül is, beindítja a képzeletünket, a
 hallott hangokhoz olykor csak egy színt vagy formát társítunk az agyunk-
 ban, de mégis vizualizáljuk azt valamilyen mértékben, önkéntelenül.

45 Chion: i. m., 33.

46 Az előző fejezetben említett teret belakó hangok is tekinthetőek, meghatározás
 szerint akusztatikusnak. Ezek viszont csak a hangulatot és a teret határozzák
 meg, nincs különösebb dramaturgiai funkciójuk, így nem említem meg őket.

A hang alapján történő, megbízhatatlan vizualizációt remekül használja témaként az *Out of Sight* (敲敲, Yu Ya-Ting, 2010) című animáció, amely egy vak kislány alakján keresztül mutatja be az utca hangvilágának szubjektív értelmezését. Az egyik aranyos jelenetben a kislány egy talált faággal koccintja meg egy fémkerítés rúdjaival. Ezt csak akkor látjuk, amikor hangot ad ki, amely nem egy fémes kattanas, hanem egy xilofon hangjaként jelenik meg. A fadarabot végighúzva a kerítésen a kislány egy kisebb harmóniát alkot, amelyet majd egy tompa kattanas szakít meg, a semmiből pedig ott terem egy téglafal. Az animáció szinte minden hangot a gyerek képzeletének feleltet meg, és nem csak a képek kitaláltak (például egy mélyen hangzó kürt után egy repülő bálnát látunk az égen), hanem a velük járó hangok is misztikusak, bár csak néhány pillanatig maradnak akusztatikusak. Akárcsak a mi fejünkben, a hang valójában csak egy rövid ideig, a megtapasztalás pillanatában marad akusztatikus, hiszen az agyunk gyorsan keres neki valamilyen vizuális megfelelőt. Az animáció tökéletes médium a szubjektivitás és a képzelet kifejezésére, hiszen a film gyakran az akusztatikus hangok vizualizálását csak a néző képzeletére hagyja, amelyet vagy megerősít, vagy éppen ellentmond neki.

Játék a nézői elvárással

Marguerite Duras *L'homme atlantique* (1981) című filmjében próbálta fekete képekkel és hangokkal szaporítani a rendkívül statikus képeket, azokat folyamatos monológ, a megjelenő, majd percekig eltűnő tenger monoton hangja köti össze. Ez az egyik megjelenítési módja az akusztatikus hangoknak, ahogy a film általában használja, amikor meghatározó vizuális információhoz köti a későbbi hangokat. A néző így képes arra, hogy bármikor felidézze a képet a hallott hang alapján, anélkül, hogy azt valójában látná.⁴⁷ A mentálisan felidézett képeket az animáció inkább a becsapódáshangokkal asszociáltatja, az előző fejezetben is említett, egyik képben vizuálisan elkezdett, majd akusztikusan befejezett mozdulatokkal. Ezzel az animátorok egyszerre munkát spórolnak, elkerülik az agresszív, intrikált vagy erőszakos képek megrajzolását, és humort rejtenek el ezekben az amúgy komoly helyzetekben azzal, hogy olyan hangot társítanak a nem vizualizált eséshez, becsapódáshoz, amire a néző nem számít. Ezt figyelhetjük meg például a *Coyote & Roadrunner* legtöbb részében, ahol az üldöző prérifarkas

47 Itt persze a kép felidézéséhez hozzásegítenek a tengerparttal járó sztereotipikus hangok, ami a tenger morajlása, a hullámok csapódása vagy a sirályok hangjai.

mindig lezuhan egy magas szirtről, és az ezt végignéző futókakukkal együtt rajzfilmes csattanást hallunk a valósabb hang helyett, ami az állat szétloccsanása lenne. Az animációs hangokkal sokkal kevésbé vagyunk képesek pontosan meghatározni egy mozdulatot vagy történetet, azok magukban ritkán deskriptívek, így a belénk nevelt asszociációkat és az előzőleg vagy utólag szolgáltatott képeket használják az akusztatikus hangokhoz, amelyeket általában a humorhoz vagy feszültségkeltéshez kötnek. Pontosítva, a hanggal járó kép előtt hallott akusztatikus hangok kíváncsiságot, elvárást, esetleg félelmet keltenek, és gyakran használatosak a nyomozós vagy komor hangulatú filmekben, animációkban. A hang forrásának dramaturgiai eltitkolása fenntartja a bizonytalanság érzetét, hiszen minél később kapunk vizuális információt egy hangról, annál több időnk van elképzelni, hogy mi lehet az. A várakozás fokozásában segít az akusztatikus hang újrarájátszási időpontjainak rendszerelensége vagy közelítése egymáshoz, illetve a narratíva maga, amely azt sugallja, hogy nemsokára képet kapunk az említett hang mellé.

A kép után, de annak szinkronban való figyelése nélkül hallott hangok hathatnak meglepőnek, humorosnak vagy kényelmesen ismétlődőnek, *redundánsnak*. Ez a hangot egy pontos képpel asszociáltatja, amely az akusztatikus hang hallásakor újra megjelenhet, kisebb-nagyobb különbségekkel a néző fejében.⁴⁸ Az ez alapján kialakuló redundancia megszakítása megint csak vicc vagy drámai fordulat alapja lehet, ahogyan azt a második fejezetben kifejtettem, az animáció rendelkezik a repetíció és a fokozás konvencióival. Példának a *Home on the Rails* (Het Treinhuisje, Paul Driessen, 1981) filmet hoznám fel, amely a monoton mozdulatokra és az ismétlődésre támaszkodik történetében. Egy idős házaspár házán vonatsín megy keresztül, amelyen naponta többször áthalad egy vonat. A néni többször feláll, kinyitja a két ajtót, majd becsukja. A vonat közeledését egyre hangosodó zakatolás és bendzsózene jelöli. Az animáció az ismétlődéssel játszadozik, egyes mozdulatok megakadnak, a szereplők rituális helyváltoztatása szinte teleportációként történik, a mozdulat közepét teljesen kihagyva, amelyet a hang és a nézői elvárás tölt ki. Az ismétlődő bendzsó groteszkül hat, amikor a kapitalizmusba belefáradt férj a sínekre fekszik, majd maradványait a néni robotszerűen seperi fel, miközben csak törött üveget hallunk, pedig nyilvánvalóan más hangokra számítunk. A vonat közeledésének hangjai pedig unalom helyett drámaiságot közvetítenek, amikor a néni nem nyitja ki az ajtót. Ekkor egy becsapódást hallunk, anélkül, hogy bármi változna a lakásban. Ez nevezhető az *in-the-wings* effektusnak.

48 Chion: i. m., 72.

Az in-the-wings effektus viszonylag új kísérleti hangsávhasználat, amikor a hang által a képkereten kívüli világra leszünk figyelmesek, egy nem látható világra, amelynek a keretben lévő kép csak egy részlete, és az akusztikai tér által folytatódik. Ezt az effektust a multitrack teszi lehetővé, és sokszor hangmérnöki döntés eredménye, melyben az „abszolút képen kívüli teret használják ki”,⁴⁹ és használata csak a mostani film kontextusában nevezhető „helyesnek”, hiszen a múltban bizonyos kontinuitási problémákat hozott fel a hang és kép arányának megváltoztatása. Használatát így lecsökkentették, és a többi hang közé keverték, hogy kevésbé legyen zavaró pont a felsorolt kérdések miatt: mi ez, honnan jön, mi adja ki, mit jelent? A kép és a hang tehát egyszerre rendelkezik figyelemvonó képességekkel, amelyben általában a kép a domináns, de bizonyos hangosabb, erőteljesebb hangok azzal egyenértékűek lehetnek egy filmben vagy animációban, hogyha a képen kívül helyezkednek el. Mivel a hangzási tér nem meghatározott, és sokkal nyíltabb, mint a vizuális tér, a lokalizációja kép nélkül nem pontos. Mivel „a láthatatlan hang mindig meglep, meghökkent, és az egyik legjobb módja a néző manipulálásának”⁵⁰, gyakran használják a váratlan kifejezésére filmben és animációban egyaránt. Az akusztatikus hang rendkívül fontos szereppel rendelkezik a kortárs alkotásokban, amelyek közül több „abba a csapdába eshet, hogy képes megfojtani tárgyát, pontosan azzal a képességével, amivel reprezentálni tudja azt: nem rendelkezik többértelműségbe vezető kiutakkal, mint a festészet, a zene, az irodalom vagy akár a némafilm”,⁵¹ amelyek mind egyik vagy másik érzék hiányából indulnak ki. A kortárs film tehát, azzal, hogy minden érzékünket a lehető legteljesebben kielégíti, elveszítheti a váratlanságát.

A váratlan újraszületése

Az akusztatikus hang, mivel megfoszt minket a látásától, a váratlanságot képes visszahozni a kortárs alkotásokba, az animáció pedig a vizuális információt tudja eltorzítani, ambivalenssé tenni. A *váratlan* jelző itt egyszerre jelenti a ténylegesen hirtelen, előrevetítés nélküli hangokat, amelyeknek még „arcuk” sincs, és bizonyos mozdulatok befejezését,

49 Uo., 84.

50 Uo., 34.

51 Walter Murch: Stretching Sound to Help the Mind See. *Filmsound*, NYT October 1, 2000. <http://filmsound.org/murch/stretching.htm>, letöltés időpontja 2019. január 17.

amely a nézői elvárásnak mond ellent az akusztatikus hangok által. Az animációk a második felhasználással teremtik meg a meglepetésszerű, olykor groteszk humort, a nézői elvárásokra rájátszva. Ezt figyelhetjük meg Florian Grolig filmje, az *In the Distance* (2015) egyik jelenetében. A film egy magas, lépcsők nélküli épületben lakó ember mindennapjait mutatja meg, ahogy vizet gyűjt az esőből, és horgászbottal a fákról gyűjt ételt. Az első humorosan ható akusztatikus hang a horgászaskor hal-latszík, amikor vízben való csobbanásra vagyunk felkészülve, ahelyett viszont a levelek zörgését és ágak törését halljuk, másodpercekkel később pedig egy almát látunk a horgászbot végén. Az akusztatikus hang itt egyszerre áll meg a saját lábán, mint vicc, és jelzi előre a vizuális humort. Egy későbbi jelenetben vihart látunk, amelyet a férfi vízgyűjtésre használ ki, mindeközben villámok világítják meg az épület oldalait. A villámok hangja viszont furcsa módon egyre jobban robbanásokra emlékeztet, a következő jelenetben pedig egy repülő halad el az épület fölött, segély-csomagokat szórva a levegőbe. Így jövünk rá, hogy a férfi a földön dülő háború elől bujkál magas lakásában, amit később egy felmászni próbáló katona képe erősít meg. Az animációban a hang az, ami az információt kódokban adja meg nekünk, a kép pedig segít megfejteni azokat. A kód nem csak a kép hiánya miatt ilyen komplex, hanem a szinkronizáció eltolása, meghatározatlansága miatt is.

A *hamis szinkronizációs pont*, a váratlanul történő, gyakran akusztatikus hang kifejezője lehet a térnek, a távolságoknak, a mozdulat gyorsaságának vagy időmértékének, ugyanakkor azt manipulálhatja, kinyújthatja vagy összenyomhatja. A hamis szinkronizációs pont sokkal ütősebbnek hathat, mint azok a szinkronpontok, amelyek láthatóan megtörténnek, mivel a hallgatónak a saját képzeletére kell támaszkodnia a kép megalkotásához,⁵² és a saját mentális képünk emlékezetesebb bármely elénk tálalt képnél. Az *In the Distance* ezt a kinyújtást éri el, amikor a férfi lelöki a felmászó katonát a létrával együtt. A férfit figyeljük másodpercekig, és csak sokkal később halljuk a katona becsapódását, mint ahogy azt elvárnánk, amivel megértjük az épület szinte komikus magasságát. Hasonló hatása van egy olyan esésnek, aminek *nem* halljuk a megérkezését, ellentmondva a fizika törvényeinek és a nézői elvárásnak. Az animáció gyakran él az idő elnyújtásával vagy torzításával, mivel megteheti a mozdulatok teljes megállítást, miközben a hang halad tovább. Ezt figyelhetjük meg bármely *shounen*⁵³ anime verekedés jelenetében, amikor a szereplők mozdulatai lelassulnak, látszólag megfagyva az

52 Chion: i. m., 60.

53 A shounen az anime egyik műfaja, amely tipikusan akciódús, és erős szereplőket sorakoztat fel.

időben, míg hosszú monológok és párbeszédtek telnek el. A hang folyamatossága az, ami miatt ezek a megfagyasztott pillanatok nem tűnnek időbeli megakadásnak,⁵⁴ annak a kinyújtása, meghosszabbítása nem szakítja meg a cselekmény linearitását. Több kortárs animáció ezeket az extrém időbe való beavatkozásokat már paródia tárgyává tette, a többször felhasznált témákkal és vizuális, illetve hangjellelmezőkkel együtt.

Az animációban, természete miatt, sokszor fedezhető fel a paródia, a groteszk minősége, hiszen egy egyszerű mozdulat is a paródiáig fokozható, változtatható, hangsúlyozható. A szereplők nyúlékonyak, manipulálhatóak, így egy egyszerű mosoly is paródia tárgyává válhat, amelynek egy animációs hang újabb réteget adhat, legyen az hangszeres zöreje vagy egy gumi nyúlásának hangja. A váratlan hangok nagymértékben befolyásolják az animációk narratíváját, ritmusát és befogadását is, az akusztatikus hangokkal és azok nem konvencionális időzítésével együtt.

54 Több helyen a szereplők szája is mozog minimálisan, viszont a japán animációs stílus nem prioritizálja a szájmozdulatok hanghoz való kapcsolását. A szereplők inkább kinyitják, becsukják a szájukat, különböző betűk megformálása helyett. A beszéd képi akadozását a hang folyamatossága miatt nem vesszük viszont észre.

A képek ereje

Az elmebetegek művészete és a képelmélet¹

I.

„Előbb-utóbb biztosan lesz olyan önkéntes, aki segít abban, hogy egy termet berendezzen egy állandó kiállítás részére...” Így fogalmazott és így fejezte ki bizonytalan reménykedését 1920-ban Alfred Kubin, a költő és grafikus, aki elsőik között látta Prinzhorn gyűjteményét. Három generáció kellett ahhoz, hogy ez a reménység valóra váljon és a Prinzhorn-gyűjtemény muzeális értékévé váljon.

A gyűjtemény eddigi története igen látványos, amelyet részben az alkotó művészek kényszerű, propagandajellegű munkája, ezáltal pedig a tudományos munka nevében mellékesen kezelt művészet, másrészt pedig egy csipkerózsika-álom kettőssége határoz meg. Jó ideig a gyűjtemény nem volt hozzáférhető. Meggondolkodtató, hogy a gyűjtemény kezdettől fogva elvezethetett volna egy különálló elmélet kialakulásához. Gondoljunk csak Hans Prinzhornra, aki mint filozófus, orvos és művészettörténész, egykori főnöke, Karl Willmann megbízásából összegyűjtötte és publikussá tette ezeket az alkotásokat. Már az elején megjelent *Elmebetegek képkalkotása c.* írásában egészen új gondolatokat és ötleteket fogalmaz meg, amelyek ma is érezhető hatást gyakoroltak a kultúrtörténetre, és klasszikus műként tartják számon. Ennek következtében később pszichiátriai, magatartáseméleti, művészettörténeti, művészetterápiái és kultúrpolitikai kiegészítésekkel gyarapodott Prinzhorn munkája, amelyek hol ellene, hol mellette szóltak. Az utóbbi évek publikációiban újra

1 Forrás: Gottfried Boehm: Die Kraft der Bilder. Die Kunst von 'Geisteskranken' und der Bilddiskurs. In *Wahn, Welt, Bild, Die Sammlung Prinzhorn*. Beiträge zur Museumseröffnung (Heidelberger Jahrbücher XLVI), Heidelberg, 2002, 1–10.

visszaköszön ez az értekezés és vele együtt a vita. A gyűjtemény időszakos kiállítások részévé vált és kritikai kutatásokban használják.

A kiállítás tartalmának történeti és tárgyi vonatkozásairól is beszél-nünk kell az ún. elmebetegek művészete kapcsán, pontosabban, hogy ezek a képek milyen erőt hordoznak, illetve képviselnek. A problémát egy másik szintről közelítjük meg, két oknál fogva, először is itt nem egy olyan múzeummal van dolgunk, ahol pszichiátria-történeti dokumen-tumokat tárolnak, másrészt meg nem egy modern művészeti múzeum. Tekintsük a Képek múzeumának, kizárva ezzel azt a gyöttrődést, amely abból fakadna, hogy művészetnek tekintsük-e ezeket a képeket vagy sem. Minthogy a 20. század erre vonatkozóan űrt hagyott maga után, nevezetesen, hogy a művészet határai ad libitum elmozdíthatóak. Az a kérdés, hogy mit tekinthetünk még művészetnek, mennyiségi meghatározásként, önmagát zárja le, azonban visszatér minőségi kérdésként: hogyan hozha-tó rendbe a képalkotások helyzete, meggyőzően.

II.

Egyetérthetünk abban, hogy a Prinzhorn-gyűjtemény történelmi vonatkozásaiban is sajátságos, hiszen egy különleges helyzetet teremt. Nem csak és nem elsősorban rendkívüli terjedelme miatt, hiszen körülbelül 5000 alkotásról van szó, nem is sokat emlegetett sokfélesége miatt, hanem inkább azért, mert a produktív utánpótlás egyre szegényesebb.

Ennek oka többek között az, hogy a mai terápiában, főleg a pszichotikus esetekben gyógyszeres kezelést használnak, ezzel azonban az affektív figyelemirányítást kizárják, amely viszont a képeknek köszönhetően fenntartható. A nyugalomban tartott beteg rendszerint nem rendelkezik már az alkotás motivációjával, ösztönzésével. Az orvostudomány előmenetelével, valamint a szenvedés csökkenésével összekapcsolódik ezeknek a sajátos képeknek az eltűnése. Ezek a produktumok, amelyek a festés és művészetterápia eredményei, minőségileg egészen különösek.

Nagyon keveset tudunk arról, hogy az intézeti betegek akkoriban miként festettek, alkottak, 1890 és 1920 között, amelyekből a Prinzhorn-gyűjtemény összeállt. Feltehetően engedelmeskedtek az unszolásnak, de akkoriban nem tartották fontosnak, hogy a tényleges alkotásoknak különösebb pszichiátriai vagy művészi jelentősége lenne, legfennebb mint „hülye beszédet” eldobtak. Nyilvánvalóan egy másik véletlen, hogy a Prinzhorn-gyűjtemény egy történelmi szakaszt zárt le, amit ma klasz-szikus értelemben modernnek nevezünk. Azért klasszikus, mert abban

az időben a képalkotó tevékenység hatásköre új, mérvadó és előremutató alapokat teremtett meg, amely mélyrehatóan forradalmi volt, amely az európai képtörténetet áthatotta. Ez a forradalom nemcsak a művészet-történet tudományos, szakmai eseménye volt csupán, magával ragadta az egész kultúrát, egészen pontosan ezt a kultúrát fordította visszajára. Attól a perctől kezdve, hogy az elmebetegek képalkotására felfigyeltek, amint bekerült a köztudatba, megváltozott kortárs alkotásokhoz való viszonyulás. Egy mítoszt kellett varázstalanítani, amelyhez még Prinzhorn is csatlakozott: amely szerint ezek az alkotások eredetüket tekintve, olyan kitörések eredményei, amelyek az emberi természet nyugtalan magma-rétegeiből kerülnek fel. Bár deprivált, züllött és műveletlen szerzők munkái, pontos betekintést nyújtanak a történelmi környezetbe, amelyekben a wilhellmizmus autoritása ugyan ott munkál, mint ahogyan a többé-kevésbé fejlett időérzék vagy a rudimentáris rajztudás és művészeti ismeretek is felismerhetőek. Különben nem voltak mások ezek az emberek, mint a pszichiátria lelkiismeretesen irányított fejlődésének az alanyai, akik ezekben a képekben és szövegekben tükröződtek vissza.

Nem állítom azt, hogy ezek a művek kiragadhatóak abból a kontextusból, amely a modern képforradalom alapját képezi. Az alábbiakban az örület három különböző formájára hivatkozom, három kivételes személyiség kapcsán: Friedrich Nietzsche, aki 1888-ban szellemileg összeomlott és szellemi elborultságban 1900-ban meghalt, Sigmund Freud, aki az álomértelmezést egy abnormális állapotban fedezte fel (az álomértelmezés 1900-ban jelent meg) és Aby Warburg (1929-ben halt meg) művészet- és kultúrtudós, aki a tudományos fellépését, részlegesen mint Binswangers betege, Kreuzlingenben kezdte el, ahova mint örült került be, majd később hiperszenzibilitással viszonyult a különböző képek érzelmi tartalmaihoz.

Mindhárman különbözőképpen, de azonos tapasztalatokból kiindulva dolgoztak. Friedrich Nietzsche felismerte, hogy a művészet- és a realitásértés a harmónia, az értelem, az önuralom fele tart, ez pedig csak a veszélyes, veszedelmes elmének, bölcseknek köszönhető. Az apollói túloldalán felfedte az affekciót és a szertelenséget, az orgiasztikusát, amelyet Dionüszosz nevéhez köt és onnan eredeztet. Nietzsche megmutatta, hogy már az antikvitásban tudták ezt és alakították. Csak miután a művek ezen oldalát a tradícióban felismerjük, miután a jelentésnélküliségből kiragadtuk, az antik képtudást újra felidézzük és egyszeri létünk igényeivel eredeti módon egybekapcsoljuk, fejlődhet tovább produktívan a jelenlegi kultúra. Nietzsche a művészi egyensúly gondolatát az intenzitással kapcsolta össze. Nem normatív, mérhető szépséget mutat meg, hanem az élet vitalitását, sűrűségét.

Sigmund Freudnál érdekes ebben az értelemben, amint egy olyan korba nyújt betekintést, ahol a kívánságok, az óhajok manifesztációi nem csupán irracionálisnak mutatnak, hanem egy összefüggő logikának engedelmeskednek, amely hagyja magát körvonalazni, megismerni. A betegek alkotó hajlama nemcsak mint gyógyulási esély jelenik meg, hanem rendkívüli módon bővíti a társadalmi tapasztalatot, és világosabbá teszi a kulturális megnyilvánulásokat is. Eszembe jut Freud elemzése, amelyben Leonardo da Vinci *Szent Anna harmadmagával* c. alkotásának egyediségét a kettős anyai kötődésben vélte megtalálni. Esetleg segítségünkre lehet ebben a kontextusban Freud azóta klisévé vált formulája, az Ödipuszkomplexus. Ez a képlet arra mutat rá, hogy Ödipusz mítosza (a szándék nélküli apagyilkosság és az anyával való házasság) nem egyszer valahol a szürke múltban történt – jelentéktelenül a ma embere számára –, hanem a lélektörténetekben mindenünkkel megtörténik, a serdülőkor útjain, a személy szükségszerű önállóvá válása során. A mítosz költői nyelve tulajdonképpen a lelki dinamikával van átítatva. Nem úgy érti, hogy valamikor valakik, hanem úgy véli, hogy mi és ma.

Aby Warburg egy lelki határeset életét élte. Ennek köszönhetően erős érzékenység alakult ki benne, hogy a lelki és affektív energia táptalaját a képalkotásokban felkutassa, és ebből kifejlessze művészeti és történeti modelljét. Úgy tekintette az affektív tényezőket, mint amelyek évszázadok óta vagy még korábban megjelentek és a képalkotásokban manifesztálódtak. Egyikében azoknak az észrevétlen, női mellékalakoknak, amelyek Domenico Ghirlandaios a *Mária születése* (1492) c. alkotásának peremén található alakot – a firenzei Santa Maria Novella templomban – azonosította, mint tárolt energiát, a nimfát, ahogy ő mondta, a fejedelmű nőt – ez vált később híres példájává. A szerepcseré, amely ott végbemegy, az anarchikus vadságot egy késői múltba helyezi, amely egy dekoratív attribútummá alakult, Warburg nem akarta megtevesztésként használni, hogy az affektív képalkotás energetikai potenciálja évszázadokat áthidalva csak ma éreztheti hatását, csak ma válik aktuálissá. Warburg saját életét vette alapul, ebből világos tudást próbált meríteni, hogy az autentikus képek hatóerejüket nagyon gyakran a szenvedésből nyerik. Ki látja, ki láthatja, ki ismerheti fel ezt a Prinzhorn-gyűjteményben? Warburg számára a képtörténet nem más, mint „szenedéskincs”, amely lelki és szellemi (intellektuális) munkával, mint „emberi (humánus) vagyon” kell megjelenjen.

