



Diego Velázquez: Las Meninas, 1656. Museo del Prado Madrid.

Zrinyifalvi Gábor

AZ INTERAKTÍV KÉP

EGY FOGALOM REKONSTRUKCIÓJA*

A KÉP AKTIVITÁSA, AVAGY KINÉZNI A KÉPBŐL

„Vannak olyan adottságok, melyeket a struktúra terminusaiban lehet leírni, és olyanok, melyeket a genesis fogalmaival.”

Derrida¹

Amikor Michael Foucault kutatni kezdte, hogy miként érhetőek tetten a társadalmi reprezentáció és a hatalmi viszonyok Velázquez híres festményén, a *Las Meninas*on, a tér és a kép–néző kapcsolatának egy sajátos problémájába botlott bele.² Véleménye szerint az emberi tekintetek egymást figyelő és felügyelő játékát a festő egy olyan megoldással vezette a képen kívülre, amely még ma is elismerést vált ki. A festett alakoknak a képből való „kirefektálása”, illetve a kép kiterjesztése a nézőnek is helyet adó taktilis térre, másként kifejezve a tisztán vizuális képi, és a tapintható vagy tulajdonképpeni értelemben vett tér összemosása, egymásba illesztése a XX. században, a térhatású filmes és a televíziós képben, a digitális számítógépes játékokban, az emberrobotokban, valamint a művészi képek egyes új típusaiban vált általánossá.

Az élet játéka

Persze fenti állításunk csak akkor igaz, ha eltekintünk a színházművészetektől és a báb-játékoktól, amelyek esetében a játékból való kitekintés és kiszólás, a színpad nem

* Írásomat Balázs Béla emlékének ajánlom. Ez a tanulmány egy később megjelentetendő könyv részlete.

¹ Jacques Derrida: „Genesis és struktúra”, és a fenomenológia. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika.* (Kijárat Kiadó, 2002. 138.) A kép esetében ezek nem különböznek egymástól, azaz a struktúra, ha nem a formát jelöli, akkor a genesis és a história együtteseként értelmezhető. Minthogy a kép vizuálisan alakokból és formákból tevődik össze, a kompozíción keresztül ezek alkotják a kép belső szerkezetét. Mivel a struktúra ezek összefüggéseit, egymással való viszonyát jelenti, az egyes formákkal és alakokkal szemben a kép egészének a szerkezetét jelöli. Ennek bizonyítékát abban látjuk, hogy a kép a története során az eleinte kompozíciós elemeket, mint a szituáltság, a környezővalóság, stb., felváltották a struktúraalkotó elemek, amilyen a térbeliség, a képi felületnek a formáktól elvont rendje, amelyben már a képi egésznek a sajátos, más belső képi rendektől elütő állapota rögzült. Az új állapotból fakadó képi rendre vonatkozó változás átöröklődött a később keletkezett képekre is. Így például a kép körülkerítettsége (kivágottsága, keretezettsége) abból fakad, hogy a természetes felületekről átkerültek a képek az épületekbe, amelyeknek falai, illetve téri szerkezete, a belső tér külsőtől való elzáródása jelent meg a kép kivágottságában is.

² Michel Foucault: *A szavak és a dolgok.* Osiris Kiadó, 2000. 21–34.

látható, csak érezhető képi keretének az áttörése és a néző képjátékba való bevonása régóta elterjedt. A színészek interaktív, illetve interperszonális kommunikációja a nézőkkel természetesnek vehető, minthogy élő személyekről van szó. A színészi játék zártságának pár pillanatra történő „felfüggesztése” és a színésznek a nézőkhöz való közvetlen odafordulása, illetve az utóbbinak a játékba való bevonására tett kísérlete egy olyan lehetőséget vet fel, amelyben a színész a másik szereplővel szemben összejátszik a nézőkkel. Ez a „játék a játékban” megfelel a „kép a képben” festményekről, fotókról és filmekről jól ismert jelenségének, illetve annak a tükröződésnek, amely a *Las Meninas*-on a királyi párt láthatóvá teszi. A gyermekek számára készült műsorok és színjátékok esetében még gyakoribb a közönség játékba való bevonása, mivel a gyermekek – ahogyan egy későbbi fejezetben látni fogjuk – egzisztenciálisan szorosan kötődnek az eredeti játékformákhoz, amelyek lényegében képjátékok. A színészeket már azzal is kiemeljük szerepükből, hogy rájuk ismerünk. De amióta önálló, társadalmilag legitimált játékformák léteznek, az interaktivitás³ csak ritkán ment el odáig, hogy felfüggeszse, vagy teljesen megszakítsa a képjátékot. Ilyen kivételes eset volt a római gladiátorok harci játéka, ahol is a játék egybe csúszott az egzisztenciával, azaz a képjáték a tulajdonképpeni értelemben vett valósággal. A néző azonban, annak ellenére, hogy tetszénnyilvánításával vagy nemtetszésének kifejezésre juttatásával követte a játék alakulását, pusztán érzéki befogadóként,⁴ kívül rekedt rajta. Érdemi kommunikáció vagy fizikai viszony éppen úgy nem alakult ki a játékosokkal, ahogyan egy futballmeccsen is viszonylag csekély mértékben befolyásolja az eredményt a közönség viselkedése.

Ám, ha az aktivitás és az interaktivitás megjelenési módjait keressük is, el kell vonatkoztatnunk azoktól a *face-to-face*, azaz interperszonális képi vagy képszerű szerepjátékoktól, amelyek életünk részeként, szinte észrevétlenül szövődnek bele mindennapi cselekedeteinkbe és hatják át társadalmi viszonyainkat. Ez az interaktivitásnak és közvetlenebb formájának, az interperszonalitásnak az igazi területe, amelyben nem a kép jelenik meg élethűen, hanem az élet illeszti magába a képszerű viselkedést. A szerepjátékokra – amelyek egyben önkifejezések, önmegmutatások, és a társadalmi normák bemutatásai is – vagyis az *életbeli képekre* (alakoskodásra, színészkedésre, pózolásra, képmutatásra, reprezentálásra stb.)⁵ azonban jellemző,

³ A két fogalom – aktivitás és interaktivitás – közötti különbség gyakran csak nehezen vagy egyáltalán nem érzékelhető. Egyfelől valóságos kommunikatív vagy egzisztenciális aktivitást csak az embertől várhatunk el. Másfelől a képi megmutatkozás szintjén azonosságot feltételezünk a megmutatkozó személyével. Miközben a megmutatkozás részként helyettesíti a megmutatkozót mint egészet, aktivizálja a nézőt, amennyiben feltételezzük, hogy a képészlelés és képértelmezés olyan aktív cselekvés, amelyet a kép vált ki.

⁴ A valamelyik játékos melletti elköteleződés, a „szurkolás” helyettesítette az aktív részvételt. Az ilyen társadalmilag visszatartott pótcselekvés biztosította, hogy a néző ne lehessen a játék egzisztenciális résztvevője, ami véglegesen és végzetesen eltörölné a játék és a valóság határát. Hasonló játékos-néző viszonyt figyelhetünk meg a sportban is, ahol szintén távol tartják a nézőt a játékban való cselekvő, azaz aktív részvételtől.

⁵ Meg kell különböztetnünk, és el kell választanunk egymástól természetükkel fogva összetartozó részeket: a társadalmi szerepből fakadó viselkedési módot a nyilvános és szabad önmegjelenítő képjátéktól.

hogy természetességük miatt gyakran alig észrevehetőek, szinte belesimulnak a mindennapok emberi viszonyaiba.⁶ Ha viszont túlzásai vagy nem megfelelő módon és időben történő alkalmazása miatt felismerjük, azaz „leleplezzük” az ilyen játékot, a játékost negatívan ítéljük meg. Az ilyen esetekben a játékos játékát az „őszinte viselkedéstől”, vagyis a „normális”, „egyszintű” egzisztenciától eltérőnek, torznak, karikatúraszerűnek, hamisnak stb. látjuk. A társadalmi szerepnek és az egyén viselkedésének az összhangját várjuk el mindenkitől, miközben gyakran e szerep merev, személyiséget korlátozó volta ellen lázadunk. Pedig a képszerűen eljátszott szerep a társadalmi cselekvések egyik teljes értékű és nélkülözhetetlen közösségformáló, az egyént a társadalomban a helyére illesztő, de a mobilitást is megőrző módja. Ez a fajta, már gyermekkorunkban megtanult élőképjáték segíti a társadalmi normák elsajátítását, betartását, példászerű alkalmazását és a szerepváltást is, ami a társadalom egyedei közötti viszony, illetve szituációk megváltozásából fakad.

Ezzel az elválasztással egyben az *előképként* bemutatott szerepjátékot is megkülönböztetjük az egzisztenciától (a társadalmi pozícióból fakadó viselkedési normáktól), mivel a személyiség maga választotta viselkedése egyben a játékba lépés feltétele is. (Habár úgy tűnik, megkülönböztetésünk nem áll összhangban az ókori gladiátorjátékok képjátékként való értelmezésünkkel, minthogy ez utóbbi nem a szabad választás eredményeként vált játékká, valójában azonban e probléma mögött a képhasználat és képértelmezés, valamint a viselkedési módok társadalmi szabályozása áll. A társadalom vagy hagy szabad helyet az egyednek önmaga játékba hozására, vagy nem hagy erre lehetőséget. A gladiátorokat kényszerítették a haláljátékra, ez, illetve az erre való felkészülés volt az életük, amit azonban a korabeli társadalom játékként fogott fel. Ez annak volt a jele, hogy egzisztálás és szerepjáték egymásba csúszott, illetve nem volt megkülönböztethető.) A szerepjátéknak, s intézményesült formájának, a színjátéknak a képek közé illesztésével elérjük, hogy a képet beilleszthetjük a társadalomban működő formák közé, és így az élet részeként értelmezhetjük. Ennek köszönhetően minden, ami már az őskorban a hétköznapi képjátékból kiválva kikristályosodott és tartósan önálló érzéki formát nyert, miként a hordozófelületen megjelenő megmutatkozás, a vizuális metakommunikációból elabstrahálódott tánc, a rítus, az idol fogja jelenteni azokat a képtípusokat, amelyeket klasszikus értelemben is képként interpretálunk. Amennyiben a kép lényege még ma is a jelenbeállítás, akkor korunk ösztársadalmi képjátékaiban mindenki azon rejtett létformáját állítja a közösségi szemlélet és az egyes tekintetek középpontjába, amelyet önmaga számára ideálisnak elképzelt. Az ezen a módon kettévált társadalmi forma, azaz a közösség által elvárt viselkedési norma és a szabadon választott képjáték a „reprezentáció korából”, a feudális társadalmi rendből hagyományozódott át a polgári társadalmakra. (Lásd: Jürgen Habermas. *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1971).

⁶ A szerepjáték a kisgyermekkorban a tanulás egyik legfontosabb formája, amelyet azután átvisszünk a felnőttkorba is. A társadalom e játéka beleszövődnek a mindennapi cselekvésekbe, s a szocializáció egyik alapformájaként működnek. Ugyanakkor e játék következményeként a valóság is átformálásra kerül, s ez a formálási mód erősen képszerű. *Valamilyennek látszani, mutatkozni*, ez a szerepjáték lényege, azaz, hogy másokban valamilyen képet alakítsunk ki magunkról, amely kép megfelel egy viselkedési mintának, embertípusnak, ideának, elképzelésnek stb. Ebben az értelmezésben a szerepjáték olyan önformálást jelent, amelyben magunkat egy képzeletbeli képként értelmezzük, amely képet a másik rólunk alkotott képként szeretnénk működtetni. A szerepjátékban a képszerű viselkedési minta és az élet szétválaszthatatlanként jelenik meg.

A hagyományos értelemben vett kép terének kiépítése

A hordozófelületen rögzített képnek a kerettel jelzett határain való átnyúlása azonban nem azt jelenti, hogy kivágottsága a téridőből, azaz elválasztottsága a négydimenziós valóságtól érvényét veszítette. Ám e képtípus a hordozófelületen történő rögzítettsége és ebből fakadó elkülönültsége miatt nem is folyhat bele a négydimenziós és taktilis téri valóságba úgy, miként az életbeli képek, azaz a szerepjátékok, bár erre, mint látni fogjuk, gyakran tettek és tesznek ma is kísérletet a képek alkotói. A hordozófelületen rögzített képnek, ennek a formai önállósodása miatt mindinkább identikussá váló képtípusnak a története megegyezik az önálló képi tér (centrális perspektíva) kialakításának a történetével.⁷ Ez a történet a XXI. századig tartott, de már a XX. század második felében felmerült a nyelvi kifejezés lehetőségével összekapcsolt kép (audiovizuális médiumok) aktívabb tételének a lehetősége. Ez az aktivitás azután következett be, hogy a képhasználat kezdett elválni a pusztán nyelvi, intellektuális, azaz a szellemhez kötöttségtől, s újra a teljes ember felé fordult a képek társadalmi használatát az új képtípusok kidolgozásával átformáló technikai apparátus figyelme.

Az életbeli képeket kivéve nem lehetséges, hogy a reliefekhez és más képi domborításokhoz hasonlóan, a saját térrel rendelkező képjelenség tere átfedésbe kerüljön a néző terével. A szobrok esetében azért nem beszélhetünk interakcióról, mert a szobor és a néző tere nem határolható el egymástól, mint ahogyan azt a síkfelületen rögzített képek esetében tapasztaljuk. A szobroknak ugyanis nincs olyan elkülönült világuk, mint a hordozófelületen rögzített képjelenségeknek. Ennek ellenére meglepetésként hat, amikor egy plasztikus alakot feltűnően a hétköznapi használati térben helyeznek el, mégpedig úgy, mintha maga is létszerűen használná a teret.⁸

A kép külső és nem látható alkotóelemei

Ugyanakkor, mintegy a kép terét a tapintható térre is kiterjeszteni szándékozó képalkotó eljárás ellentétéként számtalan olyan képjelenséget ismerünk, amely jól érzékelhetően nem tesz láthatóvá mindent, amit egyébként a kép részeként is-

⁷ Ha a képi teret nem az érzékletes belső mélység értelmében fogjuk fel, hanem a képen belüli megmutatkozások elrendezéseként, akkor lényegében már a térbeliség problémájaként jelent meg az első szituatív kép is, amelyen legalább két megmutatkozás viszonyul egymáshoz. Tévedés tehát a képi teret a perspektívához kötni, hiszen a tér problematikája jelenik meg már az első távolság érzékelésében is. de a képi térhez tartozik a fent és a lent, a jobb és a bal, illetve a közép és a periféria viszonya is. A képi mélység sem a perspektívával jelent meg, mivel már egyes egyiptomi festményeken is felfedezhető a takarás, az elől, vagyis az előtér és a hátrább, azaz a háttér viszonylatában szintén a tér mélységét fogalmazza meg.

⁸ Korunkban a szobrok között gyakran találunk olyanokat, amelyeket úgy állítanak ki, hogy egy közvetlenséget sugárzó kvázi-kapcsolatba kerüljenek a nézővel. A pad ülőrészéhez rögzített szoboralak olyan, mintha együtt pihenne a padra ülő személlyel, s ez a látszólagos közvetlenség az érzelmek és érzések szintjén is összekötné őket.

merünk el. Mondhatnánk, a képek többsége kiegészítésre szorul. Ennek ellenére, az ilyen nem látható alkotóelemek is hozzátartoznak a képhez. A képből való kitekintés vagy kirefektálás egyébként is sokféle lehet, hiszen egy levél olvasása (Vermeer), egy imádkozó fohásza (El Greco), egy eskütétel (David), és általában a szimbólumok, hasonlatok, utalások és jelek használata mind olyan, a képen nem érzékelhető, azaz „hiányzó jelenlétet” feltételeznek, amelyek csak közvetetten, a néző elméjében jelenhetnek meg. Ekkor neki kell képzeletével a képhez – mint vizuális egységhez – hozzáillesztenie a nem érzékelhető, de hozzá tartozó szegmentumokat.⁹ Ezek a „hiányzó”, de legalábbis nem érzékelhető képi szegmensek kötik össze a képek a keretek közé zárt világát a mi bejárható világunkkal. Ezért állíthatjuk, hogy a kép nem pusztán visszatükrözése vagy érzéki megismétlése a valóságnak. Láthatatlan szálak nyúlnak át elménken keresztül világunkból a képekbe, telítve azokat értelemmel és érelemmel, amelyek olyan érzékelhetetlen szereplőket, jeleneteket, viszonyokat stb. tartalmaznak, amelyek értelmessé egészítik ki az érzéki képi formákat, szituációkat és jeleneteket. Ugyanakkor e képhez tartozó, de rajta közvetlenül nem érzékelhető szegmentumokra még inkább jellemző, hogy minden, ami a képen belül helyet kap, valamilyen értelemben azon kívül is létezik, hiszen a képi megmutatkozások megmutatkozó vizuális látványaként keletkeznek, legyenek azok valóságosak, vagy múltbeliek, netán csak képzeletbeliek, azaz virtuálisak, vagy valamilyen más módon észlelhetők és/vagy létezők.¹⁰ A képek a keretek közé zárt tere saját érzéki és nyelvileg felfedhető tartalmainak csak a töredékével, e tartalmak jeleivel rendelkeznek, ám ezt nem vesszük észre, mivel a hozzá való viszonyunk jelentős mértékben megfelel a hétköznapi környezővalóságunkhoz való viszonyunknak. Egy képjelenség előtt állva úgy érezzük, hogy olyan ablakon nézünk ki, amelyen túl kiterjedtebb, a környezővalóságunk által éppen adottól eltérő világ terül el, s bár ennek csak egy része mutatkozik meg a kép határain vagy a keretén belül, mégsem kételkedünk abban, hogy ráismernénk arra is, aminek azon kívül, a kép szélein túl kell elterülnie.¹¹

⁹ A képek létmódjának természetes alkotóeleme a hiányzó megmutatkozás. A labdarúgó mérkőzések televíziós közvetítései alkalmával a közelképen látható játékost körülölelő, és viselkedését értelmező tágabb környezet hiányában is értjük, mi történik, miért viselkedik úgy, és miért teszi azt, amit tesz, mivel az előző vagy a következő kép már meg is mutatja ezt a hiányzó elemet. Ez felveti a teljes értékű kép létezésének a kérdését, vagyis, hogy létezhet-e olyan zárt kép, amely nem utal saját keretein túlra?

¹⁰ A tulajdonképpeni léttel nem rendelkező megmutatkozókat azért tudjuk elfogadni képeink alapján, mert a forma, amely mindig valamilyen létezőt feltételez, magát e létezőt valóságosként mutatja meg, akár közvetlen formában, akár képével reprezentáltan találkozunk vele.

¹¹ A kép körülhatároltságából fakadó vizuális megmutatkozás (érzéki egység) hiányos volta gyakran azért nem zavaró, mert a látás során is mindig részek, szegmensek reprezentálják környezővalóságunkat, vagyis az információhiányos érzékelés természetes létállapotunk. Az információk hiánya inkább szellemi aktivitásra készíti a kép nézőjét, aki rákényszerül, hogy akarva-akaratlanul elméje tartalmaival kiegészítse a látványt, amely ugyan kompakt és zárt abban az értelemben, hogy az érzékelés szintjén nincsenek benne lyukak, hiányzó szegmentumok, de nem egységes, és nem is lehet egységes a megértés szempontjából.

A kép identitása a tér és az idő viszonylatában

A közelmúltban a kép fejlődésének és aktivitásának a fő irányát mégsem a téri határoknak, azaz a keretnek vagy a képkivágásnak a felszámolása jelölte ki. Igazi jelentőségre a képjelenség időhöz való viszonyának a megváltoztatása tett szert, illetve a képnek az időben való kiterjesztése. Ezt a képek mennyiségének a megsokszorozásával lehetett elérni, mégpedig úgy, hogy az egyes, egymástól csak kis mértékben eltérő képeket fázisokba és szekvenciákba rendezték a mozgás és a változás érzetét keltve, melyekből azután jeleneteket, szituációkat, relációkat, történeteket, vagyis az életből jól ismert vizuális összefüggéseket szerkesztettek, vagy éppen a nézőt asszociációra készítő montázszerű összeillesztéseket szerveztek. A beszédhez és az írott szöveghez hasonlóan a mozgóképre is a lineáris elrendezés a jellemző,¹² amely azonban a hagyományos állóképnél már eggyel több felületet feltételez; az eredetileg a megmutatkozók formafelületének egy hordozón rögzített megmutatkozásaiból összeálló képfelület a vetítés következtében kettévált egy *hordozófelületre* és egy *megjelenítő felületre*.¹³ A XX. századi filmképre jellemző, hogy a hordozófelületről (filmszalagról) a megjelenítő felületre (vetítőlaponra) kivetített kép fény formájában áthalad azon a téren (sötétkamra), amelyben a néző helyet foglal, s ennek következtében a két képhez kapcsolódó felület – a kivetített és a megjelenítő – közrefogja a nézők által elfoglalt és ezen a módon zárttá tett teret.¹⁴ Azt a feladatot, amit korábban egyetlen hordozó és megjelenítő felület látott el, most funkcionálisan kettészakadt, s a kép hordozása és a megjelenítése önálló funkcióként jelent meg. Ha pedig ehhez hozzátesszük a kép előállításának és rögzítésének a helyét, a kamerát, valamint sokszorosíthatóságát is, akkor a kép szétszakítottasága és a hagyományos genezis, valamint a hely- és az idő alapján történő definiálhatatlansága, illetve ebből fakadó identifikálhatatlansága még szembetűnőbbé válik.