Amit Nietzsche, Freud és Warburg világossá tett diszkurzív módon, azt a művészek bölcs módon, gyakorta korábban meglátták és megmutatták. Mi most azonban jobban megértjük, amit akkor körvonalaztak. Amikor például Paul Gaugin Tahitibe utazott, ahol éveken át élt és ott is halt meg, és a vészjósló *A vadság szíve* után nyomozott, a paradicsomi

eredetiséget hasztalan kereste – ehelyett szifiliszt, magányt, szenvedést tapasztalt meg –, így találta meg és alapozta meg azt az képi elevenséget, az életerő új elvét (rendjét), ezzel a klasszikus kánont elvetette, a képek egy új, átfogó, szavahihető és nyitott világát teremtette meg. Tahiti eredetisége felvillant egy, a civilizációba belefáradt, a nagyvárosból kimenekülő ember számára, ezt eléggé gyakran emlegetik is. Mindezek mellett felfedezett Gaugin még valamit, amely nem vált tűnékenyvé, sőt ellenkezőleg milliókat nyűgözött le és mozgatott, hatott meg. Ez pedig nem más, mint a képei, amelyek jelek, nyomok. Főműve, amelyet ma Bostonban őriznek, azt a címet viseli: *Honnan jöttünk? Kik vagyunk? Hová megyünk?*, és ezzel félreérthetetlenül világossá tette, hogy sem több, sem kevesebb ez, mint egy új antropológiai és egy új képi nyelv.

Eközben egészen világosan átlátjuk, hogy a modern kor képfolyamatai transzgresszív munkák eltulajdonítási folyamatával kapcsolódik össze. Alig van olyan művész a 20. században, aki ne tulajdonította volna el távoli vidékek bölcsességét, ne inspirálták volna az afrikai szobrok, az indiai foltvarrás-művek (patchwork), az újjélandi tatoo, a csendes-óceániai figurák, a prehisztorikus műalkotások (artefaktumok) a régi Amerikából és így tovább – vagy az idegenség megnyilvánulásai, amelyet a közelükben találtak: mint például a szubkulturális népművészet. Ezek az eltulajdonítások minden esetben törvényszerűen önző módon jelentek meg, *követve például a telepes-közigazgatás sajátos nyelvét.*

Egyúttal a képek ereje tovább gazdagodott, mint európai ízlésmintha és kompozíciós norma, amely tulajdonképpen nem azért van jelen, hogy az ismertet alátámassza vagy szövegeket illusztráljon. Ez inkább egy bepillantás története, a legfontosabb, amit a modernség kapcsán elgondolhatunk, tudniillik maga a bepillantás, hogy a képek egy sajátos néma logikával rendelkeznek, egy sajátos formája a megismerésnek, összevetve a megismerés más formáival, mindenekelőtt a nyelvvel, a fogalmakkal. Azonban ezt a bepillantást nehéz megragadni, mert gyakran elhomályosítják. A művészettörténeti kutatás a transzgresszív alkotásokat a primitívizmusról árulkodó megnevezésével illetik. Ebben tükröződik még mindig a jobban-tudás arroganciája, amellyel az idegen képeket kegyesen lenézik.

Ezzel az elmebeteg művészetét felfedtük, elegendő módon körbejártuk, egyébként nyomon-követhető ez a gyerekeknél is. A másság két hasonló megnyilvánulásról van szó, amelyet nem hajóval lehet utolérni, hanem bezárt intézmények és a gyerekszoba ajtaján túl fedhető fel. A másként látás kérdése ez, amelynek segítségével ezek a világok megnyílnak. Számos művész, mint például Noodle, Klee, Giacometti, A híd és A kék lovas festője beléptek már a 20. századba. Jean Dubuffet ebből 1945 után, a történelem egy későbbi szakaszában az általa életre keltett „art brut”-tal egy művészi programot dolgozott ki, a perem-lét,

az elhasználthoz, a védtelenhez, a kiszorítotthoz közeledve, a képalkotás gyökerét az álmot és a tabut, a szenvedést és a betegséget, a sgraffitokban, a latrinákban és a börtönökben fedezte fel, mindenekelőtt természetesen a Prinzhorn-gyűjteményben. Ezek mind a modern kor sajátos folyamatai, amelyet mi az elhatárolódás, a transzgresszió, egy másik létforma vagy egy új kifejezésnyelv fogalmakkal jelölünk meg.

III.

Beláthatjuk, hogy meddő lenne, ha a művészet határait mereven meghatároznánk, akárcsak a pszichés normalitást. Emiatt szükséges elválasztani ezt a művészetet mint különbözőt. Azt hihetjük, hogy a „helyes” képet meghatározzák a lelki deficitek (problémák, gondok) és művészi módon megnyilvánuló tudat-kiesések. Az a próbálkozás, hogy ezekben a művekben csupán a személyes, szubjektív állapot és a betegségtudat jelenik meg, nem egy járható út. Én nem vonom kétségbe, hogy előbbutóbb a diagnosztikai gyanú megfogalmazódik, azonban el kell gondolkodni, hogy a képek emellett mint lelki komplexusok torz tükre jelenik meg, mint ábrázoló, képmáshordozó, amelynek üzenetét csak egy pár fogalommal tudnák visszafordítani. Amit azonban látunk, azok nem sejtelmes, felöltöztetett fogalmak, a betegek képei nem beteg képek, akárcsak mondani nemcsak úgy tekinthető, mint a kisiklott egészség dokumentuma, lenyomata. Ami erőssé teszi ezeket a képeket, az valami más.

Mi teszi őket erőssé? Aki a kiállítás termein végigsétál, vagy a megfelelő képsort használja, az hamar meglátja, hogy egyedi jellegű mindez. Megtanulható, mint a művészeti múzeumban, szétválasztani az alkotásokat. Ez azt jelenti, hogy a megmutatott – egy figura, egy rajz, egy dolog – egészen egybeolvad egy kifejezésmóddal. Az egybeolvadás teljesítménye a képeket összetéveszthetlenné teszi, és elvezet, hogy meglássunk valamit, amit egyébként addig nem láttunk. Ez a megállapítás kifejezetten fontos: megmagyarázza tudniillik azt, hogy mi mint szemlélők hogyan vonzódnak és miként nyűgöznek le a látottak, illetve miért állunk ugyanakkor annyira szótlantul. Egyszerre válik egyértelművé, hogy ezek a képek miért viszik tovább, fejlesztik a tapasztalatainkat, minket igazolva mindenek felett. Válaszok helyett itt állnak a kérdéseink, rejtvényt alkotva. Természetes módon a kiállítottak repertoárja sok esetben hagyja magát azonosítani és utánaolvasni: ez adva van. Minden bizonnyal az elemzés első, fontos lépése. A lélek azonban, amely ezeket a különféle rajzokat létrehozta, generálta, nem azonos az ikonográfiával. Egy egészen egyszerű

oknál fogva: a kép felkínálkozik számunkra, hisz mindent legalább egyszer szeretnénk megnézni, emiatt csábító egy szabad elme számára, hogy mit mutat a kép, próbálja összekapcsolni így vagy úgy valamivel. Ezek a lehetséges kapcsolatok megalapozzák mindazt, amit a lélek megragadott. És ez a lélek nem követte a mondatok nyelvi és logikai linearitását. Egészen másként aktualizálta magát.

Mint szemlélők egy optikai szintézist foganatosítunk meg, amelynek tartalma önmagában rejlik, a kiállított a szemnek felkínálkozik. Mielőtt a kép valamit is mondana, amit szavakkal meg tudnánk ragadni, ott van a megmutatás aktusa, a vizuális kibontakozás. Általa összekapcsolódnak a külső és belső világ különféle elemei, interferenciákat, rétegződéseket, kollíziókat képezve. Ami itt megtörténik, az valójában a kapcsolódások nyitott játéka, amely által fogalmak, szófoszlányok, rajzok, arcok, szervek, eszközök, színek, gesztusok kapcsolódnak egymáshoz. Ezeknél a képeknél lényeges a heterogenitás, a különeműség és a meglepő kapcsolódások. Amit mi Nietzsche, Freud és Warburg esetében bizonyítottunk: az elhatárolódás, a felülemelkedés a cenzúrától, az érzelmi engedmények javára, a vágyak, az óhajok legitimitása a Prinzhorn-gyűjtemény esetében valósággá, eseményé válik.

Ez az utalásokban gazdag képi összjáték, amelynek nincs vége és nem akar vége lenni, mert elegendő indokot rejteget magában, állandó folytonosságot mutat, mint a képzelőerő játéka, ez azt jelenti, hogy a képek ereje bennünk találtatik. *Ami képként létezik és hat, az ilyenképpen van.* Ezek egy evidens, nyilvánvaló tudást halmoznak egybe, amely csak önmagában nyílik meg, megfogható és megfoghatatlan, közeli és távoli, belső és külső, fantasztikus és reális, elkülönítettek és egybekapcsoltak, high and low mutatkozik meg általa. Még egyszer: a képek annyiban vannak, amennyiben sikeres, plauzibilis szintézist alkotnak, amennyiben kivonják magukat egy normális igen-nem logikai rendszerből. A belső rendjük meglepetésszerű: láthatunk egy konceptuális, geometriai sematizmust (mint például Agnes Martin) vagy egy egészen más, a szabad asszociáció vagy a horror vacui megragadását. Az ilyen képrendet nem könnyű követni, annál inkább könnyű újnak találni. Ezen az elemi képességen át, az egyszeri cselekvés könyörtelen krízisén át a Prinzhorn-gyűjtemény legerősebb képei egy erős fantázia produktumai, amelyeket nem barkácsolnak, hanem megépítettek. Ezáltal mutatkozik meg az élet-erő, amit senki sem akar magától elzárni, és amit még sejtünk és megértünk. Sokunk számára – ezért is – nincsenek megfelelő szavak. Csak a vakok tudnak néha emiatt a saját egzisztenciájukban kételkedni.

A pszichés betegek az ikonikus potenciálból képesek teremteni egy egyedi, gyakran paradoxális, nem ritkán radikális belső rendet. Tudható és érezhető, hogy a kép az egyetlen maradandó médium, amely a maga

tágasságában megérteti magát, és egyidőben a külsővel is kommunikál. Vannak utalások a bezártságra, gyakran önmagukat zárják be a képek és bizonyítványaivá válnak a fizikai és pszichikai túlélés harcának. Ami annyira szembetűnő, hogy ez a rend alternatíváinak, a lehetséges világok modelljeinek a keresése. Szenvedéssel vannak átítatva, szét vannak forgácsolódva amennyiben nem a szabadság termékei, amit mi a művészekről egyébként elvárunk. Ehhez még hozzájön a képek melletti beteglap.

Befejezésül két szempontot szeretnék kiemelni, amelyek számomra alkalmasnak tűnnek, a megnyitandó múzeum legitimitásának megalapozására.

1. Az alkotások, amelyeket megőriztek, hátrahagytak számunkra egy sajátos antropológiát teremtenek, amelyben a szellem és a fantázia, a beteg és az egészséges, valós és imaginárius egyszerre jelenik meg, amely által a modern korba kritikai betekintést nyerünk és

2. a Prinzhorn-gyűjtemény nagy győzelme és a társtudományokra gyakorolt hatása, hogy sikerült a stigmatizált „őrült”-eket és esztelen képeiket ne tekinteni többé szeszélynek vagy a természet abnormalitásának, hanem visszahozni ezeket az emberiség történetébe. Waldau, Kreuzlingen, Gugging, Emmendingen, Wiesloch és a többi névtelenségbe vesző név a gyógyintézetből, nem idegen szigetet jelentenek a kiszorítottság tengerében, hanem a kultúr-földrajz és a történelem helyei.

Hogy mennyire fontos ez a visszahelyezés a természetből a történelembe, ezt a múlt elegendő módon megmutatta: felállították az eutanázia verdiktumát, amely gyilkosság és pusztítás. A tudathasadásosok (a skizók) rehabilitációja feladat marad továbbra is. A bizonyítékokat minden napilapnak közölnie kellene.

Kubinnal kezdtük, vele is fejezzük be. A már idézett helyen, ahol egy jövőbeli Prinzhorn-múzeumról álmódott, a következőképpen folytatja: „Majd ezeken a helyszíneken, ahol összegyűjtik majd, amit az elmebeteg alkottak, az egészséges emberek feltöltődhetnek.” Ez a megjegyzés jelmondat lehet, amihez ma sem tehetünk hozzá többet.

Fám Erika fordítása

Dialektikus kép a kultúratudományban

Sigrid Weigel: *Die Grammatologie der Bilder*
(Suhkamp, 2015)

Sigrid Weigel 2015-ös könyve címével sokat vállal; a *Grammatologie der Bilder* nemcsak egy általános képelmélet ígérését hordozza, de Jacques Derridát is megidézi, ami a szellemtudományok iránt érdeklődő közönségben nagy elvárásokat ébreszthet. Talán azok sem csalódnak nagyot, akik Derrida fogalmáról akarnak valami újat megtudni, a fő hangsúly azonban kétségkívül a képelméletre, a képelmélet újrapozícionálására esik.

Az olvasói elvárásokat a szerző eddigi munkássága árnyalhatja. Sigrid Weigel kétségkívül az aktuális német (és nemzetközi) irodalom- és kultúratudomány meghatározó alakja, a berlini Technische Universität emeritált professzora, aki a közelmúltig vezette a szintén berlini Zentrum für Literatur- und Kulturforschungot, amely vezetése alatt vált nemzetközi hírű kultúratudományos műhellyé. Igen kiterjedt életművében azonban nem igazán találunk képelméleti munkákat, a *Grammatologie der Bilder* tehát némileg meglepetés a német képelmélet tekintélyes – tekintélyüket jórészt a képelméleti munkáikkal megalapozó – szerzők (mint a magyar nyelven is olvasható Gottfried Boehm, Hans Belting, Horst Bredekamp és sokan mások) által uralt piacán. Weigel munkássága voltaképpen az irodalomtudomány kultúratudományos fordulatának eminens példája: eleinte a nőirodalom és a kulturális emlékezet kérdései foglalkoztatták, amelyek hamar egy egységes kultúratudományos koncepcióvá értek – ennek az irodalomtudományos irányváltásnak mintegy összefoglalása a 2003-as *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte* c. kötet. A *Grammatologie der Bilder* megjelenése óta a professzor publikációinak új kérdései is e kultúratudomány episztemológiai és intézményi lokalizálásaként érthetőek, lett légyen szó a természet- és szellemtudományok metszéspontjairól (úgy mint érzelmekutatás és neurotudományok), vagy egy nemzetközi kultúrpolitika lehetőségeinek és feladatainak mérlegeléséről. Weigel kultúratudományos érdeklődését a 20. század német

A szerző a budapesti ELTE Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tan-
székének adjunktusa. Email: lenart.tamas@btk.elte.hu

Kulturgeschichte legfontosabb teoretikusai formálták: Sigmund Freud, Aby Warburg, Ernst Cassirer, Georg Simmel, Helmuth Plessner és különösképpen Walter Benjamin. Weigel 2008-as Benjamin-monográfiája az életmű talán legjelentősebb, nemzetközi elismertséget is hozó darabja. Ez utóbbiról elmondható, hogy a Benjaminsal foglalkozó, több hullámban is szinte kezelhetlenné duzzadt diskurzusban, a teljes benjamini életművet filológiai igénnyel áttekintő munkák között egy különösen a szakralitás és a művészettörténet, illetve ezek viszonyát elemző munkáról van szó, amely leginkább erre a szálra fűzi fel az hatalmas életművet, és, nem utolsósorban, sokat foglalkozik Benjamin „képi gondolkodásával” – amely aztán sűrített, problémaorientált változatban köszön vissza a *Grammatologie der Bilder* zárófejezetében. Mindezek tükrében alakítandóak az elvárásaink is: a kötet a képelmélet kultúratudományos integrációját hajtja végre, amely kevésbé a piktoriális fordulat teoretikusaitól ismert „kép” és „szöveg” ellentétén, mint inkább a képek kulturális szerepének tisztázásán, konkrétan pedig a benjamini „képgondolkodáson” alapul.

A *Grammatologie der Bilder* pontosan ezen elvárásoknak tesz eleget, méghozzá egy igen átlátható, mondhatni hagyományosan felépített kézikönyv formájában. A bevezetőben felvázolt hipotézist az egyes fejezetekben áttekintett kérdéskörök dolgozzák ki; exemplifikálják és bizonyítják. Minden fejezet külön világba vezet, jóllehet sok összefüggés, teoretikus átfedés össze is kapcsolja őket; az első fejezet még a tézis teoretikus kifejtéseként, elmélyítéseként olvasható, majd a következő fejezetek erre építkeznek, egyes részletkérdésekhez kultúrtörténeti példaanyagot társtítva, majd pedig a záró fejezet mintegy visszakanyarodik a bevezetéshez, újabb teoretikus távlatot ad – a záró tizedik fejezet Walter Benjamin már eddig is több alkalommal megidézett életművére fókuszál.

A könyv tézise a képelmélet „entuziazmusával” kíván szakítani, amely a képeket *per se* vizsgálja; ehelyett a képek derridai értelemben vett „nyomára” kérdez, arra kíváncsi, hogyan válik valami képpé, valami, ami alapvetően nem képszerű, látható entitás, mint például az érzések, absztrakciók, a szakralitás. A képpé-válás, a *Bildgebung* fogalma itt központi jelentőségű; Weigel hangsúlyozza, hogy nem a képi-technikai médiumok 20. század eleji ígéretéről van szó (amely egyébiránt Benjamin írásaiban is fontos szerepet játszik), miszerint az új apparátussal „új világokat” fedezhetünk fel és láthatóvá válik, ami eddig rejtve maradt a szemünk előtt, a mikroszkópikus, a gigantikus, a távoli. Nem a láthatóság spektrumának kiterjesztéséről, hanem a képpé-válásról, a nem-képszerű, metafizikai entitások képpé alakításáról, ennek az alakításnak a mikéntjéről, kérdéseiről, kultúrtörténetéről, következményeiről van tehát szó. E szemléletbeli újrapozicionáláson – persze Benjamin írásain túl, amelyekről később lesz szó – éppúgy érezhető a képtudományos gondolkodás egyik főáramának

tekinthető „szakrális kép”- vagy ikonkutatás, mint Aby Warburg pátozformula-fogalmának hatása, valamint, nem utolsósorban a digitális (kép-)korszak tapasztalata, amikor nemcsak a természettudomány világában, de a mindennapokban is a képalkotás a főszerep. Egyre kevésbé a reprezentáció, a világról készített másolat – és a másolaton keresztüli megismerés –, sokkal inkább a világ, a tapasztalataink képpé alakítása, újraalkotása és ezáltal megragadása a cél.

A bevezető okfejtés egy igen széles távlatot nyit egy átfogó kultúr-tudományos vizsgálódás számára – amely távlat talán kissé túl szélesnek, elnagyoltnak is tűnhet, ezért fontos a második fejezet, amely Derrida képekkel kapcsolatos írásai, pontosabban a derridai „nyom” fogalmának segítségével mélyíti el a felvetést. A nyom lenyomat, bizonyíték és jel, amely a kép eredetének megelőzöttségét írja bele a reprezentáció egyidejűségébe, amolyan „elkülönböződésként”, *différence*-ként. Weigel itt rámutat a teóréma rokonságára, de lényegi különbségére is Gottfried Boehm „ikonikus differencia”-koncepciójával (amelyben éppenséggel a nyomszerűség temporális indexe kevésbé artikulálódik). Illusztrációképpen Georges Didi-Huberman *Images malgré tout* c. könyvének érvelése szolgál; az Auschwitzban készült fotók életlensége, azonosíthatatlansága a képkészítés akadályoztatottságát, a láger botrányának titkát jeleníti meg a képen – a képeredet eltörölhetetlen, ugyanakkor felfejthetetlen nyomaként. Az ezután következőket a koncepció „diszkurzív beágyazásának” nevezhetnénk; továbbra is Derrida nyomán Freudhoz vezet a gondolatmenet, hogy a tudatalatti és az emlékezet működésében a képalkotás nyomszerűségének mintázatait ismerje fel. Ezt egy kompakt „vonalelmélet” követi; a meghúzott vonal e perspektívából nyilván a képpé válás egy lehetséges kiindulópontja. A széles látószögű, különösen a tudománytörténeti vonatkozásokra, itt konkrétan Étienne-Jules Marey 1878-as *La méthode graphique* c. munkájára fókuszáló áttekintés újfent Derridához, ezúttal a *Mémoires d'aveugle* című írásához tér vissza, ahol a rajz, a vonalat húzó kéz jelenti az átmenetet a nyom és a vonal, az amimetikus és a látható világ között, ismételve vagy inkább a képekre alkalmazva a *Grammatológia* nyomfogalmát. A következő lépésben egy művészet(elméleti-)történeti gyorstalpaló segítségével a vonal és a kéz kiegészül a képet azonosító szemmel, hogy ezáltal egy triász dinamikájában jelölje ki a „kép” megszületésének egy modelljét; mindezt egy amolyan szellemtörténeti „nyalánkság”, Ch. S. Peirce rajzainak elemzése zárja, ami lehetővé teszi, hogy a kézzel rajzolt diagrammokat és ábrákat a képi gondolkodás és a kalkulus egy olyan ütközőzónájának tekinthessük, amely végeredményben a tudományos ábrázolás sikertörténetének és aktuális kérdéseinek is forrásvidéke.

A második fejezet tehát fontos pillér a kötet elméleti architektúrájában, az ezt követő fejezetek az ebben megnyíló utakat járják végig, azzal

a látványos és lefegyverző anyaggazdagsággal, amely már itt is meghatározta az érvelés menetét. Weigel korántsem csak az aktuális képelméleti diskussziók eredményeit használja fel, járatos a középkori esztétikákban és művészettörténetben, a 19. századi kísérletező tudományosság kultúratudományos útvesztőiben, a modern természettudományos kutatás kérdéseiben és előszeretettel példálózik a kortárs képzőművészet és – úgymond visszatérően eredeti szakmájához – a 20. századi irodalom egyes alkotásaival. Mint azt a második fejezet részletesebb bemutatása érzékeltetni próbálta, a nagyobb fejezetek egységes alfejezetekre bomlanak, amelyek jellegzetesen egy-egy viszonylag elkülöníthető tématerületre, kérdéskörre kalauzolják az olvasót, amelyek bemutatására ehelyütt nincs mód. Ugyanakkor pusztán elméleti szempontból ez az eljárás kevésbé analízál, mint inkább rámutat bizonyos kultúrtörténeti tényekre, illetve az ezekre épülő diskurzus (klasszikus) eredményeire (Aby Warburg a középkori művészetről, Hans Belting az ikonfestészeztől stb.). A bevezetőben felvázolt teoretikus koncepció a kötet előrehaladtával inkább gazdagodik, terebélyesedik, nem rétegződik, nem válik árnyaltabbá.

A harmadik fejezet témája az emberi arc; a vonatkozó, igen szép számban hozzáférhető szakmunkák mellett a szerző itt elsősorban azokra a (kvázi-)tudományos vizsgálódásokra figyel, amelyek az arctól különféle nem látható mozzanatok (érzelmek, lelki folyamatok, a „belső”) detektálását remélték. Ennek folytatása lesz később az ötödik fejezet, amely a könny kultúrtörténeti karrierjét rajzolja fel, ugyanezen kérdés mentén, jóllehet sokkal inkább – de nem kizárólag – a művészettörténet területén vizsgálódva (nem meglepő módon a könny, a sírás mint warburgi pátoszformula a kiindulópont). A negyedik fejezet felveszi a Peirce-féle szemiotika fonalát, és az indexikalitás képtudományi és tudománytörténeti diskurzusát, dilemmáit járja körül, amely az itt bemutatott koncepció felől sokkal inkább szóba jöhet a képiség kritériumaként, mint a hasonlóságon alapuló ikonicitás. A hatodik fejezet mintha csak az öt megelőző háromból lenne összegyúrva: az *effigies*, vagyis a képben megmutatkozó hasonmás jelenségével foglalkozik – az immár megszokott módon széles kultúrtörténeti panoráma ezúttal Kantorowicz klasszikus tanulmányával, a *The King's Two Bodies*-szal és az abban megfogalmazott reprezentációelméleti kérdéssel indít, hogy végül a képi hasonmások működésében megintcsak Derrida egy, a *Grammatológiában* bevezetett fogalmát használva, a szupplementaritás logikájára ismerjen. Ezt a logikát követi a hetedik fejezet okfejtése is, amely a karikatúrákról, a karikatúra „két testéről” (vagyis kettős hatásmechanizmusáról, mint másolat és túlzó fantázia, politikai pragmatika és komédia) értekezik – itt új elem az aktualitások kiemelt szerepe; Weigel a közelmúltban a karikatúrák körül fellángolt vitákból indítja a gondolatmenetét. Teszi ezt úgy,

hogy a Mohamed-karikatúrák 2005-ben kirobbant ügye még úgymond a levegőben van, a Charlie Hebdo szerkesztősége ellen elkövetett 2015. januári merénylet azonban minden bizonnyal már a kézirat lezárása után történt. A karikatúrák ebben a megvilágításban leginkább a szakrális képi ábrázolás egyfajta szekularizációjaként, funkcióváltásaként érthetőek; ezt fejtí mintegy vissza a nyolcadik fejezet, amely immár kifejezetten a vallásos-metafizikai tartalmak képi megragadásában kiteljesedő művészeti, ábrázolástechnikai hagyománnyal foglalkozik. Nem könnyű újat mondani e tárgykörben, hiszen, mint már volt róla szó, ez az aktuális képtudomány egyik legalaposabban kutatott területe; a fejezet nagyban épít is az ikonkutatás és az általános képelmélet egyik legismertebb képviselőjének, Hans Beltingnek a munkáira. A vizsgálódás tengelyét azonban nem Belting, hanem Walter Benjamin szolgáltatja, Weigel igen elegánsan tisztázza a reprodukció-tanulmány nevezetes, mégis gyakran félreértett fogalompárjának, a képek kultikus, ill. kiállítási értékének különbségeit és összefüggéseit. Szakralitás és képtörténet viszonyát Benjamin nyomán történeti perspektívába állítja, amikor – egy újabb bravúrral Hegel átlényegüléssel kapcsolatos eszempfattatásait elemezve – a szekularizációhoz, a szakrális kép fokozatos funkcióvesztéséhez kapcsolja az új, a modern reprodukciós technikák által kiszolgált képek iránti vágy megjelenését. A kilencedik fejezet megint az előzőekből építkezik, amennyiben a szakralitás megjeleníthetőségének kérdése mintegy testet ölt az angyalábrázolásokban. Itt is, mint korábban, voltaképpen a képelméleti felvetés tematikusabb, művészettörténeti vetületéről van szó; a metafizikai, mégis emberi testekkel megjelenített lényként értett angyalok jó alkalmat adnak, hogy az elméleti felvetéseket mintegy a „gyakorlatban”, a gazdag és igen alaposan feldolgozott művészettörténeti példaanyagon vizsgálhasunk. A főszerepet, korántsem meglepő, inkább elkerülhetetlen módon, az angyalok kapcsán is Aby Warburg és Walter Benjamin vonatkozó tézisei játsszák.

Az utolsó fejezet, mint már szó esett róla, amolyan zárókő a kötet gondolati architektúrájában; a fejezet, bár Benjaminról szól teljes egészében, akivel a korábbiakban is találkoztunk, nem folytatja az eddigieket, és nem is összegzés, inkább a bevezetőben kidolgozott koncepció kitekintése és egyben Benjamin képelméletének, „képi gondolkodásának” átfogó vázlat, valamint bevallottan a 2008-as Benjamin-könyvben található kép-fejezet továbbgondolása. Adott a Benjamin-féle „dialektikus kép”: a *Passzázatok* két nevezetes töredéke, amely szerint a megismerés „villámcsapászerűen” következik be (a szöveg pedig az ezt követő mennydörgés), illetve a dialektikus kép, amelyben a múlt a mosttal villámcsapászerű konstellációba áll össze, vagyis *Dialektik im Stillstand*. Világos, hogy ez a koncepció jól illeszkedik a kötet felvetéséhez, amely a képiséget a

létrejövés, az előállítás mozzanatában keresi. Weigel több lépésben mélyíti el és kontextualizálja a benjamini gondolatot. Először is, felölvte a Benjamin-kutató nehézfegyverzetét, filológiailag keretezi a képkérdést (mint azt egyébiránt a Benjamin-kutatás az aurfogalommal is tette): az ifjúkori írások alapján feltérképezi azokat a képi, művészettörténeti inspirációkat, amelyek alakíthatták Benjamin képi gondolkodását; alaposan, Benjamin életművén túl is nyomába ered a villámmetaforikának, és kijelöli a helyét az életmű más területeihez képest, különös tekintettel a nyelvfilozófiai és teológiai eszmefuttatásokra. Ezután, vagyis inkább emellett elemzi a „kostelláció” időbeliségét; a „hirtelenség”, a pillanatnyiség felértékelődésében a modernség fontos szellemtörténeti alakzatát ismeri fel (érdekes módon nem hivatkozik Karl Heinz Bohrer mára klasszikussá vált *Plötzlichkeit* című kötetére, amely részben Benjamin kapcsán állított hasonlókát, de nem kerül elő Heidegger *A világkép korszaka* című, voltaképpen Benjaminsal egyidős szövege, noha figyelemre méltó összefüggések adódnának a modernség e „képcentrikus” felfogásával). Vizsgálja a reprodukció-tanulmányban és másutt előkerülő sokkhatás jelentőségét Benjamin szövegeiben; rokonítja a sokkhatást a dialektikus kép működésével és elválasztja Freud traumaelméletétől, majd, a pszichológiai vonal mentén továbbhaladva (és visszaulva a második fejezetben taglaltakra), a képszerűség alakzatát és jelentőségét a benjamini emlékezésfolyamatban azonosítja. Benjamin emlékezéselméletének vázlata pedig egyenes úton vezet el történelemfelfogásához és a nevezetes *Über den Begriff der Geschichte* tételéhez. Weigel itt ismételten áttekinti azt, hogy hogyan válnak a képek inspirálta művészettörténeti megfontolások fokozatosan episztemológiává, majd történelemfilozófiává, hogyan alakul Benjaminsal a képekről való gondolkodás „képi gondolkodás”-sá. A dialektikus kép körül tehát valóban kirajzolódik egy olyan képtudományi paradigma, amely a képeket kevésbé a reprezentáció és a jelszerűség klasszikus problémái felől faggatja, mint inkább – episztemológiai és ontológiai státuszát megkérdőjelezve (a kép nem megismerendő, hanem a megismerés médiuma; a kép nem létező, mint inkább megalkotandó „kostelláció”) –, a történelem és a temporalitás hatásmechanizmusai és az ezekről alkotott képzetek körébe helyezi.

Egy rövid recenzió persze csak utalni tud a kötetben megmozgott műveltséganyagra, amelynek taglalása helyett inkább a teoretikus kulcsmozzanatokra próbál ügyelni, jöllehet Sigrid Weigel könyvének súlypontja éppen az előbbiben keresendő. A könyv a kultúratudomány új „vidám pozitívizmusának” vagy „materializmusának” kiváló példája: a filozófia-, a művészet- és tudománytörténet határterületein kalauzolja végig az olvasót, lefegyverző tájékozottsággal eddig nem nagyon ismert kultúrtörténeti tényeket és eseményeket és elő, a klasszikus szerzőket és

ismereteket pedig új megvilágításba helyezi. Mint arról már szó esett, előszeretettel merül el az aktuális kultúratudomány kedvelt témakörében; a középkor és a kora újkor művészet- és filozófiatörténetében (ehhez persze gyakran a már említett, a 20. század első felének akadémiai tudományosságán kívül álló, „korai kultúratudományos” szerzőket hívja segítségül), a tudományosság 18–19. századi kialakulásának kuriózumaiban, valamint hivatkozik a korai és aktuális populáris kultúrára éppúgy, mint a kortárs képzőművészetek figyelemreméltó alkotásaira. Ez a széles kultúratudományos tabló nemcsak ezer felé irányítja, szinte szétszórja az olvasói figyelmet (az igen pedánsan szerkesztett fejezetstruktúra dacára), de némiképp az elméleti analízis kárára is megy. A Derrida megidézése miatt érdeklődőkben például némi csalódást hagyhat hátra, hogy egy-néhány óvatos párhuzam említésén túl nem nagyon fordul elő a nyelvre való reflexió a könyvben, se a saját nyelv elkerülhetetlen képisége, se a képek részleges, mégis megfontolásra méltó szövegszerűsége kapcsán, holott nemcsak Derridánál, de a nyelvről (is) értekező Benjaminnál sem látszik könnyen megkerülhetőnek ez a kérdés. A *Grammatologie der Bilder* mindazonáltal mégis képes lehet arra, amit az első, ujjongó németországi ismertetések is pedzegettek: hogy egy szélesebb látószögű, a kultúratudomány összefüggésrendszerébe ágyazott képtudomány koncepcionális alapjait rakja le.

Filozófiai problémák, episztemikus vállalkozások és metafizikai szkepszis¹

1. Episztemikus vállalkozók

Képzeljünk el három episztemikus vállalkozót! Egyikük, Alfa, *szerecsésnek* mondhatja magát: egyre-másra gyarapodnak ismeretei a világról. Akárhányszor csak megragad egy új propozíciót, amelyet igaznak kell tartania az általa elfogadott episztemikus standardok szerint, a friss

A szerző filozófus, kritikus, egyetemi adjunktus Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Szociológia és Kommunikáció Tanszékén. Email: barany.tibor@gmail.com

- 1 Különleges helyzetben vagyok: vitapartnerem, Tózsér János könyvének, *Az igazság pillanatainak* (Pesti Kalligram Kft., Budapest, 2018.) én voltam a szerkesztője. A munka megkezdése előtt a következő hallgatólagos megállapodást kötöttük Jánossal: a szerkesztés idejére elmém *erisztikus* modulját kikapcsolom, azaz nem fogalmazok meg általános, a kötet teljes koncepcióját érintő ellenvetéseket; a *dialektikus* modul ellenőrző funkcióra állítom, és kizárólag akkor jelzek, ha megbicsaklana a gondolatmenet logikája, vagy érveléstechnikai hiba bukkanna fel a szövegben; a *nyelvi-retorikai* modult viszont maximális fokozaton működtetem, és igyekszem – ahogy maga a szerző fogalmazott a kötet bevezetőjében – a művet „nagyon *valamilyenné* tenni”. A szerkesztői munka lezárult, a megállapodás immár hatályát veszítette. Fenti tanulmányomban vitába szállok Tózsérrel, s megfogalmazom azokat az ellenvetéseimet, amelyeket nem mondhattam el neki a kötet szerkesztése közben. Természetesen mindvégig szem előtt tartom, hogy mivel sajátos hozzáférésem volt a mű szövegéhez, kizárólag olyasmit kérhetek rajta számon, ami felett eredetileg nem gyakoroltam (legalább részleges) ellenőrzést. Tehát szándékaim szerint csak a *lényegről* fogok beszélni, és arról sem kimerítően. Szeretnék köszönetet mondani Márton Miklósnak és Réz Annának, hogy megjegyzéseket fűztek tanulmányom korábbi változatához. Az írás az OTKA-NKFIH K-116191 számú pályázatának – *Jelentés, kommunikáció; szó szerinti, figuratív: Kortárs nyelvfilozófiai kutatások* – támogatásával, valamint a Felsőoktatási Intézményi Kiválósági Program Önvezető autók, automatizáció, normativitás: Logikai és etikai kutatások című kutatási programjának keretén belül készült.

tudáselem akadálytalanul illeszkedik a korábbiakhoz. Alfa vállalkozását tehát *konzisztenciatartó propozícióbővülés* jellemzi: hősünk nem kerül olyan helyzetbe, hogy választania kelljen igazolt meggyőződései közül, hiszen ezek nem mondanak ellent egymásnak, és nincsenek ellentmondó következményeik. Ha mégis előállna ez a nem kívánatos helyzet, a zavar csupán átmenetinek bizonyulna: Alfa könnyűszerrel kideríti, mely propozíció kapcsán követett el hibát az igazolási eljárás során (mondom, hősünk *szerencsés* episztemikus vállalkozó!). És ha nagy ritkán az igazolási folyamatok ellenőrzése nem vezetne eredményre, Alfa még mindig megteheti, hogy revízió alá vonja az ismeretszerzési módszereit és az elfogadott episztemikus standardokat. A felülvizsgálat eredményeképpen pedig „újrarendezi” igazolt meggyőződéseinek rendszerét, és így ismét konzisztens propozícióhalmazhoz jut – amely immár akadálytalanul bővíthet tovább az új igazolási módszerek következetes alkalmazásával. Természetesen Alfának nincs birtokában univerzális igazolási eljárás (*ennyire* azért nem szerencsés!), ezért az ismeretrendszer belső koherenciája szempontjából fontos szerepet játszó, az újabb ismeretek fényében azonban hamisnak tűnő propozíciók esetén van némi mozgástere (à la Lakatos):² eldöntheti, hogy továbbra is ragaszkodik a kérdéses propozíciókhoz, és inkább átalakítja a tudásszerzés és igazolás módszertanát, vagy megszabadul a problémás propozícióktól, átmenetileg csökkentve ezzel elméletének magyarázóerejét. Mindez azonban nem érinti a lényegét: ha Alfa a nehezebb utat, azaz a módszertani revíziót választja is, továbbra sem kell hosszan bíbelődnie inkonzisztens propozíciókkal. Nem fordulhat elő, hogy az episztemikus standardok revíziójának eredményeképpen ismét inkonzisztens propozícióhalmazhoz jusson – éppen ebben áll Alfa szerencséje.

Béta *nehéz sorsú* episztemikus vállalkozó. Meggyőződéseinek folyamatosan bővülő rendszere újra és újra inkonzisztens propozícióhalmazokká rendeződik, hősünk pedig mindegyik propozíció iránt erősebb vagy gyengébb *episztemikus vonzalmat* táplál. Rendre ugyanabban a helyzetben találja magát: elsőre nem képes a meglévő episztemikus standardjainak megfelelő igazolási eljárások segítségével különböző igazságértéket rendelni p -hez és $\neg p$ -hez. (Mely utóbbi vagy közvetlenül részét képezi az igazolt propozíciók halmazának, vagy levezethető belőle, mondjuk q -ból és $q \rightarrow \neg p$ -ből.) Béta számára nem önmagában az inkonzisztencia jelenti a problémát, hiszen ezzel a jelenséggel olykor Alfa is szembe-sül, hanem az inkonzisztencia *tartós feloldhatatlansága*. Mindazonáltal

2 Lásd Lakatos Imre: A kritika és a tudományos kutatási programok metodológiája. Fordította Benedek András és Forrai Gábor. In Miklós Tamás (szerk.): *Lakatos Imre tudományfilozófiai írásai*. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1968/1997, 19–63.

hősünk előbb-utóbb mindig úrrá lesz a helyzeten (sorsa nehéz, de nem tragikus), s különböző manőverekkel sikerül felszámolnia az inkonzisztenciát, megszüntetni az episztemikus vonzalmát némely meggyőződése iránt. Kideríti, melyik proposíciónak tulajdonított tévesen igazságértéket; revízió alá vonja az episztemikus standardjait, s így konzisztens formában újrastrukturálja ismereteinek rendszerét; vagy megmutatja, hogy az inkonzisztencia csupán látszólagos (amit „*p*”-ként írtunk le, valójában több proposíciót foglal magában, esetleg a kifejezés többértelmű, így „*p*” és „¬*p*” nem ugyanannak a ténynek a fennállását állítja és tagadja; vagy valamilyen más módon). Béta episztemikus vállalkozása végső soron sikeres, akárcsak Alfáé. A két vállalkozónak azonban részben eltérő típusú munkát kell végeznie: míg Alfa egyszerűen ismereteket halmoz fel, átmeneti zökkenőkkel, Béta folyamatos problémamegoldásra kényszerül.

Velük szemben Gamma *abszolút peches* episztemikus vállalkozó. Hiába igyekszik megnyugtató módon megszüntetni az inkonzisztenciát a szilárd (értsd: episztemikusan vonzó) meggyőződései között, nem jár sikerrel. Minden kísérlete csődöt mond: nem találja meg azokat a proposíciókat, amelyeknek hibásan tulajdonított igazságértéket, és nem segít a bevett episztemikus standardok felülvizsgálata sem. Mi több, amikor tisztázó céllal kikötéseket vesz fel az elméletébe, amitől az inkonzisztencia látszatának eloszlását reméli, csupán hosszabb és bonyolultabb proposíciósorozatokat kap eredményül, amelyek továbbra is inkonzisztensek lesznek (lásd *inkonzisztenciátartó proposícióbővítés*). Egy szó, mint száz: vállalkozása jottányit sem halad előre (eltekintve attól, hogy elméletei egyre tartalmasabbá, részletesebbé és bonyolultabbá válnak): egyik pillanatban sincsen *döntő* oka megválni egy vagy több proposíciótól, amely iránt episztemikus vonzalmat táplál.

Tózsér János szerint a filozófia minden pillanata Gamma-pillanat. A filozófusok abszolút peches episztemikus vállalkozók, a filozófiai megismerés lényegét tekintve sikertelen episztemikus vállalkozás. Tózsér könyvének tézise a következőképpen szól:

(TT) Az analitikus filozófia mint a klasszikus filozófiai problémák megoldásával foglalkozó episztemikus vállalkozás sikertelen vállalkozás.

Írásomban egyetlen általános ellenvetést szeretnék megfogalmazni Tózsér diagnózisával és elemzésével szemben. Azt állítom, hogy a szerző célkitűzése módszertanilag elhibázott: semmilyen metafizikai szkepticizmus nem állhat meg a lábán robusztus metafizikai keretelmélet nélkül – Tózsér metafizikai szkepticizmusa viszont lehetetlenné teszi a megfelelő metafizikai elmélet kidolgozását. Ha valaki arra vállalkozik, hogy koherens metafizikai szkeptikus álláspontot fejtsen ki,

mindenképpen ki kell dolgoznia valamilyen tartalmas metafizológiai elméletet, máskülönben elemzése átfogó – mindenfajta emberi tudás lehetőségét tagadó – szkepticizmussá bővül. Tőzsér azonban tudatosan tartózkodik ettől, és explicite kijelenti: metafizológiai szkeptikusként nem alkothat filozófiai elméletet a filozófiai megismerés természetéről. Az elemzés minden nehézsége ebből a – nem kellőképpen tudatosított – belső ellentmondásból vagy módszertani inkonzisztenciából fakad. Írásom következő részében röviden rekonstruálom Tőzsér négy lépésből álló gondolatmenetét, majd megfogalmazom az ellenvetést. Végül rámutatok az elemzés két súlyos problémájára: Tőzsér gondolatmenete körkörös, és tévesen ragadja meg a filozófia nevű intézményes episztemikus vállalkozás résztvevőinek szerepét. Mindkét probléma ugyanarra vezethető vissza: a tartalmas metafizológiai elemzés hiányára.

2. Metafizológiai szkepticizmus négy lépésben

A fenti modell csak erős megszorításokkal alkalmazható a filozófia esetére és Tőzsér diagnózisára: Gamma (akárcsak Alfa és Béta) *magányos* episztemikus vállalkozó, a filozófia viszont *társas* megismerő vállalkozás. A filozófusok – akárcsak a valóságban majd’ minden episztemikus projekt résztvevői – intézményes keretek között keresik az igazságot. A modellbeli Gamma tanácstalanságának tehát a filozófusok társadalmában uralkodó szakmai *disszenszus* feleltethető meg – a szerző szavával: „a filozófia minden területét átható, permanens nézetkülönbség”.³

Tőzsér diagnózisa szerint természetesen akadnak filozófusok, akik szilárdan hisznek az álláspontjuk igazságában.⁴ Tudni vélik, hogy mely

3 Tőzsér János: *Az igazság pillanatai. Esszé a filozófiai megismerés sikertelenségéről*. Pesti Kalligram, Budapest, 2018, 106.

4 Legalábbis ami a szakcikkekből és könyvekből kirajzolódó figura és a neki tulajdonítható meggyőződések viszonyát illeti. A valóságban persze a hús-vér filozófus nézetei nem feltétlenül esnek egybe a szövegbeli beszélő – mint konvencionális nyelvi-retorikai eszközökkel megalkotott „személy” – nézeteivel. Ezzel a különbséggel Tőzsér egyáltalán nem vet számot. Pedig van jelentősége. A tudományos kommunikáció intézményes gyakorlatát részben másféle normák irányítják, mint a hétköznapi véleményserét. A filozófustól elsősorban azt várja el a szakmai közössége, hogy érdemben hozzájáruljon a tudományos diskurzus előrehaladásához, akár újszerű álláspont megfogalmazásával, akár a korábbi elméletek eddig nem ismert bírálatával, új fogalmi megkülönböztetések bevezetésével, és így tovább – ennek pedig nem *számonkérhető* feltétele, hogy a szerző *mint magánszemély*

propozíciókat kell feladni az inkonzisztencia megszüntetése érdekében – azaz pontos elképzelésük van róla, hogyan kell a kérdéses filozófiai problémát megoldani. (Ha egyáltalán felmerül bennük, hogy filozófiai problémával van dolguk; megtörténhet, hogy vállalkozásukat pusztán ismeretfelhalmozó tevékenységnek tekintik, akár csak Alfa.) A klasszikus filozófiai problémák Tőzsér szerint nem mások, mint inkonzisztens propozícióhalmazok⁵ – megoldásuk pedig abban áll, hogy feladjuk valamelyik propozíciót (vagy többet is közülük), s ezzel megszüntetjük az inkonzisztenciát. Ám higgyenek bármilyen szilárdan is a filozófusok a saját elméleteikben és megoldási javasolataikban, *nincs rá okuk*, hogy álláspontjukat igazoltnak tartsák; akár csak erősebben igazoltnak, mint a rivális filozófiai elképzeléseket és megoldási javaslatokat. Ennek pedig Tőzsér szerint az a legvalószínűbb oka, hogy a filozófiai problémák megoldása és a filozófiai állítások igazolása kívül esik az emberi megismerőképeség határain. A filozófiai megismerés sikertelensége „episztemikus felszereltségünk” hiányosságaira, „fogyatékoságára” vezethető vissza. Így állhat elő az a helyzet, hogy rendre episztemikus vonzalmat érzünk egymással inkonzisztens propozíciók iránt – és amikor ezen propozíciók részhalma-zai filozófiai problémákká állnak össze, nem tudunk közülük választani, mert bármilyen döntés esetén valamilyen episztemikus vonzalmunk el-lenében cselekednénk.

Közelebről szemügyre véve Tőzsér gondolatmenetét, az elemzés négy lépésből áll. Elsőként detektálnunk kell az episztemikus vállalkozás sikertelenségének nyilvánvaló *tünetét*: a filozófusok közösségében – a preszókratikusoktól napjainkig – az összes kérdés kapcsán széles körű disszenszus uralkodik.⁶ Ez nem csupán „belülről” érzékelhető, de a „külső”, elfogulatlan szemlélő számára is világos: ha végigpillantunk a filozófia történetén, és számot vetünk a filozófia művelésének jelenlegi

higgyen az általa elmondottak igazságában. Tőzsér a könyvében mindvégig név-értéken veszi a szerzői nyilatkozatokat, sőt, a filozófiai megismerés egyfajta *személyes modelljével* dolgozik; mi több, az olvasót gyakran introspektív gyakorlatok elvégzésére kéri. Ez azonban nincs teljes összhangban azzal, hogy a tudományos megismerést közösségi episztemikus vállalkozásként szokás elgondolni. A problémára írásom utolsó részében visszatérek.

5 Tőzsér: i. m., 246.

6 Tőzsér egy helyen kontrafaktuális elemzését adja a valódi szakmai konszenzus hiányának: feltéve, hogy bizonyos kérdéseket illetően ideig-óráig mégiscsak konszenzus tapasztalható a filozófusok közösségében, a következő állítás mindig igaz lesz: *ha* feltűnne egy jól kidolgozott új (vagy megfelelően átdolgozott régi) elmélet, amely ellentmondana ennek a konszenzusnak, az új elmélet teljes jogú résztvevőként jelenne meg „a versengő filozófiai elméletek piacán”. (Uo., 129.)

gyakorlatával, azt látjuk, hogy valójában egyetlen probléma megoldását illetően sincs egyetértés a szakemberek között.

Ha jobban belegondolunk, már az is a sikertelenség tünete, hogy a filozófia problémamegoldó tevékenységgé változott. Önmagában nem sok jót sejtet, hogy a filozófiai ismeretek a filozófia művelésének napi gyakorlatában rendre inkonzisztens propozícióhalmazokká állnak össze (lásd fentebb Béta helyzetét) – az viszont a kudarc egyértelmű jele, hogy mindmáig egyetlen esetben sem született konszenzuálisan elfogadott javaslat az inkonzisztencia feloldására. Tőzsér koncepciója szerint a filozófiának mint episztemikus vállalkozásnak eredetileg *nem* a problémamegoldás volt a lényege, hanem az igazságok kimondása és az igazságigénnyel bíró állítások igazolása (lásd az episztemikus vállalkozás definícióját).⁷ A gyakorlatban azonban a filozófia művelése (sikertelen) problémamegoldási kísérletek sorozatává változott.⁸

A gondolatmenet második lépése a *diagnózis* felállítása. A filozófusok azért nem tudnak konszenzuálisan elfogadható javaslatot megfogalmazni az inkonzisztencia feloldására, mert a filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens propozícióhalmazok mindegyik eleme iránt erős episztemikus vonzalmat éreznek, azaz egyik propozíció feladása mellett sem szólnak döntő érvek.⁹ Harmadik lépésként a tünetből – a filozófiai problémák megoldásával kapcsolatban nincsen széles körű konszenzus a filozófusok körében – és a diagnózisból – a filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens propozíciók mindegyike iránt episztemikus vonzalmat táplálunk – Tőzsér szerint bátran *következtethetünk a legvalószínűbb okra*: „episztemikus felszereltségünk” hiányosságai nem teszik lehetővé számunkra a filozófiai problémák megoldását.¹⁰ A negyedik lépés a *terápiás javaslat* megfogalmazása: az emberi megismerőképeség

7 Uo., 36.

8 Még a rendszeralkotó filozófusok esetében is ezt tapasztaljuk, illetve így érdemes rekonstruálnunk a munkásságukat. Tőzsér szerint az átfogó filozófiai világnézetet kidolgozó szerzők (mint például Platon, Kant vagy Spinoza) „nagy művei nem mások, mint több, egymással szervesen összefüggő filozófiai problémára adott, lehetőség szerint koherens válaszgyűjtések”. (Uo., 76.)