¹² A kép linearitása nem feltétlenül jelenti az idő lineáris elrendezését is. A képfolyam a nyelvi szövegek lineáris rendjét követik, amire a betűk, szavak, mondatok, bekezdések fejezetek stb. egységén túl ezek megjelenésében és értelmező olvasásában jelenik meg a linearitás. A mozgóképre még jellemzőbb ez a tagolásokon átívelő elrendezés, mivel az illesztések (vágások, montázshelyek) meghatározzák a részek viszonyát és a részek viszonyának értelmezhetőségét.

¹³ A felületmegosztás, azaz a megjelenítő és a hordozó felület funkciójának a kettéválasztása, amely a mozgóképet megelőzve a diaporámán és a *laterna magicában* is megjelent, már előrevetítette a technikai kép ezen a téren bekövetkező változásait. Így például azt, hogy a kép tárolása és aktuálisává válása, azaz érzéki léteben való megjelenése egészen eltérő módon történik. A kép képszerűsége csak az utóbbi esetben létezik, mivel a kép tárolása vagy „raktározása” egyben a kép érzéki létmódjának az ideiglenes megszűnésével jár.

¹⁴ Az olyan vetítőtermekben, ahol a vetítőgép nincs elég magasra helyezve, a nézők gyakran testükkel vagy kezükkel árnyjátékot játszanak bele a vetített képekbe. Ez a „kép a képben” játék a gyermekkori árnykép-játékokat ellenképként, kitakarásként, negatív formaként állítja bele a technikai vetített képbe. A két kép lényege szerint nem különbözik egymástól, jóllehet az árnykép a képiség határterületét jelenti. Ugyanakkor e játékban is megmutatkozik a néző azon elvárása, hogy aktív részese lehessen a vetített képnek.

Ugyanakkor a kép egyik leglényegesebb tulajdonsága, a vetítettsége, valamint az idegen fényeffektusoktól elzárt működési módja is láthatóvá vált. De ez vonatkozik a kép belső terének és a képet (is) tartalmazó térnek arra az eredendő és lényegi összetartozására, amelyet a *camera obscuránál* is tapasztalunk. Nincs kép, amely a nézők bejárható és tapintható tere nélkül működőképes lenne. Ebből fakad, hogy nemcsak a filmkép, de minden kép nézője eleve is interaktív kapcsolatban áll az általa észlelt vetített képpel, mivel észlelésével és elméjével abba képes behelyezkedni, más megközelítésben, képes a képet érzékileg és intellektuálisan megérteni. A kép komfortossága pedig azt jelenti, hogy a kép látványa minden sajátossága ellenére sem tűnik idegennek. A néző mindig figyelmének tárgyánál tartózkodik, és ezt az ott-tartózkodást éppen úgy az önmagával való azonosságaként éli meg, mint amikor magába mélyedve, önmagával van elfoglalva. A *szemtanú* nemcsak ott lelhető fel, ahol éppen testileg tartózkodik, de ott is jelen van, amire figyelme irányul. Ez utóbbi teszi őt szemtanúvá. Észlelő és észlelt az észlelés aktusában összetartoznak.

A technikai kép létmódja

Az olyan technikai eszközök, mint a televízió, a számítógép, az internet, a mobiltelefon stb. elterjedésével a kép aktivitása megint más módon bontakozott ki. Úgy tűnik, hogy ebben a tekintetben a mozgókép minden korábbi képtípusnál nagyobb lehetőséget rejt magában. A mozgóképnek az idővel való játéka: a mozgás mint a jelenségeknek vagy az eseményeknek a „szemünk láttára” történő, a mi létezésünkkel egyidejű kibontakozása, valamint az idő más módon történő kitágítása csábító lehetőséget jelentenek a képből való kiszólásra, a nézővel való közvetlenebb viszony kialakítására. Az egyoldalú, illetve egyirányú kommunikáció, valamint az ezt dokumentáló képi megmutatás mellett a XX. század végén megjelent a kölcsönösségen, a kétirányú kommunikáción és a folyamatos reflexión alapuló képi viszony, az úgynevezett „interaktív kép” is.

De mindjárt keletkezik bennünk egy gyanú is, hogy valóban lehetséges-e kommunikálni és reflexív, hogy úgy mondjam, interaktív viszonyt kialakítani egy képpel? Kommunikálni az ember képes. Kivel alakítunk ki viszonyt, amikor a technikai képre reflektálunk?

Nehezen tagadható, hogy a képnek a nézővel való dinamikus összekapcsolódása nem újdonság. Régebbi korok és más kultúrák, ha más értelemben is, mint mi, de aktív viszonyban álltak a képeikkel. Amikor korunk interaktív képeihez elérünk, látni fogjuk, hogy az első barlangfestmények és sziklaképek, amelyeken a megmutatkozások magukban álltak, s nem alkottak szituatív, relációs kompozíciót, és még kevésbé zárt képi világot, miként viszonyultak kizárólag az alkotójukhoz és/vagy a nézőjükhöz. A kép történeti fejlődése során azonban ez a kép-néző-viszony fokozatosan átalakult. Talán egyedül a portréban őrződött meg máig a képen megmutatózó alaknak a nézőre való közvetlen (érzéki-érzelmi-értelmi) irányultsága, egyfajta néma, metakommunikáción alapuló viszony, amely korábban a bálványokra, az idOLOKRA, illetve az ikonokra volt leginkább jellemző.

A kép elkülönítése a taktilis tértől

Az egyes megmutatkozások és viszonyaik mélységi dimenziójának helyet biztosító képi teret elsőnek megjelenítő görög-római képalkotások, majd a reneszánsz centrális perspektívát alkalmazó festészete azonban egyre nagyobb mértékben zárta be a felületen rögzített képet saját világába, még ha a kép mindig nyitva is maradt egyik oldalán a néző tekintete számára. Ezt az önmagát kiteljesítő, bekeretezett, de a néző irányába megőrzött nyitottságot, azaz más terekbe való vizuális behatolást hasonlítottta Alberti ablak(kivágás)hoz. A kép világának kiépülése a kép magába záródását, önmaga felé fordulását eredményezte, amely együtt járt a nézővel való bizonyos fokú közömbössé válással, amin azt értjük, hogy a kép belső viszonyai elsőséget élveztek a nézővel kialakított aktivitással szemben. A „kép világa” kifejezés is azt hivatott éreztetni, hogy a kép „saját, belsőleg megformált életét éli”, amit a néző kívülállóként megles. A képnézés aktusában a *voyeur* (néző) érdeklődése olyan dolognak vagy jelenségnek szól, amely már nem közvetlenül vonatkozik rá, amelybe egzisztenciálisan nincs bevonva, de amelyet – bizonyos távolság fenntartásával – éppen úgy magára vehet és megismerhet, mint amikor egy idegen eseményt a kulcslyukon át meglesünk. A kép érzéki egysége azt jelenti, hogy összefüggéseiben, intenciójában és emocionálisan nem a nézőre, hanem önmagára, belső relációira irányul, bár mindig feltételezi, és figyelembe veszi egy „általános néző” jelenlétét, illetve a meglesés tényét.

Amint általánossá vált a szituatív képek alkalmazása, az egyes megmutatkozások többé nem kizárólag a nézővel kerültek a cselekvés lehetőségét felvető viszonyba, vagy éppen „néma párbeszédbe”, hanem elsősorban egymással. A kommunikatív és metakommunikatív szituációk a cselekvésekkel együtt a képen belülről kerültek, s a néző annak már csak a megfigyelője lehet, de nem a résztvevője. Az sem tűnik véletlennek, hogy a *camera obscura* mintájára létrehozott *laterna magicától* –, amely a projektor (kivetítő) egyik ősenek tekinthető – igen hamar eljutottak a meglesés kifejtett formájáig, Edison kukucskálva nézhető *kinetoszkópjái*.¹⁵ Edison találmánya¹⁶

¹⁵ A kukucskálást vagy meglesést azonban nem kell rosszállni, hiszen a leleskedés, azaz a rejtett megfigyelés a legkorábbi információszerezési mód, s a kép születésekor alighanem az emberi egzisztencia egyik legfontosabb feltétele volt. Ha a kép a lét kiterjesztésének egyik lehetséges módja, akkor a meglesés egy másik ilyen módszert jelent. A meglesés a személyesen uralt tér észrevétlen kiterjesztése egy másik, mások által uralt térrészre. A *voyeur* úgy jut információhoz, hogy áttöri a személyes terek határait, és előnybe kerül azzal szemben, aki nem veszi észre az ilyen határáthágást. Mindazonáltal a kép határát meglehetősen pontosan meg lehet állapítani, hiszen ez egy redukált létezési módot jelent, amely ki lett vágva a „teljes értékű” létezésből, s egyfajta zárványként jelenik meg a környezővilágunkban. Amely területre a pillantás még minden további nélkül kiterjeszti kompetenciáját, az a tapintás számára már elérhetetlenként jelenik meg. A képi létmódot minden tekintetben a lehetőség és a tiltás a kettőssége határozza meg.

¹⁶ A mozgókép megoldására sokféle irányban indultak el a kutatások. Ezek közé tartoztak *pro-cinematik* névvel illelhető olyan eszközök, mint a *choreutoszkóp*, a *ludoszkóp*, az *eidophusikon*, a *fizionotrász* stb., amelyek azonban éppen a képrögzítés mechanikusságának a hiánya miatt bizonyultak továbbfejleszhetetleneknek.

látszólag az első mozgóképeknek a kategóriájába tartozik, ám éppen a kivetítés és a nézők közösségét közrefogó zárt doboztér (*black box*) hiánya miatt még inkább állítható, hogy a televízió előfutára volt. A kép ilyenén való működése azonban nem váltott ki olyan reakciót a nézőből, amely aktivizálta volna, mivel nem bevonta őt képi közegébe, hanem éppen hogy a kívülálló szerepére kárhoztatta.

A film megjelenésével, majd a következő évszázad elején, az első világháborúval azonban a képek addig statikus világát végleg elsöpörte a történelem. A kép metafizikus korszaka ekkor zárult le, hogy fokozatosan átadja a helyét egy dinamikusabb képi formavilágnak és képhasználatnak, amely ha csak részlegesen is, de képes visszaállítani a képek a nézővel fennálló, évszázadokkal korábban még aktív és dinamikus viszonyát, vagyis a képet újra bevonta egy interaktív viszonyba.

A KÉP HATÁRAI

A hordozó szerepe a kép létmódjában

Előző fejezetünk nyilvánvalóvá tette, hogy a kép működésének a megértéséhez meg kell vizsgálni a határait, azaz a kép peremét, azt a helyet, ahol elválik a környezővalóságtól. A falképek között igen gyakori, a táblaképeknek pedig szinte kivétel nélkül mindegyike meghatározott geometriai formába szorítva jelenik meg. Az ilyen elvont formakeret nem is igazán a képjelenségnek vagy a képi megmutatkozásoknak a sajátja, mint inkább a hordozójáé, amihez a kép belsőleg szerveződő formaként alkalmazkodik. Jelentős részben tehát a hordozófelület formája, arányai és külsőleg, azaz a nézőhöz viszonyított méretei jelölik ki a kép terét kiterjedésében.¹⁷ Ez a kiterjedés azonban elvont és külsődleges marad a kép témájához, illetve a megmutatkozások belsőleg és csak vizuálisan kitáguló közegéhez és a nyelvileg generált tartalommal kiegészített világához képest. A képjelenség hordozójának segítségével mesterségesen kerül megállapításra a kép határa, illetve (*anatópikus*) kivágása. A gyakorlat azt mutatja, hogy e határok előbb jönnek létre, mint a benne helyet foglaló képjelenség.

Annak ellenére, hogy hozzászoktunk ahhoz, hogy általában látjuk a képek fizikai kiterjedését, nem minden tekintetben lehet megállapítani, hogy valójában hol húzható meg a határvonala. Ugyanis a képfelület kiterjedésének és a vizuális megmutatkozásoknak véget vető képszéli vágás csak az érzékelés szintjén határozza meg, mit tartalmaz s meddig terjed ki egy kép. A feladata az, hogy megakadályozza, hogy más érzéki motívum vagy formafelület a kép részeként jelenjen meg, vagy a képhez tarto-

¹⁷ Valójában nem a teret jelöli ki, vagy metszi el a kép pereme, ahogyan az ajtó vagy az ablak nyílása sem ezt teszi. A kimetszés egy negatív forma kontúrvonalát teszi meg a képi láthatóság határának. A kép e negatív formán belül üressé tett helyet jelenít meg. A geometriai síkformák alkalmazása praktikus okokból terjedt el. A kép belső terének a tiszteletben tartása nem minden korban és kultúrában terjedt el. Az egyiptomiak, kínaiak, asszírok stb. gyakran helyeztek el szövegeket a képek „terében”, figyelmen kívül hagyva és nem tisztelve a megmutatkozás szuverenitását. Más kultúrák el sem jutottak a képkivágásig, azaz nem kerítették körül képeiket, nem választották el azokat éles határral környezővalóságtól.

zónak véljük, s fordítva, hogy a képet a taktilis valóság részeként érzékeljük. Ez a határvonal azonban nem abszolút érvényű. Sohasem gondoljuk, hogy a kép belső tere hirtelen a semmibe vész a kép szélein, hogy tehát a kivágás, amelyet a kép hordozója kénytelen elviselni, magának a belső képi térnek vet véget a vágás vonalai mentén. Egy ilyen képzetnek a nézőben való kialakulását a kép térbeli mélysége cáfolja meg, hiszen minél távolabbi pontot jelölünk ki a képen, az annál kevésbé tekinthető a kép szélei által determinálnak¹⁸. A kép horizontjához közeledve a képszéli vágás fokozatosan elveszíti teret lehatároló képességét.

A képi egész megkérdőjelezhetősége és a megkettőzött fény

A fentiek azt bizonyítják, hogy a kép egésze és ami keretein belül érzékelhetően jelen van, nem esik egybe. A kép egésze szélesebb kiterjedésű, meghatározhatatlanabb és ezért határolatlanabb is, mint ami egy képen érzéki megmutatkozásként felfedezhető. Éppen úgy nem gondoljuk azt, hogy a kép a szélein minden tekintetben „véget ér” és a tárgyakhoz hasonlóan zárt egészet alkot, ahogyan az ajtó vagy az ablak kivágásáról sem feltételezzük azt, hogy valóban kivág egy szeletet a valóságból. Képtudatunk ugyanis az érzéki jelenbeállítás határának az ilyen drasztikus vágással való kijelölése ellenére, a kép frontális érzéki felénk áramlásán túl, más értelemben is megőrzi nyitottságát, amely azonban nem minden tekintetben egységes, hanem egyes vonatkozásaiban képről képre és nézőről nézőre változik. Az intellektus, az ismeretek jellege, valamint a kulturális adottságok egészen más értelemben tágitják ki a képet.

A kép vizuális érzékelése tehát eltér a képről alkotott tudásunktól, de a kettő közötti rést, annak ellenére, hogy a képet érzéki konkrét vagy felderíthető megmutatkozók megmutatkozásai töltik ki, meghatározatlan, mi több meghatározhatatlan marad. Általában nem tudjuk/nem tudhatjuk, mi az, ami a kép határán kívül rekedt, csak abban vagyunk biztosak, hogy a látható dolgok sora e határokon túl is folytatódik, s hogy akadnak dolgok, amelyek képen kívül rekedésük ellenére is valamilyen módon jelzik képhez tartozásukat. Ez a feltevésünk fotók készítésekor csak megerősödik, hiszen ilyenkor a kép optikai kiterjedését, azaz a leendő kép kivágását magunk határozzuk meg, s közvetlenül érzékeljük a képbe kerülés és a kép kivágásán kívül rekedés ellentétének problémáját. Ha a képértelmezés nem lenne aktív, aligha értenénk meg fontos összefüggéseket, relációkat, utalásokat, amelyek ha nincsenek is közvetlenül jelen a képen, vagy csak hiányosan szerepelnek, mégis gond nélkül érzékeljük a képen jelenlévőként vagy a képhez tartozóként őket.

¹⁸ Ahogy a képszéli vágástól a tekintet a kép mélysége felé fordul, az oldalirányú vágást a mélységi távolság, majd a - többnyire csak képzetben elhelyezhető - horizontvonal veszi át. Ha a horizontvonalát is vágásként, a térbeli kiterjedés lezáródásaként fogjuk fel, akkor egy furcsa alakzatot kapunk, amely alakzatra az jellemző, hogy a mesterséges vertikális lezárást a kép mélységében, azaz horizontálisan egy „természetes” lezáródás váltja fel. Miközben a távolság lezáratlansága és a tér végtelen tágulása e horizont fölött nem szűnik meg.

Ám a kép mégsem ott folytatódik, ahol érzéki logikája alapján folytatódnia kellene. Ugyanis a határain kívül elsősorban *nem-vizuális* aspektusában lép elénk. Ezt megszoktuk és megtanultuk, miként azt is, hogy nem próbálunk meg a hordozófelülete mögé nézni, ahogyan a kisgyermek a tükörnek, s nem is találgatunk, mi lehet a kép szélein túl. A képészlelés és képmegértés e rejtett, a tudatunk mélyén működő módja elmebeli aktivitást feltételez, amely elsősorban a képi részletek összeillesztésével és értelmezésével hermeneutikusan működik.

A festmény és a fotó kompozícióját, belső terét, szerkezetét, különböző szempontok alapján megállapítható rendjét a kép előállítója alakítja ki. Ez kétségtelenül önkényes téralkotást jelent. A kép „kivágását” automatikusan kijelölő fényképezőgép nézőkéje azt mutatja meg nekünk, mi az, ami egy adott felületen belül képként megjelenhet, s mi az, ami egyszerűen térbeli helyzeténél fogva érzékiül kívül reked a kép kivágásán.¹⁹ A kompozíció és a képi szerkezet feltételeit minden esetben az ember teremti meg, mégpedig már a kép létrejöttét megelőzően, a kép előfeltételeként, minthogy a kivágás művelete megelőzi a képet, bár azon később is lehet változtatni, hiszen egy ilyen előzetes kivágásból is ki lehet vágni részeket, azaz új képi kompozíciót, s ebből eredően új képet lehet alkotni belőle. Ami viszont nem lehetséges, az eredetileg kijelölt kép határainak az áttörése, a megmutatkozások körének és terének a kibővítésével. Egy képből el lehet venni,²⁰ s akkor másik képpé válik, de nehezebb hozzáadni, kiegészíteni, még ha tudjuk is, mi rekedt kívül a kép határain. Legfőljebb kisebb képi szegmentumokból egy nagyobb képet lehet összeilleszteni, vagy montázszerűen összeállítani, de minden ilyen típusú beavatkozás új képet eredményez. A fénykép tehát arra is rávilágított, hogy ez a kivágás – amely egyben kiválasztás, figyelemfókuszálás, a látás olyan vizuális motívumra terelését jelenti, amely behatárolja a nyomában kibontakozó gondolkodást – bizonyos vonatkozásaiban viszonylagos vagy homályos, azaz egyáltalán nem meghatározható az optikai határok kijelölésével.

Ezt egy a szakirodalomban kevésbé tárgyalt példával szeretnénk illusztrálni. A festményhez hasonlóan, többnyire a fénykép keretén kívül helyezkedik el a megmutatkozót érzékelhetővé tevő fényforrás, amely elsődleges feltétele minden képi megmutatkozásnak. Hasonló jelentőséggel bír a már kész képet megvilágító, s azt

¹⁹ A fénykép erőteljesen módosította a megmutatkozásnak és a megmutatkozónak a viszonyát. Immár a képkivágás is beleszól abba, mi az, ami képként megmutatkozhat, s mi az, ami nem. Az első festett képekkel szemben, amelyeken a megmutatkozás kontúrjának vonala jelölte ki a kép határát, a fotón egy eredendően adott arányú és kiterjedésű, képen kívüli geometrikus forma keretébe kell beilleszteni a megmutatkozókat.