9 Uo., 273–275.

10 Tőzsér szerint a szakmai konszenzus *szükséges feltétele* egy probléma megoldásának (uo., 105), azaz a konszenzus hiányából egyértelműen következik a problémamegoldás kudarca. A szerző a problémamegoldás (és így az igazolás) *internalista* koncepciójával dolgozik: csak akkor állíthatjuk, hogy egy filozófiai problémát sikerült megoldani, ha a megismerő személy – pontosabban a filozófusok szakmai közösségét alkotó személyek mindegyike – számára belső perspektívából hozzáférhető az a tény, hogy a kérdéses (együttesen konzisztens) propozíciók egyenként igazoltak.

korlátaival számot vető filozófus az intellektuális tisztesség jegyében (némi önreflexív-introspektív gyakorlat elvégzése után) nem tehet mást, mint hogy felfüggeszti a hitét a saját álláspontjában és elméleteiben – azaz „szélnék ereszti” a filozófiai meggyőződéseit. Aki megteszi a szerző által javasolt első három lépést, szükségképpen megteszi a negyediket is (nem állhat meg félúton!): szkeptikussá válik a filozófiai megismerés lehetőségével kapcsolatban – azaz a *metafilozófiai szkepticizmus* álláspontjára helyezkedik.

Tanulmányomban elsősorban a gondolatmenet második és harmadik lépésével fogok foglalkozni. Mielőtt megfogalmaznám az ellenvetésemet, érdemes röviden tisztázni az elemzés néhány részletét – ezzel explicitté téve Tózsér gondolatmenetének előfeltevéseit.

Hogy elkerüljük a pszichológiai szótár használatából adódó félreértéseket,¹¹ az episztemikus vonzalom fogalmát a következőképpen határozhatjuk meg: Ha egy filozófus *episztemikus vonzalmat* érez p proposíció iránt, ez azt jelenti, hogy a filozófusnak

- (a) jó oka van feltételezni, hogy p igaz, azonban
- (b) nem rendelkezik a saját szakmai közösségén belül konszenzuálisan elfogadott episztemikus standardoknak megfelelő igazolással p igazsága mellett.

Amennyiben rendelkezésére állna ilyen igazolás, már nem episztemikus vonzalomról, hanem tudásról, vagy legalábbis igazolt (vagy jól konfirmált) meggyőződésről kellene beszélnünk.

Melyek lehetnek ezek a „jó okok”? Tózsér szerint, ha valaki hozzá hasonlóan szkeptikus álláspontot képvisel, akkor tudomásul kell vennie: nem pusztán p igazolása esik kívül az emberi megismerőképesség határain, de az is, hogy bármi biztosat mondjunk a filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens proposíciók iránt táplált episztemikus vonzalmunk eredetéről.¹² Legfeljebb annyit tehetünk, hogy az introspekció segítségével

- 11 Tózsér többször is hangsúlyozza: a filozófiának mint episztemikus vállalkozásnak nem lehet az a célja, hogy *szubjektív igazolást* vagy szubjektív bizonyosságot nyújtson a filozófus számára. (Uo., 141–143, 186–188.) Következésképpen az elemzés alapfogalmi – episztemikus vonzalom, igazolt meggyőződés stb. – nem (tiszván) a filozófusok belső pszichológiai valóságára vonatkoznak, hanem normatív jelentéselemeket is magukban foglalnak.
- 12 Tózsér nem vet számot azzal a problémával, hogy gondolatmenetének értelmében az inkonzisztens proposíciók iránt táplált episztemikus vonzalom detektálásának pillanatában *még nem érkeztünk meg* a metafilozófiai szkepticizmus álláspontjára, tehát nem tekinthetjük adotttnak, hogy semmi biztosat nem mondhatunk e vonzalom eredetéről. Ezen a ponton, ha következetesen szeretne eljárni, a vonzalom

vel detektáljuk magunkban a vonzalom fennállását, és megfogalmazunk néhány esendő hipotézist annak lehetséges eredetével kapcsolatban. Tőzsér a következő hipotéziseket fogalmazza meg: episztemikus vonzalunk olykor (feltehetőleg) evolúciós eredetű, a kérdéses propozíciók tehát velünk születnek;¹³ más esetekben fenomenológiai megfontolásokból származnak, tehát introspektív úton teszünk szert rájuk;¹⁴ megint más esetekben a szocializációnk során sajátítjuk el őket, tehát „kulturális gyökerűek”;¹⁵ de olykor teoretikus mérlegelés vagy akár filozófiai megfontolás is állhat a háttérben.¹⁶ Az episztemikusan vonzó propozíciók között vannak truizmusok (olyan állítások, amelyeket „csak igazként lehet elgondolni”, azaz amelyek mellett „nem kell érvelni, hogy igazként fogadjuk el őket”),¹⁷ de jelentős részük nem az.¹⁸ A filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens propozíciók tehát „nem rendelkeznek sajátos természettel”¹⁹ – legalábbis semmi olyanal, amit az introspekció fel tudna tárni. Mindazonáltal egy valami közös bennük: különböző okokból szilárdan ragaszkodunk hozzájuk, tehát *kizárólag a legszigorúbb episztemikus standardoknak megfelelő cáfolat esetén lennének hajlandók hamisnak tartani őket*. A „hajlandóságot” nem pszichológiai, hanem episztemikus kontextusban kell értenünk (bár Tőzsérnél, mint láttuk, általában nem válik el a kettő): csak a legszigorúbb igazolási standardok birtokában lenne *racionális eljárás* a részünkről, ha elvetnénk ezeket a meggyőződéseket.

Ki ez a „mi”, akiről az előző megfogalmazás szól, ki a mondat alanya? Tőzsér időnként a szakmabeliekről beszél:

Persze azt felelheti valaki: *biztosan* akad fizikalista, aki nem csupán nem érez episztemikus vonzalmat a (4) iránt [„A tudatos tapasztalatok nem fizikai események.”], de fogalma sincsen róla, mások miért

forrására vonatkozó *metafilozófiai disszenzusra* kellene hivatkoznia – ám nem ezt teszi. A problémára később még visszatérek.

13 Például: „A fizikai tárgyak létezésük során megőrzik az azonosságukat.”

14 Például: „A tudatos tapasztalatok nem fizikai események.”

15 Például: „Egy fizikai tárgy műalkotás mivolta nem a perceptuális tulajdonságain szupervenial.”

16 Például: „Minden eseménynek elégséges fizikai oka van.” Vagy: „Ha egy esemény indeterminált, akkor véletlenszerű.” (Tőzsér: i. m., 251–261.)

17 Uo., 122–124.

18 A truizmus fogalmának problémáira ebben a tanulmányban nem tudok kitérni.

19 Tőzsér: i. m., 260.

éreznek. Meglehet. Ez a fizikalista azonban nyilvánvalóan nem érti a test-lélek problémát. A durvább minősítéseket mellőzöm.²⁰

Máskor (és általában) azonban az „emberekre”, a „filozófiai megfontolásoktól nem fertőzött”, józan ítélőképességű személyekre hivatkozik:

Kant álláspontja – ha talán nem is annyira megbotránkoztató, mint Singeré – a legtöbb ember szemében igencsak visszatetsző, mivel az emberek a p_1 -et [a konzekvencialista etika alapelvét alkotó proposíciót] is episztemikusan vonzó proposíciónak találják. Nem állítom, hogy valaki ne gondolhatná, hogy a deontikus etika mellett erősebb érvek szólnak, mint a konzekvencializmus mellett – hanem csak arról beszélek, hogy senki nem állhat ellen „büntetlenül” a p_1 iránti episztemikus vonzalmának.²¹

A megfogalmazás nem véletlenül „billeg” – mint ahogyan az sem véletlen, hogy az episztemikus vonzalom definíciója az én rekonstrukciómban „féloldalasra” sikerült: az (a) feltételben általában véve jó okokról van szó, a (b)-ben pedig *a filozófusok közösségén belül konszenzuálisan elfogadott igazolásról*. Az episztemikus vonzalom olyasvalami, amelyet a filozófus általános megismerő ágensként, „magánszemélyként” érez bizonyos proposíciók iránt (és amelyekre jellemzően nem is filozófusként tett szert) – ezt a vonzalmat pedig kizárólag a filozófiai (vagy másféle tudományos) igazolás alakíthatná át tudássá. Mindez a „féloldalasság” a szkeptikus álláspont nyújtotta korlátozott perspektívából, illetve a tartalmas metafizikai elemzés hiányából fakad. A tanulmány utolsó részében visszatérek a kérdésre.

Fontos megjegyezni: az episztemikus vonzalom intenzitása proposícióként és filozófusokként különbözhet – egyes proposíciókhoz bizonyos filozófusok erősebben vonzódnak, mint másokhoz.²² Adott

20 Uo., 254.

21 Uo., 273.

22 Uo., 252. Tözsér ezen a ponton is (látszólag?) tisztán pszichológiai leírását adja a jelenségnek: a filozófusok személyes episztemológiai vonzalmairól beszél – ahelyett, hogy ismeretelméleti okokból indokolt módon erősebb és gyengébb vonzalmakat említene. (Mondjuk arra hivatkozva, hogy az evolúciós eredetű proposíciók erősebbek, mint a teoretikus megfontolásokból származók, és így tovább.) Hiszen úgy gondolja, ha már egyszer elfogadtuk a metafizikai szkepticismus álláspontját, akkor tudomásul kell vennünk: nem tudhatjuk teljes bizonyossággal, hogy az egyes esetekben mi az eredete az episztemikus vonzalmunknak, valamint hogy ezeket hogyan kellene ismeretelméleti szempontból rangsorolnunk. Ha következetes lenne, és valóban a fent leírt gondolati úton vezetné végig az olvasót, és nem már

esetben persze érdemes lehet mérlegelni, hogy melyik proposíció segítségével tudunk több jelenséget megmagyarázni; a szerző szavaival: melyikből lehet „több filozófiai dzsúszt kipréselni”.²³ Ám *valamilyen* (nem csekély) mértékben mindegyik proposícióhoz vonzódnunk, és mindegyik részét képezheti nagy magyarázóerejű elméleteknek. Ráadásul a filozófiai konstrukciók felépítésére vonatkozó megfontolások igencsak távol állnak az igazság kérdésétől. Nem *hasznos* vagy *valószerű* vagy *egyszerűségük okán nagy teherbírású* elméleteket keresünk, hanem igaz állításokat szeretnénk megfogalmazni a világról. Amikor a filozófusok a megoldási javaslatok parszimoniájáról vagy ökonomikusságáról vitatkoznak, akkor szem elől tévesztik episztemikus vállalkozásuk eredeti célját: az igazság megismerését.

Tözsér szerint kétféle oka lehet annak, ha egy filozófus a vállalkozás nyilvánvaló sikertelensége ellenére továbbra is elszántan ragaszkodik a filozófiai meggyőződéséhez.²⁴ A kérdéses személy *episztemikus vakságban* szenved, tehát reflektálatlan módon kitüntetettnek tekinti a saját episztemikus pozícióját (lásd a kötetbeli Philonuszt) – vagy *episztemikus skizofrénia* áldozata: bár lényegét tekintve tisztában van vele, hogy álláspontja semmivel sem tekinthető erősebben igazoltnak, mint a rivális álláspontok, pszichológiai okokból nem képes „szélnak eresztetni” a meggyőződéseit (mint a kötetben hivatkozott Peter van Inwagen).

Elérkezett az idő, hogy megfogalmazzam az ellenvetésemet!

3. Metafilozófia: se veled, se nélküled

Remélhetőleg az iménti rekonstrukció világossá tette: Tözsér metafilozófiai szkepticizmusa nem támaszkodik kifejtett metafilozófiai elméletre.

Egy metafilozófiai elmélettől elvárjuk, hogy választ adjon (legalább) a következő kérdésekre: Hogyan határozhatjuk meg a filozófia fogalmát? Mitől lesz egy állítás vagy „megfontolás” filozófiai jellegű? Miben áll a filozófiai megismerés természete? (Már amennyiben a filozófia megismerő

a kezdetektől fogva a metafilozófiai szkepticizmus irányából érvelne, leginkább arra kellene hivatkoznia: az ismeretelmélesek körében nincs teljes konszenzus az episztemikus vonzalmak eredetével kapcsolatban, valamint azt illetően, hogyan kell megbízhatóság alapján rangsorolnunk a különböző forrásból származó proposíciókat. (Lásd még a 11. jegyzetet.)

23 Uo., 275–276.

24 Uo., 198–219.

vállalkozás. Ha nem, mi a filozófiai tevékenység célja?) Miben különbözik a filozófiai megismerés például a tudományos megismeréstől? Milyen módszereket kell alkalmaznia a filozófusnak? Milyen igazolási standardoknak kell megfelelni a filozófiai állítások vagy „megfontolások” igazolása során?

Ha a filozófus *szeptikus* álláspontot képvisel a filozófiai megismerés lehetőségével kapcsolatban, ideális esetben a következőképpen jár el: miután választ adott a fenti kérdésekre, különböző érvek segítségével megmutatja, hogy a filozófiai megismerés – szemben más megismerési formákkal – természetéből fakadóan megbízhatatlan, a filozófia módszerei elvileg alkalmatlanok rá, hogy segítségükkel tudásra vagy igazolt igaz meggyőződésekre tegyünk szert. Tözsér azonban más irányban indul el.

Már a kezdetek kezdetén kijelenti, hogy a fenti első, tehát a filozófia természetét firtató kérdésre nem ad választ. Döntését így indokolja:

... nem tudom definiálni a filozófia fogalmát. Annyira sokféle tevékenységet nevezünk filozófiának, hogy reménytelen valamiféle közös lényeg után kutatni. Egyszerűen nem létezik olyan tulajdonság vagy tulajdonságcsokor, amellyel valamennyi filozófiának nevezett tevékenység rendelkezne, és amellyel kizárólag a filozófiának nevezett tevékenységek rendelkeznének.²⁵

A szerző a kötet tárgyának kijelölése során a szakmabeliek és a jól tájékozott laikusok (például a szövegben rendre felbukkanó Szofi) közös intuitív tudására hivatkozik:

Így hát nem nagyon tehetek mást, mint hogy előfeltételezem: *körülbelül* tudod, hogy mi a filozófia, és *körülbelül* tudod, hogy mivel és milyen módon foglalkoznak a filozófusok. Ehhez csak az kell, hogy ismertségi viszonyban légy viszonylag sok filozófiai művel – ennyi elég is lesz.²⁶

Másfelől viszont mégiscsak tesz néhány – hangsúlyozottan nem metafizológiai, hanem *empirikus megfigyelés*en alapuló²⁷ – állítást a filozófia művelésének gyakorlatával kapcsolatban. Egyrészt, mint láttuk, Tözsér kijelenti, hogy a filozófia episztemikus vállalkozás. (Persze nem világos, hogy ez mennyiben lenne empirikus megfigyelésen alapuló ténymegállapítás, nem pedig metafizológiai tétel. Különösen annak fényében, hogy a szerző a továbbiakban négy „filozófiai attitűdöt” ismertet,

25 Uo., 34–35.

26 Uo., 36.

27 Uo., 164–165.

azaz metafizikai álláspontot, amelyek – minden retorikai-tartalmi különbségük ellenére – egyaránt episztemikus vállalkozásként kezelik a filozófiát,²⁸ igaz, hangsúlyozottan nem érvel egyik megközelítés mellett sem. Vegyük észre, Tózsér állítása abban az értelemben mindenképpen metafizikai jellegű, hogy *mond valamit* a filozófiáról: kiemeli a filozófiai vállalkozás egyik legfontosabb karakterisztikumát, amelyben az más vállalkozásokkal osztozik – azaz általánosabb fogalom alá rendeli a filozófiát. A szerző feltehetőleg azért gondolja, hogy mindennek ellenére mégsem metafizikai állítással van dolgunk, mert (i) a kérdéses osztályozás többféle tartalmas metafizikai elmélettel is összefér, tehát nem kötelez el bennünket valamilyen speciális metafizikai elmélet mellett, valamint (ii) az állítást tisztán empirikus eszközökkel kell igazolnunk – tudniillik a filozófusok tevékenységének megfigyelésével. És így is igazolja: azt állítja, hogy ha végigpillantunk a filozófia művelésének legkülönbébb gyakorlatain, „nemigen lehet másképp gondolni, mint hogy szinte valamennyi filozófus filozófiai kérdések megválaszolására, filozófiai problémák megoldására vállalkozik”.²⁹ Még ha elfogadjuk is a szerző eljárását, tudniillik hogy megvitatásra bocsájt egy empirikus tény, amelyet aztán nem igazol módszeresen, csupán a benyomásaira hivatkozik, akkor is nehéz elképzelni, hogyan állíthatnánk össze a „filozófiának” nevezett tevékenységek listáját bármiféle előzetes metafizikai elképzelés nélkül.) Másrészt azt állítja, hogy a filozófia problémamegoldó tevékenység, azaz „a filozófusok problémák megoldására vállalkoznak”.³⁰ Harmadrészt pedig azt, hogy pontosan ezen tevékenységforma alapján rögzíthetjük a „filozófia” kifejezés *extenzióját*:

Azt is mondhatnám: a filozófia – tág értelemben vett – azonosságfeltételét a nemzedékekről nemzedékekre áthagyományozódott filozófiai problémák – tág értelemben vett – azonossága biztosítja.³¹

28 Uo., 170. A következő metafizikai elképzelésekről van szó: a filozófia mint a (természet)tudomány része (45–47); mint részben a priori elméletalkotás (47–49); mint megértés, azaz mint a hétköznapi implicit tudásunk explikálására vállalkozó tevékenység (49–50); mint fenomenológia, azaz mint a tudatos tapasztalat vizsgálata a szubjektum perspektívájából (51–56).

29 A filozófiai tevékenység empirikus megfigyelésének és metafizikai elemzésének szigorú szétválasztásában alighanem a szerző azon – többször megismételt – meggyőződése tükröződik, hogy az empirikus tények aluldeterminálják a filozófiai elméleteket (lásd uo., 48., 319–320).

30 Uo., 166.

31 Uo., 171.

Tőzsér megjegyzi: szigorúan leíró nézőpontból – a klasszikus filozófiai problémákhoz fűződő viszonyuk alapján – különbséget tehetünk az analitikus és a kontinentális filozófia között. Míg az előbbi továbbra is a hagyományos (és újabb) filozófiai problémák megoldásával foglalkozik, addig az utóbbi „letér a hagyományos filozófiai problémák útjáról, és lemond arról, hogy megoldást kínáljon ezekre a problémákra”.³²

Milyen választ ad Tőzsér a fenti második és harmadik kérdésre? Semmiyet, hiszen következetesen el akarja kerülni, hogy tartalmas metafilozófiai elemzéssel álljon elő.³³ Csupán annyit mond: vannak proposíciók, amelyeket „csak filozófiailag lehet igazolni”³⁴ – minden bizonnyal ezek lennének a filozófiai proposíciók, az ilyen proposíciókat kifejező állítások pedig a filozófiai állítások. A filozófiai problémák pedig olyan inkonzisztens proposícióhalmazok, amelyek kizárólag (vagy többségükben?) filozófiai proposíciókat tartalmaznak. A filozófiai proposíciók igazságában persze „zsigerileg” is hihetünk; hiszen például arról, hogy létezik elmefüggetlen külvilág, a szerző szerint „kultúrától, történeti kontextustól és neveltetéstől függetlenül” minden ember meg van győződve.³⁵ A metafilozófiai szkepszis ezekre a „zsigeri” (vagy éppenséggel vallási) meggyőződésekre nem is terjed ki. Kizárólag azokat a meggyőződéseinket kell a szerző által javasolt negyedik lépésben felfüggeszteni, amelyeket valamilyen filozófiai megfontolás, érv vagy igazolás (bármilyen legyen is az) hatására alakítottunk ki az elménkben.³⁶

Érdekes módon Tőzsér a szöveg más pontjain nem tartózkodik a metafilozófiai megfontolásoktól: a fenti harmadik lépés során, amikor számba veszi a filozófia mint episztemikus vállalkozás sikertelenségének lehetséges okait, explicit módon elutasít két metafilozófiai elgondolást. Az egyik szerint a filozófusok abban különböznenek más episztemikus vállalkozóktól, hogy állításaikat a *hétköznapi intuíciónkra* hivatkozva szeretnék igazolni.³⁷ E magyarázat értelmében a filozófia azért sikertelen vállalkozás, mert elhibázott módszertannal dolgozik. Hiszen a kísérleti filozófia eredményei (sokak szerint) világossá tették: nincsenek efféle

32 Uo., 64–70.

33 Uo., 164.

34 Uo., 190.

35 Uo., 189.

36 Uo., 190–196. Tőzsér terminológiájával: *normatív értelemben* nem hihetünk a filozófiai érvek segítségével igazolt meggyőződéseink igazságában – ettől még persze *pszichológiai értelemben* hihetünk bennük, már amennyiben „zsigeri” vagy vallási meggyőződésekről van szó. (Uo., 189–190).

37 Az elképzelés kritikáját lásd: Herman Cappelen: *Philosophy without intuitions*. Oxford University Press, Oxford, 2012.

stabil, kultúrafüggetlen intuíciók. Az „emberek” hétköznapi intuíciói nagy változatosságot mutatnak, és e változatosságért olyan „külső” tényezők felelősek, „melyeknek semmi köz[ük] sincsen a kérdéses témához és az igazsághoz”.³⁸ A másik elgondolás szerint a filozófiai állítások természetükből fakadóan *empirikusan igazolhatatlanok* – ebben különböznek a többi episztemikus vállalkozás állításaitól, és pontosan ez áll a filozófia kudarcának hátterében. Tőzsér az első elképzelést nem vitatja, csupán annyit mond, hogy „mégsem ebben az irányban fogok elindulni”;³⁹ a második elgondolásról pedig kijelenti, hogy „nagyon kevésbé informatív”, és nem ad magyarázatot a filozófia episztemikus sikertelenségére, hiszen az álláspont képviselői semmivel nem támasztják alá, hogy „csak empirikus úton lehet[ne] a különféle hipotéziseket megbízhatóan igazolni”.⁴⁰

Láttuk, Tőzsér azt állítja: a filozófiai problémák olyan (együttesen inkonzisztens) propozíciók halmazai, amelyeket kizárólag filozófiailag lehet igazolni – bármit jelentsen is a „filozófiai igazolás”. Ám ezeket a problémákat a megfelelő definíció hiányában is könnyűszerrel *felismerhetjük* arról, hogy makacsul ellenállnak a megoldásnak. *Nem tudjuk* (és episztemológiai „felszereltségünk” hiányosságai folytán *nem is tudhatjuk*), hogy a filozófiai propozícióknak van-e valamiféle közös természete, hogyan kellene őket igazolnunk, egyáltalán a filozófiai igazolás pontosan milyen eljárásoknak feleltethető meg, és így tovább. Kerülő úton azonban mégiscsak kijelölhetjük a halmazukat, azaz *rámutathatunk* a filozófiai propozíciókra: azok a propozíciók a filozófiai propozíciók, amelyek a megoldhatatlan filozófiai problémákat alkotják. Ezzel egyszersmind kijelölhetjük a legfontosabb relációs tulajdonságaikat is: olthatatlan episztemikus vonzalmat táplálunk irántuk, ám együttesen inkonzisztensek. Ismét csak azt látjuk, amit a „filozófia” esetében: Tőzsér *extenzionális* meghatározását adja a „filozófiai állítás/propozíció/megfontolás” fogalmának, aminek során kizárólag empirikus (a filozófiai tevékenység megfigyelésével megragadható) tényekre hivatkozik – anélkül, hogy bármi érdemmit mondana e kérdéses állítások/propozíciók/megfontolások természetéről.

Érthető módon Tőzsér a fenti negyedik kérdésre sem válaszol, pusztán deklarálja: a természettudományos megismerés – szemben a filozófiával

38 Tőzsér: i. m., 241–242.

39 Uo., 243.

40 Uo., 243. Nem ez az egyetlen szöveghely, ahol Tőzsér explicit módon állást foglal valamilyen metafilozófiai kérdésben. Mint már utaltam rá, a kötet egy korábbi pontján határozottan elutasítja azt a metafilozófiai elképzelést, hogy a filozófiának a meggyőződések szubjektív igazolása volna a célja (szó szerint így fogalmaz: „nem sok értelmét látom e metafilozófiai koncepciónak” – uo., 187).

– igenis sikeres episztemikus projekt. „A természettudományokat (különösen a fizikát) nem minden ok nélkül tekintik sokan a legsikeresebb episztemikus vállalkozásnak az emberiség történelmében”, jelenti ki;⁴¹ majd arra az ellenvetésre, mely szerint a természettudományok igazságkereső módszerei sem megbízhatók, hiszen a fizika területén sem uralkodik konszenzus minden kérdésben, a következő indulatos választ adja:

Ezzel az ellenvetéssel az a legfőbb baj, hogy nehéz rá higgadtan felelni. Nem világos, mivel győzhetném meg a vitapartneremet a tévedéséről. Mondjam azt, hogy a fizika-, kémia- és biológiatankönyvek szerzői – szemben a metafizika-, episztemológia-, etikatankegyvek stb. szerzőivel – nem versengő elméleteket mutatnak be, hanem *a* konszenzuálisan elfogadott elméleteket? Vagy mondjam azt, hogy a természettudományok – szemben a filozófiával – számos jelenséget igenis képesek megmagyarázni? [...] Csak remélni tudom, hogy olvasóim között kevesen utasítják el a fentebbi „megfontolás” miatt a szkeptikus érvemet.⁴²

A természettudományos (és a matematikai) meggyőződéseinkben Tőzsér szerint *normatív értelemben* hihetünk:

[...] a szkeptikusnak egy rossz szava sem lenne, ha *S* történetesen matematikus, botanikus, szilárdtest-fizikus vagy funkcionális anatómus volna. Ebben az esetben az (1)-ből [„*S*-nek *van érve* amellet, hogy *p* igaz.”] valóban következne a (2) [„*S* igazoltan hiszi, hogy *p* igaz.”], és a (2)-ből valóban következne a (3) [„*S* *normatív értelemben* hiheti, hogy *p* igaz.”].⁴³

A természettudományos megismerés sikerét Tőzsér szerint ismét csak empirikus tények támasztják alá: a tudósok közösségében a legfontosabb tudományos magyarázatokkal kapcsolatban széles körű szakmai konszenzus uralkodik (aki más mond, az a szerző szerint egyszerűen képtelenséget állít), azaz a tudományos eredmények jól konfirmáltak, továbbá komoly technológiai fejlődést alapoznak meg.⁴⁴ Ezért a tudomány igazságkereső módszereinek érvényességét nincsen semmi okunk megkérdőjelezni.

41 Uo., 15.

42 Uo., 177.

43 Uo., 182.

44 Uo., 342.

Nem így áll a helyzet azonban a humán- és társadalomtudományokkal. A szerző *impressziója* szerint⁴⁵ ezek a tudományok még a filozófiánál is sikertelenebbek, hiszen a szóban forgó

[...] tudósok által kidolgozott átfogó elméleti keretek inkább csak a motiváció felkeltésére és a különböző kutatási programok megalapozására alkalmasak – de nem tekinthetjük őket önmagukban eldönthető módon érvényes vagy érvénytelen állításokból összeálló konstrukcióknak. A nagy víziók párhuzamosan futnak egymás mellett: nem derül ki, mi a viszonyuk egymáshoz, és kompatibilisek-e egymással.⁴⁶

A filozófusok azért végzik hajszálnyival eredményesebben a munkájukat, mert ők – szemben a humán- és társadalomtudósokkal – legalább nem beszélnek el egymás mellett, azaz egyes filozófiai problémák kapcsán legalább a frontvonalak világosak.⁴⁷ A humán- és társadalomtudományok sikertelensége mindazonáltal teoretikus szempontból érdektelen jelenség. Tózsér szerint vagy az áll a háttérben, hogy „ezek a tudományok különböző filozófiai (elsősorban etikai és tudományfilozófiai) alapokra épülnek”,⁴⁸ tehát – szemben a természettudományokkal! – *megöröklék* a filozófia sikertelenségét; vagy a társadalomtudósok egyszerűen nem végzik elég jól a munkájukat, „mindegyik kutató a számára kedves (jó eséllyel kritikátlanul és esetleges szempontok alapján elfogadott) elméleti keretet alkalmazva mondja a magáét”.⁴⁹ Fontos megjegyezni: ezek csupán esendő hipotézisek, hiszen Tózsér metafizológiai szkepticizmusa értelmében nem állíthatunk semmi biztosat a társadalomtudományos és a természettudományos megismerés természetének különbségéről.

Metafizológiai szkepszis ide vagy oda, Tózsér egyetlen tartalmas tézist azért megfogalmaz a filozófiai és a természettudományos vállalkozás viszonyával kapcsolatban: a természettudományok eredményei *aluldeterminálják* a filozófiai elméleteket.⁵⁰ Többször idézett példája szerint: „ha a neurofiziológia a közeljövőben képes lenne is megnevezni valamennyi típusú tudatos tapasztalat neurofiziológiai korrelátumát, ezzel szinte egyetlen olyan episztemikusan vonzó propozíciót sem szűrte ki, mely kulcsszerepet játszik a test-lélek problémában”.⁵¹ Továbbá futó-

45 Uo., 171.

46 Uo., 172.

47 Uo., 173.

48 Uo.

49 Uo., 173–174.

50 Uo., 48., 319–320.

51 Uo., 319.

lag megjegyzi: a filozófia számos olyan – normatív jellegű, vagy a priori elemzéssel feltárható fogalmi kapcsolatokra vonatkozó, illetve fenomenológiai tényekről szóló – kérdéssel foglalkozik, melyeknek „semmi közük az elméleteit a posteriori módon igazoló természettudományokhoz”.⁵² Természetesen a szerző sem az aluldeterminációs tézist nem támasztja alá részletes érveléssel, sem a futólagos megjegyzéseit nem gondolja tovább – hiszen ha ezt tenné, elhagyná a *bármiféle filozófiai elemzéstől függetlenül* megragadható empirikus tények birodalmát.

Mindezek fényében nem meglepő, hogy Tózsér a fenti két utolsó kérdésre sem ad választ. Ha bármit mondana a filozófia módszereiről vagy a filozófiai állítások során alkalmazott episztemikus és igazolási standardokról, már óhatatlanul metafilozófiai elemzéssel állna elő – és pontosan ezt szeretné elkerülni.

Vajon sikerrel végződhet-e Tózsér vállalkozása? Lehetséges-e koherens metafilozófiai szkeptikus álláspontot kifejteni robusztus metafilozófiai elmélet kidolgozása nélkül? Véleményem szerint nem. Mondhatni metafilozófiai tartalom nélkül üres a metafilozófiai szkepszis, elemzés nélkül vak a szkeptikus attitűd. Elmagyarázom, mire gondolok.

Mint láttuk, Tózsér valamilyen furcsa – a szövegben nem kifejtett és abból nem is kikövetkeztethető – okból szemlátomást ragaszkodik hozzá, hogy szkepszise *kizárólag a filozófiát* érintse. Szemben a sztenderd szkeptikus érvekkel, a szerző szkepticizmusa nem általában véve az emberi megismerés lehetőségét vagy a külvilágra vonatkozó meggyőződéseink megbízhatóságát vonja kétségbe, hanem csupán a filozófiai megismerését. Tózsér többször egyértelművé teszi, hogy az empirikus tényekre vonatkozó megállapítások igazságában – már amennyiben igazolásuk megfelel az empirikus állítások esetében érvényesnek tekintett igazolási standardoknak –, valamint a truizmusokban nincs okunk kételkedni. Azaz a szerző azt szeretné, ha szkepticizmusa egyfajta *smart bomb*ként érintetlenül hagyná az empirikus állításokat, és velük együtt a szigorú empirikus tudományokat, valamint az érvényes érvek megfogalmazását lehetővé tevő fogalmi és logikai igazságokat (részben ezek lennének a truizmusok).⁵³

52 Uo., 48–49.

53 Eljárását igazolandó Tózsér egy „metatruizmusra” hivatkozik: „... sem az empirikus tények megállapításához, sem a truizmusok igazságának elfogadásához nincsen szükség filozófiai megfontolásokra. Az empirikus tények esetén *ez magától értetődő*. A truizmusoknak pedig azért nincs közük a filozófiai megfontolásokhoz, mert [...] ha nem mellettük érvelni, akkor értelemszerűen filozófiai érveket és megfontolásokat sem kell felhozni mellettük [...]” (Uo., 165., kiemelés tőlem).

Ám ezen a ponton Tózsér nehéz helyzetbe kerül. Ha fenn akarja tartani azt az állítását, hogy az empirikus tények (és a fogalmi igazságok) megismerésére vonatkozó módszereink megbízhatók, tehát az empirikus természettudományokat – szemben a filozófiával – sikeres episztemikus vállalkozásnak kell tekintenünk, akkor szüksége lenne valamilyen robusztus metafizikai elméletre. Amelynek segítségével elmagyarázhatná, hogy a nem filozófiai meggyőződéseink miben különböznek a filozófiaiaktól, milyen igazolási standardoknak kell megfelelniük, és amennyiben megfelelnek ezeknek, miért megbízhatóbbak a filozófiai meggyőződéseinknél. Miért tekintsük megbízható ismeretnek mindazt, amit a természettudományok a fizikai világról állítanak, ha joggal kételkedünk az idő vagy az okság természetének megismerhetőségében (hiszen e kérdések kapcsán nincs konszenzus a metafizikusok között) vagy általában véve a külvilág létezésében? Másfelől viszont a metafizika értelemszerűen a filozófia részét képezi, tehát ha Tózsér következetesen érvényesíti a filozófiai megismeréssel kapcsolatos szkepszisét, nem dolgozhat ki tartalmas metafizikai elméletet. Röviden megfogalmazva: ha meg akarjuk akadályozni, hogy metafizikai szkepszisünk általános szkepticizmussá bővüljön, amely a külvilágra vonatkozó meggyőződéseinket (és esetleg a magától értetődő fogalmi igazságainkat) sem hagyja érintetlenül, metafizikai elméletet kell alkotnunk – amit éppen a metafizikai szkepszis tesz lehetetlenné.

Ez a feladat megoldhatatlan. Visszatérve az iménti metaforához: nem lehet olyan *smart bombot* készíteni, amely elsőként az eszköz röppályáját kiszámító irányító-központot pusztítja el. Tózsér alighanem érzékeli ezt a problémát.⁵⁴ Mint láttuk, két stratégiát alkalmaz a nehézség leküzdésére, ám egyikkel sem ér célt. Egyrészt azt állítja, hogy mivel szkepticizmusa kizárólag a filozófiai megismerés lehetőségére terjed ki, így azokat a meggyőződéseinket nem kell feladnunk, amelyekre nem filozófiai úton tettünk szert. A külvilág létezésére vonatkozó és más hasonló „zsigeri” meggyőződéseink igazságában pszichológiai értelemben továbbra is

54 Egy helyen így fogalmaz: „[...] kár lenne titkolnom, az én szkeptikus érvemből is következni látszik *csaknem* mindaz, ami a sztenderd szkeptikus érvekből következik. Csak másképpen.” (Uo., 168., kiemelés tőlem.) A különbség szerinte abban áll, hogy az ő érve – szemben a sztenderd szkeptikus érvekkel – nem tartalmaz filozófiai premisszákat, valamint hogy ha a metafizikai érv igaz, akkor magukra a sztenderd szkeptikus filozófiai érvekre is alkalmazható. Szerintem a lényegi különbség nem ebben áll, hanem (mint fentebb kifejtem) a szkepticizmus *hatókörében*: Tózsér a „zsigeri” vélekedések fogalmának bevezetésével a külvilágra vonatkozó (igazolt vagy legalábbis jól konfirmált) empirikus meggyőződéseinket kivonja a szkepticizmus hatálya alól, és magát a szkeptikus gondolatmenetét ezekre támaszkodva adja elő.

hihetünk – függetlenül attól, hogy megpróbáljuk-e ezeket (sikertelenül) filozófiai érvekkel is alátámasztani.⁵⁵ Mi több, ezekben nem is lennénk képesek kételkedni, az „evolúció és/vagy az Isten e tekintetben igen alapos munkát végzett”.⁵⁶ Eltekintve attól a problémától, hogy tartalmas metafizikai elmélet hiányában igen nehéz eldönteni, mely meggyőződésünkre tettünk szert „filozófiai úton”, és melyekre másképpen, nem világos, hogy ez a manőver hogyan biztosítaná a tudományos megismerés megbízhatóságát. Ha a külvilág létezésében csupán pszichológiai értelemben hihetünk, normatív értelemben nem, vajon miért hihetünk normatív értelemben a külvilágra vonatkozó (jól konfirmált) természettudományos állítások igazságában? Nagyon egyszerűen fogalmazva: a természettudományok sikerének *filozófiai (ismeretelméleti, metafizikai stb.) megalapozását* nem bázírozhatjuk olyan „zsigeri” meggyőzödésekre, amelyekre (állítólag) nem filozófiai úton tettünk szert.⁵⁷

És a probléma nem csupán a természettudományos állítások kapcsán jelentkezik, hanem a Tőzsér diagnózisához szükséges, illetve az általa előadott érvben szereplő empirikus propozíciókat is érinti. Ha az empirikus állítások megbízhatósága filozófiai kérdés (márpedig mi más lenne?), a filozófiai megismeréssel kapcsolatban pedig szkeptikus álláspontot képviselünk, akkor nem jelenthetjük ki, hogy a szkeptikus elemzésünk *azért* megbízható, mert kizárólag empirikus tényeken alapul. Az pedig, ha ezen a ponton ismét a „zsigeri” meggyőzödéseinkre hivatkozunk, mit sem segít. Lehet, hogy pszichológiai értelemben hihetünk sok mindenben, és erre alapozva számos empirikus állítást megfogalmazhatunk mondjuk a filozófia művelésének gyakorlatával kapcsolatban – ám ha ezekben az alapvető meggyőzödésekben nem hihetünk egyszersmind normatív értelemben is, nem világos, miért lennének a rájuk támaszkodó (tegyük fel: empirikusan jól konfirmált) állításaink kétségbevonhatatlanul igazak.

Tőzsér másik stratégiája, mint láttuk, a filozófiai meggyőzödések és az empirikus tényekkel kapcsolatos meggyőzödések elválasztásán alapult: a tudományos eredmények aluldeterminálják a filozófiai elméleteket, továbbá

55 Uo., 189–191.

56 Uo., 169.

57 Láttuk, Tőzsér egy helyen azt sugallja, hogy az empirikus természettudományok – a humán- és társadalomtudományokkal szemben – (talán?) nem szorulnak filozófiai megalapozásra (uo., 173). Egészen pontosan azt állítja, hogy a humán- és társadalomtudományok kudarca feltehetőleg a filozófiai megalapozásra vezethető vissza – ám nem teszi fel a kérdést, hogy vajon a természettudományok nem épülnek-e szintén „tudományfilozófiai alapokra”. Akárhogy legyen is, a természettudományok filozófiai „alaptalanságáról” szóló állítást legfeljebb esendő hipotézisnek tarthatjuk (hiszen Tőzsér metafizikai szkepszisének jegyében nem mondhatunk semmi biztosat a filozófia és a tudományok viszonyáról!) – és annak azért elég implauzibilis.

a filozófiai elméletek jelentős részben nem a külvilágra vonatkozó empirikus tények leírását célozzák (hanem valami mást: normatív kérdések eldöntését, fogalmi összefüggések megállapítását-kidolgozását, fenomenológiai tények feltárását). Talán nem kell részletesen indokolnom, hogy ez a stratégia megfelelő metafizológiai elmélet hiányában miért működésképtelen.

Röviden összefoglalva az elemzés tanulságait: *metafizológiai szkepticizmus tartalmaz metafizológiai elmélet nélkül* – ilyen állatfajta márpedig nincs. Tözsér kétféle módon szabadulhatna ki a saját maga számára állított csapdából. Az egyik megoldás, ha *radikális metafizológiai szkepticizmussá* válik. Ahelyett, hogy megpróbálna érvényes érvet megfogalmazni az álláspontja mellett, és igyekezne komoly intellektuális erőfeszítés árán megmutatni, hogy az érv nem tartalmaz filozófiai premisszákat (a kudarc garantált, hiszen ennek érdekében először világosan meg kellene különböztetnie egymástól a filozófiai és a nem filozófiai proposíciókat), nos, e helyett elég lenne annyit állítania: a filozófiai megismerés megbízhatatlan, *következésképpen* a metafizológiai is az. Nem csupán azt nem tudhatjuk biztosan (lásd a szakmai konszenzus teljes hiányát), hogy a fizikai világ oksági determináltsága összeegyeztethető-e a szabad akarat létezésével – de azt sem, hogy ténylegesen nem tudhatjuk-e biztosan, hogy a fizikai világ oksági determináltsága összeegyeztethető-e a szabad akarat létezésével (vagy hogy tényleg hiányzik-e a szakmai konszenzus). A filozófiai gondolkodás önfelszámolásának színre viteléhez természetesen sajátos irodalmi forma dukál: a vallomások regiszterben megszólaló szövegben a szerző mindenféle érvelés nélkül lépésről lépésre végigvezeti az olvasót az általa ajánlott *személyes* úton, amelynek végpontján (a széles körű szakmai disszenzus detektálása, az inkonzisztens proposíciók iránt táplált episztemikus vonzalom introspektív felismerése, majd pedig a filozófiai meggyőződések felfüggesztése után) a szöveg főhőse és kitartó olvasója üstdobpergés közepette a metafizológiai vélekedéseit is „szélnék ereszti”.⁵⁸ Ez a mű természetesen a szó mindenféle értelmében *kivezetne* a filozófiából, és nem is filozófiai megvitatásra lenne szánva.

58 És így nem zavarodna össze a gondolatmenet előadásának a dramaturgiája, mint ahogy az *Az igazság pillanatai* esetében történik. A kötetben ugyanis a szerző *egyszerre* akarja végigvezetni az olvasót az úton, amelynek végpontján az elkerülhetetlenül felismeri a metafizológiai szkepticizmus igazságát – és metafizológiai szkepticusként támadhatatlan formában elővezetni a saját álláspontját. A kettő azonban nem megy egyszerre. Ha a diagnózis felállítása a tünetek alapján és a legvalószínűbb magyarázat megfogalmazása valóban *két* különböző lépés, amely utat mindenkinek személyesen be kell járnia, akkor az előbbi *közben* még nem hivatkozhatunk az utóbbi eredményére, azaz a filozófiai megismerés megbízhatatlanságára, és nem „tilthatjuk le” a filozófiai megfontolásokat (bármik legyenek is azok) – például akkor, amikor az episztemikus vonzalmaink lehetséges eredetéről gondolkodunk.

A másik – számomra sokkal izgalmasabbnak tűnő – lehetőség, hogy Tózsér *valódi metafizikai elméletet* dolgoz ki, amelynek segítségével magyarázatot ad a filozófia nevű episztemikus vállalkozás részleges vagy teljes kudarcára. Ez az elmélet kizárólag akkor kerülheti el az öncáfolat csapdáját, ha a filozófia olyan revizionista koncepciójával dolgozik, amelynek alapján a metafizikai kérdésfelvetést nem kell többé *filozófiai* kérdésfelvetésnek tekintenünk. (Például a következőképpen járunk el: a filozófiát a saját állításai kapcsán alkalmazott sajátos igazolási standardok alapján definiáljuk, és megmutatjuk, hogy a metafizikai állításoknak másfajta igazolási standardoknak kell megfelelniük. Vagy más módon.)

Azt állítottam, hogy Tózsér elemzésének minden nehézsége a tartalmas metafizikai elmélet hiányából fakad. Írásom befejező részében röviden bemutatok két nehézséget, amelyről korábban csupán érintőlegesen esett szó.

4. Körkörösség, társas problémamegoldás

Kezdjük egy analógiával! Ha amellet szeretnénk érvelni, hogy a droghasználat pszichés függőséghez vezet, viszont kizárólag azokat az eseteket soroljuk a droghasználat körébe, amikor a személy pszichés függőséget okozó anyagot juttat a szervezetébe, akkor az elemzésünk menthetetlenül körkörössé válik – hiába gyűjtünk számos empirikus bizonyítékot a pszichés függőség létezésére mellett. Félreértés ne essék: ezek a bizonyítékok nagyon sokat elárulhatnak a pszichés függőség természetéről, és a bizonyítékok fényében semmi okunk sincs kételkedni a jelenség létezésében. Az elemzésben azonban semmilyen érdemi funkciót nem lát el a „droghasználat” fogalma: a jelenség leírásával és magyarázatával nem a droghasználatról, hanem a pszichés függőségről tudunk meg valamit. Természetesen más a helyzet, ha a droghasználat fogalmát a pszichés függőség kialakításának képességétől *függetlenül* határozzuk meg – mondjuk úgy, hogy előzetesen kijelöljük a „droghasználat” kifejezés extenzióját, aminek során nem használjuk felismerési kritériumként a pszichés függés jegyeit, vagy rendelkezésünkre áll egy olyan elmélet a droghasználat fogalmának meghatározására, amely semmilyen módon nem hivatkozik a pszichés függőségre. Ilyenkor az elemzésünk *valóban* választ adhat arra a kérdésre, hogy a droghasználat pszichés függőséghez vezet-e.

Tózsér elemzése hasonló körkörösségtől szenved. Mint láttuk, a szerző tudatosan elveti azt a lehetőséget, hogy tartalmas metafizikai elméletet alkosson, amelynek segítségével az episztemikus sikertelenségtől

független módon meghatározhatná a filozófia fogalmát. E helyett felismerési kritériumok révén rögzíti a „filozófia(i) tevékenység” és a „filozófiai probléma” extenzióját: az a személy művel filozófiát, aki klasszikus filozófiai problémák megoldásával foglalkozik – a klasszikus filozófiai problémák pedig olyan inkonzisztens propozícióhalmazok, amelyek inkonzisztenciáját mindeztáig nem sikerült érvényesen megszüntetni. A filozófiai propozíciókat tehát onnan ismerhetjük fel, hogy filozófiai problémákat alkotnak, továbbá nem lehetséges őket nem filozófiai módon igazolni (bár ez a magyarázat logikája szerint egyenes *következménye* annak, hogy filozófiai problémákat alkotnak).⁵⁹ Így viszont Tőzsér eredeti tézisét

(TT) Az analitikus filozófia mint a klasszikus filozófiai problémák megoldásával foglalkozó episztemikus vállalkozás sikertelen vállalkozás.

a következőképpen parafrázálhatjuk:

(TT^o) Az analitikus filozófia mint propozícióhalmazok inkonzisztenciájának megszüntetésével sikertelenül foglalkozó episztemikus vállalkozás sikertelen vállalkozás.

Ez a megfogalmazás nyilvánvalóan körkörös. Nem állít többet, mint hogy a filozófia mint sikertelen vállalkozás – sikertelen vállalkozás.

Másfelől viszont Tőzsér elemzése igenis feltárt valami fontosat: léteznek olyan inkonzisztens propozícióhalmazok, amelyek inkonzisztenciáját azért nem tudjuk konszenzuális módon megszüntetni, mert a meglévő legszigorúbb igazolási standardjaink alapján nem vagyunk képesek egyértelmű döntést hozni az őket alkotó propozíciók igazságértékéről. Ennek az eredménynek a birtokában (legalább) két fontos kérdés adódik. Egyrészt az, hogy mi a közös ezekben a propozíciókban, miért nem tudjuk igazolni őket a rendelkezésünkre álló módszerek segítségével; másrészt pedig az, hogy ezek a propozíciók milyen viszonyban állnak a filozófiai propozíciókkal (vagy mennyiben feleltethetők meg azoknak a propozícióknak, amelyekkel a filozófusok dolgoznak). Az első *ismeretelméleti* kérdés, a második *metafilozófiai* – és az utóbbira csak akkor adhatunk választ, ha van valamilyen független elméletünk a filozófiai

59 Tőzsér világossá teszi: nem úgy járunk el, hogy először azonosítjuk a filozófiai kérdéseket, majd megállapítjuk, hogy ilyen és ilyen tulajdonságaik vannak (tudniillik olyan propozíciók „állnak mögöttük”, amelyekhez episztemikus vonzalom fűz bennünket, ám ezek együttesen inkonzisztensek) – hanem a helyzet épp fordítva áll: „*ott* merülnek fel filozófiai problémák, ahol történetesen episztemikusan vonzó, ámde együttesen inkonzisztens propozíciókra bukkanunk” (uo., 312).

állítások/megfontolások természetére vonatkozóan, vagy legalább semleges módon (azaz nem a szóban forgó állítások/megfontolások sikertelen igazolására hivatkozva) ki tudjuk jelölni a „filozófiai állítás/megfontolás” extenzióját.

Mint láttuk, (TT) és (TT') *nem* a filozófiáról szól, hanem a sikertelen problémamegoldási kísérletek sorozataként felfogott filozófiáról. Ha a tézist a filozófia teljes gyakorlatára vonatkoztatjuk, ahogy azt Tózsér megfogalmazása tévesen sugallja, és minden tevékenységet filozófiának tekintünk, amit valaha is így neveztek, akkor az állítás nyilvánvalóan hamis. Hiszen a filozófia történetében jócskán akadnak Alfa- és Béta-pillanatok. Példának okáért: Saul Kripke *rájött*, hogy az alternatívarelációra (vagy elérhetőségi relációra) vonatkozó megszorítások révén a modalitások különböző értelmezéseihez jutunk, azaz szisztematikusan kapcsolatot van az alternatívareláció tulajdonságai és a modális kalkulusok axiómái között. Vagy: a beszédaktus-elmélet megalkotói *felfedezték*, hogy a nyelvi megnyilatkozások „teljes jelentésének” kialakulását és a nyelvhasználat jelenségeit eredményesen modellezhetjük, ha a nyelvhasználatot nyelvi cselekvésként fogjuk fel.⁶⁰ Hogy pusztán konzisztenciátartó proposícióbővüléssel van dolgunk, vagy az új eredmények egyszersmind korábbi problémák megoldásához is hozzájárultak-e, annak a lényeg szempontjából nincs jelentősége: mindkét esetben *gyarapodott a tudásunk*, és a szóban forgó szerzők teljesítményét filozófiai teljesítményként szokás elkönyvelni. A példákat még hosszan sorolhatnánk.⁶¹

60 John L. Austin: *Tetten ért szavak*. Fordította Pléh Csaba. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1962/1989.; John Searle: *Beszédaktusok*. Fordította Bárány Tibor. Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat, Budapest Searle, 1969/2009.