²⁰ Korábban, illetve más kultúrákban a kép kiterjedését nem övezte olyan tisztelet, mint az európai kultúra újkori művészetének esetében ez tapasztalható. A képhatárnak a tisztelete a zseni művészi kifejeződéssel állhat kapcsolatban, mivel a zsenialitást nem lehet megnyirbálni, ami teljesítményére, esetünkben a képre is alkalmazott állítás. De összefügg a képi alkotás egész-voltával is, hiszen ami egész, annak részei maradéktalanul illeszkednek egymáshoz, amit nem lehet kívülről, mesterségesen megváltoztatni.

számunkra észlelhetővé tevő fényforrás is, amely a kép érzékelhetőségének a feltétele, s ami a képen belüli megvilágítást, a színeket és a fény-árnyék viszonyokat is érzékelhetővé teszi. A képek érzékelése esetében tehát legalább két teljesen különböző terű és idejű fényforrásról kell beszelnünk, hiszen nem elegendő az a fény, amely a kép készültekor a megmutatkozót, illetve a látványt, előképet, vagy a manuálisan előállított képek esetében a készülőfélben lévő képet megvilágította, de szükség van arra is, ami azután az elkészült képet a nézők számára teszi láthatóvá.²¹ Ez egészen a saját fényvel rendelkező képernyők megjelenéséig feltétele volt a képjelenség észlelhetőségének és így a létrejöttének is.²² A fényforrások képen kívüli elhelyezkedése arra utal, hogy a kép a létét meghatározó feltételeit önmagán kívül hordozza, miként a kép előállítója és nézője is a képen kívül helyezkedik el. A kép ezért mindig dinamikus és aktív viszonyban áll rajta kívüli feltételrendszerével.

A kép társadalmisága és külső elemei

A képek többsége nem abban az értelemben személyes, ahogyan egyes nyelvi szövegek. A vallásos iratok vagy a törvénykönyvek általános tartalma mindenkire szól, vagyis ezek nem egy konkrét személynek másik meghatározott személyhez szóló szövegét tartalmazzák, szemben például a felkéréssel, a szerződéssel vagy a levéllel. Ezért a kép némileg mindig más lesz, attól függően, hogy miként értelmezi a vele éppen szembekerülő néző.²³ A képhez kapcsolható értelem tehát nem szilárd, vagy konkrét, hanem egy kijelölhetetlen „től-ig” kiterjedéssel rendelkezik.²⁴ A kép optikai szegmense ezért egy olyan „érzéki állandó”,²⁵ amely csak egy „személyes

²¹ Fény hiányában nemcsak a tükörkép nem létezik, de a hordozón rögzített kép sem, hiszen a színek és a foltok csak a fény jelenlétében léteznek. A fényforrást semmilyen értelemben nem jelölő képek esetében is fel kell tételeznünk egy a kép előállítása során a képet létező fény jelenlétét.

²² A képernyő fénylése nem azonos a képen fellelhető fényforrásból eredő fényvel. Ebben az esetben éppen úgy külső fényforrásról van szó, mint más esetben, hiszen nem a megmutatkozások, hanem a nekik helyet adó felület fénylik.

²³ Másként viszonyul egy családi fotóhoz egy családtag, mint egy idegen. A képen felfedezhető személyek ismerete meghatározó a képmegértés, illetve a képi tartalom szempontjából. Ilyenkor lehet felfedezni, hogy mi az, amit a kép vizuálisan maga tartalmaz, s mi az, amit a képet érzékelő személy ismeretei és tudása hordoz, és belevetít a képbe.

²⁴ A legkevesebb ismerettel az olyan személyek rendelkeznek, akik még nem láttak képet, míg a legtöbbször azok, akik a képi megmutatkozások minden részletével és relációjával tisztában vannak. Az előbbi esetben a megmutatkozásokra való ráismerés is problémát okozhat, míg az utóbbiak olyan ismeretekkel is rendelkeznek, amelyeknek már semmi közük a kép vizuális látványához. A két ismeret, a képről „leolvasható” és az ahhoz nem tartozó közötti határvonalat nem lehet meghúzni. Nem mondhatjuk meg, hogy ha ráismerünk valakire, mennyi mondható el róla úgy, hogy az még valóban a képhez tartozó információként jelenjen meg, s ez az ismeret mikor csap át olyan tudásba, amelynek már nincs köze ahhoz, amit a kép érzékelő közvetít. Az ilyen irányú tapasztalatok megszerzésére éppen a családi fotók a legalkalmasabbak.

²⁵ A kép „érzéki állandósága” is csak feltételezés, hiszen a fény mennyisége és minősége, a körül-

változóval” együtt érvényes, azaz csak a kép érzékelőjével együtt válik valóságossá. Kép és nézője úgy tartozik össze, akár a matematikában a nevező és a számláló.

De a képen kívüliség problematikáját másként, a vizualitása felől is meg lehet közelíteni. Egy olyan vetett árnyékról, amelynek a képjelenségen kívül található a tárgya, azt feltételezzük, hogy ez az árnyékot vető tárgy vagy személy a kép kivágásán kívül ugyan, de közvetetten a képhez tartozóként van jelen, bár kétségtelenül a kép határain kívül. Még ha az árnyék nem is árulja el a pontos formát vagy az alakot, hogy tehát kinek, vagy minek a vetülete, azért azt feltételezzük, hogy csakis konkrét anyagi-tárgyi létező vethet árnyékot. Van tehát *valami*, ami nem jelenik meg a képen, mert kívül esett annak „kivágásán”, de természetes vetületi „képe”, az árnyéka mint „kép a képben” mégiscsak megjelenik, s ez az árnyék, mintegy vitába bocsátkozva a képkivágással, kitágítja az érzékszervileg adott keretet. Semmi kétségünk sincs afelől, hogy az – esetleg nem egyenletes felületen, a formát torzultan visszaadó – árnyék, akár ha egy félig megmutatkozó tárgyat vagy személyt látunk is, egy a kép látható terén kívül rekedt létezőre utal. Minthogy pedig a vetett árnyék síkfelületen képszerűen viselkedik, gyakran azt is ki tudjuk következtetni, minek vagy kinek az árnyéka látható a képen. Murnau a korai Drakula-filmben, a *Nosferatuban* (1922), Eisenstein a *Rettegett Ivánban* (1941–1945), Francis Ford Coppola *Drakula* (1992) című alkotásában használta ki igazán látványosan a mozgó árnyékkép képszerűségében rejlő utalásokat, azt, hogy az adott pillanatban, a tulajdonképpeni értelemben vett megmutatkozást a néző nem láthatja, mert az a képen kívül található. Az árnyék ebben az esetben valóban egy meghatározott funkcióban, a „kép a képben” egy sajátos eseteként jelenik meg. A kép önmagára reflektálása a képpel helyettesített valóság szimbóluma. Azt a platonista szituációt ismétli meg, amely a nézőre jellemző, aki a valóság helyett annak képével találkozik.

A képen kívül fellelhető dolog vagy személy tehát képszerű formavetületének a képbe állításával ad jelt magáról.²⁶ Ez a képkészítésnek azt az önmagára reflektáló típusát juttatja eszünkbe, amelyre Velázquez *Las Meninas*án is ráismerhetünk, az önmagát festő művész alakjában. S persze, aligha akad interaktívabb dolog, mint a kép és készítőjének viszonya. Ez az egymást feltételező viszony tekinthető a néző és a képjelenség közötti reláció ideáljának.²⁷

mények is befolyásolják a kép minőségét.

²⁶ Ha valaki a saját vetett árnyékát vagy tükörképét kívánja fényképezni, arra lesz figyelmes, hogy ez az árnyék, vagy tükörkép „visszafényképezi” őt. Amikor egy tükörben kívánjuk megörökíteni magunkat, amint éppen fényképet készítünk magunkról, a kép egy végtelen játékba kezd, hiszen a fényképezés pillanatában kinyíló blende segítségével éppen azt a pillanatot örökítjük meg a fényképen, amikor a tükörképen is kinyílik ez a nyílás, amelyben benne leszünk, amint éppen fényképezünk, vagyis ez a tükörkép kerül megörökítésre. A tükör segítségével a képen belül jelenik meg az, aminek a képen kívül kellene lennie, vagyis a fényképezés aktusa. Mégpedig többszörösen: a képkivágásban, a blendenyílásban, az objektív tükröződésében, és a szemünkben is, ahol e képek a látás aktusában egyesülnek és konkretizálódnak, vagyis értelmet nyernek. A tükör zárttá teszi a képkészítés aktusát, azonosítva a kép előállításának folyamatát a kép tárgyával, azaz a megmutatkozással.

Elmének tartalmainak a képbe vetülését a képi formák, s az azokon és viszonyaikban felismerhető a jelek és utalások váltják ki belőlünk. E jelek egyfelől mindennapi tapasztalatainkat tükrözik, másfelől a képekkel fennálló általános viszonyunkat. Ez utóbbi azt jelenti, hogy a képeken olyan jelenségeket és viszonyokat is természetesként fogadunk el, amelyekkel a hétköznapokban nem találkozunk. A képészlelés során keletkező asszociációink, első gondolataink, illetve vélekedésünk felett nincs hatalmunk, minthogy azok reflexként keletkeznek, de azért – általunk felismert vagy fel nem ismert szempontok alapján – képesek vagyunk őket meghatározott irányba terelni. Amint felismerünk egy alakot vagy szimbólumot – a háttér tudásunkat mozgósító elemünk működésünknek köszönhetően – ismereteink sokkal szélesebb skáláját társítjuk az érzéki látványhoz, mint amennyire a kép megértéséhez szükségünk van, vagy amit meg tudunk nyelvileg is nevezni.²⁸ A kép vizuális érzékelése mögött a háttérben maradó ismeret vagy tudás a kép látványának elménk által hordozott értelmi szintjét jelenti, amely a mi szellemi hozzájárulásunk a képhez, s ami életre kelti, azaz számunkra valóvá teszi azt. Ettől válik a kép pusztán érzéki jelenségből értelmessé és egésszé, valamint tartalmassá vagy éppen világot megjelenítővé.

A kép vizuális és tudati oldalának egyesítése

Amíg a kép érzéki oldalai kerettel lettek kijelölve, s ezzel el lettek választva a környezővilágtól, addig saját hozzájárulásunk a képhez – azaz a neki tulajdonított szellemi értelem, az asszociációink, emlékezetünk és a képzeletünk játéka, s mindaz, amit a képen fellelhető jelek segítségével ismerünk fel – bekeretezhetetlen marad.²⁹

²⁷ A XIX. században megjelent tiszta tájkép, valamint a még korábban elterjedt enteriőr és csendélet (lásd: Jean-Baptiste Chardin 1699–1799) jól mutatja, hogy a hiányos képpel való játék miként nyert teret a képi alkotásokban. E képeken az ember hiánya csak látszólagos, hiszen a néző helyettesíti a képen kívülre került emberi alakot, aki a festő helyén foglal helyet, s tekint a képre úgy, ahogyan a festő tekintett az által kiválasztott tárgyi valóságra mint motívumra. A hiányos kép gondolata tehát jóval hamarabb megjelent, mint az ábrázolás nélküli, absztrakt festményé.

²⁸ Ezen ismereteink nagyobbik része el sem jut a tudatosításig, s látens tudásként, az elme háttérében marad. Ahogyan egy szó kimondásakor sincs szükségünk arra, hogy mindent, amit e szó számunkra jelent, az adott pillanatban és szituációban tudatosítsuk, úgy a képek által keletkező asszociációk nagyobbik részét sem toljuk elménk előterébe, azaz nem artikuláljuk. Az ilyen válogatásra elménk rákényszerül, mivel egyszerre van elménkben jelen több gondolat és/vagy emlék. Amikor nem vagyunk képesek emlékeinket kontrollálni, „a gondolatok *kavarognak* a fejünkben”.

²⁹ E mondatunk csak az állóképekre igaz állítás. A mozgóképek esetében azt tapasztaljuk, hogy azoknak időbeli kiterjedése sem bekeretezhető. A képi idő – miután egybeesik a mi egzisztenciánk idejével és időérzetünkkel, amit maga is alakít – már nem határolható be oly könnyen azzal, hogy a felvétel elejétől a végéig megjelenik előttünk. A filmkép észlelésekor a mi időérzetünk és a kép által bemutatott idő is eltér a kép lefutásának mérhető idejétől. A mozgókép a kezdetétől a befejezéséig tehát legalább három eltérő időbeliség keletkezik, ami lehetetlenné teszi a pontos és

Habár a nyelvileg generált gondolkodás is fókuszálható, az nem keretezhető be. Az elménk dialektikus működéséből fakadó nyitottsága teszi lehetővé, hogy egy képet ne egyszer és mindenkorra értelmezzünk, hanem ha szükséges, képesek legyünk újraértelmezni. Amint olyan ismeretre teszünk szert, amely érint egy általunk ismert képet, ezen ismeretünk beszívárog e képbe is, és immár a kép részét alkotva, a képhez hozzátartozóként átértékelte velünk annak vizuális oldalát is. Hiába, hogy a kép az érzékiség szintjén mit sem változott, az elménkben újonnan megjelent tartalom új szempontot és képpel szembeni érzetet erőszakol ki. A képet átértelmező tudati elemek, vagyis az új ismeretek többnyire nem a képből, hanem a társadalom más területeiről érkeznek hozzánk, ahogyan azok a szempontok is, amelyeket általában vele szemben alkalmazunk. Amikor például a művészettörténetesek értelmezik, ismereteik nagyobbik hányadát a kutatott képi alkotáson kívülről szerzik be, s nem a kép vizsgálatából.³⁰ A képek vizsgálata is külső szempontok alapján történik, hiszen bármennyire is hermeneutikusan közelítünk egy képhez, nem az mutatja meg, miként kell vizuálisan befogadnunk, vagy értelmeznünk és megértenünk. A szempont eredendően külső segédeszköze a képmegértésnek.³¹

De, mielőtt túlságosan messzire kerülnénk témánktól, megvizsgáljuk, miként lehet meghatározni, hogy mi az, ami érzékileg a képen kívül van, ám mégis a képhez tartozik, és annak ellenére, hogy a kép keretén vagy kivágásán kívül lelhető fel, meg nem-mutatkozó érzéki jelenségként mégis a kép részét képezi.³² Ezt a „kívül létet”

egyértelmű időbeliségének a meghatározását. A vágástechnika úgy alakítja a mozgókép idejét, hogy az e három időbeliséget összeegyezteti egymással. Az egyes képi szekvenciák elrendezése további lehetőséget ad a képi idő újrendezéséhez, az egyszerű múltból a jövő felé folyó időbeliségétől való megszabaduláshoz és az elme időérzetéhez és időhasználatához (emlékezet) való hozzáigazításához. Egy vágatlan amatőr videofelvétel időbelisége távolabb lehet a néző időérzetétől, mint egy profin vágott filmképe. A mozgókép egyes kockáit az jellemzi, hogy mindegyik olyan látványelemet hordoz, amely az összes többi képkockából hiányzik. Ha ez egy szekvenciába, vagy snittbe illeszkedik bele, akkor annak teljességét és követhetőségét reprezentálja. Amennyiben viszont magát a szekvenciát tekintjük képi egységnek, akkor önálló minőségével a (mozgó)kép(folyam) egészének érzéki és értelmi rétegét gazdagítja vizuálisan és értelmezi tartalmával, vagyis az egyedül rá jellemző minőségével.

³⁰ Ugyanez vonatkozik arra az esetre is, amikor a képet röntgenvizsgálatnak vagy egyéb átvilágításnak vetik alá. Az így kapott ismeret nem a kép érzéki látványából, hanem a festékből, a hordozóból, az ecsetvonásokból stb. tevődik össze, vagyis mindabból, ami a kép feltétele, de nem maga a kép.

³¹ Az idegen kultúrák megértése és befogadása, ha csak vizuálisan történik meg, külsődleges marad, s a tulajdonképpeni megismerése és megértése elmarad. A „tisztán esztétikai” megismerés, a minden ismeretet nélkülöző, a pusztán vizuálisra redukált befogadás hiányos megismerés és befogadás. Valójában az ilyen esetekben a már meglévő képi vizuális ismereteinkhez és tapasztalatainkhoz igazítjuk hozzá a számunkra idegen kép vizuális oldalát.

³² Maurice Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan*ban ezt így fogalmazta meg az egyik „A láthatatlan” alfejezet címszava alatt: „1, az, ami aktuálisan nem látható, de az lehetne (egy tárgy takarásban lévő, éppen nem hozzáférhető vetületei – takarásban lévő, »máshol«, a látótéren kívül elhelyezkedő dolgok [...]); 2. az, ami a láthatótól elválaszthatatlan, ám maga mégsem válhat a látható dolgok módjára

nevezhetnénk a kép külső, nem látható, nyelvi vagy társadalmi relációkat hordozó, sötétben maradó, nem-vizuális oldalának. Ha a kép vizuálisan megközelíthető részére, azaz kivágására, körülkerített belső terére, látványára azt mondjuk, komplex egységként jelenik meg, akkor a képek e külső oldala vagy fragmentuma szétszórt és sok szempontból esetleges, bizonytalan. Csak a néző személye képes úgy-ahogy egységbe szervezni ismereteit és tudását egy kép láttán, ami azt jelenti, hogy minden megismerés és megértés egyedi.³³ A képmegértés az általános, azaz társadalmi értékítélet mellett az egyedi megértés aktusában válik valósággá, konkrétá. Az előbbi azonban ez utóbbiakból alakul ki, láthatatlanul.

Természetesen egy kép észlelésekor a nyelvileg generált értelem jelenléte, még ha nem is mondjuk ki, nélkülözhetetlen. Amikor a képből egy a kép keretén kívüli létező jelenlétére következtetünk, ezt a hétköznapi érzéki tapasztalatainkból szűrjük le. A kép a pillantáshoz hasonlóan egy olyan téri egységből vág ki egy részt, ami körülvesz bennünket, s bennünket is tartalmaz. Egy pillantásról tudjuk, hogy csak a tér egy kicsiny szegmentumát képes befogadni környezővalóságunkról, s az a látókupon kívül folytatódik. Ugyanakkor nem lehetséges a képen kívülre utalni, ha nem ismerjük a vizuális formákat, a formákba épült vagy melléjük rendelt jeleket, és e formák környezetükben való elhelyezkedésének módját, a relációikat. A kép érzéki megértéséhez elengedhetetlen a hétköznapi érzéki tapasztalatok nyelvi értelem alatti és előtti működése. Amit látunk, azzal együtt érvényes, amit az adott pillanatban nem érzékelünk, de amelynek a jelenlétével tisztában vagyunk, s a kép kivágása ennek a tudásnak a reprezentációja, illetve szimbolikus kifejeződése. Ám a kép helyéből történő kivágása egyben érzéki jelenbeállításának a feltétele is, ahogyan emlékezetünk is egyfajta kényszerű kivágásként idézi meg tartalmát. Ha tehát a képpel való találkozásunkkor interaktív kapcsolatra vagyunk, az ennek az eredendő egységnek, azaz a képnek a környezővalóságában való elhelyezkedésének a rekonstrukcióját célozza meg.

A nem látható és a kép határa

Az egyes megmutatkozások képen kívüliségének vizuális jeleit, az árnyékot, a reflexfényt stb. mi, nézők is érzékeljük. De azt a közvetlenül anyagi-tárgyi létezőként nem látható szellemi jelenlétet is jelek jelzik, amire például az Istenhez intézett fohászokban, imákban ráismerünk. A kettő közötti különbséget a kép széle, pereme segít-

szemléltethetővé (a látható egzisztenciáléi, dimenziói, nem figuratív bordázata); 3. a csak a tapintásban, a kinezteziában stb. hozzáférhető tartalmak; 4. a *Cogito* lektái” (id. mű. 288.). Példáinkban éppen ezeket a képi szituációkat neveztük meg. Ahogyan egy dolog esetében is azt tapasztaljuk, hogy a látható oldalt a láthatatlan egészíti ki, úgy egészítik ki ezek a láthatatlan összetevők a képeket.

³³ A képen kívüli nyelvi értelem fontosságára utal a kép címe, amely szintén rajta kívül található meg. A kép fokozatosan vált a nyelvi értelemről kiszolgáltatottá. Minél konkrétabbá vált a képi, azaz minél inkább meghatározott megmutatkozók, események, jelenségek jelenbeállítására használták, annál inkább megkívánta a külső nyelvileg generált értelem mankóját.

ségével lehet érzékeltetni, hiszen ez a képszéli vágás csak a tárgyi létre, illetve az érzéki megmutatkozásra vonatkozhat. Mint láthattuk, a szellemi lét – a jelentés, tartalom, értelem, utalás stb. – határát nem a kép hordozójának a pereme, vagy a jelenlét vizuális tapasztalata, mint inkább a képi jelenségek és jelek, valamint az ezeket értelmező befogadó elméje (ismeretei, tapasztalatai, kultúráltsága, társadalmi adottsága stb.) jelöli ki. Ráadásul ilyen abszolút értelemben vett kiterjedés nem is létezik, hiszen a szellemi tartalom változik, mégpedig annak megfelelően, hogy a kép észlelője, aki egyben értelmezője és befogadója is, mit tud önmagából előhozni és a képbe vetíteni az ott található jelek, utalások, összefüggések stb. alapján.

Talán nem tévedünk, ha kijelentjük, hogy ontológiailag és ismeretelméletileg is jelent valamit, hogy a kép jól látható határoltságát, azaz a kiterjedését, mégis ehhez az általunk létrehozott vágáshoz kötjük, s nem a szellemi oldalhoz.³⁴ Az állítjuk, hogy ez azért van így, mert az érzékelés alapozza meg a nyelvileg generált megértést, amire a nyelvi értelem irányul, s aminek következtében a képet objektumként – önálló jelenségként és ugyanakkor reprezentációként is – értelmezzük. Amikor tárgyként kezelünk egy képet, létéből eltávolítjuk saját szellemi tartalmainkat és vizuális érzékelésünket, s csak a tapintásérzékünkkel érzékelt hordozó tárgyiságát vesszük számításba. A kép hordozójának (vászonnak, falnak, festéknek stb.) a tárgyisága a pillantásunk érzéki megértése és a segítségével aktivizált értelmünk között helyezkedik el. A lét teljessége, ha csak részben, a vizuális megismerés szintjén is, de így rekonstruálható, hiszen a kép számunkra való jelenségként nem nélkülözheti sem az anyagi-tárgyi létet, sem a szellemi létmódot. A hordozók a vizuális jelenség eredeti anyagi-tárgyi létét helyettesítik. A kép története során csak fokozatosan vált képessé a szellemi létmód bemutatására, miközben az anyagi létmódot sohasem nélkülözhetette.³⁵ Fejlődése során az adott új lendületet a képhasználatnak, hogy a szellemi létmód – megkerülve és megelőzve a kép képszerűségét – megjelent közvetlenül a tárgyi alapokban, a hordozóban is. Ez volt a technikai képek létrejöttének a feltétele.

A fentiekből adódik, hogy azon állítás, hogy a kép kivágása a kép kiterjedését, lényegében az önazonosságát jelöli, egyszerre igaz és hamis. Helytálló, mert a kép határát jelző elmeszódás azonos a képi megmutatkozások érzékelhetőségével, aminek nyomán pontosan kijelölésre kerül, „mit látunk” a képen, mi identifikálja a szemünkben a képet, hogy tehát miként ér véget a kép érzéki objektumként a szélein, s mihez illesztjük hozzá a szellemi tartalmainkat. Ám az a nyelvileg generált tudás és ismeret, ami a képi megmutatkozások és a képjelenségek megértéséhez szükséges, valamint mindaz, amire jelekkel, jelzésekkel célzás vagy utalás történik a képen, és a

³⁴ Habár a képjelenség nem tárgy, az életben azonban hordozóikon keresztül gyakran tárgyként bánunk velük. Ahogyan a tükörkép sem tárgy, minthogy csak maga a tükör az, vagyis a tükörképnek a hordozója, úgy a hordozófelületen rögzített kép esetében is a hordozó jelenti azt a tárgyiságot, amely elengedhetetlen a kép objektiválásához, mivel ez teszi lehetővé kezelhetőségét, használhatóságát, azaz jelöli ki a kép helyét és méretét a térben.

³⁵ Más módon és más arányokban, a tárgyra is jellemző ez a hármas egység. Lehetetlenség lenne a tárgyak használata, ha nem érzékelnénk őket, s ha nem társulna észkelésünkhöz egy nyelvileg generált értelem.

kép észlelője részéről valóban megértésre talál, szintén a kép részét alkotja. Egy történeti jelenetet csak akkor értünk meg, ha valamilyen szinten magunk is ismerjük a „sztorit”, az eseményeket és a szereplőit, azok ismertetőjegyeit, attribútumait. Egy portré akkor mond nekünk bármit is a csak az ideák szintjén létező „tisza esztétikai értékén” túl, ha tudjuk, kit, vagy mit jelenít meg.³⁶ Az értelmezés lehetőségei azonban nem végtelenek, csak határtalanok. A képre vonatkoztatott értelem objektivizálása és a képnek tulajdonítása az értelem közösségi jellegét reprezentálja, ami azt jelenti, hogy a kép kénytelen tartalmi, illetve jelentésbeli ellentmondásokat is magába fogadni. De kizárólag olyan értelmet hordozhat egy kép, amelyet egy vagy több közösség, illetve egyed a magáénak vall.³⁷ Az olyan értelem, amely nem kap helyet egy kollektív gondolkodásában, legföljebb a kép egy meghatározott szubjektumra vonatkozó, potenciális jelentését növelheti, amely bár nem érzékelhető, mégis láthatóvá teszi, hogy a szellemi tartalom valóban csak kívülről, külső elemként képezheti a kép részét. A képekről folytatott vita a képek társadalmi helyét hivatott rögzíteni. Minden tudás és ismeret, amelyre a kép szert tesz, egy a képpel szemben álló, figyelmét a képre irányító személy tudása és ismerete, s nem egy ködként a közösség felett lebegő valami. Egyfajta kettősség – társadalmi és az egyedi értelmezés lehetősége – jellemzi azt a lehetőségmezőt, amely a képpel szembenálló egyed megértését jellemzi, aki egyben önmagán túl egy vagy több közösséget is reprezentál. Ebben a kettős meghatározottságban bontakozik ki minden néző képpel kialakított, vagy azzal éppen szembeállított aktivitása. A képészlelés és megértés alkalmával nemcsak a kép és a néző nem választható el egymástól, de a kollektív és az egyén tudása és ismerete sem.

A képjelenség „határozatlansági relációja”

A kép és az élet határterületének a kijelölhetetlensége azonban bizonyos következményekkel jár. Nemcsak azt nem tudjuk, mi az, ami kizárólag a kép részét alkotja, de azt sem, hogy amit a képi megmutatkozásokon felfedezünk, kinek vagy minnek tulajdonítsuk. Megvonhatjuk-e az identikus (önmagával azonos) képjelenségtől azt, amit rajta megmutatkozásként felfedezünk? Mondhatjuk-e, hogy az nem a megmutatkozás, azaz a képnek, mint identikus jelenségnek a része, mert amit érzeke-

³⁶ Ha nem tudjuk, ki látható egy képen, attól a kép még azt a megmutatkozót jeleníti meg, akivel a megmutatkozás azonos, akár ismerjük azt az illetőt, akár nem. A képnek tulajdonított e tartalmi elem tehát nem jogosulatlan, hiszen nem tehetjük a nézőtől függővé, hogy a megmutatkozás mely megmutatkozóval azonosítható, még ha a kép történetében elő is fordultak személytévészések.

³⁷ Az olyan tudás, amely csupán egyetlen személyé, csak e személy számára jelent tudást és értelmet. A tudás személyessége, személyhez kötöttsége és a kollektív tudás ellentétét Thomas Kuhn és Polányi Mihály tudománytörténetesek tudáselméletének ellentétében vizsgálhatjuk a leghathatósabbban. Amíg Kuhn a kollektív tudatot, a paradigmát tette meg filozófiája központi kategóriájává (*A tudományos forradalmak szerkezete*, Osiris Kiadó, 2002.), Polányi Mihály a személyes tudást helyezte a megismerés és megértés középpontjába (*Személyes tudás* I. II. Atlantisz Könyvkiadó, 1994.).

lünk, a megmutatkozóra, s nem a képjelenségre vonatkozik? Vagy amennyiben a megmutatkozás az egzisztencia jeleivel együtt reprezentálja a megmutatkozót, akkor ez olyan érzéki egységcsomagként jelenik meg, amely egészében a megmutatkozót reprezentálja? Vajon elmetartalmainkkal miért és hogyan ajándékozunk meg a megmutatkozót? Továbbá az is kérdés, hogy a képjelenséget vagy a megmutatkozót látjuk-e elmetartalmainkkal? Ha kivesszük a képi megmutatkozást a megértés és a tulajdonítás rendszeréből, s pusztán nyelvi megértésre redukáljuk a megmutatkozóval fennálló viszonyunkat, közelebb jutunk-e a megoldáshoz?

A tér mely szegletében található a kép? – tehetnénk fel a következő kérdést. Valóban a hordozón helyezkedik el a kép? Vagy ott csak a fényhullámokat különböző mértékben visszaverő festék található meg, s a kép bennünk, elménkben jelenik meg? Ám, ha minden a saját elménk tulajdona, s ezért minden értelmet, jelentést és tartalmat megvonunk a képtől, akkor miként épül fel a kép világa? Továbbá, mi a helyzet a valóság közvetlen érzetével, hiszen ebben a tekintetben ott is ugyanez a helyzet: amit látunk, elménkben jelenik meg, amit gondolunk, elménk gondolja. Hogyan is beszélhetünk a képről, mint identikus jelenségről, amelyet a keret és saját képszéli vágása elkülönít ugyan a környezővalóságától, ám elménk a kép tartalmait visszamossa a társadalom fizikai és érzéki értelemben meghatározhatatlan szellemi közegébe? Ha pedig e dolgok és folyamatok nem választhatók el élesen egymástól, vajon az interaktivitás mint lehetséges reláció, nem egy eredendően meglévő viszony felszínre került változatát takarja-e? Másként megfogalmazva, azt állítjuk, hogy minden viszonyunk, közte a képpel kialakított is, eredendően és alapvetően interaktív, mivel a viszony fogalma egy kölcsönös és aktív egymásra irányultságot feltételez.

KÉP ÉS VALÓSÁG EGYMÁSBAN-LÉTE

A kép világa (avagy „az egy és a három...”)

A képi megmutatkozások érvényességének a kiterjesztése az érzéki határain túlra, egy térileg meghatározhatatlan, esetleg kizárólag a képzeletben felismerhető létre vagy a valóságos *élet területére*, egy csak nehezen feloldható ellentmondáshoz vezet, amely az eredendő *képi paradoxonból* származik, abból, hogy egy távollévőt jelenlévőként érzékelünk és értelmezünk. Ha ugyanis elfogadjuk azt a gondolatot, hogy a képeken az emberi alakok egzisztálnak, azaz viszonyban állnak egymással, cselekednek, jelenetek résztvevői és helyzetüket, állapotukat mutatják ki és be, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy éreznek és érzékelnek (látnak, hallanak, erőt fejtenek ki, cselekednek). Tudjuk, hogy a képeken a formák (alakok), és a relációik mellett érzelmi állapotokat is meg lehet jeleníteni. Amennyiben cselekvések, érzelmek és gondolatok helyszínéként értelmezünk egy képet, lényegében már el is ismertük önálló világát, amely a benne reprezentált létezők lététől független.³⁸ Ha a képjelenségnek saját kva-

³⁸ Itt egy nem közvetlenül megragadható vizuális jelenséggel van dolgunk. Ezek a jelenségek a formákhoz csatlakozva, jelekként adnak hírt magukról. Ha a formák vizuális jelenbeállítások, akkor a

litásai vannak, mint a művészi képeknek, vagy a filmalkotásoknak, amelyek önálló világgá emelik belső viszonyait, akkor ebben az idolek és ikonok hitét látjuk visszatérni. Ezt a hitet a kép maga igazolja. Ugyanis, amikor a képi megmutatkozáson érzelmeiket fedezünk fel, vagy mint a modernista képalkotások esetében, a kép közvetlenül fejez ki érzelmet, akkor ezt az érzelmet viszonyítani kell a néző/befogadó érzelméhez. Melyiket kell elsődlegesnek tekintenünk? Vagy a megmutatkozások közvetítik az érzelmeiket, s ekkor látjuk azokat, vagy nekünk vannak érzelmeink, amiket a képjelenség hív elő. Melyiknek kell a kép elsődleges céljának lennie? Ha a kép elzáródik a megmutatkozótól és a nézőtől egyaránt, hogy saját kvalitásaival önmagát világgá jelenítse meg, akkor ez a világ egy harmadik valóságot fog reprezentálni, amely nem felel meg sem a megmutatkozónak, sem a nézőkének. És itt, ebben a dilemmában merül fel az, hogy a kép világát az alkotó világával kell azonosítanunk. Valójában a kép mindhárom világgal: a megmutatkozóéval, a nézőéval és a sajátjával (az alkotóéval) egyaránt rendelkezik.

Mivel nem veszítette érvényét a megmutatkozásnak a megmutatkozóval való azonosítása, mindazt, amit a képről háttérben gondolunk és ami hozzáadódik a kép érzéki látványához, elsősorban nem a megmutatkozásra, hanem a megmutatkozóra vonatkoztatjuk. A megmutatkozás azonban azt, ami nem a megmutatkozónak a tulajdonsága vagy képessége, mint például a képre redukált létmódja – azaz a pusztán képi megmutatkozásaként való léte – nem érzékelheti. Ez kívül esik reflexiójának lehetőségén. Egy képi megmutatkozásnak nem lehet tudomása kép-voltáról. Ezért a megmutatkozás a térbeli és az időbeli önállósulása, illetve az egzisztenciáról való leválása tekintetében bármennyire is elkülönöződött a megmutatkozótól, nem reflektálhat képként identikus önmagára, azaz képi helyzetére. Ez a lehetőség egyszerűen kiesik a képi megmutatkozásból. A képjelenség – bizonyos mértékig – önállóosodhat és saját világra tehet szert, de a megmutatkozások elsődlegesen változatlanul a megmutatkozóhoz kapcsolódnak, identitásukat neki köszönhetik, s csak mint ilyenek részei a képjelenségnek. A képet észlelő elme láthatatlan szálakkal köti össze a megmutatkozást eredetével, s éppen ezt teszik a technikai képek is, amikor a hordozón vagy a megjelenítő felületen megjelenő képeket látható (kábelelkelkel) és láthatatlan szálakkal (hullámokkal) köti össze a megmutatkozókkal. Habár egy technikai kép számára történő előképi viselkedés (pózolás, beállítás, kihangsúlyozott arcmimika stb.) alkalmával a megmutatkozó maga is megmutatkozásaként (előképként és/vagy életbeli képként) jelenik meg, ez a képi létmód a megmutatkozó és a néző számára jelent képszerűséget, s nem a megmutatkozás számára, akinek nincs saját léte (gon-

rajtuk lévő jeleket és viszonyait is hozzák magukkal. A jelek alapján olvassuk ki a képből azt, amit azután mi a képi alaknak tulajdonítunk. Amennyiben a képnek önálló világot tulajdonítunk, azok a tulajdonságok, amelyeket a megmutatkozónak tulajdonítunk, a képi jelenség részévé válnak. Ha viszont ezt a világot a megmutatkozásokkal együtt adoptálja a kép, akkor ez a világ nem a képé. Ami a kép saját tulajdonságaként jelenik meg, a stílus, az alkotói formaképzés jellegzetességei (ecsetkezelés, a festék felhasználási módja stb.), a képet alkotó anyag és hordozó sajátos, képbe belejátszó tulajdonságai. Ezek nem a kép részét alkotják, hanem ahogyan leírtuk, az alapját képező hordozót.

dolatai, érzelmei, ismeretei).³⁹ A megmutatkozásnak nem lehet a megmutatkozótól eltérő, önálló képi tudata, miként az előképi viselkedés sem a megmutatkozásra, hanem a megmutatkozóra jellemző, még ha azután ez utóbbi reprezentálja is e viselkedést és érzelmeiket a néző előtt.

A képpé válás során tehát az előképi pozíció kerül rögzítésre. Amennyiben ugyanis a kép alkotója azt szeretné, hogy a képi jelenbeállítás valamiként vonatkozásba kerüljön a kép nézőjével, az előképi szituáltságot, relációt és pozitúrát érzékeltetnie kell a megmutatkozón is, azaz túl kell lépnie a *puszta létezés vizuális jelenbe állításán*. Ezt a *hic et nunc* pozitúrába vagy pátoszformába rejtett komplexitást kell a megmutatkozóra vonatkoztatni. A fotó és a film ezt a teljességet automatikusan rögzíti. Csakhogy ha mindent a megmutatkozóra vezetnénk vissza, a képjelenség saját világát akár meg is vonhatnánk tőle. Csak az maradhatna kizárólag a képjelenség sajátja, ami nem képi tulajdonsága, mint a kép alkotójának stílusa, gondolkodása, egyedi, képet determináló működése, kivágása, azaz kompozíciója, a hozzátartozó nézőponttal, színvilága, árnyalása stb.

De akkor az a kérdés vetődik fel, hogy a fotó és a film miként tehet szert önálló világra? Különösen az előbbivel kapcsolatban merülnek fel kételyek, főleg, ha az adott képet nem manipulálták, mivel a fotónál érzékelhető leginkább a megmutató egy adott pillanatának a képi megmutatkozással való azonossága.

A megmutató és a megmutatkozás elkülönöződése

A kép fejlődéstörténete során egy szinte alig felfedezhető ellentmondás alakult ki a megmutató és képi megmutatkozása között. A képi megmutatkozás célja, hogy a megmutatót minél teljesebben a maga létében jelenítse meg. Ez azonban sokféle megoldás lehetőségét veti fel. A megoldások mindegyikének kettős célja van: 1) a megmutató jelenbe állítása; 2) a megmutatkozás *képként*, azaz érzéki jelenséggé megfelelően *működjön*. A célok közül tehát az első a megmutatóra irányul, míg a második a képre, azaz a megmutatkozásra, mint a megmutatótól részben elvált vizuális jelenségre. E két célt kell oly módon összhangba hoznia minden képalkotónak, hogy az egyetlen feladatként jelenjen meg. A kép(i megmutatkozás) – vagyis az általunk másodikként megjelölt cél – akkor sikeres, ha az első cél, azaz a megmutatkozásban a megmutató vizuálisan valóban megjelenik, s nem lehet érzékelni a két cél közötti különbséget. Amilyen mértékben növekedett a képi jelenség önállósága és épült ki világa, olyan mértékben csökkent a megmutató tulajdonképpeni létmódjának a képi szerepe. A befogadás felől megközelítve a dolog

³⁹ Az előképi viselkedés, vagyis amikor a képként megörökítésre kerülő személy maga is képszerűen viselkedik, mintegy megelőlegezve a létrejövő kép képszerűségét, nem jelenti azt, hogy a megmutató önálló tudatra tesz szert a megmutatóval szemben, amely tudatot a megmutató mintegy átruház a megmutatózására. A kép nem megduplázódás, nem önállósuló leválás a létezőről, hanem az érzékelés szintjén azzal való azonosság, s csak a tér, az idő és az egzisztencia tekintetében jelent elválást.

úgy néz ki, hogy minél sikeresebb a képi megmutatkozás a befogadás aktusa során a maga vizuális élményszerűségében, annál inkább a kép saját érzéki formája érvényesül a megmutatkozóval szemben.

A képnek a nézővel fennálló aktivitása, vagyis az interakciós képessége világgá formálódásának hatására a „klasszikus reprezentáció korára”, ahogyan ezt Foucault⁴⁰ nevezte, alaposan lecsökkent. A képi világ egyre részletesebb és sokoldalúbb kiépítése a képjelenség fokozatos önmagába záródásához vezetett. Miközben kiteljesedett a kép világa, úgy tűnt, hogy elsődleges célját is a korábbiaknál megfelelőbben teljesíti. A kép azért, hogy kihagyások nélküli, azaz teljes értékű térre és vizuális formavilágra tett szert, hasonlatossá vált ahhoz a környezővilághoz, amelyben a néző elhelyezkedik. A kép belső világa azonban a nézőtől fizikailag elhatárolódott, mint-hogy világgá alakulása azt jelentette, hogy önmaga kiépülésével a képjelenség egyben önmagába fordul. A kép világának kiépülése észrevétlenül a háttérbe szorította a korábbi célt, a megmutatkozó vizuális jelenbeállítását. A kép előállításánál fokozatosan a megmutatkozásnak a kép belső világához való igazodására esett a hangsúly. Az ikonokkal szemben, ahol még a megmutatkozó elsősege vitathatatlan volt, a reneszánsztól kezdődően a képjelenség értékét és jelentőségét a megmutatkozóval szemben egyre növekvő mértékben a kép saját formai kvalitásai jelentették.

Az alkotónak nemcsak a megmutatkozás képen belüli helyzetére kell figyelnie, de a megmutatkozó általános, hagyományban rögzített létére is. Amennyiben nem élő személyről van szó, a hagyomány és az ismeretek nyelvi formában és más képek mintaképeiben ismerik meg a megmutatkozót, ami megnyitja a képalkotó előtt a vizuális fantázia lehetőségét, azaz elősegíti az önkényes képi világok kialakulását. A kép alkotója beleütközik az előbb említett kettős elvárási rendszerbe. Egyfelől meg kell őrizni a megmutatkozásnak a megmutatkozóval való azonosságába vetett hitet, hiszen a kép szemlélőjében nem támadhatnak kétségek az iránt, hogy kit lát a képen. Másfelől törekedni kell a megjelenítés érzékletességére, a képszerűség lehetőségein és hagyományán keresztül történő bemutatására. A kép általános szabályai közé illesztett, és annak engedelmességgel megmutatkozás ennek következtében egyre nagyobb önállóságra tehetett szert a megmutatkozóval szemben.