61 A filozófia történetében nem ritka, hogy egy-egy problémát *sikerül* megoldani. Ilyen például a magasművészet és a tömegművészet értékalapú megkülönböztetésének problémája. Ha Tózsér által javasolt módon szeretnénk elemezni a kérdéses filozófiai problémát, a következőt mondhatjuk. Adott két proposíció, amely iránt hajlamosak vagyunk erős episztemikus vonzalmat táplálni: (p_1) (i) A magasművészet és a tömegművészet alkotásai lényegileg különböznek egymástól, és (ii) a tömegművészet alkotásai lényegükből fakadóan nem rendelkezhetnek (komolyabb) esztétikai értékkel.

(p_2) Léteznek értékes tömegművészeti alkotások.

Az inkonzisztencia azonban feloldható, ha – részben empirikus megfontolások alapján, részben fogalmi elemzéssel – feltárjuk a tömegművészeti alkotások tényleges lényegi tulajdonságait, és ennek megfelelően átalakítjuk (p_1) (ii) feltételét, továbbá felvesszünk egy új proposíciót, (p_3)-at:

(p_1) (i) A magasművészet és a tömegművészet alkotásai lényegileg különböznek egymástól, mivel (ii) a tömegművészeti alkotások lényegi jellemzője a széles körű hozzáférhetőség (Noël Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford, 1998.).

(p_3) Léteznek értékes tömegművészeti alkotások.

Természetesen a metafilozófiai szkeptikusnak nem kell elfogadnia ezeket a példákat. Több lehetséges válasz közül is választhat. Vagy arra hivatkozik, hogy ezek minden látszat ellenére nem *filozófiai* eredmények, hiszen nem a filozófia, hanem a modális logika és a pragmatika fejlődését mozdították elő. Vagy elismerheti, hogy bár filozófiai teljesítménnyel van dolgunk, szó sincs sikerről: a felfedezések nem járultak hozzá a klasszikus filozófiai problémák megoldásához – csupán annyi történt, hogy eredményesen bővítettük a filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens propozícióhalmaz *konzisztens töredékét*.⁶² Ezek az „eredmények” csupán a (sikertelen) filozófiai problémamegoldás melléktermékei, és kizárólag akkor utalnak valamiféle episztemikus sikerre, ha elvonatkoztatunk a problémamegoldás kontextusától. Ám ha Tőzsér így szeretne válaszolni az ellenpéldákra, mindenekelőtt el kellene magyaráznia, miben különböznek egymástól a filozófiai állítások és a modális logika vagy a pragmatika állításai (tehát Kripke vagy a beszédaktus-elmélet szerzőinek eredményei miért nem filozófiai eredmények), továbbá mi határozza meg, hogy a filozófiai problémákat alkotó inkonzisztens propozícióhalmazok mely konzisztens töredékei bővíthetők és melyek nem – azaz szüksége lenne valamiféle metafilozófiai elméletre.

A körköröséggel mellett az is komolyan csökkenti Tőzsér elemzésének intellektuális vonzerejét, hogy a szerző nem vet számot a filozófia nevű episztemikus vállalkozás *társas* jellegével, és általában véve a filozófia művelésének társadalmi-intézményes kontextusával. Tőzsér szkeptikus víziójának ágensei *magánszemélyek* – akik történetesen filozófiát művelnek. Ezeknek a magánszemélyeknek meghatározott („zsigeri” és filozófiai) meggyőződéseik vannak, ám mivel filozófusként dolgoznak, e

(p₃) Nincs elvi akadálya, hogy az esztétikai vagy művészi értéket megalapozó tulajdonságok széles körben hozzáférhetőek legyenek (Bárány Tibor: Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2018:1., 130–162.).

- 62 A metafilozófiai szkeptikus így érvelhetne: *Igaz*, hogy az alternatívareláció megszorításai alapján a modalitások különböző értelmezéseihez juthatunk – ám a modalitások természetéről továbbra is vita folyik, mert nem tudunk választani a velük kapcsolatos episztemikusan vonzó, együttesen azonban inkonzisztens meggyőződéseink között. *Elképzeltető*, hogy a beszédaktus-elmélet segítségével jól modellezhetjük a nyelvhasználat jelenségeit – de ez mit sem segít azon a problémán, hogy a nyelvfilozófia alapkérdéseit illetően nem vagyunk képesek rendet tenni az episztemikusan vonzó, együttesen inkonzisztens meggyőződéseink között (gondoljunk csak a tulajdonnevek szemantikájára vagy a nyelv és a gondolkodás viszonyára!). És *meglehet*, hogy a magasművészet és a tömegművészet értékalapú megkülönböztetésének problémája tényleg megoldható, ezt azonban még csak lokális sikernek sem nevezhetjük – hiszen az esztétikai érték természetének kérdésében nyoma sincs semmiféle szakmai konszenzusnak, és nem is várható, hogy a helyzet a közelebbi vagy a távolabbi jövőben megváltozzék.

meggyőződéseket saját szakmai közösségük normái szerint próbálják igazolni, azaz („filozófiai” módon) érvelnek az álláspontjuk mellett. A filozófiai viták téjje: sikerül-e a szóban forgó filozófusnak a kollégáival elfogadtatnia a saját meggyőződéseit. Ez a kép önmagában véve koherens, de tökéletesen megtévesztő.

Először is: a filozófusok közösségén belül munkamegosztás uralkodik, és ennek számos (elméleti és gyakorlati) következménye van. Például az, hogy a filozófia egyes területein a filozófiai problémákat alkotó proposíciók iránt táplált episztemikus vonzalom más és más súllyal esik latba (egyebek mellett talán éppen annak függvényében, hogy milyen eredetű vonzalomról van szó). A revizionista metafizikai elméletek kontextusában nem sokat számít, ha egy proposíciót kulturális beidegződések vagy fenomenológiai megfontolások miatt találunk episztemikusan vonzóknak; mint ahogyan az evolúciós eredetű vonzalmaink sem játszanak döntő szerepet a fiktív létezők megnevezéséről szóló elméleteink megalkotása során.⁶³ Ugyanígy a Tőzsér-féle „filozófiai” proposíciókat a filozófia egyes területein más és más episztemikus standardok szerint igazoljuk. A büntetőjogi felelősség fogalmának definícióján fáradozó jogfilozófusoknak nem kell a személyes azonosság lehető legerősebben igazolt koncepciójával dolgozniuk; mint ahogyan az esztétikai érték kérdését vizsgáló művészetfilozófusoktól sem várjuk el, hogy tökéletesen igazolt észleléselemélet birtokában alkossák meg az elméleteiket – még akkor sem, ha a vizuális műalkotások esztétikai értékével foglalkoznak.

Mindennek azért van jelentősége, mert a Tőzsér-féle metafilozófiai szkepticizmus szerint a filozófus akkor jár el racionálisan, ha *minden* filozófiai meggyőződését felfüggeszti. Vajon miért várhatnánk el a saját kutatási területén eredményeket produkáló (azaz Alfa- és Béta-pillanatokat átélő) szakfilozófustól, hogy „szélnék eressze” a filozófiai meggyőződéseit, amelyeket a szűkebb szakmai közösségén belül érvényes standardoknak megfelelően igazolt – pusztán azért, mert a filozófia alapp problémáira mind-ezidáig nem született konszenzuális megoldás? Valóban *racionális* döntés lenne ez a részéről? Természetesen a vita ezen a ponton nem zárul le. A metafilozófiai szkeptikus kísérletet tehet rá, hogy megmutassa: a Tőzsér-féle filozófiai problémák megoldatlansága a szakfilozófiai kutatási programokat is „megfertőzi”, s így azok szükségképpen kudarcra vannak ítélve. Ehhez azonban először ki kellene dolgoznia valamilyen metafilozófiai elméletet. Így nem meglepő, hogy Tőzsér adós marad a magyarázattal.

63 Pontosan ezért jelent problémát, hogy Tőzsér meg sem próbálja az episztemikus vonzalom „erősségét” a szóban forgó filozófiai probléma kontextusához viszonyítva meghatározni. (Lásd a filozófusok által érzett episztemikus vonzalom fenti, a második rész végén olvasható definíciójának „féloldalasságát”.)

Másodszor: ha a filozófia társas episztemikus vállalkozás (és mi más lenne?), akkor a résztvevők nem egyénileg keresik az igazságot, hanem a tudományos közösség részeként. Következésképpen nem abban kell hinniük, hogy az ő tudományos meggyőződéseik hibátlanul tapogadják le a valóság szerkezetét, hanem abban, hogy az eredményeik hosszú távon hozzájárulnak az episztemikus vállalkozás sikeréhez. A tudás növekedéséhez pedig a tévedések is hozzátartoznak, sőt, olykor ezek nyitják meg az utat a további fejlődés előtt. (Lásd: „végiggondoltam, hogy másnak már ne kelljen”.) Tőzsér téved, amikor azt állítja: ha egy episztemikus vállalkozás résztvevőjének nincs oka racionálisan hinni az álláspontjában, akkor fel kell adnia az álláspontját.

Az a filozófus, aki egy episztemikusan vonzó proposíció feladásával konzisztenssé tett egy filozófiai proposícióhalmazt, igenis *elért* valamit: megmutatta, hogyan lehet megoldani egy filozófiai problémát, és ezért a megoldásért milyen teoretikus árat kell fizetnünk. Tőzsér szerint ezek a filozófusok irracionálisan viselkednek: jobb esetben episztemikus skizofrénia áldozatai, súlyosabb esetben episztemikus vakságban szenvednek – hiszen elszántan ragaszkodnak egy elmélethez, a saját elméletükhöz, amely semmivel sem igazoltabb, mint más filozófusok rivális elméletei. Ezzel szemben a valóságban a filozófiai művelésének *intézményes játékszabályai* egészen máshol húzzák meg a tudósoktól elvárható racionalitás határait: nem az a kérdés, hogy a kérdéses filozófiai tanulmány szerzője hisz-e a kifejtett álláspont igazságában, hanem az, hogy hisz-e abban, hogy a kifejtett álláspontja előrelendíti a tudományos diskurzust, és közvetve vagy közvetlenül, hosszú távon hozzájárul az episztemikus projekt sikeréhez. Utóbbi esetben a kutatónak nincs racionális oka feladni az álláspontját – bármit tanácsoljon is neki Tőzsér.

Talán mondanom sem kell, a metafizikai szkeptikus számára nyitva áll a lehetőség, hogy megmutassa: a filozófia művelésének intézményes játékszabályai rossz gyakorlatot konzerválnak. A filozófia mint társas episztemikus vállalkozás szükségképpen kudarcra van ítélve, mert a filozófusok soha nem lesznek képesek túllépni az egyes problémamegoldási javaslatok teoretikus árának mérlegelésén. Ezért a szakfilozófusnak nincs racionális oka azt hinni, hogy álláspontjának kifejtésével valóban hozzájárulhat a filozófiai projekt jövőbeli sikeréhez – így mégiscsak akkor jár el racionálisan, ha feladja az álláspontját. Lehet, hogy a metafizikai szkeptikusnak igaza van, lehet, hogy nincs; egy valami azonban biztos: álláspontja mellett érvelnie kell. *Ceterum censeo*: metafizikai elmélet nélkül nem fog menni.

2019. november – 2020. január

Daniel Dennett filozófiájának ihlető szerepe az empirikus tudományokban¹

Dolgozatomban azt próbálom megmutatni, hogy Dennettnek a mai filozófiában különleges helye van a filozófia szaktudományi ihlető szerepe tekintetében. Léteznek empirikus ihletései a kognitív tudományban, mind a cselekvésértelmező emberi elme evolúciójának, mind egyedfejlődésének kísérleti elemzésére, empirikus adatok általánosítását is érintő integratív elméletei a tudat és a self fogalmának értelmezésében, s végül eszközöket ad a pszichológiatörténet fogalmi szerkezetének feltárásához is.

Dennett intencionális elméletének újdonsága

Dennett igen gyümölcsöző beszélgetéseket teremtett az empirikus természettudományok és a filozófia között. Ennek kulcslépése az volt, hogy világosan szakított a tankönyvi analitikus filozófiával, amely elválasztotta egymástól a fogalmi kérdéseket és a tudományok ténybeli kérdéseit. Dennett számára a kettő között újra áthallás jelenik meg. Azért mondom, hogy újra, mert bizonyos mértékig hasonlít ez Bertrand Russell² vagy Merleau-Ponty³ hozzáállásához a 20. század közepén, akik szintén koruk természettudományának lelkes olvasói és értelmezői voltak. Ugyanakkor ők még csak

A szerző a CEU Kognitív Tudományi Tanszékének (Budapest) oktatója. Email: pleh.csaba@gmail.com.

- 1 Daniel Dennett filozófiájáról 2018. január 30-án, az Antwerpeni Egyetemen tartott szimpózium előadása alapján. Köszönöm Nánay Bence meghívását, valamint az övéi mellett Csibra Gergely (CEU), Forgács Bálint (ELTE), Zemplén Gábor (ELTE) és Ambrus Gergely (ELTE) kommentárjait.
- 2 Bertrand Russell: *The Analysis of Mind*. George Allen & Unwin, London, 1921.
- 3 Maurice Merleau-Ponty: *Az észlelés fenomenológiája*. L'Harmattan, Budapest, 1945/2012.

olvasók és értelmezők voltak, míg Dennett feszegeti a fogalmi határokat természettudomány és filozófia között, illetve inspirálja is a tudósokat. Számára itt kétirányú utcáról van szó, mint klasszikusan például Descartes vagy Leibniz esetében. Dennett egy 2002-es interjújában az olasz kognitív filozófus Mirollival a következőket mondta: „*Úgy vélem, hogy a filozófus és a természettudós közti különbség nem mélyebb, mint egy vegyész és egy matematikus, vagy egy biológus és egy geológus közti különbség; vagyis kicsit eltérnek a módszereik és kicsit eltérnek a céljaik, de mindnyájan kritikusan és reflexíven vetnek fel kérdéseket, és mindannyian a helyes válasz megtalálására törekszenek. [...] A filozófia tulajdonképpen a tapasztalati vizsgálódás egy határesetete. A legáltalánosabb és legmagasabb szintű tapasztalati vizsgálódás.*”⁴ A *Content and Consciousness*⁵ alapját képező értekezésének fél évszázados jubileumát értékelő kötethez írt előszavában Dennett maga is beszámol róla, mekkora fordulat volt az analitikus filozófus növendék számára, mikor Oxford Ryle dominálta közegében a fogalomelemzés mellé felfedezte az idegtudományt, mint a tudat értelmezéséhez releváns keretet. Filozófus kollégái elvi szinten elemeztek olyan viselkedéses példákat, hogy mi történik, ha valaki elalszik, miközben szándékában állt felemelni a karját. Filozófus kollégái lehurrogták, mikor felvetette, hogy érdekes lenne megtudni, mit mond erről az agykutatás. Ez filozófiai és nem szaktudományos kérdés, mondták. „*Úgy éreztem, hogy ez ugyanannyira furán szüklátó körű megközelítés, mintha a lovakról úgy szeretnénk mindent megtudni, hogy megnéznénk azt, mit mondanak az átlagemberek, amikor a 'ló' szót használják. Talán érdemes lenne megnézni egy pár lovat. Oxfordi elmefilozófus társaimat nem zavarta, hogy nem ismerték az agyat és a pszichológiát. Elkezdtem úgy meghatározni a projektet, mint aminek az a célja, hogy filozófiailag feltárja, hogyan is létezik az agy, vagy hogyan is képes támogatni, vagy magyarázni, vagy okozni [...] az elmét*”.⁶ Ez a projekt fél évszázada tart. Ugyanebben a kötetben Ross pedig azt mondja róla: „*Dennett érdeme az, hogy ő annak az esete, ami a filozófus mint filozófus egyetlen lehetséges hozzájárulása az objektív megismeréshez, amire törekedni képes: az empirikus eredmények egységesítése*”.⁷ Ebben az attitűdben azóta Dennett követőkre is talált. Nánay Bence például határozottan úgy véli, hogy a

4 Marco Mirulli: A naturalistic perspective on intentionality. Interview with Daniel Dennett. *Mind & Society*, 2002 (3):6., 1–12., 9–10.

5 Daniel C. Dennett: *Content and Consciousness*. Routledge, London, 1969.

6 Daniel C. Dennett: Foreword: Writing Content and Consciousness. In C. Munoz-Suarez – F. De Brigard (eds.): *Content and Consciousness Revisited*. Elsevier, Amsterdam, 2015, v–x, v.

7 Don Ross: A most rare achievement: Dennett's scientific discovery in „Content and Consciousness”. In Munoz-Suarez–De Brigard: i. m., 29–48.; 34.

modern filozófia útja a (természet)tudományok felfogásának általánosítása kell legyen. „A filozófiának a tudomány eredményeiből kell kiindulnia, de ezeket az eredményeket egy leírási szinttel feljebb kell leírnia, mint a tudomány teszi. A filozófiának tehát úgy kellene viszonyulnia a tudományokhoz, mint az elméleti biológiának a biológiához”.⁸

Természettudományos és filozófiai beszédmód összeillesztése mellett Dennett másik újdonsága az, hogy miközben az analitikus filozófiától örökölte a fogalmi szigorot, sokszor olyan hagyományosan fenomenológiai kérdésekkel küszködik, mint az intencionalitás, a narratív mintázatok, a kulturális műtermékek elemzése és így tovább. Mindebbe két módon bonyolódott bele: ő tanul a tudományoktól, s ugyanakkor kikölcsönözhető ötleteket ad maguknak a tudósoknak. Dennett⁹ egyik alapgondolata a kognitív mozgalomban az *intencionalitás*, Brentano örökségének újrafelfedezése.¹⁰ Ebben persze Dennett nem az első volt. Chisholm¹¹ már két évtizeddel korábban megtette ezt az újrafelfedezést. Chisholm egyben két kettősségre is rámutatott. Az egyik az intencionalitás ’valamire vonatkozás’, illetve ’szándék’ alapú értelmezése. A másik pedig az intencionalitás ontológiai, illetve pszichológiai értelmezése. Valójában arról van itt szó, hogy Brentano téziseinek van egy ontológiai és egy pszichológiai értelmezése. „Az intencionalitás ontológiai tézisének kifejezése szerint az ’intencionális’ egy, az elmén *belüli* létezőmódra utal; az intencionalitás pszichológiai tézisének kifejezésekor viszont az ’intencionálist’ az elmén *kívül* is létezhető tárgyakra irányulás leírására használjuk”.¹²

A mára már klasszikus angolszász Brentano-értelmezés, elsősorban Chisholmé, nemcsak az ontológiai tézis mellett áll ki. Dennett viszont a pszichológiai értelmezést bontotta ki, s kapcsolta össze saját evolúciós világképének megfelelően az intencionalitás instrumentális felfogásával, ami majd elkerülhetetlenül vezette vitákhoz Fodor¹³ realista értelmezésével.

Az 1970-es évek gépies ihletésű kognitív gondolkodásának megfelelően, az intencionalitás kérdése először úgy jelent meg Dennettnél, hogy vajon elsődleges-e vagy levezetett-e a gépek vélelmezett intencionalitása,

- 8 Nánay Bence: Filozófia és a tudományok – vitaindító. *Magyar Tudomány*, 2011 (172):12., 1493–1498., 1494.
- 9 Daniel C. Dennett: *The Intentional Stance*. MIT Press, Cambridge, 1987.
- 10 Pléh Csaba: Az intencionalitás mint a kognitívizmus alapkategóriája. *Nyelvtudományi Közlemények*, 1996–1997: 1–2., 157–186.
- 11 Roderick Chisholm: Intentionality. In P. Edwards (ed.): *The Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 3 and 4. MacMillan, New York, 1967, 201–204.
- 12 Uo., 202.
- 13 Jerry A. Fodor: *A Theory of Content and Other Essays*. MIT Press, Cambridge MA, 1990.

vagyis pontosan mi is a szimbólumkezelő felfogás eszméje arról, hogy hordoznak-e a gépi rendszerek olyan reprezentációkat, amelyek valamire vonatkoznak? Vajon a gépben van-e jelen a szemantika, vagy csak mi emberek tesszük hozzá azt? Ha ezt a kérdést kiterjesztjük az ember gépies szimbólumkezelő értelmezésére, akkor az emberre nézve is felmerül, hogy vajon van-e nekünk, embereknek elsődleges intencionalitásunk? Ezzel a részben a behaviorista múltból is áthozott provokatív felütéssel Dennett egy hosszú disputát indított el, főként Fodorral¹⁴ vitatkozva, hogy vajon a népi pszichológia egy valódi, belénk táplált, bennünk élő elmélet-e az emberi gondolkodásról, vagy pusztán egy eszközrendszer.¹⁵ Instrumentalistán gondoljuk-e egymásról, hogy gondolkodó lények vagyunk, vagy tényleg vannak-e gondolataink? A későbbi evolúciós filozófus Dennett szokványosan az instrumentalista sarokba kerül, míg Fodor s az (amerikai) keleti parti elmefilozófia jó része a realistába. Ő maga azonban, miközben a hozzáállások pragmatikus alkalmazását emeli ki, egyben kiáll a népi pszichológia realitása mellett is. Mint Nánay Bence figyelemztetett rá, Dennett erősen csúszkál a realizmus–instrumentalizmus tengelyen attól függően, hogy mennyire és éppen kivel szemben akar provokatív lenni „A naiv pszichológia abban az értelemben *instrumentalista*, ahogy a legvadabb realisták is megengednék: az embereknek tényleg vannak vélekedéseik és vágyaik a népi pszichológia által képviselt változatában ugyanúgy, ahogy tényleg van súlypontjuk, és a Földnek van Egyenlítője”.¹⁶

Dennett gondolatmenetének¹⁷ újdonsága az, hogy funkcionalista módon kapcsolja össze egymással a viselkedésmagyarázat különböző szintjeit. Sokfelé vezető, a redukcionizmus kérdését kiegészítő hozzáállásokká alakító gondolatmenete szerint, minden rendszerrel kapcsolatban felvethető egy fizikai, egy tervezeti és egy intencionális hozzáállás. Nézhetjük a fékrendszert abból a szempontból, hogy hogyan jön létre súrlódás a féklapok és a forgó alkatrészek között, vagy nézhetjük abból a szempontból, hogy ez miféle tervezés, milyen teleológia szerint valóítja meg a fékekezést, de nézhetjük abból a szempontból is, és ez lenne az intencionalitás szempontja, hogy milyen szerepe van ennek a fékezésnek az autó egész működésében.

14 Uo.

15 Kiss Szabolcs: Az „elmélet” elmélet és a szimulációs megközelítés szerepe a gyermek tudatelméletének magyarázatában. *Pszichológia*, 1996 (16):4., 383–396.

16 Daniel C. Dennett: *Az intencionalitás filozófiája*. Ford. Pap Mária és Pléh Csaba. Osiris – Gondolat, Budapest, 1998, 54–55.

17 Uo.

A kiemelt jelentőségű intencionális nézőpontnál a viselkedést úgy jósoljuk meg, hogy „vélekedéseket és vágyakat [...] rendelünk a rendszerhez.¹⁸ Ahogy Dennett interpretálta ezt az eredetileg ismét csak a gépekre megfogalmazott gondolatot, a visszatérő kérdés az lesz, hogy vajon az élővilágban is, tehát nemcsak a gépek világában, felvethető-e ez a háromféle hozzáállás? Vajon ezek a hozzáállások csupán a tudós eszközei, avagy ott vannak mindannyiunk fejében? Dennett a Brentano-féle intencionalitás újrafelfedezését kapcsolja össze a kognitív teljesítmények naturalizációjával. Lényegében azt keresi, arra szeretne választ kapni az empirikus tudományoktól, hogy honnan ered az intencionális hozzáállás.

Dennett¹⁹ felfogása szerint mindez egy *evolúciós keretben értelmezhető*.

(1) Bizonyos kognitív teljesítményeink lágy attitűdök, hozzáállások következményei, ezek között kitüntetetten átfogó az intencionális hozzáállás.

(2) Ezeket azért tudjuk alkalmazni, mert pragmatikusan jól működnek.

(3) Ez a pragmatikus alkalmazás annak a következménye, hogy evolúciós történetünk során bontakoztak ki, és hasznosnak bizonyultak.²⁰ Az elmefilozófiai vitákban képviselt instrumentalizmus evolúciós értelmezést kap.