A megmutatkozásnak a kép belső vizuális rendjéhez való alkalmazkodása azt jelenti, hogy egy új, a megmutatkozó számára ismeretlen közegben kell helytállnia, aminek következtében észrevehetetlenül ugyan, de eltávolodik eredeti önmagától. Csakhogy a képi megmutatkozás önállósodása meglehetősen szűk keretek között képzelhető csak el, mivel tulajdonképpen identitásának a feladása, a megmutatkozóról a kettőségnél nagyobb mértékű leválása önazonosságát, azaz felismerhetőségét, végső soron a megmutatkozó reprezentációjaként való működését veszélyeztetné. Annak ellenére, hogy a néző nem érzékeli azt a kettőséget, ami a képi megmutatkozást jellemzi, ez a kettőség még létezik. És minél nagyobb mértékben sikerül a képbe beépíteni az adott megmutatkozást, annál inkább beszélhetünk annak kettős létmódjáról. Ha a megmutatkozás megőrzi a megmutatkozó érzéki for-

⁴⁰ Foucault: *A szavak és a dolgok*. I. m.

máját, és ez utóbbi felismerhető marad, akkor minden, ami köréje épül a képen, illetve amibe ő maga beilleszkedik, még ha csak fikció is, saját közegeként, környezővalóságként fog működni. Ettől kezdve azonban ez a képi közeg reprezentálja a megmutatóközlő környezővalóságát is. A fantázia segítségével előállított képi világ ugyanis olyan érzéki-értelmi egység, amely részeiben, az egyes megmutatóközlő, azaz a formák és szituáltságuk tekintetében „mindenki” által ismert, de adott módon sohasem létezett, sohasem volt megtapasztalható. A technikai képek esetében, mint amilyen a film is, az előképi munkálatok során hozzák létre ezt a fajta kvázi valóságot, amely azután a képen „kel életre”. Az alkotói fantáziának a képbe, majd a képészlelésbe való beépülése azonban természetes feltétele a kép működésének, hiszen már a legrégebbi képi megmutatóközlő esetében is szükség volt arra, hogy az őket szemlélők szituációvá egészítsék ki a pusztán vizuális érzékelést.

A két elvárás rendszer, a tulajdonképpen és a képi létállás összeegyeztetése és a közöttük való lavírozás azonban nem egyszerű feladat. Előfordul, hogy a megmutatóközlő képi helyzetét, szituáltságát vagy állapotát azonosítjuk a megmutatóközlővel. Ilyenkor egyenesen a megmutatóközlő képi szituáltsága, azaz a megmutatóközlő a vizuális megmutatóközlőn túlmutatóan reprezentálja a megmutatóközlőt. Ezt tapasztaljuk az ikonok esetében, a hívők képéhez való viszonyában. Vagyis a megmutatóközlő sajátos képéhez igazodó, illetve a képi létehez applikált szituáltsága, illetve látványa válik a megmutatóközlő létének lényegi kifejezésévé, aminek következtében megfordul a megmutatóközlő és megmutatóközlő közötti eredendő viszony: immár a megmutatóközlő érzéki létmódja igazolja és feltételezi a megmutatóközlő létének egészét.⁴¹ A megmutatóközlőnek a megmutatóközlő lényegi létével való azonosítása ezt a képi létmódot utalja vissza a tulajdonképpen létbe. A megmutatóközlő ebben az esetben nemcsak hogy döntő módon befolyásolja ismereteinket, de átveszi a megmutatóközlő ismervét és a rá vonatkozó ismereteket.⁴² Ez azt eredményezi, hogy a megmutatóközlőnek a megmutatóközlő egzisztenciához való viszonyában érzékelhető eltérés – amely kettejük elkülönülődéseiből keletkezik, s a nem teljes *disszociáció* (szétválás, elkülönülés) eredményeként rejtetten működik – eltűnik, mivel a kép érzéki létével elfoglalja a korábbi megmutatóközlőről kialakított képzetek, ismeretek, illetve a hagyomány helyét. Ennek hatására a képi megmutatóközlő – némi túlzással – saját képi életét kezdi el élni.

Az itt felvázolt lehetőség azonban csak abban az esetben válik valósággá, ha nem közvetlen élményszerű emlékezet, hanem nyelvi vagy képi hagyományok közvetítik a megmutatóközlőt.

Előfordul, hogy a néző félreérti a képi megmutatóközlő valamely lehetőségét, aspektusát. Ilyen eset, amikor bizonyos optikai adottságokra alapozva úgy véli, hogy

⁴¹ A nyelv területén ezt a reprezentációt természetesnek tartjuk. Odüsszeusz utazásainak egyetlen és stabil megjelenítője az a ránk hagyományozódott szöveg, amit Homérosznak tulajdonítanak.

⁴² Ilyen esetnek tekinthető, amikor egy történelmi alakot képi megmutatóközlőiből ismerünk meg. A képi megmutatóközlő önigazolásként saját eredetét, a megmutatóközlőt oly módon reprezentálja, hogy a kettő nem választható el egymástól.

bárhova áll, a portré a tekintetével követi őt. Ez az érzetünk önálló léttudatot és cselekvést tulajdonít a megmutatkozásnak, miközben tisztában vagyunk azzal, hogy ez képtelenség. A néző a képi megmutatkozásról olvassa le ezt az aktivitást, amelyet ezért könnyen neki tulajdonít, bár tudatában van annak, hogy ebbe az érzésbe vagy kvázi kapcsolatot jelentő szituációba nem a megmutatkozó, hanem a képi megmutatkozás rántja bele. Miközben az érzékelés képessége csak a megmutatkozót illeti meg, az ezt vizuálisan a jelenbe állító képi megmutatkozástól a hordozófelületen való rögzítettsége, illetve érzékire való redukáltsága miatt nagyon is nehezen képzelhető el az emberre jellemző aktív létezés. Senki nem hisz abban, hogy egy képi megmutatkozásra tett megjegyzés után az visszaszól neki. A kérdés kiélezve tehát így hangzik: a megmutatkozásnak önálló és identikus létezést tulajdonítunk-e, vagy ezt a képességet a térben és/vagy az időben távoli megmutatkozóra vonatkoztatjuk? Láttuk, a néző részéről némi nem tudatosított zavar származhat abból, ha az életre utaló aktivitást is a megmutatkozás tárja elének, minthogy a képet szemlélve vele állunk szemben. Csakhogy a megmutatkozó és a megmutatkozás „egymással való felcserélhetősége” még az érzékelés szintjén sem érvényesül minden tekintetben. Mivel a képi megmutatkozás csak egy *formaéretre*⁴³ redukált létmódja a megmutatkozónak, a képi megmutatkozáson felismerhető egzisztenciája – amennyiben nem tárgy és rendelkezik ilyenrel – szintén csak erősen korlátozott mértékben jelenhet meg. Az emberi egzisztálás jelei akaratlanul is a megmutatkozóhoz való továbbutalásra kényszerítenek bennünket. A megmutatkozóra a formája alapján ismerünk rá. Ugyanígy a képi megmutatkozás esetében is a formára ismerünk rá, amelyet azonosítunk a megmutatkozóval. A képi reprezentáció e kettő – megmutatkozó és megmutatkozás – formai azonosságára épül. Az emberre jellemző egzisztálás viszont már csak azért sem lehet a képi megmutatkozásnak a sajátossága, mert az ellentétes a képi rögzítés műveletével. Aki egzisztál, létében aktív, s ez a fajta aktivitás, amely tehát nem redukálható pusztá fizikai vagy kémiai folyamatokra, csak az emberre, s az aktivitás passzívabb értelmében más élőlényekre igaz állítás.⁴⁴ Ennek a jelentősége csak a mozgóképkísérletek alkalmával került a figyelem középpontjába, amikor a kép rögzítését össze kellett egyeztetni a mozgás és a változás képen kívüli érzetével. Azonban látni fogjuk, hogy az aktív emberi létezés érzékiként való meg-

⁴³ Formaéretzen a néző azon képességét értjük, hogy ráismer valamire vagy valakire. A formaéret szóösszetételben a *forma* a vizuális jelenbeállítás azon tulajdonságát jelöli, amelyben a megmutatkozás érzékileg azonos a megmutatkozóval, s ami alapján a kép észlelője ráismer arra, amit képként lát, amit a kép reprezentál.

⁴⁴ Egy természeti jelenségnek csak az ember számára van léte, ahogyan a tárgyak is csak az emberi lét (egzisztencia) számára létező dolgok. A jelenségek, dolgok, tárgyak stb. az ember világában találják meg a helyüket. Azért beszélünk kizárólag emberi léttel kapcsolatban egzisztenciáról, mert a létezés megértésére, azaz öntételezésre, s mindarra, ami ezzel összefügg, kizárólag az ember képes. Minthogy minden, ami létezik az ember számára valóan az, ami, az ember feltételezése nélkül pedig semmi, az emberi létezés az egyetlen, amelyről mint öntételező, s más létformákat és létmódokat rendszerbe és világába foglaló létmódról beszélni lehet.

jelenítése és a néző képbe való beleélése együttesen sem volt képes arra, hogy az erre utaló létjeleket a megmutatkozásnak tulajdonítsuk. Nem a rögzítés műveletét kellett elhagyni, hanem a képek mennyiségét kellett megnövelni és az egyes képek megjelenítő felületen való időbeli érzékelhetőségét kellett meghatározott intervallumra csökkenteni.⁴⁵

A redukált képi megmutatkozás

Vizuálisan általában nem okoz problémát a megmutató és a megmutatkozás azonosságának és különbözőségének a felismerése. Platón óta tudjuk, hogy a nyelvi értelem volt képtelen megtalálni a megoldást a képi megjelenítésre. Csak a tükörkép képes bennünket valóban megtéveszteni,⁴⁶ de az a jelenlétet duplázza meg az érzékelés szintjén, s nem a távollévtől állítja elénk. Az ember által alkotott kép viszont már első pillantásra elénk tárja létmódjának sajátosságait, éppen úgy, mint a teljes értékű létezőről való leválását.

Az kétségtelen, hogy az aktív létezésre (egzisztálásra) utaló jelek nem különbözhetnek el a pusztán megmutatótól, minthogy e jeleknek nincs saját jelalakjuk. E jeleket a forma, azaz a megmutató hordozza. Ugyanakkor a megmutató leglényegesebb eltérése a megmutatóhoz képest az, hogy időben való kiterjedésében passzív: a képi megmutató ugyanis nem önállóan egzisztál, hanem egy változatlan létállapotot prezentál. Ebben a tekintetben létmódja a tárgyakéhoz hasonló.⁴⁷ A tárgyak létmódja ugyanis szorosan az ember egzisztenciájához kötött, nélküle nincs létük.⁴⁸

⁴⁵ A mozgóképek minden egyes kockája olyan egyedi minőséget hordoz, amely ha kismértékben is, de eltér a többi filmkockától. Az eltérés mértéke és minősége fázisokba rendezi e kockákat, amelyek megfelelnek a felvételek időbeliségének. A vágás az egyes mozgássorozatok és szituációk időbeli kiterjedését és láncolatát, illetve a viszonyát rendezi el.

⁴⁶ Talán a tükörképpel a legaktívabb a kapcsolatunk. Ha tükörbe pillantunk, a képpel kialakított fizikai kapcsolatunk mindig kiszámítható. A tükörképünkkel való viszonyunk mégis elsősorban önmagunkhoz való viszonyt jelent. A „másiknak”, azaz a képi alaknak nincs önálló mozgása, döntése, reflexiója. A tükörképről minden optikailag megragadható jelenség csupán visszaverődés következménye, amelynek eredete mi magunk vagyunk, vagy az valahol a környezetünkben keletkezik. A tükörképben nincs semmi, ami a kép önállóságára emlékeztetne vagy annak aktivitására utalna. A tükörkép nem a „másik” (a reprezentált, a jelenbe állított megmutató stb.), ezért reflexiójának hordozója sem lehet. Aktivitása a jelenlévő megduplázódásából fakad.

⁴⁷ A tárgy és a kép különbségéről a *Mi a szobor és a plasztika?* című könyvemben részletesebben is írtam, (Zrinyifalvi Gábor: *Mi a szobor és a plasztika? – A plasztikus kép formái*: Meridián-2000. Kiadó, Budapest, 2007.). Ezért ezt az egyébként nem lényegtelen kérdést itt nem részletezem.

⁴⁸ Nem a fűrész fűrész, hanem a fűrész eszközként alkalmazó ember. A tárgy elviseli a használatot, de úgy siet az ember segítségére, hogy maga passzív, s csak a fizikai s egyéb tulajdonságai teszik alkalmassá valamire. A tárgyak fizikai adottsága olyan önátadás, amely nem kívánja meg az ezzel a tulajdonsággal rendelkező tárgy aktivitását.

Ám, ha a képi megmutatkozás jelek, jelzések, utalások, célzások nélküli *puszta formaként* jeleníti meg a megmutatkozót, akkor azt létének általánosságában és egyben „érzéki esszenciájára” redukálva állítja elénk. A megmutatkozó formai létének általánosságában, érzéki esszenciájában való megragadása elvonatkoztatást jelent a létezés konkrétságával, elsősorban időbeli kiterjedésével szemben. Amikor ugyanis *puszta létről* beszélünk, nem számolunk az idővel, a relációkkal és a mozgással, változással. Ezért a *puszta forma* önmagában való megértése (magában állósága) a megmutatkozónak mint egzisztálónak a redukációjaként, lényegének, azaz formai sajátosságainak az érzéki kiemeléseként és összegzéseként⁴⁹, egyben szituáltságától, relációtól való megfosztásaként értelmezhető. A formájára redukált létező gondolata némileg a rovaroknak a gombostűre szúrására emlékeztet, amely szokás szintén arra vezethető vissza, hogy az adott rovart életteréből kiragadva, magában állóan, illetve más, hasonlóképpen önmagukra redukált rovarformák társaságában, relációk nélküli idegen környezetben mutatják be, egy „kiállítási térben”, ahogyan a műalkotásokat és egyéb gyűjteményeket szokás bemutatni. Ez a szemlélet megfelel a pozitivisták szemléletének, amikor is a megfigyelő meg kívánja őrizni tárgyától való távolságát, amiért a viszonyát a puszta megfigyelésre, a leírásra és a rendszerezésre, lényegében egy kvázi objektív szituációra redukálja, s a legkevésbé sem akar vele direkt és aktív viszonyt kialakítani. Az objektivitásban való efféle vak hit az olyan dolgok esetében, amikor elkerülhetetlen az értékelés és az értelmezés, a tudományos önbecsapás mintapéldája.⁵⁰

A kép története azt mutatja, hogy a képi megmutatkozásnak a képjelenséggé, azaz komplett világgá válása eltávolodást jelentett a puszta formára redukálás metafizikai igényétől. Különösen az emberi alak megjelenítése ment át jelentős változáson. Mindez a *lét* konkretizálásából, az időbeliségnek a megragadásából, lényegében a *puszta létnek* a *létezésre* való felcsereléséből fakadt. Azt várhatnánk, hogy a formára redukált megmutatkozásból képjelenséggé válásnak ez a belső aktivitással járó folyamata a nézővel való dinamikusabb viszonyban is megjelenik, hiszen a szituáltság és viszonyban állás megjelenése ezt feltételeznél. De mivel mindez a változás a képeken belül ment végbe, ennek éppen az ellenkezője történt. Ugyanis nem magába az időbeli kiterjedésbe lettek a megmutatkozások beleillesztve, hiszen ez a képnek a hordozófelületen való rögzítése miatt lehetlenség lett volna, hanem csak az időbeliség egy meghatározott, vélt vagy valós pillanatának az állapotát lehetett így megragadni. Az időnkívülséget felváltotta az idő pillanatnyisága, illetve

⁴⁹ Az összegzés maga a redukció, hiszen az egzisztenciából minden pillanatnyit, aktuálisat, mulandót, azaz időbelit kiemel, hogy a dolognak csak a legáltalánosabb, ám az életből kivont metafizikai tulajdonságai maradjanak meg.

⁵⁰ Már a megfigyelés és a leírás kezdeti mozzanatában is eleve benne rejlik az elfogultság, hiszen a jelzők, a leírás részleteinek sorrendje, az akaratlan kiemelések és figyelmen kívül hagyások stb. mellett a témaválasztás is magában hordja az értékítéletet. A tiszta objektivitás például a képekre és a műalkotásokra alkalmazva azt jelentené, hogy csak olyat lehet kimondani vagy állítani, ami mérhető, s ami nem a képről vagy a műalkotásról szól, hanem annak feltételeiről.

situációkra és intervallumokra tördelése.⁵¹ A megmutatkozás ki lett ragadva a megmutatkozó *puszta létéből*, az egyszerű *van* ürességéből, illetve általánosságából, és az élet, a viszonyok, szituációk, állapotok jeleinek a segítségével a megmutatkozót is mindinkább önálló létezőként igyekeztek megjeleníteni. Ez a képi megmutatkozásnak a tárgyyszerű létmódtól való eltávolodását eredményezte, s lehetővé tette, hogy az emberi alak valamilyen aktuális vagy aktualizált, netán szimbolikus szituáció, jelenet, esemény, történet aktív szereplőjeként jelenjen meg.⁵² Ennek eredményeként viszont a kép is önálló jelenséggé, mi több, komplett jelentéssé vált. Kialakult a képen belüli és azon kívüli létezés kettőssége, amelyet a nyelvileg generált értelem tartott egyben. Ekkor és ennek hatására vált a kép aktív használója outsidersré, puszta nézővé, akit láthatatlan fal választ el a kép világától.

Ám a megmutatkozásnak nem tulajdoníthatunk a megmutatkozótól teljesen független egzisztenciát. Amíg az ember egzisztálásának érzéki jelei magával az egzisztálással (állapotával, helyzetével stb.) azonosak, addig a képi megmutatkozás esetében e jelek – elsősorban az időben való kiterjedés lehetetlensége miatt – egészen a mozgókép feltalálásáig csak reprezentatív funkcióban, s erősen redukált formában, pózként egy szituációhoz, állapothoz, viszonyhoz igazodva jelenhettek meg.⁵³

Sokáig úgy tűnt, hogy a megmutatkozásnak a felületen való rögzítése eleve kizárja a létezés időbeli dimenzióját, azaz folyamatjellegét. A képalkotók az ellentmondást a mozgókép megjelenéséig nem is voltak képesek teljesen feloldani. A festett vagy rajzolt pátoszformulák, a szimbolikus vagy naturális mozdulatok, a kiemelt mozgásfázisok, a szituációkba állítások, és a pszeudomozdulatok képi rögzítése még akkor is jelentős mértékben kénytelen absztrahálni a létezés fázisokból felépülő folyamatát, ha valamilyen módon összegzi és szubsztanciájára sűríti az időbeli dimenzionáltságot, aminek eredményeként akár valóságosabbnak is hathat a fotó elkapott pillanatánál. Az egyetlen képben való rögzítés lehetetlenné teszi, hogy a

⁵¹ Az időbetettségre való átmenetet a képi témák időn kívülsége reprezentálta. A hatalom örök-érvényűségének a bemutatása, az eredetmítoszoknak, vallási hiedelmeknek, a változatlan emberi viszonyoknak, törvényeknek, cselekedeteknek, történelemeknek a témaként való feldolgozása biztosította a pillanatnyiságon, aktualitáson való túllépést. A téma megjelenése már egy képi komplexitást feltételez, s minthogy a komplexitás összetettséget takar, az összetettség pedig az időbeliséggel függ össze, a kép észrevétlenül magába építette az időt.

⁵² A létezésre való áttérés jele volt a fokozatosan önállósult tájkép, csendélet, enteriőr hasonló létezőként való bemutatása. Ilyen létezésre utaló jelnek tekinthető például, ha egy vázába helyezett virágcsokor egyes virágainak szirmai lehullnak, vagy ha a tájban az emberi jelenlét nyomai, például épületromok fedezhetők fel. De az enteriőr és a csendélet már önmagában is *az élet időbeliségének érzéki nyomaként* értékelhető.

⁵³ A póz (vagy helyzet, állapot, szituáltság stb.) statikus állapotra emlékeztető kifejezés, a mozgás két ilyen állapot közötti átmenetet jelent. Legalábbis az antik gondolkodásra ez volt a jellemző. Napjaink gondolkodását ennek az ellenkezője uralja: a mozgás abszolút, s a mozdulatlanság viszonylagos. Ezért a póz a mozgás egy pillanatnyi tipikusnak mondható, érzékileg jól elkülöníthető helyzetét, állapotát jelöli, ami azonban átmeneti.

megmutatkozásról úgy érezzük, hogy valóban képes a létezés időbeliségének a bemutatására, s lehetősége van elszakadni a megmutatótól.⁵⁴

A téma megjelenése, valamint a szituáció és viszony szerepe a kép időbeliségének kialakulásában

Nem kell hangsúlyoznunk, hogy ez mit jelent a kép aktivitása szempontjából. A rögzített képi szituáció az outsidersé válnak nézőt aligha képes fizikai értelemben aktivizálni. Aktív társadalmi szituáció tette a képet, vagyis az aktivitásnak más területről, elsősorban a nyelvileg generált értelem felől kell érkeznie és a kép-néző/befogadó kapcsolatába beavatkozni. A nyelvileg generált értelem azáltal, hogy a képnek témát ajándékozott, a kép statikusságát, rögzítettségét megglazította, és a nézőt ezáltal sikerült rávenni egy aktívabb képi viszonyra. A téma megjelenése azt jelentette, hogy a kép mint érzéki egység már nem minden tekintetben magától értetődő, hogy már rászorul a nyelv segítségére. A nyelvi értelem időbelisége, a kommunikáció szituációja behatolt a képbe. A nyelv a képben saját időbeliségét és időbeli vonatkozásait igyekezett érzékelhetővé tenni. A képi megmutatkozás időn kívüliségének felszámolásában a képi alakok közötti szituációk megjelenése játszotta a legnagyobb szerepet. A folyamat a magasabban szervezett társadalom kialakulásával párhuzamosan bontakozott ki.