(4) Sem az elme felépítésében, sem működés módjában, sem evolúciójában nincsenek titokzatos vagy esszenciális, statikus pontok.

(5) Ennek megfelelően a *self* és a tudatosság sem rögzített kiindulópontok vagy azonosítható 'belső helyek'. Olyan mozgó absztrakt egységek, mint a fizikában a súlypont vagy a geográfiában az egyenlítő, amelyek irányítják tájékozódásunkat, de attól még nem lehet olyan módon rájuk mutatni, mint egy asztra.

Egy korábbi dolgozatomban²¹ bemutattam ennek a hierarchiának egy kiterjesztett értelmezését, amelyben a komplex viselkedésertelmezés több lépésben alakul ki.

(1) *Az állati viselkedés ekvivalenciaviszonyai.* Magasabb rendű állatoknál megjelenik az állat viselkedésében a cél szempontjából értelmezhető

18 Uo, 7.

19 Daniel C. Dennett: *Darwin veszélyes ideája*. Typotex, Budapest, 1998.

20 Daniel C. Dennett: *Consciousness Explained*. Little Brown, Boston, 1991; Dennett: *Darwin veszélyes ideája*. Id. kiad.

21 Pléh Csaba: Az intencionalitás mint a kognitivizmus alapkategóriája. *Nyelvtudományi Közlemények*, 1986–1987 (95):1–2., 157–185.

racionalitás (ezen olyasmiket kell érteni, mint a legrövidebb út választása), s Csibra és Gergely²² interpretációjában a teleológia.

(2) *Szándék és cél-racionalitás tulajdonítása megjelenik már az észlelésben is, mind a másoknak, mind a tárgyaknak tulajdonított „racionális viselkedés” elvárásának megfelelően.* Nagy kérdés, hogy ez elsődlegesen teleológiai (magukban tételezett célok) vagy már szándék alapú-e, de mint Csibra és Gergely²³ részletesen elemezték a lehetséges viszonyokat, az első lépés mindenképpen a cél alapú értelmezés kell legyen.

(3) *A reprezentáció és a valóság elválasztása: vélekedéstulajdonítás a tudatelméletben és a hamis és igaz vélekedés elkülönítése.* Ez teszi lehetővé a leválást a pillanatnyi helyzetekről s a szimbolikus kommunikációt. Más-ként fogalmazva ez a másod- és harmadlagos intencionális rendszerek megjelenését eredményezi a dennetti értelemben.²⁴ Nemcsak szándékok tulajdonítók, hanem feltételezem, hogy a partner is ezt teszi, és modellje van arról is, hogy én ezt teszem.

(4) *Az intencionális hozzáállás szabad és hajlékony alkalmazása.* Az emberek másodlagos célokra kezdik szabadon használni az intencionális attitűdöt. Sokszor, amikor antropomorfak, úgy tűnik, hogy rabjai ennek, de valójában józanabbak vagyunk. Intencionális természetfölötti ágenseket alakítunk ki, hogy rendezni tudjuk a világot, például a vallásos hiedelemrendszerekben, majd így értelmezzük a magunk alkotta gépezeteket is. Eközben azonban, s ettől hajlékony alkalmazás ez, nem vagyunk rabjai ennek: tudjuk például, hogy a sakkozó számítógép nem ember, de sokszor hasznosabb, ha úgy játszunk ellene, mintha az lenne.

Dennett empirikus ihletései az összehasonlító pszichológiában

Dennett két területen is közvetlenül befolyásolta az intencionális értelmezés alkalmazását. Az egyik az összehasonlító pszichológia. 1978-ban Premack és Woodroff nevezetes dolgozatát kommentálva, a BBS szakmai

22 Csibra Gergely – Gergely György: The Teleological Origins of Mentalistic Action Explanations: A Developmental Hypothesis. *Developmental Science*, 1998 (1):2., 255–259.

23 Uo.

24 Daniel C. Dennett: *Az intencionalitás filozófiája*... Id. kiad.

vitalap hasábjain Dennett²⁵ felvetette annak lehetőségét, hogy a csimpánzok tudatelméletének kimutatására olyan feladatok kellenek, amelyek a partnerek eltérő s néha hamis vélekedéseinek mentális meglétét, annak előfeltevését igénylik. Egy 2009-es cikkben, amelyben saját hozzászólásának sorsáról fejt ki álláspontját, Dennett maga is azt mondja, kommentárja Premack és Woodroff első tudatelméleti (ToM) cikkéről, „a hamis vélekedés kísérleti iparágának feladatözönéhez vezetett”.²⁶ Felvetéséhez az a gondolatmenete vezette el, önelemzése szerint, hogy a filozófusok ne csak feloldhatatlan rejtélyeket adjanak a tudósoknak, „hanem egy vagy két implikáció olyan kidolgozását, amely ha nem is ma, de a közeljövőben ellenőrizhető lesz. Rájöttem, hogy ha a tudósoknak segíteni tudod kísérletek tervezésében, akkor komolyabban vesznek, mint enélkül. Beszélgetéseink David Premackkel egy minnesotai találkozón elvezettek kísérleteihez Sarah csimpánzzal a becsapásról, majd a *Beliefs about* című kommentárcikkem Premack és Woodruff tanulmányáról a *Behavioral and Brain Sciences* című lapban²⁷ segített a hamis vélekedéses feladatok kísérleti iparágának felfutásában. Néhány év múlva az állati értelemről tartott dahlemi konferencián 1982-ben egy etológusokkal és primatológusokkal teli teremben kifejtettem nézeteimet az intencionális hozzáállásról. Udvariasan felvetették, hogy a sémámat lehetne kísérlettervezéshez használni. Jó néhányukkal – Robert Seyfarth, Carolyn Ristau, Peter Marler, Sue Savage-Rumbaugh, Hans Kummer, akikre emlékszem – leültünk ebédelni, s egy-két óra alatt többféle kísérletet is terveztünk, melyeket a tudósok sikeresen el is végeztek.”²⁸

A hetvenes évek vége, a nyolcvanas évek eleje kitüntetten nyitott kor volt az ilyen kölcsönhatásokra. Az ezeknek a megvitatásoknak helyt adó *Behavior and Brain Sciences* mint integratív interdiszciplináris fórum is indult, s ez az a kor, amikor csak egy további példát véve, Fodor²⁹

- 25 Daniel C. Dennett: Beliefs about Beliefs (commentary on Premack, et al.). *Behavioral and Brain Sciences*, 1978 (1):4., 568–570.
- 26 Daniel C. Dennett: The Part of Cognitive Science That Is Philosophy. *Topics in Cognitive Science*, 2009:1., 231–236, 233.
- 27 Dennett: Beliefs about Beliefs... Id. kiad.
- 28 Dennett: The Part of Cognitive Science... Id. kiad., 233. Erről korai beszámolót olvashatunk: Daniel C. Dennett: Intentional Systems in Cognitive Ethology: The „Panglossian Paradigm” Defended. *Behavioral and Brain Sciences*, 1983 (6):3., 343–390.
- 29 Jerry A. Fodor: *The Modularity of Mind*. MIT Press, Cambridge MA, 1983; Jerry A. Fodor: Précis of *The modularity of Mind*. *Behavioral and Brain Sciences*, 1985 (8):1., 1–42. Magyarul: Összefoglalás Az elme modularitásához. In Pléh Csaba (szerk.): *Kognitív tudomány*. Osiris, Budapest, 1996.

filozófiai modularitás elmélete mint a feldolgozási empirikus kutatások ihletője értelmeződött.

Dennett saját elméleteiben az intencionális rendszerek evolúciós értelmezését a hominid tudatelmélet előfokaként állítja be: „A cercóf-majom, mondhatnánk, intencionális rendszer, olyan dolog, amelynek viselkedését úgy lehet megjósolni, hogy vélekedéseket és vágyakat és természetesen racionalitást tulajdonítunk neki.”³⁰

A majmok intencionalitását és vészhelyzet-kommunikációit vizsgáló treprekutatók, akik Dennett kedvenc referenciái is, Seyfarth és Cheney szintén azt mondják, hogy Dennett intencionális hozzáállása „olyan elemző séma, amely számos kutató kezében olyan kísérletekhez vezetett, melyek kezdik megvilágosítani az állati kommunikáció mögött álló mechanizmusokat”.³¹

Mindennek, kezdve Premack és Woodroff eredeti cikkével, ahogy Call és Tomasello egy nemzedékkel későbbi összefoglaló cikkükben megfogalmazzák, volt – magára a tudatelmélet eredetére nézve – egy igen erős, hosszú távú jelentősége is. „A »tudatelmélet« tág értelmében, határozott igen a válasz Premack és Woodroff 30 évvel ezelőtti kiugró kérdésére. *A csimpánzoknak van tudatelméletük.* A csimpánzok azonban valószínűleg nem egy teljes emberszerű vágy-vélekedés pszichológia terminológia szerint értelmezik a többieket. Nem feltételezhetjük, hogy másoknál olyan mentális reprezentációkat tételeznek fel a világra nézve, melyek ne lennének a világnak megfelelőek. Vagyis, a »tudatelmélet« egy szűkebb értelmében, amely *a hamis vélekedés megértését jelentené,* Premack és Woodroff kérdésére talán mégis az a válasz, hogy nem. *A csimpánznak nincs tudatelmélete.*”³²

Babák mint intencionális értelmezők

Dennett intencionalitás-elmélete döntő szerepet játszott a még nem beszélő csecsemők racionalitásával kapcsolatos úttörő vizsgálatokban is. Gergely és munkatársai³³ kimutatták, hogy már a 12 hónapos babák

30 Daniel C. Dennett: *Intentional Systems in Cognitive Ethology...* Id. kiad., 345

31 Robert M. Seyfarth – Dorothy L. Cheney: Dennett’s contribution to research on the animal mind. In D. A. Ross – A. Brook (eds): *Perspectives in Philosophy: Daniel C. Dennett.* Cambridge University Press, Cambridge, 2001, 117–139., 123.

32 Josep Call – Michael Tomasello: Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind? 30 Years Later. *Trends in Cognitive Sciences*, 2002 (12):5., 187–192, 191.

33 Gergely György – Nádasdy Zoltán – Csibra Gergely – Bíró Szilvia: Taking the Intentional Stance at 12 Months of Age. *Cognition*, 1995 (56):2., 165–193.

is úgy értelmezik a képernyőn mozgó tárgyakat, mint amelyek racionálisak abban a tekintetben, hogy a legrövidebb utat választják a célok eléréséhez. A vizsgálat valójában két ihletést kombinált. Dennett³⁴ intencionális hozzáállását, valamint Heider és Simmel 1944-es nevezetes vizsgálatát az animált geometrikus alakzatoknak tulajdonított üldözés, elkapás, és ezeknek megfelelő szándékokról. A kisbabák, ha először azt látták, hogy egy mozgó golyó egy akadályt átugorva közelített meg egy másik mozgó golyót, a (képernyőn látott) akadály elvétele esetén akkor nem lepődtek meg, ha a mozgás direkt volt, és nem folytatta továbbra is a már ott nem lévő akadály átugrását. Maguk a szerzők arra jutottak, hogy „Dennett³⁵ amellett érvelt, hogy az intencionális hozzáállás mögött a racionalitás alapfogalma rejlik. [...] A csecsemőkkel kapcsolatos jelen eredményeink kiegészítő empirikus alátámasztását adják ennek az erőteljes hangsúlynak arról, hogy a viselkedés intencionális elemzésében megalapozó szerepe van a racionalitásnak”.³⁶

A tudatelmélet keletkezésével, a Vélekedés és Vágy tulajdonítás központi szerepével és ennek fejlődésével kapcsolatos felfogás érdekes viszonyban van a szociálpszichológusok gondolkodásmódjában központi szerepet játszó mások viselkedésének értelmezésére használt attribúciós (tulajdonítási) elmélettel. Azonban míg Heider³⁷ vagy Kelley³⁸ számára a felelősség tulajdonítás befolyásoló tényezői lesznek fontosak (undok-e a másik vagy csak nem tudja, mi a helyzet), addig, mint Heiderék klasszikus kísérletében is, Gergely és Csibra csoportjában a központi mozzanat az, hogy minden humán és állati mozgást elkerülhetetlenül célirányosnak értelmezzünk.

Csibra és Gergely a teleologikus (célokon alapuló) és a mentálisztikus (szándékokon alapuló) cselekvésértelmezési magyarázatokat vetik össze, és amellett érvelnek, hogy a teleologikus értelmezés a kiindulópont: „kétszakaszos tudatelmélet fejlődési modellünk a cselekvésértelmezésről azt hirdeti, hogy (a) a kiinduló elmélet nem oksági (nem forrásalapú), hanem teleologikus (eredmény alapú), (b) ebben a korai szakaszban nem játszanak szerepet a mentális állapot tulajdonítások, és (c) a tudatelméleti szakasz megőrzi a racionális cselekvésnek ugyanazt a mag elvét, mely a korábbi, teleologikus szakaszban irányítja a gondolatmenetet”.³⁹

34 Dennett: *The Intentional Stance*... Id. kiad.

35 Uo.

36 Gergely–Nádasdy–Csibra–Bíró: i. m., 190.

37 Fritz Heider: *The Psychology of Interpersonal Relations*. Wiley, New York, 1958.

38 Harold H. Kelley: Attribution Theory in Social Psychology. In D. Levine (ed.): *Nebraska Symposium on Motivation*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1967, 192–238. (*Nebraska Symposium on Motivation Series*; 15).

39 Csibra–Gergely: i. m., 259.

Míndez természetesen már túlmutat Dennett empirikus ihletésén. Magán a fejlődéslelektanon belül számos vita és módszertani finomítás kíséri a pontos fejlődési utat, a naiv tudatelmélet alakulásnak részleteit. A Dennett ihletés azonban a szakmai viták között is megmaradt, mint azt a mára klasszikus vizsgálatokra nézve a Brook és Ross⁴⁰ szerkesztette kötet is megmutatta.

Mára ez az indítás a *kultúra elsajátítás elveihez* vezet, melyek éppenséggel mesze eltávolodnak Dennettől,⁴¹ aki a kulturális integrációban inkább Dawkins mém felfogásának a híve.⁴² Az evolúciós pszichológiai indítású, Denettel e tekintetben rivális elméletek a gondolatulajdonítást állítják a kultúraépítés szolgálatába. Michael egy összefoglaló tanulmányban úgy értelmezi ezeket az elméleteket, mint amelyek az intencionális hozzáállás felvételét egy jól működő módon felerősítik a kulturális tanulás szolgálatába állítva ezt az evolúciósan kialakult 'lágú megoldásmódot'.⁴³ Csibra és Gergely természetes *pedagógia* elmélete ennek a kiterjesztésnek egyik vezető modellje.⁴⁴ E felfogás szerint az embercsecsemő olyan lény, aki biológiailag elvárja, hogy tanítsák és elvárja, hogy rá figyelve tanítsák. Ezért például laboratóriumi helyzetekben a csecsemő egész mást csinál akkor, amikor ránézünk s megszólítjuk, mint ha nem nézünk rá. Amikor felé fordulunk és hozzá beszélünk, akkor úgy gondolja, hogy tárgyak osztályáról, s nem egy konkrét tárgyról és nem is pusztán az éppen beszélő egyedi lelki állapotáról kap információkat. Ez a természetes pedagógiai helyzet a kultúra átadásnak a cselekvés és társ értelmezésen alapuló kifinomult rendszere. Michael Tomasello és munkatársai pedig, rivális elméletükben, a közös figyelem mechanizmusait bontakoztatják ki a szándékulajdonításból, mint a kulturális tanulás feltételét.⁴⁵ Tomasello

40 Andrew Brook – Don Ross (szerk.): *Daniel Dennett*. Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

41 Dennett: *Darwin veszélyes ideája*. Id. kiad.

42 Lásd Daniel C. Dennett: The Evolution of Culture. *The Monist*, 2001 (84):3, 305–324., illetve Uő: Darwin's „Strange Inversion of Reasoning”. *PNAS*, 2009 (106):June 16, 10061–10065.

43 Vö. John Michael: The Intentional Stance and Cultural Learning: A Developmental Feedback Loop. In Munoz-Suarez – De Brigard: i. m., 163–185.

44 Vö. Csibra Gergely – Gergely György: Társas tanulás és társas megismerés: A pedagógia szerepe. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2007 (62):1., 5–30. Lásd még: Gergely György – Egyed Katalin – Király Ildikó: A természetes pedagógiáról. *Magyar Pszichológiai Szemle* 2007 (62):1., 107–125.

45 Michael Tomasello – Malinda Carpenter – Josp Call – Tany Behne –Henrike Moll: A szándékok megértése, közös szándékok. A kulturális gondolkodás gyökerei. *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2007 (62):1., 61–105.

elméleti összefoglalójában is kiemeli,⁴⁶ hogy az intencionális hozzáállás felvétele teszi lehetővé a kulturális tanulást, és a környezet számára megjósolhatóbbá teszi a gyermeki viselkedést. Tehát a Dennett által a kognitív és evolúciós pszichológiai gondolkodás középpontjába emelt intencionalitás egymással versengő fejlődés elméletek közös alapját képezi a mai napig.

Dennett tanul az íróktól és ezt összekapcsolja az észleléselmélettel: A narratív tudatelmélet Dennett értelmezésében

Dennett a kognitív tudománynak a cselekvésértelmezés mellett egy másik átfogó, az emberkép egészét érintő kategorikus kérdéseiről, a tudat és a cselekvő én, a self státuszáról is jellegzetes inspiratív koncepciót fejtett ki. Itt viszont Dennett nem kísérletezők kutatásainak ihletője, hanem maga tanul a humán szaktudós irodalmároktól, s ezt néhány időnként trükkösen szelektált kísérleti adattal összekapcsolva egy olyan lágy elméletet fejt ki ezekről az integratív fogalmakról, amely beilleszti őt az „ember mint életsorsa írója” narratív felfogások keretébe. Eközben a tudat (consciousness) és a self értelmezése nehezen elkülöníthetően átfolyik egymásba. Egyszerre elméleti, s tőle megszokott ironikus módon együtt tárgyalódnak, ezért is emlegetem őket mint integratív fogalmakat. Dennett filozófiai üzenete a tudatról szóló számtalan megnyilatkozásában nagyon egyszerű. 2017-ben, a *The New Yorker*nek adott interjújában három évtized munkásságát foglalja össze tömören és világosan: „Ha úgy gondolsz, hogy a 'tudat' szónak van egy rögzített jelentése és ezt keressük, akkor már ezzel a feltevéssel elkövetted a hibát”⁴⁷ – mármint egy analitikus filozófiai értelemben vett fogalmi kategóriahibát.

A tudathoz, az énhez, a selfhez kapcsolódó elméletek empirikus lehorgonyzásában Dennettnél a narratív gondolatmenet játszik központi szerepet. Itt most nem részletezem a tudatra és a selfre vonatkozó

46 Michael Tomasello: The ontology of cultural learning. *Current Opinion in Psychology*, 2016:8., 1–4.

47 Joshua Rothman: Daniel Dennett's Science of the Soul. A Philosopher's Lifelong Quest to Understand the Making of the Mind. *New Yorker*, 2017. márc. 20. <https://www.newyorker.com/magazine/2017/03/27/daniel-dennetts-science-of-the-soul> [letöltve: 2020. okt. 6-án].

gondolatok nagyvonalú áthallásait, egy közös pontjukat szeretném kiemelni csupán. Valójában Dennett számára ezek az integratív fogalmak egy Hume-szerű hozzáállással együtt leplezendők le, mert összetartoznak. Ebben a tekintetben érdemes megvizsgálni Dennett, Lodge, Ricœur, Bruner, és Gallagher elképzeléseinek viszonyát.⁴⁸ Az, hogy itt valamilyen érdekes kapcsolódás van az irodalmi elbeszélés és a narratív filozófiai elképzelések között, egyszerre fogalmazódik meg az íróknál és a filozófusnál. A regényíró Kundera⁴⁹ a regény művészetéről szóló művében összekapcsolja a regényírás és a self elemzésének kérdését. „A régi regényírók az élet különös, kaotikus anyagából az egyszerű és világos racionalizmus szálát igyekeztek kibontani; optikájukban a cselekvést racionálisan megragadható indok szüli, majd a cselekvés új cselekvést vált ki. A kaland nem egyéb, mint cselekedetek világos oksági láncolata.”

Dennettnek magának kedvenc hivatkozása David Lodge⁵⁰ két, a kognitív tudomány és az irodalom szemléletét összehasonlító regénye. Az egyikben, az egyetemi és termelési regény összekapcsolásaként a bölcsész és a menedzser,⁵¹ a másikban, a Snow-féle két kultúraelemzés mai irodalmi változatában az egyik főhős, az irodalmár (persze nő) azt mondja a számítógépes kognitív kutatónak (természetesen férfi), hogy valójában a regényírók mindig is ugyanazzal foglalkoztak, amivel a filozófusok ma: honnan is ered az én.⁵² Dennett részéről ironikus fricska, hogy posztmodern katyvasz szöveg idézeteket hoz Lodge hőseitől, s nem a magas irodalom önelemzéseit tekinti, vagy akár a filozófikus irodalmár Lodge regényelemzéseit.⁵³ Dennett azonban túlmént az irodalom és a kognitív filozófia puszta esszéisztikus összekapcsolásán. Alapvetően azt hirdeti, hogy mind a tudattal, mind az énnel kapcsolatban egy lágy fogalommal érdemes élnünk. „Elméletem szerint a self nem valamiféle régi matematikai kiindulópont, hanem egy olyan absztrakció, melyet azok az ezernyi tulajdonítások és értelmezések (beleértve az öntulajdonításokat és önértelmezéseket) hoznak létre, melyek az élő test életrajzát alkotják, melynek *narratív súlypontja* az én, vagy a self” (kiemelés P. Cs.).⁵⁴

48 Lásd Pléh Csaba: Narratív szemlélet a pszichológiában: az elbeszélés mint átfogó metateória. *Iskolakultúra*, 2012 (12): 3., 3–24.

49 M. Kundera: *A regény művésze*. Európa, Budapest, 1992, 78.

50 David Lodge: *Nice Work*. Penguin, London – New York, 1988; David Lodge: *Consciousness and the Novel*. Penguin Books, London, 2002.

51 Lodge: *Nice work*. Id. kiad.

52 David Lodge: *Thinks...* Secker and Warburg, London, 2001.

53 David Lodge: *The art of fiction*. Penguin, London, 1992., uő: *Consciousness and the novel*. Id. kiad.

54 Dennett: *Consciousness Explained...* Id. kiad., 426–427.

Dennett szerint, a fenomenológusok és az antropológusok értelmezésében megjelenő értelmezési probléma hasonlít a filozófus kérdéséhez. „Elméletileg hasznos, ha az értelmezéseket egy központi absztrakció köré szervezzük, aköré, hogy minden személynek van egy selfje, akárcsak van egy súlypontja is”.⁵⁵ *Sőt, maga a self* valójában egy súlypont. Dennett megnyitja az utat a fejlődési értelmezések felé, mikor kiemeli, hogy ez a narratív értelmezés nem valamiféle önmagában szabadon álló templát, hanem összekapcsolódik a magunknak mondott történetekkel. Az emberek állandóan történeteket mondanak egymásnak és maguknak, hogy értelmezzék világukat, s ezekben a sztorikban maguk is szereplők. Ez a fiktív szereplő lesz a self. Az ént a szerzővel együtt, szerzőként konstruálják meg történeteiken keresztül.