Amilyen mértékben stabilizálódott és ezzel párhuzamosan merevedett le egy társadalom, olyan mértékben változott meg kultúrájában az időhöz és képeihez való viszonya is. A mobilitásra környezővalóságuk nyomására rákényszerült korai társadalmak képeiben még a metafizikai igény dominált.⁵⁵ Habár a képek a létezők létét igyekeztek megragadni és a jelenbe állítani, ezt e korszak képei már közvetlenül, témájukba rejtetten valószínűsítették meg. Amint kialakult egy statikus és hierarchikus társadalmi formáció, a képpel szembeni igény is megváltozott. A metafizikai szintet a téma vette át, s a megjelenítés vagy jelenbeállítás egyre nagyobb mértékben építette magába az időben való létezés, az idő dimenzióját. Megjelent az aktualitás képi megragadásának és rögzítésének az igénye.

⁵⁴ A mozgókép a mozgás lehetőségével és az egzisztálás élményének érzékelésével ajándékozza meg a képi megmutatkozások nézőit. Úgy tűnik, hogy a mozgókép nem a hordozófelületen rögzített képpel szembeni alternatívaként, egy új képi paradigmaként lett kidolgozva, hanem az előbbire ráépülő, annak lehetőségeit kiegészítő megoldásként.

⁵⁵ Habár a késő őskori társadalmak képi alkotásai „élethűek” és kevésbé statikusak, mint az első magas kultúrák hierarchikus rendbe szerveződött társadalmi, valójában ez éppen fordítva igaz. A képi megmutatkozások impresszionisztikus lazasága, a megfigyelések pontosságát és a megmutatkozások életszerűsége még mindig a hagyományos képviszonyt reprezentálják. E képviszonyra a megmutatózó létének a jelenbeállítása volt a jellemző, s bár úgy tűnik, hogy már sort kerítettek bizonyos létállapotok bemutatására is, ezek a megmutatkozások szituálatlansága miatt még a kép fejlődésének és alkalmazásának korábbi fázisát reprezentálják. Tulajdonképpen változást a képek állapotában a szituációk és viszonyok kialakítása hozott, ami valami olyan fejlődési ugrást jelentett a kép történetében, mint amit a biológiában az egysejtűből a többsejtűvé válás.

Ez volt előbb az idollok, majd egy magasabb szinten visszatérve az ikonok kora. Az előbbi esetében a használók képpel fennálló viszonya annyiban aktív volt tekinthető, hogy egy közös szellemi-testi akcióba vonták be a szertartások alkalmával a képi megmutatkozást. Habár a szertartás alkalmával az idolon többnyire nem következett be érzékelhető változás, de a körülötte zajló események főszereplőjeként értelmezve, passzivitását nem érzékelték. A képpel kialakított viszonyban résztvevők saját cselekedeteik mellett az idol aktivitását halasztottnak gondolták, vagy nem közvetlenül érzékelhető cselekvést tulajdonítottak neki, mivel a folyamatosan elmúló időnek nem tulajdonítottak jelentőséget. Az idol működését nem a *hic et nunc* kölcsönhatásában, hanem egy általános viszonyban határozták meg. Az idol vagy ikon folyamatos jelenléte egyben folyamatos működését is jelentette, amelynek nem kellett a formán érzékelhetően is megjelennie, mivel aktivitása későbbi hatásában mutatkozott meg, nem pedig a fizikai mozgásában.

A megmutatkozás identitásának megváltozása

Az idol és az ikon példáin azt látjuk, hogy nemcsak a megmutatkozás és a megmutatkozó különbözőségének a kiemelése és túlhangsúlyozása okozhat megértési problémát és teremthet új helyzetet a kép aktivitása tekintetében. Kettejük teljes azonosítása is a kép ontológiai megítélése és a társadalmi funkciója közötti eltéréshez vezethet, bár ez a „tévedés” kétségtelenül dinamizálja és egyben dialektikussá teszi a kép és a néző kapcsolatát. Az idollok és ikonok esetében a megmutatkozás nem továbbutalja a nézőt a teljes értékű létezőhöz, a megmutatkozóhoz, hanem éppen ellenkezőleg, a megmutatkozást lényege szerinti értelemben azonosítja megmutatkozóval, amit úgy kell érteni, hogy megfordította a viszonyokat, és a megmutatkozót helyezte bele saját megmutatkozásába. Ezen esetekben nem történik meg az érzéki azonosság mellett a különbségek kijelölése. A képi megmutatkozás magára veszi az egzisztáló megmutatkozó transzcendens, azaz nem vizuális tulajdonságait is. A kép képszerűsége ellenére, vagy éppen képszerűségébe sűrítve immár a megmutatkozó lényegvonatkozásaival is rendelkezik, holott funkciója csupán a megmutatkozó érzéki jelenbeállítására lenne. Az ilyen tévképzeten alapuló, a kép képszerűségét figyelmen kívül hagyó képhasználatot éppen úgy tekinthetjük a képlátás szabadságának, mint a képmegértés általános episztemológiai és ontológiai szabályai eltévesztésének.⁵⁶ A képpel szembeni metafizikus elvárások zavaráról van itt szó, amely azután a képpromboló korokban a képpel szembeni támadások kiindulópontjává vált.

A kép története azt bizonyítja, hogy egyáltalán nem véletlen, hogy időnként az alkotók is előszeretettel játszanak el azzal a lehetőséggel, hogy a képi megmutatkozásokat úgy mutassák be, mintha azok közvetlen, reflexív viszonyt alakíthatnának ki a nézővel.⁵⁷ Ezáltal a néző úgy érezheti, hogy vagy önálló és aktív egzisztenciát

⁵⁶ Erre utal *A vonat érkezése* című korai mozgóképről fennmaradt mítosz, amely szerint a nézők felálltak székeikről és félreugráltak, amikor úgy tűnt, hogy a képen megjelenő vonat feléjük tart.

⁵⁷ Az ilyen típusú játék a kép ontológiájának és episztemológiájának újrafogalmazását célozza meg. A

tulajdoníthat a megmutatkozásnak, ami lehetetlenség, vagy a megmutatkozót tulajdonképpen léteben helyezheti el saját róla levált képében, mintha csak annak képként való fellépése teljes értékű létmódja lenne.⁵⁸ A nézők/befogadók az ilyen esetekben zárójelbe teszik a megmutatkozás létezéssel kapcsolatos vizuálison kívüli egyéb ismeretelméleti aspektusait, elsősorban persze a kép képszerűségét. Miközben a megmutatkozás megmutatkozóval való érzéki azonosságát túlhangsúlyozzák és túlértékelik, a képjelenség saját minőségeit figyelmen kívül hagyják. Az ilyen esetekben a kép vizuális voltában a megmutatkozó mintegy reinkarnálódik. A megmutatkozó személye, amely már nem közvetlenül, hanem a kép témájaként jelenik meg, átértelmezi az érzéki formát. A jelenlét vizuális módja lényegivé válik, s részesedik a megmutatkozó létéből is, amennyiben a képi létmódot a megmutatkozó létehez csatolja a néző, s az egész szituációt valóságosként fogja fel.

Ez a felfogás kétségtelenül dinamizálja a képi megmutatkozást, ami arra utal, hogy a pusztán érzéki jelenbeállítás nem elégíti ki a társadalmi igényeket, s az értelmzők ezért kényszerültek ontológiai létének az átértelmezésére. Mindez azonban már az idő képbe integrálásának visszafordíthatatlansága mellett történt meg. Az idő végleg a képjelenség alkotóelemévé vált. Ez abban a gyors átalakulásban jutott kifejezésre, ami az ikonok világát nem egészen két évszázad alatt lebontotta, hogy helyébe a reneszánsznak nevezett, az érzéki megismerésnek jobban megfelelő képtípust állítsa, és egy vadonatúj képhasználatot, illetve képértelmezési módot terjesszen el.⁵⁹ Társadalmi szinten a kép használatának az ontológiai félreértelmezése azonban a képet, illetve az egyedeknek a képpel való viszonyát kétségtelenül újra aktívabbá tette. A középkori ikonok használata mellett a reneszánsz képtípusa jóformán egyoldalúnak és passzívnak tűnik.

képrombolók és a képmádók egyaránt arra törekednek, hogy szabályozzák a képértelmezést. A két ellentétes pólus képviselői máshol húznák meg a kép társadalmi funkciójának határát, és másként határozták meg működését. A képmegértés körüli viták lényegében a társadalmi tudatról és az e tudatban képződő tartalmak kanonizálásáról szóló viták voltak, miként ma is azok. (Egyes posztmodern képméletek egyenesen az írásos kultúra haláláról és új barbarizmusról beszélnek. Minthogy a képértelmezés bármikor átcúsúzhat egy olyan álláspontba, amelyben a kép nem kizárólag az érzéki megértés, de a szellemi megismerés tekintetében is azonosítja a képi megmutatkozást a valósággal, ami képmádathoz vezethet, a képrombolók ezt megelőzendő tiltani akarták a kép egyes formáit, illetve azt, hogy a képeknek bizonyos tartalmakat tulajdoníthassanak. Ha ezen a gondolati szálon még tovább megyünk, akkor igen gyorsan eljutunk az érzéki és a nyelvi megismerés viszonyának problémájához.

⁵⁸ Ezt példázzák az animációs figurák, amelyek nem ritkán képként születtek meg, s nincs konkrétizálható megmutatkozójuk. A hagyományos manuális eljárással készült képek konkrét megmutatkozókhoz nem köthető megmutatkozásai igen gyakran irodalmi eredetűek.

⁵⁹ Ezzel egyben azt is állítjuk, hogy bár a reneszánsz centrális perspektíva tűnik e korszak legragyogóbb találmányának, valójában a történések hátterében az idő dimenziójának a képben való működése játszott alapvetőbb és messzebbre ható szerepet.

„HOL A SZÍNPAD: KINT-E VAGY BENT?”⁶⁰

Lélekvadászat

A képből való kitekintés interperszonális játékanak igencsak régi hagyománya van. A reneszánsz, ahogyan felépítette a képek belső terét, egyben leszámolt a középkori ikonok interaktivitásával is. Úgy igyekezett ezt a kép-néző situációt visszafogni, hogy a képet a hétköznapi tapasztalathoz közelítette. A kép „valóságosságának” a csodájával, vagyis az érzéki megismerés kihangsúlyozásával akarták a hit csodáját helyettesíteni.

A *Sixtusi Madonna* meglepő „helyszínével” kelti fel ma is a figyelmünket. A Madonna környezete ugyanis mai néző számára nem teljesen egyértelmű.⁶¹ A Madonnát a képbe való alászállása – azaz ikonná válása, szent látvánnyá merevedése, isteni jelenéssé alakulása – közben leshetjük meg. A kép azt sugallja, hogy azt látjuk, amint Mária éppen a számára kijelölt keretek közé, egy szakrálisként értelmezendő metafizikus (*meta+phüszisz*) térbe érkezik meg. A jelenet ma már igencsak színpadiasnak, s némileg patetikusnak, talán mesterkéltnek is tűnő beállítása miatt alighanem már a barokk képeknek is az egyik mintaképe lehetett.⁶² Ahogyan Mária átadja magát az őt csodáló tekinteteknek, a jelenet egyszerűsége és érzékletessége, szembeállítva a feltételezhető helyszínnel, némi feszültséget hordoz magában. Ezt csak akkor tudjuk feloldani, ha arra gondolunk, hogy a festmények már a reneszánszban is rokonságban állhattak a színpadi jelenetekkel. A kompozícióban fellelhető feszültség legfőbb oka az, hogy a természetes megjelenítési mód és a szimbolikus, az ikonok készítőinek gondolkodását követő helyszín inkompatibilis egymással.

Elsőnek szinte magától adódik a testi létmódra való utalás kérdése. Ez a kérdés mindig is problematikus volt a keresztény egyházi festészet számára, főleg, amikor a túlvilági létet kellett reprezentálnia, hiszen a lelket a képek nem tudják másként észlelhetővé tenni, mint a test formáján keresztül.⁶³ A test és a lélek dogmákban

⁶⁰ Balázs Béla: *Kékszakállú herceg vára, Regős prológos*. Globus Nyomda, 1918.

⁶¹ Messzire vezetne témánktól, ha azt kezdenénk el kutatni, miként értette a Madonna pozícióját Raffaello és kora. Nem kizárt, hogy a vallásos misztikus gondolkodás, s főleg ma legismertebb és legelismertebb korabeli képviselője, Nicolaus Cusanus nagy hatással volt a korszak humanistáin kívül a velük barátságban álló alkotókra is. Nem tudjuk, hogy Raffaello ismerte-e Cusanus műveit, s azok hatottak-e rá.

⁶² A Madonnát és a gyermek Jézust a XIX. és a XX. században *tondó*ként kivágva, olcsó olajnyomatok formájában sokszorosították igen nagy sikerrel. Hasonlóképpen nagy karriert futottak be a kép alján található angyalkák, akiket a legkülönbözőbb helyeken és montázsokban használtak fel még a XXI. században is. Ezek a kiemelések az eredeti kép megcsonkítását jelentik, de egyben azt is jelzik, hogy mindazok a kompozíciót megzavaró motívumok és megoldások, amelyek ezt a festményt jellemzik, eltűnnek. A XIX. század előtt a képek utólagos megvágása, „átkomponálása” egyébként sem számított csonkításnak, szentségtörő műveletnek.

⁶³ Habár a kép sem a testet jelenítette meg, hanem a test felületének és kontúrjának segítségével a formáját, ez a forma egyértelműen a testre utalt, minthogy a kép a testeken keresztül képes a lelki vagy szellemi létmódot megjeleníteni.



Raffaello Santi: Sixtine Madonna (Madonna Sistina). 1513-1514.
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.

kiélezett ellentétét csak fokozza, hogy az eredetileg az emberi alakot betakaró, annak formáját lazán követő, ám funkciójában mégis inkább a lelket fedő ruha szintén kizárólag anyagi-tárgyi dolog lehet. A ruhának nincs lelke, ráadásul e testek plasztikusak, színesek és árnyékot vetnek, ami szintén anyagi természetükre utal.⁶⁴

A lélek megjeleníthetőségének problémája végighúzódik az antik görög-római és a keresztény festészet egészén, amelyet ez utóbbi gyakran a látomás közbeiktatásával igyekezett megoldani. A látomástól, amelyben a múlt valamely személye, eseménye vagy jelensége vizuálisan, azaz képként megjelenik valaki számára, éppen úgy nem kell tapasztalati következetességet elvárni, ahogyan az álomtól. Igazságtartalmát azért őrizheti meg, mert általa az isteni akarat közvetetten fejeződik ki. A látomásban – túllépve az emberi logikán és következetességen – egyesül az emberi értelem és Isten üzenete. Ebből fakad ellentmondásossága, a külső szemlélő számára jelentkező érthetlensége. A látomás ugyanakkor csak a benne részesülő által észlelhető kép, míg e kegyben nem részesülők számára e kép érzékelhetetlen. A környezetvalóságban a látomás csodaként jelenik meg. Az álomkép, amely még inkább egyénileg tapasztalható meg, természetes adottsága miatt záródik el mások érzéki tapasztalatától. A látomás csodája kiváltság, amelyben Isten részesít valakit, míg az álmok az antik hagyományok szerint jóslatok, és a közeljövőben bekövetkező események előjeleiként jelennek meg, amelyet az álomfejtők megfelelő ismerettel és adottsággal értelmeznek. Láthatjuk, hogy a képek sokasága között miként igyekeztek a korabeli gondolkodók megragadni a nem látható lelket és mindent, ami lelki természetű, annak érdekében, hogy az érzékelés számára valahogyan mégiscsak elérhetővé tegyék.

Az inkompatibilis képrészek egyesítése

A középkorban és a reneszánszban alighanem magától értetődő volt,⁶⁵ és nem találtak benne kivételnivalót, de számunkra már igen élesen vetődik fel a lélek testként való megjelenítésének paradoxona. Tovább növekszik az ellentmondás, ha tudatosítjuk, hogy a helyszín, ahol a látomásként megjelent Madonnát a festő elhelyezte, a felhők között, illetve egy szimbolikus helyen, a mennyországban keresendő. A felhők persze láthatók, ha nem is tapinthatók, s a magashegyi emberek – mint például az Alpok lakói – jól ismerik a természetét. Ők ugyanis valóban gyakran járnak a felhők között vagy fölött, ha nem is testetlenül. Az ósidők óta létező test-lélek-dualizmus eme problematikájára adott festői válaszok többsége egyöntetűen az érzékelés elsősége, a képi reprezentáció és kifejezés mellett tették le voksukat. Minthogy vizuálisan kellett a jelenbe állítaniuk tárgyukat, nem is tehettek

⁶⁴ A színszimbolika csak elfedi a probléma gyökerét, hiszen a Máriának tulajdonított színek, a kék és a vörös alkalmazása csak ruhán lehetséges, de mit keres egy ilyen érzékire alapozó szimbolika a mennyországban? A színek szimbolikus alkalmazása a festészet kifejezőeszközeként jelent meg.

⁶⁵ A középkori bizánci ikonokon is igyekeztek a testiséget másodlagosnak tekinteni, s lehetőleg eltüntetni. Ez arra vall, hogy nagyon is tisztában voltak a szentképek e következtetlenségével, a megmutatózó képi megmutatkozásának önellentmondásosságával.

mást. A képek alkotóinak a *transzvizuális*, azaz a láthatóság határán túlra utaló érzékelhetőség feladatát is vizuális eszközökkel kell megoldaniuk. Mária a Földgömbön (!) áll, ami a tér racionális értelmezése esetén kizárja, hogy vele szemben a hívők a valóságos téri viszonyoknak megfelelően helyezkedjenek el. A helyzet és a léptékarányok abszurditását aligha oldhatnánk fel, ha a Földgömböt nem tekintenénk szimbolikus tartalmat hordozó kelléknek, vagy azon térfél torz tükörképének, amelynek vele szemben kell elhelyezkednie, ahol tehát a kép nézője áll. Ebben az esetben, a Földgömb motívumában mi, élő lelkek egész világunkkal tükröződünk, ha nem is szó szerinti értelemben, azaz nem közvetlen érzéki visszatükröződésként, hanem csak szimbolikusan.

A problémát itt az okozza, hogy a mennyországot szimbolizáló helyszín is csak a test segédeszközként való alkalmazásával mutatható meg.⁶⁶ Ennek a helyszínek egyszerre kell érzékileg valóságosnak és szellemi értelemben szimbolikusnak lennie. Raffaello a két egymással összeegyeztethetetlen elvárásnak úgy tett eleget, hogy a reális, de alig kivethető, inkább csak szimbolikus Földgömbre állította a Madonnát, s az evilági létet, azaz a nézőteret a túlvilággal szemben, egy meghatározhatatlan térben helyezte el. Ettől kezdve a Földgömb csak a Máriával való kapcsolatában működik, s nem az emberi életvilág helyszínéül. A szimbólum ugyan nem illeszkedik bele a képi látvány léptékébe és érzéki szinten működő viszonyaiba, de ugyanez mondható el a tér egészéről is.

A nagyobbbrészt mégiscsak reálisan megalkotott tér tehát irreális helyszínt takar. Az érzéki-tapasztalati és a nyelvi-tudati elemek összekapcsolása eleve csak kompromisszumot eredményezhet. Az érzéki realitása azonban mégsem az irreállissal, hanem az irracionálissal, a látomás csodájával került szembe, s a kettő közötti kompromisszum megoldásai avatják ezt a képet mesterművé. A festő személye és képessége tette lehetővé, hogy az egyéni látomás, amely az ő festői látomása, közösségi tapasztalattá, mások által is átélhetővé válhasson.

Annak ellenére is megmarad e látomásosként bemutatott jelenet helyszíne iránti bizonytalanságunk, hogy a festőnek sikerül bizonyítania zseniális jelenetbeállító képességét.⁶⁷ A képet ugyanis kétoldalt egy-egy képen belül elhelyezett, félrehúzott függöny szegélyezi, mintha a szituáció egy színpad leválasztott terét mutatná.⁶⁸ A

⁶⁶ A képzelet gyakran a nyelvi lehetőségek, és az érzéki lehetetlenségek határán jár. Amit a nyelv minden további nélkül képes kimondani, azt a képi képzelet csak érzéki ismeretekre tudja alapozni. Az érzékelés azonban a láthatón nyugszik, s aminek nincs vizuális alapja, csak egy alak vagy forma segédletével jeleníthető meg képileg.