Dennett ezt a narratív ént kétféleképpen értelmezi. Mint egy kulturálisan kialakult gyorsírást és mint egy aktuálgenetikus folyamatot. Az egyik oldalon úgy fogalmazza meg, mint egy évszázadok vagy inkább év-tízezedek során kialakult evolúciós gyorsírást. Számos irodalmári értelmezés szerint ennek a narratív önértelmezésnek két szintje van. Van egy a gyermeknél igen korán kialakuló, Bruner értelmezésében a narratív, cselekvési sémát tulajdonító, az antropomorfiáknak megfelelő éntudat fogalma (ez az antropomorfizálás Dennett intencionális szintje egyúttal).⁵⁶ Ez a kultúrák között egyetemes, mindenütt meglévő megoldás, mely a hősök cselekvésrendszerének azonosításán, egy kiterjesztett népi pszichológián alapul.⁵⁷ Van azonban egy sajátosan a mi európai regényirodalmunkhoz kapcsolódó kifinomultabb változata is. Az európai kultúrában a nyomtatás elterjedésével, valamint a regényirodalom megjelenésével új lendületet vett a narratív típusú önreflexió kibontakozása. Olyan fordulat ez, ahol nem megszüntetjük, illetve nem létrehozunk, hanem individualizáljuk az eleve meglévő narratív személyiségfogalmat. Kibontakozik a mindentudó író gondolata és az az eszme, hogy egy regényben három különböző sík van: a külső cselekvések szintje, a belső tervek szintje és az érzések szintje.⁵⁸ A regény azért játszik különleges szerepet a modern én kialakulásában, mert e

- 55 Daniel Dennett: *The Self as a Center of Narrative Gravity*. In F. Kessel – P. Cole – D. Johnson (eds.): *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*. Erlbaum, Hillsdale, NJ, 1992, 103–115., 114.
- 56 Vö. Jerome Bruner: *Acts of meaning*. Harvard University Press, Cambridge MA, 1990.; Uő: *Az oktatás kultúrája*. Gondolat, Budapest, 2004; Uő: *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Új Mandátum, Budapest, 2005.
- 57 Pléh Csaba: *A narratívumok mint a pszichológiai koherenciatermelés eszközei*. *Holmi*, 1996 (8):2., 265–282.; Uő: Ernst Mach és Daniel Dennett: a megismerés két evolúciós modellje. In Uő (szerk.): *Megismeréstudomány és mesterséges intelligencia*. Akadémiai, Budapest, 1997, 41–58.
- 58 Lodge: *Nice Work...* Id. kiad.

három szint egymásra való (ön)reflexiójára kényszeríti az olvasót. E reflexi-
 ón keresztül teszi finomabbá magát az emberi önkép telítette ént, a selfet.⁵⁹
 Az a típusú öntudatosság, ami az európai kultúrákra jellemző, amit sok-
 szor individualizmusként emlegetnek, ebből a sajátos, polgári irodalomból
 meríti forrását. Ez nem azt jelenti, hogy a középkori európaiaknak vagy
 az új-guineai bennszülötteknek, vagy más, törzsi körülmények között élő
 embereknek ne lenne Én-tudatuk. Van Én-tudatuk, amely azonban sokkal
 egyszerűbb narratív lehorgonyzásokon alapszik. „El kell ismernünk, hogy
 az önálló individuális self nyugati humanista fogalma nem egyetemes, nem
 örökre adott s minden korra s helyre érvényes, hanem történeti s kulturális
 termék. Ez azonban nem jelenti szükségszerűen azt, hogy nem jó gondolat,
 s hogy lejárt volna az ideje. Számos, a civilizált életben magasra értékelt
 dolog ennek a függvénye. Azt is el kell ismernünk, hogy az individuális
 self nem rögzített és stabil entitás, hanem tudatunkban állandón kreálódik
 és módosul, a másokkal folytatott interakció során”,⁶⁰ ugyanúgy, mint a
 szépirodalom olvasása során.

Dennett narratív lehorgonyzása a másik oldalon az *éntudat kelet-
 kezésének helyzeti értelmezésére, aktuálgenezisére is kitér*. Olyan labo-
 ratóriumi hatásokat emel ki, ahol például egy színváltoztató tárgy szí-
 néről szóló beszámolónk idővel átalakul. A fizikailag későbbi esemény
 befolyásolja a korábbi eseményélményt s az arról szóló beszámólót. Ez
 a változás amellel szól, hogy a színváltozást egy rövid, 400–500 ms
 hosszúságú ablakon belül újrakonstruáljuk, majd az elbeszélő torzítá-
 saival bontjuk ki, hogy hogyan is jöhetett ez létre.⁶¹ Dennett ironikus
 csavarja itt azon alapszik, hogy ez a vélelmezett elbeszélő átkódolás
 valóban nagyon rövid idő alatt működik, 100 millisecundumos, tíz-
 zedmásodperces nagyságrendekben. Innen ugrik oda Dennett, hogy
 valójában egész életünk nem más, mint történetek mondása saját ma-
 gunknak – magunkat pedig úgy konstruáljuk meg, hogy ha már annyi
 történet van, akkor kell, hogy egy író is legyen. Az ironikus csavar,
 majdhogynem becsapás az, hogy a fél másodperces idői ablakban meg-
 jelenő hatásoktól – ezek lesznek Dennett sztálini és orwelli típusú új-
 rairás metaforái – jutunk el az élettörténetig, önmagunk elbeszéléssé
 tételéig, az évtizedes hatásokig.

Ugyanez a gondolatmenet ad értelmezési keretet Dennett számá-
 ra a tudat kérdésére is. Dennett 'többszörös szövegváltozat' metaforája

59 Uo.

60 Uo., 91.

61 Dennett: *Consciousness Explained...* Id. kiad.; Daniel C. Dennett – Marcel Kinsbourne: Time and the Observer: The Where and When of Consciousness in the Brain. *Behavioral and Brain Sciences*, 1992 (15):1., 183–247.

szerint úgy működünk, mint sajátos szövegszerkesztők. Igazából állandóan történeteket mondunk magunknak. Ezeknek alternatív változataik vannak, de sosincs egyetlen biztos, végső változat, a tudat William Jamestől származó dinamikus értelmezésének adva narratív fordulatot. Mindenből elbeszélést készítünk, az elbeszéléseknek különböző alternatívái vannak, és csak azért gondoljuk, hogy van egy végső változat, mert az irodalomból úgy gondoljuk, hogy a változatok között van egy megbízható végső szöveg. A megismerő Én ebben az értelemben elbeszélői súlypont csupán a világ eseményeire készített szövegváltozatokban.⁶² Ennek az elbeszélő mintázatnak a kiterjesztése lenne az a történetmenet, ahol a hősnek világos célrendszere van, ahol az egész élettörténet valamiféle célirányos elbeszélés lenne. Dennett szellemes becsapása itt a 400–500 milisekundumos kísérleti tudatosodási ablakok beemelése. A személyes éntudat, a self világában valójában egészen más idői nagyságrendekről, évtizedekről van szó.

Ennek a narratív elképzelésnek számos további, sokszor még Dennettet megelőzően kialakult változata van. Ricœur⁶³ például egy egészen más – hermeneutikai filozófiai – kiindulásból hasonló konklúziókra jut, mint Dennett. Úgy véli, hogy a *narratív identitás* felelős a személyes identitás két pólusa közti közvetítésért. Az egyik pólus az azonosság (karakterként szoktunk rá hivatkozni), s ami a velünk született és tanult attitűdök és képességek halmaza. A másik pedig, az én mivolt, amibe beletartozik a magunkhoz való hűség, függetlenül attól a tengernyi deviációtól és transzformációtól, amely az életutat jellemzi.

Galagher⁶⁴ elemzésében szembeállítja e két felfogás részleteit. Dennett centrifugális felfogásában a self különböző önmagunknak mondott és másoktól hallott történeteknek mintegy közös súlypontja. A másik felfogás, Ricœur gondolatmenete viszont decentralizált modell, ahol nem egy központról van szó, hanem megosztott, szerteágazó elképzelésekről magunkról.

Dennett elbeszélő felfogásában és szövegváltozatok 'elméletében' számos metaforikus mozzanat és az elmélet és metafora közötti ingadozás van, mint Lynn Holt⁶⁵ már 20 évvel ezelőtt észrevette. Azóta számos

62 Dennett: *Consciousness Explained...* Id. kiad.; Daniel C. Dennett: *Micsoda elmék.* Kulturtarde, Budapest, 1996; Dennett–Kinsbourne: i. m.

63 Paul Ricœur: *Soi-même comme un autre.* Seuil, Párizs, 1990.; Uő: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok.* Osiris, Budapest, 1999.

64 Shaun Galagher: *Philosophical Conceptions of the Self: Implications for Cognitive Science.* *Trends in Cognitive Sciences*, 2000:4., 14–21.

65 Lynn Holt: *Metaphor, History, Consciousness: From Locke to Dennett.* *The Philosophical Forum*, 1999 (30):3., 187–1999.

bírálatát jelent meg a narratív metateóriáknak. Galen Strawson⁶⁶ kifejti, hogy egyrészt ingadozó, ki mennyire értelmezi saját életét történetként, másrészt önképünkben egyszerre vannak változékony és viszonylag stabil mozzanatok. „Hibás, hogy mindenki történetekben élne, s téves, hogy ez [az elbeszélésre alapozás, P. Cs.] mindig jó dolog. [...] Ezek nem egyetemes emberi igazságok, még akkor sem, ha néhány, vagy akár sok vagy a legtöbb emberre igazak is”.⁶⁷ Az irodalmár Ryan⁶⁸ pedig arra mutatott rá, hogy a kognitív narratív megközelítésnek abban a legáltalánosabb sávjában, melyet ő „narratív gondolkodásmódnak” nevez, egyenesen inflációs jellegű narratív elméletekhez vezetett, melyek az esemény emlékezettől kezdve a gyermeknyelvi kibontakozáson, a személyiségfejlődésen és az emberré váláson át az oktatás keretszervezéséig⁶⁹ mindenütt elbeszéléseket érnek tetten. Az irodalmár figyelmeztet arra, hogy térjünk inkább vissza magukhoz a történetekhez s ezek szerepéhez az emberek valós életében.

Dennettnek a kutatást illető szerepe itt elsősorban a self elbeszélés alapú kibontakozásával kapcsolatos.⁷⁰ Ezen a téren is megfogalmazódnak szkeptikus álláspontok, mely a modern pszichológiai kapaszkodót az elbeszélés helyett az önéletrajzi emlékezetben találja meg.⁷¹ Nem egy ilyen Dennett inspiráló szerepét taglaló cikk célja az igazságtétel. Úgy tűnik azonban, mint McCarroll⁷² friss összefoglalója is rámutat, hogy az önéletrajzi emlékezetre építő self-értelmezésnek is fel kell vetnie a perspektíva kérdését. Ez olyasmiket jelent fenomenológiailag, mint múltbeli magunk első személyű és külső, harmadik személyű ’látásának’ összekombinálása.

66 Galen Strawson: Against narrativity. *Ratio (new series)*, 2004 (17): 4., 428–452; Uő: ‘The Unstoried Life’. In Z. Leader (ed): *On Life-Writing*. Oxford University Press, Oxford, 2015; Uő: I am not a Story. *Aeon* digital magazine, 2015. <https://aeon.co/essays/let-s-ditch-the-dangerous-idea-that-life-is-a-story>

67 Strawson: I am not a Story... Id. kiad.

68 Marie-Laure: Ryan: Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation. *Style*, 2010 (44):4, 469–495.

69 Bruner: *Az oktatás kultúrája*. Id. kiad.; Bruner: *Valóságos elmék, lehetséges világok*. Id. kiad.

70 Lásd Daniel C. Dennett: The Origins of Selves. *Cogito*, 1989:3, 163–173.; Daniel C. Dennett: The Interpretation of Texts, People and Other Artifacts. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1990 (50):1., *Supplement*, 177–194. Magyarul In Dennett: *Az intencionalitás filozófiája...* Id. kiad.; Dennett: *The Self as a Center...* Id. kiad.

71 Marya Schechtman: Self-expression and Self-control. *Ratio (new series)*, 2004 (17):4., 409–427; Strawson: Against narrativity... Id. kiad.; Strawson: ‘The unstoried life’... Id. kiad.

72 Christopher Jude McCarroll: Looking at the Self: Perspectival Memory and Personal Identity. *Philosophical Explorations*, 2019 (22):3., 259–279.

A Dennett, Bruner, Ricoeur ajánlotta narratív keret éppen ezt adja meg. Az elbeszélést mint az autobiografikus self 'megszervezésének' eszközét kínálja. Ebben az értelemben a narratív metaelmélet fontos lehetőség az önéletrajz szervező keretére.⁷³

Dennett elmélete a hozzáállások rendszeréről mint pszichológiatörténeti rendszerező elv

Dennett felfogása, amelyben elkülöníti az intencionális, a tervezeti és a fizikai hozzáállást, fontos segítség a pszichológia történetében felmerülő viselkedés-magyarázati modellek osztályozásában is, miközben elkerüli a redukcionizmus csapdáit. A Dennett⁷⁴ megfogalmazta fenti hármas szelekciós torony számos kulturális vita alapját képezi, de mi most csak a pszichológiatörténeti jelentőségét nézzük. Az egyik ilyen, az állati mozgás elemzése a modern tudományban. Mint a táblázat mutatja, három évezred alatt 4 jellegzetes felfogás alakult ki.

*A fizikai és állati mozgás a klasszikus és modern tudományban*⁷⁵

Irányzat	Fizikai mozgás	Állati mozgás	Lelki élet
Arisztotelész	Cél-okság (teleológia)	Teleológia	Megismerés/teleológia
Descartes – 1900	Mechanikus	Mechanikus	Kogníció különleges
Radikális behaviorizmus	Mechanikus	Reflex	Reflex
Intencionális kognitívizmus	Mechanikus	Tervezeti	Intencionális

Az eszmetörténet szempontjából érdekes, hogy a 19. század közepén a dezantropomorfizáció közepette számos vita kísérte a reflexes

73 Pléh Csaba: Narrative Psychology as Cultural Psychology. In Gordana Jovanović – Lars Allolio-Näcke – Carl Ratner (eds.): The Challenges of Cultural Psychology: Historical Legacies and Future Responsibilities. Routledge, London, 2018, 237–249.

74 Dennett: *Micsoda elmék*. Id. kiad.

75 Pléh Csaba: Dennett „hozzaállásai” mint lehetséges rendező elvek a pszichológiatörténetben. *Replika*, 1999:36., 71–82.

viselkedés célszerűségét. Először kibontakozott egy gerinc–agy kettősség, mely szerint a reflexek csak az alacsonyabb központi idegrendszer magyarázati keretét adják, míg az agykéregre marad a szándékos viselkedés szervezése. Pavlov azután a huszadik század elején az agykéregre is kiterjesztette a dezanthropomorfizált, mechanikus reflexió érvényességét. Fél évszázaddal később, a radikális behaviorizmus születése idején, egymással harcolva fogalmazódott meg most már nem a reflexre, hanem az állati viselkedés egészére két jellegzetes felfogás, Loeb mechanisztikus és Jennings szándékelvű felfogása – amelyekre Dennett⁷⁶ is sokat hivatkozik, elsősorban Nicolas Humphrey⁷⁷ ihletésére. Jacques Loeb,⁷⁸ a német iskolázású, 1891-től Amerikában hírnevet szerző, javarészt egyszerű, de soksejtű lényekkel dolgozó chicagói professzor 1900-ban megfogalmazott redukcionista elmélete szerint az állati viselkedés magyarázatában minden teleológiától el kell tekintenünk. Az élet valójában biokémiai törvényeket követ. Vak mechanizmusokat kell keresnünk, s még a darwini funkcionalizmus is veszélyes, mert célokat vetít bele az élet legegyszerűbb formáiba is. Nem mellékes mozzanat, hogy Loeb volt Chicagóban a későbbi radikális behaviorista John Watson mentora. (Loeb modern értelmezésére a mechanikus életfelfogások keretében Pauly kiváló forrás.)⁷⁹ Szinte vele egy időben, s ugyanabban az amerikai közegben, H. S. Jennings 1906-ban az egysejtűek viselkedését (!) tanulmányozva fogalmazta meg, hogy az állati viselkedésnek szándékelvei vannak. Ezek a szándékelvek már az amőba viselkedésére is jellemzőek. Álláspontja szerint tehát az állati viselkedés darwini megfontolásokat követ, minden szinten, és mivel minden viselkedési változás túlélési funkciókat mutat, az állati viselkedésben célokat kell feltételeznünk. A szerzők saját szavaival, Loeb megfogalmazásában: „A központi idegrendszer pusztá átvívó szerepet játszik. A reflexek fiziológiájának alapkérdése a protoplazma ingerületvezetésének mechanikája. Ez már nem biológiai probléma, hanem a fiziko-kémia problémája”.⁸⁰ Ezzel szemben Jennings a következőket mondja: „Általában tudatot tulajdonítunk a kutyának, mert hasznos; ez gyakorlatilag lehetővé teszi, hogy értékeljük, előre lássuk és ellenőrizzük a

76 Dennett: *Micsoda elmék*. Id. kiad.; Dennett: *Darwin veszélyes ideája*. Id. kiad.

77 Nicholas K. Humphrey: *The Inner Eye*. Faber and Faber, London, 1986.

78 Jacques Loeb: *Comparative Physiology of the Brain and Comparative Psychology*. Routledge, London, 1900/1993. Electronic version: <http://ia600304.us.archive.org/22/items/comparativephysi00loeb/comparativephysi00loeb.pdf>; Uő: *The Mechanistic Conception of Life*. University of Chicago Press, Chicago Ill., 1912., új kiadása: Harvard University Press, 1964.

79 The Loeb–Jennings Debate and the Science of Animal Behavior. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*17):4., 504–515.

80 Loeb: *Comparative Physiology of the Brain...* Id. kiad.

kutya cselekedeteit. [...] Ha egy amőba ugyanolyan nagy lenne, mint egy bálna, akkor elképzelhető, hogy lennének olyan alkalmak, amikor elemi tudatállapotok tulajdonítása számára megmenthetné még az egyszerű gondolkodású emberi lényt is.⁸¹

A kor viselkedés-értelmezési vitáiban Edwin Holt,⁸² a modern funkcionális behaviorizmus filozofikus értelmezője vetette fel először, hogy a Loeb kifejtette, mai értelemben fizikai hozzáállás és a Jennings felvetette intencionális hozzáállás nem zárja ki egymást. „Hajlunk arra, hogy azt mondjuk, a viselkedés valahogyan reflexcselekvésekből épül fel. Ez teljesen igaz a *folyamatok szintjén*. Ebben az értelemben azonban a korallzátányok is pozitív és negatív ionokból állnak végső elemzésben. A biológus, a földrajztudós és a hajóskapitány azonban elmulasztaná a lényegét, ha így értelmezné.”⁸³

A 20. század közepén, Karl Bühler⁸⁴ ennek a vitának egy Darwin ihletésű felelevenítése során fogalmazta meg, hogy az állati viselkedés célszerűségének értelmezéséhez három szelekciós szintről kell beszél-nünk, míg Darwin csak egyet említett. „Az én elképzelésem szerint, a viselkedés megértéséhez három játékterről kell beszél-nünk: az ösztön, a szokás és az értelem játéktereiről”.⁸⁵ Bühler azután kifejtette a különböző szintű szelekciók elméletét. A darwini genetikai szelekcióban alakulnak ki a fajspecifikus viselkedések (ti. „ösztönök”). A szokások kialakulása során – itt Thorndike ’próba szerencse’ tanulási folyamataira gondol – új asszociációk lépnek fel; végül az értelemben, a belátás során, a megoldást hozó viselkedések rendkívül gyorsan választódnak ki, még kevesebb kockázattal. Míg az evolúcióban magát a túlélést, a próba-szerencse tanulás-ban a jóllakást, a harmadik esetben pusztán gondolatainkat kockáztatjuk.

Bühler tanítványai, köztük Lorenz,⁸⁶ az ösztönös fajspecifikus viselkedések elemzésének irányába vitték tovább a gondolatmenetet. Szintén Bühler tanítványa volt Karl Popper⁸⁷ is, aki azután közvetlenül

- 81 Herbert Spencer Jennings *The Behavior of the Lower Organisms*. Columbia University Press, New York, 1906.
- 82 Edwin Holt: *The Freudian Wish and its Place in Ethics*. Holt, New York, 1915; Uő: *Animal Drive and the Learning Process*. Holt, New York, 1931.
- 83 Holt: *The Freudian Wish...* Id. kiad., 122.
- 84 Karl Bühler: *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Fischer, Jena, 3. kiadás, 1922.; uő: *Die Krise der Psychologie*. Fischer, Jena, 1927.
- 85 Bühler: *Die geistige Entwicklung...* Id. kiad., VIII.
- 86 Konrad Lorenz: *Válogatott tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1977.
- 87 Karl Popper: *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Clarendon Press, Oxford, 1972; uő: *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Fontana, London, 1976; uő: *A test-elme probléma*. Typotex, Budapest, 1998.

befolyásolta Dennettet abban, hogy a variáció, a szelekció és a változás általános elméletét fogalmazza meg, mint annak idején Popper másik követője, Campbell⁸⁸ is evolúciós ismeretelméletében tette volt. Ebben a felfogásban minden változás a véletlen vak variációi és a szelektív fenntartás mechanizmusaival működik. Campbell értelmezésében a szelekció abban az értelemben kumulatív, hogy egy egymásba illeszkedő hierarchia jön létre. Az egyik, kiválasztott magatartási tényező befolyásolni tudja egy másik magatartási tényező működését. Poppnernél elsősorban a replikáció tekintetében nehéz eldönteni, hogy analógiáról van-e csupán szó, amikor a darwini evolúciót és a harmadik szintet, a tudomány fejlődését hasonlítja össze. Nánay⁸⁹ ezt elemezve rámutat, hogy az analógia továbbviteléhez magának a darwini mutáció-szelekció ciklusnak finomabb értelmezésére is szükség van.

Dennettnél⁹⁰ mindez majd úgy jelenik meg, mint a *szelekciós torony* javaslata. A szelekciós torony révén becsempészi a pszichológiába a popperi gondolatmenetet, amikor összehasonlítja egymással a darwini, skinneri és popperi lényeket. Azért használok a 'becsempészi' kifejezést itt, mert feltehetően elsősorban politikai okokból, Popper még a modern kognitív tudományban is alig hivatkozott szerző volt.⁹¹ Ez a politikai ok feltehetően kettős volt. A hatvanas-nyolcvanas évek többnyire baloldali liberális meggyőződésű kognitív tudósai viszolyogtak a szelekciós gondolatmenettől, szociális darwinizmust láttak mögötte, még ha gondolat-szelekcióról is lett volna szó. Másrészt nem szerették Popper⁹² eredetileg 1945-ben megjelent nyitott társadalom okfejtéseit, melyekben a fasizmus és bolsevizmus közös ellenségként jelent meg.

Dennett kifejtett elméletében a különböző szelekciókban különböző típusú időkorlátok érvényesülnek. Kulturális szinten, a tudományos elméletek választásánál is azt hirdeti azonban, hogy tudományos elméleteink nem égi fogantyúk, intuícióink és indukcióink nem misztikus beavatkozások, hanem mintegy a kapaszkodást lehetővé tevő daruk módjára befolyásolják további sorsunkat. A gondolatok és a tudományos kutatási eszközök maguk mint daruk jelennek meg, amelyek még nagyobb daruk és építmények felhúzását teszik lehetővé.

88 Donald T. Campbell: Evolúciós ismeretelmélet. In Pléh Cs. – Csányi V. – Bereczkei T. (szerk.): *Lélek és evolúció*. Osiris, Budapest, 1974/2001, 336–375.

89 Nánay Bence: Popper's Darwinian Analogy. *Perspectives on Science*, 2011 (19):3., 337–354.

90 Dennett: *Micsoda elmék*. Id. kiad.; Dennett: *Darwin veszélyes ideája*. Id. kiad.

91 Pléh Csaba: Popper és a pszichológia. *Replika*, 1995:17–18., 67–86.

92 Karl Popper: *A nyitott társadalom és ellenségei*. Balassi, Budapest, 2001.

E tekintetben a változatok és a változatok közötti választás mindkét fejlődési perspektívában, a gyermekeknél és az evolúciós szemléletben egyaránt a viselkedésszándék-értelmezési folyamatoknak természetes és naturalizált keretét adja. Ahogy Ross⁹³ fogalmaz Dennett pszichológiai és filozófiatörténeti jelentőségét elemezve: „Az emberi elme egy természetesen kibontakozó modell. Az elme az embernek a környezettel való egyéni találkozása során megtestesülő neuronális hálózati súlyokban megjelenő diszpozíciós mintázatok elbeszélte sűrítvénye. Miközben az ember viszonylag biztonságosnak, nyugodtnak és kezdeményezőnek próbálja magát beállítani. E felfogásban nincs egy népi hozzáállás, mely boldogtalanul élne együtt a tudományos hozzáállással; az intencionális hozzáállás a viselkedés- és a társadalomtudományok szükségszerű része. Következésképpen, e tudományok összekapcsolása a mechanikus hozzáállást alkalmazó szomszédjaikkal, mint például a biokémiával, a tudományos világkép keretében érvényesített fogalmi közvetítést igényel”.

Daniel Dennett még a mai kreacionista humbugok megjelenése előtt vagy másfél évtizeddel észrevette, hogy nem szabad szemérmesen hallgatnunk az evolúciós elmélet emberi sugallatairól és ennek komplikációiról. Számára – mint Darwin veszélyes eszméjét tárgyaló könyve oly szépen megmutatta – a darwinizmus két, emberi közösségekre esetleg bomlasztóan ható üzenete, hogy nincsen sehol tervező, s hogy a természetben sehol nincsenek nagy tervek. Az élővilág és a gondolati világ is lépcsőzetesen alakul, s a küzdelmet és az izzadságot nem lehet belőle kivonni.

Ezt a közvetítést próbálja megadni Dennett elmélete a pszichológiatörténész számára is. A nagy elméletek küzdelmének egy része az antropomorf teleológia leküzdéseként értelmezhető. A népi pszichológia realitása körüli modern viták pedig arra mutatnak rá, hogy mi, emberek mint naiv hermeneutikusok értelmezzük egymást s saját viselkedésünket is – és ez alól a tudósok sem kivételek. A hozzáállások dennetti rendszere lehetővé teszi mechanikus és funkcionalista felfogások új típusú rendszeresítését, az intencionalitás előtérbe helyezése pedig a különböző hermeneutikai, illetve dinamikus iskolák értelmezését a pszichológiatörténetben. Itt Dennett elmélete maga válik fontos konceptuális daruvá.⁹⁴

93 Ross: i. m.

94 Pléh: Dennett „hozzáállásai”... Id. kiad.