⁶⁷ Egy jelenet beállítása még nem feltétlenül az egész kompozíciót jelenti, inkább csak annak magját, amely a kép egészén belül egy önálló egységet képez.

⁶⁸ Ez a félrehúzott függöny – mint a későbbiekben látni fogjuk – újra feltűnik, egy másik jelentős képen. A kép és a függöny viszonya igencsak összetett, hiszen amíg a függöny az elrejtés eszköze, addig a kép a megmutatásé. A képeket bemutatásuk előtt gyakran függönyözték el, hogy azután leleplezzék (bemutassák) őket. A keleti szír egyházban az apszist, azaz az oltár terét függöny választotta el a hívőktől. Ahogyan a szárnyasoltárokat (dipichonok, triptichonok) a közös ima után becsukták, az ikonokat

képnek ez a megkettőzése, hogy ugyanis a festmény egyben egy színpadi jelenet is, elfogadhatóvá teszi a képet a racionálisabban gondolkodó nézők számára is. A kép kivágottságát a kép alján megjelenő, s nagy közismertségnek és szeretetnek örvendő, sokszor reprodukált két angyalka alakja egészíti ki. Ők ábrándozva tekintenek ki a képből, akár csak egy színdarab gyermekszereplői, akik miután eljátszották a rájuk eső szerepet, unalmukban kibámulnak a színpadi deszkák széléről. Rájuk kívül már csak a pápai süveg és a pápa kifelé mutató jobb keze ér át e jelenet és néző közötti átmeneti térrészbe, amely azonban még szintén a képhez tartozik.

A Madonna és karjában a gyermek Jézus a kép nézőjére tekint, a portrékhoz hasonlóan visszanéznek ránk a képből, mintegy jelezve a kölcsönösséget, hogy nemcsak a néző figyelme irányul rájuk, de ők is látják a nézőket. Mária és a gyermek együttese a mennyországot jelképező képből ránk tekintve akár azt is sugallhatná, hogy Jézus gyermekként jutott oda, ha nem egy képi hagyomány szentesítene e megoldást, amely megfelelő olvasatot biztosít ennek a képnek is, illetve nem egy szimbolikus látomás tartalmába sűrítettként fognánk fel a jelenetet.

A tér és az idő új képi viszonya

A *Sixtusi Madonna* látomásos jellegére utal, hogy a tér mellett az idő is teljesen összekuszálódott. A jobb oldalon álló pápa, vagy a baloldalon fél térdre ereszkedett Szent Borbála⁶⁹ meglehetősen passzívnak tűnő alakja aligha egyeztethető össze krono-

gyakran függönnyel fedték el. Eredetileg maga az ikonosztáz is elválasztófalaként funkcionált. A függöny széthúzása általánosan használatos szimbólumként – az ajtó megnyitásához hasonlóan – a másik tér megnyílását, az egyes terek összeillesztését, a terek közötti kapcsolatot, átjárhatóságot jelenti. Más megközelítésben a szent és a profán (tér) elkülönítését szolgálja a függöny. De a leeresztett függöny reprezentálhatja az üres felületet és a tér megbontását, részekre tagolását is. A mobilizált képet többnyire kifeszített, alapozott vászonra festik. A szentképeknél, főleg bizonyos csodatévő képek esetében, gyakori volt a kép függöny mögé rejtése, hogy csak a megfelelő alkalmakkor lehessen velük találkozni. Ebben az esetben azonban a kép maga tartalmazza a függönnyt, még hozzá széthúzott állapotban. Az önreflexiónak ez a formája még idegen lehetett Raffaellótól, vagyis az, hogy a jelenetet egy olyan szituációba helyezze, amelyben már maguk a modellek is képként/képszerűen jelennek meg. Ebben az esetben ez a festmény egy már eredendően képként kezelt jelenetet örökített meg. Raffaellótól és korától azonban még messze áll az a fajta önreflexió, amelyet a XX. században leggyakrabban a mozgókép képvisel. Az azonban nem kétséges, hogy a képen az alakok maguk is a képi elvárásoknak megfelelően viselkednek, azaz bizonyos tőlük elvárt pózba merevednek. Az önmegmutatás formalizált pózai mindig is a reprezentáció sajátos területét jelentették. A pózolás szó azonban ebben az időben közel sem volt olyan pejoratív tartalmú, mint manapság. A pózok ugyanis társadalmi kifejezési eszközök voltak, s részét képezték az ikonográfiának.

⁶⁹ A hagyomány szerint Szent Borbálát, miután atyja akarata ellenére megtért a kereszténységbe, bíróság elé cipelték. A bíró megszegyenyítése céljából megparancsolta, hogy ruhátlanul kell a piactéren megjelennie mindenki szeme láttára. Ám az Úr köddel és felhővel vonta be a testét, mintha fel lenne öltözve. Ez alighanem Raffaello magyarázata akart lenni a kép különös látomásosságára és helyszínére.

lógiailag a gyermekként megmutatkozó Jézussal vagy a Madonnával, hacsak a jelenet nem a túlvilágon játszódik. A kép ebben az esetben „világok közötti időlagútként” működik, ahogyan ezt az ikonoktól elvárták. Ugyanis az időbeliségnek ez a fajta keveredése, amelyben a történeti idő és az azon kívüli transzcendens, azaz örök idő együtt jelenhet meg, csak egyetlen helyen, Isten országában, az öröklétben valósulhat meg.

Raffaello megoldása azért nem okoz megértési problémát, mert ebben az időben a hordozófelületen rögzített hagyományos technikával előállított képi megmutatkozások lehetővé tették az eltérő időbeli események szimbolikus egyesítését. Csak a fotó megjelenését követően vált az időbeli szinkronia, illetve a szimultaneitás a képekkel szemben elvárásá. A reneszánsz ugyan már foglalkozott az időbeliséggel, ám a képek fő problématerületét a perspektívanban megragadott térnek az egyesítése jelentette. Az idővel a keresztény hit elvárásainak megfelelően még annak ellenére is viszonylag lazán bántak, hogy a történeti gondolkodást megalapozó kronológián alapuló időkonceptió már kialakulóban volt. Krisztust és a Madonnát, illetve az egész jelenetet, Raffaellóval együtt, mi is szimbolikus kompozícióként fogjuk fel, ami annak a jele, hogy a középkori időszemléletet még ma is értjük és elfogadjuk.⁷⁰ Ez a szimbólum egy olyan képi közegben helyezkedik el, amely a perspektívának köszönhetően vizuálisan reálisnak hat, de a kép azon lehetőségét is kihasználja, hogy az idővel szabadon bánjon.

Ezáltal azonban a helyszín kérdése véglegesen megoldhatatlan talánnyá vált, hiszen e jelenet ellentmond Jézus mennybemenetele keresztényi dogmájának, amelyet minden korabeli keresztény ismert, s maga Raffaello is megfestett.⁷¹ Az ellentmondás azonban csak akkor domborodik ki, ha a képet – a reneszánsz festészet céljainak megfelelően – egy az életből vett reális jelenetként értelmezzük, s minden tekintetben következetességet várunk el tőle, ami a szimbólumhasználat megszüntetését jelentené. Az ilyen fokú profanizálás azonban Raffaello korában, s különösen egy szentkép esetében, megengedhetetlen lett volna. A festő szándéka egyébként az volt, hogy egy örökké érvényes igazságot fejezzon ki képileg, azaz a vizuális tapaszt-

Borbála testével ugyan a Madonna felé fordul, de nem tekint rá. Nem néz sem a nézőre, sem a pápára, hanem elmélázva maga mellé pillant, mintha csak önmagába mélyedne gondolataival. Ez a semmire nem figyelő „mellépillantás” feltűnik majd Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című festményén is, de egészen más tartalommal.

⁷⁰ Az időbeliség következetes érzékeltetése nem adódik a látható dolgok érzéki következetességéből. A reneszánsz festészetet felváltó manierizmus ráébredt arra a belső ellentmondásra, amely a reneszánsz festészet látszólagos kiegyensúlyozottsága mögött meghúzódott, s felerősítette, láthatóvá tette ezen ellentmondásokat. A képek függetlenségét, identitását a jelenetek egységében erősítették meg a szimbolikus értelmezésekkel szemben. Vagyis a képnek azt a lehetőségét fejlesztették tovább, hogy a képi jelenetek minél inkább tekinthetők a hétköznapi tapasztalatnak megfelelő érzéki egységnek, annál inkább lehetséges identikus világuk kiépülése. Ez együtt járt a nézőpont és az ideák/ideálok relativizálásával és a manír vagy modor, lényegében az egyéni stílus jelentőségének megnövekedésével.

⁷¹ Arról van szó, hogy a gyermek Jézus még nem juthatott a mennyországba, hiszen Krisztusként még csak ez után kezdődött el az igazi élete.

talat „nyelvén”, ami már eleve magában hordozza a kettős elvárást és az abból fakadó ellentmondást. Kényszerűségből keverednek tehát a szimbolikus kompozíciós elemekben elrejtett transzcendens elvárások a reális és irracionális elemek vegyüléként megragadott térrel és az alakok reális megformálásával. Így a festőnek sikerült az ellentmondást egy másik képtípusra, a látomásra áthárítania, amelynek megítélésében a festészet már nem kompetens, s nem is kell annak lennie. Minthogy a látomás nem a reális világot, hanem a transzcendens közvetíti, ez a „kép a képben” megoldás képes feloldani a festmény belső ellentmondásait. A transzcendenciának a képből való fokozatos kiszorítása, a vizuális megoldások alkalmazása a képjelenség identitásának megerősödésével járt. Ám az, hogy a képpel való kapcsolat a tiszta vizuális befogadás irányába terelődött, megszüntette az ikonokra még jellemző kép-befogadó viszony aktivitását,⁷² és azt egy kép-néző viszonyra cserélte le.

Az értelmezés pólusai

A látomás nem hétköznapi vizuális tapasztalat, mégis érzéki képet nyújt egy észlelhetőségén túli, bár kétségtelenül nem hétköznapi valóságról. Ahol a képi jelenet ellentmondásba keveredik az érzéki tapasztalattal, ott kilép e tapasztalat keretei közül, s a hit által vezérelt látomást engedni szóhoz jutni.⁷³ A *Sixtusi Madonna*, ez az alakok plasztikus formája tekintetében az érzéki tapasztalatra támaszkodó reneszánsz kép, lényeges pontokon még mindig a középkori misztikának és a szimbolikus gondolkodásnak alávetett. Ezt az érzékelésre vonatkozó anomáliát a XVIII. század közepére az egyházi barokk festészetnek úgy sikerült feloldania, hogy miközben a vallásos hit hagyományos témáit, s a középkorra jellemző formái megoldásait a reneszánszban kidolgozott eszközök segítségével hitelesítették, már az ideális hívő képzeletbeli nézőpontját vették alapul.⁷⁴ A csoda és a látomás igazsága persze nem azonos a hétköznapi tapasztalattal. Éppen attól való eltérésük minősíti őket. A csoda és a látomás bizonyos vonatkozásaiban nemcsak hogy kívül esik a hétköznapi tapasztalaton, hanem egyenesen a transzcendens létbe való bepillantás lehetőségét jelenti.

⁷² Az ikonok esetében nem közvetlenül a képpel, hanem a közösség által az ikonba belevetített szentséggel alakult ki érzelmi viszonya a hívőknek. Azaz nem a kép képszerűsége, hanem szentsége dominált, s a képszerűség csak közvetített a szentséghez.

⁷³ A látomás kifejezése a kép megértéséből a képet hiányossá és naivvá teszi. A látomás jelentősége mára, a pszichológia korára, meglehetősen negatív csengésűvé vált. Inkább utal pszichés betegsége, túlérzékenységre, kábítószer hatására stb., semmint normális elmeműködésre, ami a két korszaknak, a reneszánsznak és a modern kornak a felfogásbeli különbségét hangsúlyosabbá teszi. A látomás még egy korábbi korszaknak az érzékelésen alapuló értelmezését reprezentálja, amelyet hamarosan felvált a struktúra rejtett belső képi dinamikája.

⁷⁴ A képi jelenetnek a hétköznapi érzéki megismerés irányába való eltolása bizonyos mértékig már feleslegessé tette a szimbólumok használatát. Habár a szimbólum használata a mai napig fennmaradt, képi jelentősége egyre csökkent. A XIX. század szimbolista festészetében már csak nosztalgikus szerepet kapott, amit a közösségi szimbólumhasználat nem támasztott alá.

De a XVIII. században már készen állt a társadalom a középkor szellemével való végső leszámolásra is. A gondolkodás azon új irányzata, amely a tudományosság kritériumaként – a festészetben a perspektívan és az optika segítségével – a logikát és a kauzalitást tette meg alapvetésének, teljességgel ellentétes pólusát alkotja az előbbi kivételes érzéki minőségeknek. Ez utóbbi elvárásokkal azonban már teljességgel a nyelvi alapon működő gondolkodás lép fel. A csodát és a látomást a lélek mélyébe számúzték, ahonnan a romantika hívta újra elő.

Azt gondoljuk, hogy a *Sixtusi Madonna* esetében még részben a középkori miszticizmus és a már a perspektívanban megelőlegezett racionalizmus képértelmezésének polarizáltsága ad keretet, ez élteti a kép ellentétek között észrevétlenül pulzáló játékát.⁷⁵ Ezt a nézőt elkápráztatja a pompa, valamint a hit és azon belül a kép terének nagyszerűsége és mozgalmasságában rejlő dinamikájának ereje. Ami azonban igazán érdekessé teszi ezt a festményt, hogy megelőlegezte a barokk festészet azon sajátosságát, ahogyan a látomást és csodát egyesítette az érzékelés tapasztalatával. A barokk korban igyekeztek fizikai értelemben is bevonni és aktivizálni a nézőt a kép segítségével a hit intézményes világába. Nemcsak elvárták tőle a képpel való viszonyban az érzelmi alapállást és kiindulást, de meg is mutatták, mit várnak tőle, amikor az érzelmeket (elragadtatást, átszellemültséget, csodálkozást, elmélyültséget, eltökéltséget stb.) megjelenítették. Ezek az érzelmek azonban csak korlátozott mértékben voltak bevonhatók a képek világába. Jelentős érzelmi állapotok pedig nem is kaphattak helyet e korszak festményein, mivel jelenlétük nem volt igazolható.

Ami a reneszánsz festéssel elindult a képek világában, az a kép-befogadó viszonyt újra értelmezte, s kép-néző-viszonná formálta át. A képek feletti csodálkozás távolságtartóvá vált. A perspektivikus kép nem igyekezett magába vonni a nézőt, hanem saját terének kihangsúlyozásával és egy az érintést lehetetlenné tevő láthatatlan fal felállításával éppenséggel eltávolította magától. Megnyitotta magát a látás előtt, de elzárkózott az érzelmek szélesebb skálájától. A reneszánsz festmények statikus szerkezete, kiszámítottsága, világalkotó formai önmagába zártsága olyan csodálkozást (*thaumazeint*) váltott ki, amely inkább tiszteletet, elismerést váltott ki. De nem keltett vágyat a nézőben, hogy a csodálkozást azután további érzelmeket felvonultató kapcsolatteremtéssé formálja át. A reneszánsz kép önelégültsége és önmagába való bezárulása a fizikai mellett érzelmi távolságtartást is megkövetelt nézőjétől. A *Sixtusi Madonna* mai napig tartó népszerűsége talán annak is köszönhető, hogy képes volt meghaladni ezt a távolságtartást, amit úgy ért el, hogy az ikonokat

⁷⁵ Több értelemben is felfedezhető a polarizáltság: a képi jelenet és a néző; a transzcendens és az immanens; a képen belüli és azon kívüli; a középkori felfogás és az új képmegközelítési mód; a nyelvi és a vizuális, a látható és a láthatatlan stb. dualitása egyaránt a kép ellentétes pólusokra oszthatóságát erősíti. A kompozíció kiegyensúlyozottsága, amit körkörösségének, illetve a főalakok háromszögben való elrendezésének köszönhet a kép, nyugalmat és kiegyensúlyozottságot sugároz, ám ezt a tökéletes kompozíciót az előbbiektől miatti folytonosan a felbomlás réme fenyegeti. Az egész kép csak egy kivételes pillanat műve, a tökéletes rendnek csak az illúziója, amely maga is látomás, amely a hitből fakad, s nem valóság.

összekötötte a reneszánsz kép azon adottságaival, amelyek a hűvös és távolságtartó elismerés helyett sokrétű érzelmi viszonyulást tettek lehetővé. Minden valószínűség szerint ebben része lehetett a perspektíva hiányának is.

A közvetítés

A képből való kitekintés interperszonális eseményének a feltárását azonban ezzel még közel sem fejeztük be. II. Sixtus pápának – akinek kilétét a süvege is jelzi – jutott az a feladat, hogy tekintetével és gesztusaival még inkább a gyermek Jézust a kezében tartó Madonnára irányítsa a néző figyelmét. Miközben a pápa a Madonnára emeli tekintetét, jobb kezével kimutat a képből, mintha csak figyelmeztetné őt a nézőközönség jelenlétére, illetve a hívőkkel való szembesítésre, némi malíciával az „előadás” megkezdésére. Habár ő maga nem néz ki a képből, látjuk, hogy nagyon is tudatában van helyzetével, a kép nyújtotta szituációval. Minthogy a reneszánsz kép jelenbeállításaként, identitása megerősítésének hatására egy elzárkózó gesztust is tartalmaz, a megmutatkozás egy megvonást is magában rejt. Annak ellenére, hogy az ebben az időben készült festmények főalakjai többnyire a képek előterében helyezkedtek el, perspektivikus téri mélység, amely inkompatibilis volt a képet tartalmazó térrel, a festmények önálló világát állította a néző elé. A kép és a néző között egy üres téri szegmentum alakult ki. Olyan jelentőségre tett szert a képfelület és a néző közötti távolság, amivel korábban nem számoltak a képalkotók. Habár a perspektivikus képek változatlanul a jelenbe állították a megmutatkozásokat, saját terük kialakításával el is választották azokat a néző helyétől. Raffaello viszont éppen azt a célt tűzte ki maga elé, hogy ezt a néző és a képi jelenet közé ékelődő távolságot a perspektíva elhagyásával kiiktatja, hogy újra közelebb hozhassa a kép alakjait a laikus hívő lelkéhez.

Ezt a feladatot egy mellékszereplőnek látszó alakra bízta. II. Sixtus pápa önmegmutatása pápai működésének lényegét, közvetítői szerepét igyekezett feltárni. Az életszerűséget, amelyet ma már a pózolás és a gesztusba merevedés ellentétéként fogunk fel, a pápai süveg levételével és a kép bal sarkában, az anyalkákkal is jelzett képperemre helyezésével oldotta meg Raffaello. Akár a hódolat jelét, illetve a pápai hatalom szimbolikus felajánlását is láthatnánk ebben a gesztusban, ha nem lenne oly egyértelmű a keretnek a színpadra utalása. A pápa süvegének az elhelyezésével mutat rá arra, hogy maga is a lét másik „térfeléről”, az élők világából érkezett, s feladata a szent és a profán, a transzcendens és az immanens összekapcsolása, illetve a hit dogmáinak az élő lelkekben való elhintése. Ezt fejezi ki bal kezének mellkasára helyezésével, önmagára mutatójával. A pápák, mint Péter apostol utódai, mindig is médiumként⁷⁶ működtek Isten és a hívők között. De ugyanez a feladat jutott Mária-

⁷⁶ A médium fogalmát, amely a latinban közepet, középen állót, közbülsőt, de közjót, mi több a közösség vagyont is jelentette, a transzcendens közvetítő (közeg) értelemben használjuk. Ilyen szerepben lép fel a Madonna, II. Sixtus pápa, s maga a kép is. E fogalom használatos még a bemutatás, a felfogás, a képviselő, az információcsere és -tárolás, valamint az információátvitel értelemben is. Minden olyan eszköz, amely közvetít, médiumnak tekinthető. Így a kép és a könyv is. Mivel e fogalom

nak is, ahogyan ez a Mária-kultuszban a hozzá szóló könyörgésekben is felismerhető. Mária a halála után megdicsőülve Isten trónusa mellett kapott helyet. Miközben közvetítői szerepet játszik, pozíciójából fakadóan e szerep a halálával némileg problematikusnak mutatkozik. Az egyháznak lehetővé kellett tennie az élők kívánságainak a meghallgatását, vagyis az isteni transzcendencia és az immanenssé vált világ közötti kommunikációt. Raffaello a közvetítés problematikusságát mutatja be, hogy miként alakulhat ki egy egész közvetítői láncolat. Immár a közvetítő is közvetítést igényel, jelen esetben a pápát, az pedig a festőét és a megrendelőt, a kolostor közösségét. A közvetítések láncolata részben a középkori társadalom képét nyújtja nekünk, de már felcsillan a reprezentáció korának a modernségbe átvezető gondolkodásmódja is. Azt látjuk, hogy a pápa, illetve az egyházi hierarchia feladata folyamatosan átlépni az élők számára átléphetetlen határvonalat a transzcendens és az élők világa között. A pápa, mint valami kapun át, ki-be „közlekedik” a képen keresztül a hívők és az isteni szentség (szentháromság) között, akinek (a szentlélek által megszállt) emberi volta maga is közvetít önmaga (az Atya) felé. Raffaello képe vizuális kapu, amin át a néző a magát eléje állító transzcendens reprezentációjára, Máriára és Jézusra tekinthet rá, az pedig kinézve a képből a profán világra ismerhet. A kép megteremti a lehetőséget, hogy az egyik térből legalább átlássunk a másikba.

A képből nézőre irányuló tekintetek játéka hívogat, magával ragad, hiszen a kép kitérülése végső soron egy kvázi kommunikációs lehetőséget kínál fel. Különösen, hogy így az érzékileg reprezentálhatatlan transzcendenciát megkerülve, a látás segítségével némileg mégiscsak közvetlenebbül kerülünk kapcsolatba Istennel és a túlvilági léttel, minden élő ember végső úti céljával. A transzcendencia fogalma olyan jelenségre utal, amely kívül esik az érzékelésen, ám a kép, amelynek feladata a távollévő jelenbeállítás, most mégis lehetőséget nyújt arra, hogy érzékileg is megismerjük azt, ami eredetét és lényegét tekintve nem lehet érzéki. Maga a képi reprezentáció, amely minden ízében evilági, jelenti a transzcendens jelenlétét, mégpedig éppen azáltal, hogy az érzékelés számára megismerhetetlen vizuális alakban, látomásként mutatkozik meg.

A kifordított téri mélység következménye

A festményen a három felnőtt és a három gyermek alakja együttesen meglehetősen statikus, egyben színpadias beállításban reprezentál olyan általános emberi viszonyokat, amelyeket nem övez természeti közeg. Említettük, hogy a háromszög és a kör kompozíciója a véglegességet és lényegi redukálhatatlanságot sugárzó szerkesztése miatt a formai tökéletességet szimbolizálja, és bár a festmény még az ikonok egymás mellé rendelő, háttér és a téri mélységet nélkülöző statikus képszerkesztését idézi, az alakok plasztikus és életszerű figurája, valamint pózba merevedése már a reneszánsz gondolkodás sajátosságait hordozzák. Habár a „háttér”

korunkra félig-meddig felszippantotta a reprezentáció fogalmát is és jelentése szinte parttalanává vált, használatát igyekszünk korlátozni.

színtelen és testetlen gyermeki angyalfejekből tevődik össze, amely elzárja a téri távlat lehetősége elől a kilátást, az alakok plasztikussága mellett a tér mélységét Raffaello úgy tudta mégiscsak megőrizni, hogy a felhőszerű angyalkafejek áttetszőek, de nem átlátszóak. Habár nem konkurálnak a színes alakokkal, nem is engedik érzékelni a mögöttük lévő teret. Ennek a téri mélységet lezáró megoldásnak is szerepe van abban, hogy a kép ne egy horizontvonallal jelölt mélység legyen, hanem a néző irányába nyíljon meg. Ugyanezt a funkciót látja el a pápa kézmozdulata is. Csak míg az előbbi megoldás lezárja a tekintet elől a kilátást a kép mélysége irányába, az utóbbi feladata az, hogy megnyissa az utat az ellenkező irányba, a néző felé. Ez a megoldás mintegy az ellentéte a térbeliség perspektivikus megformálásának, amelynek célja a tekintetnek a képbe való bevonása. E lélekszimbólumok rések nélkül töltik ki a Madonna hátterét, miközben engedményt téve a valóságos e világi tapasztalatoknak is, hatásukban levegőre, felhőre, illetve vízpárára is emlékeztetnek. E képi metafora által hihetőbbé válik az angyalfejek transzcendens értelmezése is.

A Madonna és a többi alak tulajdonképpeni értelemben vett meghatározhatatlan közegbe helyezése azt bizonyítja, hogy a „természet” és az ember által alkotott dolgok hiánya egyértelművé teszi, a túlvilág is erre a világra van ráutalva, ha világunkkal kapcsolatban akar maradni. Habár a túlvilágon nincs értelme a tárgyaknak és az életfunkcióhoz nélkülözhetetlen cselekvéseknek, miként a kommunikációnak és a látásnak sincs jelentősége, annak bemutatására csakis az evilági tapasztalat lehet alkalmas. A túlvilágnak nincs hétköznapi értelemben vett tere és kiterjedése, s nincs benépesítve alakokkal, formákkal, tárgyakkal, mozgással és cselekvéssel sem. Az élők világa nélkül azonban a mennyország sem létezhet, hiszen ebbe a létmódba innen kerül át a lélek. Ezt az egyirányú mozgást a képnek a visszájára kellett fordítania a metakommunikáció, azaz a képi megjelenítés segítségével. Ezért is tekint ki a Madonna és Jézus a hívőkre, számítva a nézők hitére, s felajánlva a kölcsönös egymásra figyelést, aminek hiányában ő is semmivé válna.

Miről akar még meggyőzni bennünket Raffaello képe? Talán a Madonna szépségéről, örök ideáljáról, vagy isteni tökéletességéről? Vagy arról, hogy figyelő tekintetével testi és érzéki képességeinek elvesztése ellenére is észlel bennünket? Netán, hogy a keresztény misztika színjátéka a világ színjátékának pandanja, s ami a kép egyik oldalán látható, az felfedezhető a másikon is? Két képi világ figyel egymást? S, ha így van, akkor a világot, a mi életünket, mint egy színpadon végbemenő végeláthatatlan történéssorozatot nézi Mária?

Ő azonban a tükröződések ellenére egészen mást lát, mint amire mi gondolunk. Mert a Madonna tekintete a bizonyíték rá, hogy csak a mi nézőpontunkból szemlélve látszik úgy, hogy a függöny túloldalán folyik a színjáték.⁷⁷ A Madonna felől nézve a színjáték itt van, ahol mi, nézők állunk. Mi vagyunk azok, akik emberi létünk végső értelmét kereső tekintetünkkel rá figyelünk, félig-meddig értetlenkedve nézve a képet,

⁷⁷ Ha a fotózás aktusára gondolunk, a képjátékot szintén két irányból lehet értelmezni: a fényképezett alakok a képalkotó játékát fogják fel, míg a fénykép készítője azt az előképi játékot látja képként, amit a beálló, pózba merevedett alakok nyújtanak neki.

amelyben a lét eme feltételezett átellenes oldalát kellene megpillantanunk, ahol azonban szigorú értelemben nem láthatunk mást, mint amit egyébként is látunk, azt, ami az életnek ezen a térfelén is felfedezhető: formákat, színeket, testeket, életet, emberi viszonyokat és állapotokat. Csak mindez a minket körülvevő környezővalóság díszletei nélkül jelenik meg, tükörvilágként, „kép a képben”-ként, a szimbólumok és az azokat explicitté tevő egyházi dogmák mögé bújtatva a feltételezett, de érzékelhetetlen, mégis abszolútnak gondolt végső isteni valóságot. A képre való rácsodálkozás alkalmával, illetve képpel való viszonyunk kialakításakor, e látomásos látványba való belefeledkezésünknek köszönhetően nem vesszük észre, hogy a transzcendens lét, a maga tulajdonképpeniségében újfent megragadhatatlannak bizonyult.

Raffaello arra figyelmeztet bennünket, hogy amint megszűnik e látvány, s leereszkedik a kétoldalt elhelyezett függöny, minden megszűnik. Helyét egy félelmetes ismeretlenség foglalja el. A „lét semmije” a vallásos gondolkodás felől megközelítve, elsősorban transzcendens voltának köszönhetően vizuálisan nem képzelhető el, illetve megjeleníthetetlen. Csak a szavak állíthatják eléink ezt a félelmetes alternatívát. Márpedig, ha nincs túlvilág, ha nincs transzcendencia, akkor a helyét a semmi foglalja el.

A semmit helyettesítő képjáték

A világban való létünkkel szemben, a semmi helyét a kép és a játék, illetve a képekkel való játék foglalja el, mondhatná Raffaello. Ha e játéknak van nézője, akkor a festő nem jeleníthet meg mást, mint a vele közös világnak és hitnek a szellemalakjait.

A Madonna és az őt körülvevő alakok viszont a világra tekintenek képjátékként: az ő szemükben mi a tökéletlen árnyékvilág szereplői vagyunk. Ami érzékszervileg látható, az Platón szerint csak utáncat, Isten felől nézve sem más, hiszen annak ellenére, hogy az emberek az ő teremtenyei, és az ő képmásai, nem konkurálhatnak vele. Ám ha a képek reprezentálhatják az isteni tökéletességet, miként a szentképek teszik, akkor a tökéletes tökéletlen reprezentációja csak akkor érvényesülhet, ha meghaladja önmagát, és képes kép voltán túlra, az ésszel fel nem fogható transzcendenshez utalni a nézőt.⁷⁸ A szem a képet látja, de a lélek azt, amit reprezentál. A hívó a képet médiumként egyfajta ablakként használja, miként az egyházat is.⁷⁹ A

⁷⁸ Erről a fejtegetésről sem azt nem állíthatjuk, hogy hitelesen képviseli Raffaello és a korabeli emberek és teológia szellemét, sem azt nem mondhatjuk, hogy meghamisítja azt, mivel saját fejtegetéseink eredményét tükrözik. A képi tartalom rekonstruálására törekvő képértelmező gondolataink azonban véleményünk szerint elfogadhatók, mivel nincsenek ellentmondásban sem a korabeli, sem a jelenlegi egyházi tanításokkal, sem a képek különleges közvetítői szerepét elismerő katolikus hívők hitével.

⁷⁹ Szándékosan hagytuk ki a misztikus értelemben használatos médiumok kifejezést, mivel minden sámán, mágus, varázsló, pap, gyógyító és szellemekkel társalgó ember ilyen szerepkörben működött a korai kultúrákban. Annak pedig még a látszatát is kerülni szeretnénk, hogy írásunk nyomán valaki a misztikus gondolkodás médiumaira gondoljon, akiről egyesek azt tartják, hogy a holtakkal képesek kapcsolatot teremteni.

kép azonban a lehetőségeit meghaladó feladatra vállalkozik, amikor a láthatatlant és érzékelhetetlent kell megjelenítenie.

A mi szempontunkból azért jelentős ez a festmény, mert a lélek vizuális megjeleníthetőségén keresztül a téri létezés teológiai dogmákban keletkező problémáira, azaz a látás és a kép episztemológiai kérdéseire aktívan reflektál: elsősorban a láthatóban megjelenő nem láthatóra, és a kép és befogadója viszonyára. A *Sixtusi Madonna* az emberi megértés eltérő módozatait teszteli. Ami az egyik megközelítésből hallatlan naivitásnak látszik, egy másik megértés felől a keresztényi hitvilágra való ontológiai rákérdezésként jelenik meg. Ennek ellenére nem feltételezhető, hogy Raffaello különösebben törekedett volna e meglehetősen filozófiai ízű értelmezésre. Arról lehet szó, hogy a művel szembeni elvárások és az érzékelés szintjén erre adott válaszok logikai szinten való megoldhatatlansága tette filozófiai tartalmúvá e képet.

A „kitekintés a képből” és a testi aktivitás

A Madonna tekintete, akár a legtöbb ikon főalakjává, a nézőt keresi. A képből való kitekintés a képpel való találkozás kivételes lehetőségét hasznosítja. A Madonna „most olyan helyet szemlél, amely álhatatlanul, pillanatról pillanatra változtatja magát; formáját, arculatát, önazonosságát”⁸⁰. Tekintete előtt úgy rohan el a világ, mintha csak film lenne. Ezt a változást azonban nem lehet érzékileg ellenőrizni, mivel amint a kép elé lépünk, az a rend áll helyre, amelyet vele szemben állva mindig is tapasztaltunk.⁸¹

A hívő elképzelése szerint a világ rendjét a Madonna pillantása felügyeli. A szentkép úgy működik, mint a gyónás: mindent meghallgat, de amit hallott és látott – a hozzá sóhajtozók felfokozott lelkiállapotát, a lélek megbánását, a benne megváltást keresők fizikailag is látható fájdalmát, a hívő térdre hullását, hisztérikus viselkedését, ruhájának megszaggatását, magának fizikai fájdalmat keresését, a vigaszt keresők zokogását, a felszabadító boldogságot és a testen stigmákat hagyó vad odaadást – nem fecsegi ki.⁸² Ha a Madonnától a hívő kérdez valamit, ő pedig szavak nélkül, közvetlenül a lelkének válaszol, akkor abba a test is beleremeg. Ennek ellenére, hogy az egész viszony egy belsőbe záródó eseményként, néma monológként megy végbe, e kvázi párbeszédnek külső, fizikai jelei is feltűnhetnek. A hívő beszűkült tudata

⁸⁰ Michel Foucault mondja ezt a *Las Meninas* elemzésében a festőről, Velázquezről, *A szavak és a dolgok* című könyvének első fejezetében annak kapcsán, hogy konstatálja, a képpel szembeni valóság változik, s e változásnak mi is a tudatában vagyunk (I. m. 23.).

⁸¹ Ha ugyanis nem mi állunk a képpel szemben, hanem valaki más, s mi ezt a szituációt tesszük meg vizsgálatunk tárgyává, már nem a képpel szembeni viszonyunkat tapasztaljuk meg újra, hanem egy másik jelenetet, amelyben valaki viszonyul képhez, amely viszonyt mi kívülről észleljük.

⁸² Az ikonokkal való találkozás, a hit belsőleg történő felfűrtelése a testet is mozgósíthatja. David Freedberg *Az ábrázolás hatalma: válasz és elfojtás* című művét (*Athenaeum*, 1993 I. kötet, 4. füzet, 216.) így kezdi: „Az emberek képek és szobrok hatására szexuális izgalmat éreznek, képeket és szobrokat rongálnak, tesznek tönkre, csókolnak meg, sírnak előttük, és útra kelnek miattuk, megnyugvásra lelnek általuk, felkavarják, s lázadásra ösztönzik őket”.

csak a képpel való találkozásra fókuszál, s ez kizárja a megfontolt, távolságtartó, mérlegelő gondolkodást. A bensőséges viszonyt a zaklatott lélek fizikailag is megfigyelhető aktivitása váltja fel. A lélekben végbemenő láthatatlan folyamatok külső jelekre tesznek szert. A szentkép látványával szembeni felfokozott várakozás, az így kialakult belső feszültség és e feszültség feloldásának vágya végül áthatol a test burkán, s maga is látványként jelenik meg.

Ám a kérdésre adott válasz tulajdonképpeni alanya – a hitének engedelmeskedő hívő – önmaga előtt rejtve marad. Ez minden képmegértés esetében így történik, s ezért gondoljuk úgy, hogy a műalkotásnak tekintett képnek mondanivalója, tartalma, üzenete, mi több, igazsága van, amit érzéki formáján keresztül tár elénk, s amit mindenképpen szeretnénk szavakban is megfogalmazni. Ezért állíthatjuk azt is, hogy a kérdések és a válaszok közé ékelődött festmény némasága ellenére is betölti a médium szerepét, amint önmagunktól önmagunkig vezet.

Amikor szétnyílik a függöny és a színjáték elkezdődik, a néző tekintete azonnal hitének centrumát keresheti. Mária viszont ezt a hitet kutatja, amely őt a lelkekben életre kelti. Aki Máriára és Jézusra tekint, nem pusztán egy képre lát rá, hanem keresztényi tudatának központi alakjait észlelheti.⁸³ Ha a hívőnek korábban nem volt képe Máriáról, ezután már rendelkezik ilyen képpel, amely egy „sosem volt eredeti emlékkép”⁸⁴ hiányát hivatott pótolni. Ebben a kontextusban már nincs helyük az előbbieken felvetett képi következtetéseknek, mivel a hit nem a megfigyelések és az abból levont következtetések logikus összeillesztésének segítségével halad a maga útján, hanem önmagába vetett bizonyosságában, kételyeket nem ismerő és nem tűrő erejében bízva. A hit foglalta el a platóni velünk született ideák helyét, legalább annyira ambivalens viszonyba kerülve a láthatóval és a képpel, mint Platón. A vallásos ember minden számára ontológiailag lényeges jelenséget és kérdést hitének tárgyához utal, amit ha sikerül vizuálissá formálnia, megbizonyosodhat annak valóságosságáról is. Igaz, ez az eljárás megfordítja a dolgok és a megismerés valóságos viszonyát, hiszen a hit megelőzi a megismerést és a megértést. Ám ennek nincs jelentősége, mivel ez minden más esetben is így működik. A hívő képpel kapcsolatos aktivitása összetettebb viszonyt feltételez a pusztá befogadásnál és az információk felszívásánál, hiszen a hit, amely a szentkép elé kényszeríti, egész lényét áthatja. A vallásos ember és Mária közötti viszony ezért egyszerű és egyértelmű. A hit sohasem keres bonyodalmat, főleg nem ellentmondást, hanem átéléssel, érzelmi belevetettséggel hidalja át az érzékelés szintjén jelentkező ellentmondásos szituációkat.

⁸³ Aligha véletlen, hogy a szentháromság harmadik alakjának, az Atyának sem képe nincs, mint a fiúnak, sem szimbolikus képe, mint a szentléleknek, hanem csak tiszta elvonatkoztatása (a háromszögben elhelyezett szem). Az Atya a nem látható, mert a nem érzéki dolgok tartományát fejezi ki.

⁸⁴ A „sosem volt eredeti emlékkép” kifejezésen azt értjük, hogy a megmutatkozó a hívőknek Mária csak a képein keresztül válhat érzékletessé és életszerűvé. Ahhoz, hogy egy történetiként elbeszélte esemény megérintse a hívőt, ki kell emelni az idő fogságából, hogy örök érvényűvé lehessen átalakítani. Az ikon abban sietett a vallás segítségére, hogy a történetileg a múltban játszódó eseményt jelen idejüként kiragadta az időből és aktualitásként a hívő elé állította.

A szentkép egy fogadalom, egy eskü, ígéret, amely kölcsönösségen, cserealapon működik, s egy viszony megerősítésének az eszköze. A „szent szó” fogja össze a látványt a hívővel, amely szó áthat külsőt és belsőt. A test, a lélek és a kép a hit segítségével egymásba fonódnak és egymás által léteznek. A hívőnek, aki teljes lényével vesz részt a képpel való találkozásban, nem tűnnek fel a kép fentiekben említett ellentmondásai, a tapasztalatból és logikából fakadó kételyek, amelyek kizárólag a racionális gondolkodásban vernek tanyát. Ezért a gondolkodást megelőző hit számára nem is válhatnak vita alapjává. A képet racionálisan vagy akárcsak esztétikailag értelmező gondolkodás ugyanis egyben kételkedést is hordoz magában. A racionális szellem azonban csak a kollektív vallásos hit tajtékzó felszíne, amely a hívő lelkek megnyugtatósára teremtett a filozófiában és a tudományokban, hogy a teológiában a hit a szolgálatába állítsa. Habár a hitviták gyakran racionálisan folytak és folynak le, de mindig a hit keretezi e racionalitásokat, ami a nézőpontot eleve meghatározza, s a vitát nem engedi át teljesen a kételkedésnek. A hitnek a képbe történő belevetítése és az arról való visszaverődése egymást igazolja, s ennél tökéletesebb interaktivitást elképzelni is nehéz. A hívő a kép közvetítésével szinte önmagából nyer erőt, hiszen amit a képre ki- és rávetít, az a kép biztatásaként, üzeneteként, válaszaként verődik rá vissza.

AMIT NÉZÜNK ÉS AMIT LÁTUNK

A képből való kitekintés képzeleti képe

A *Sixtusi Madonna* utóélete is azt tanúsítja, hogy a képre nem tekintettek mindig úgy, mint művészi alkotásra. Mielőtt modern korunkban a kép műalkotássá vált, általában vallásos funkciót töltött be, majd pedig a XIX. század óta a fotóban és a filmben dokumentatív szerepre is szert tett.⁸⁵ Némi egyszerűsítéssel a kettő közötti korszakot nevezhetjük a művészi képek korának. A kép dokumentumként való használata ugyanis éppen ellentétes a hitet közvetítő szerepével, mivel a belső helyett egy külső, „objektív” bizonyosságot közvetít.⁸⁶ A fotó speciális dokumentumértékét azon *eidetikus* (*eidōs* = látott, vizuális) képességének köszönheti, amely készültének helyszínéhez köti, és részben az emberi memóriát helyettesíti.

A kép (az esztétikus formáját megelőző alakjában *eikon*, *ikon*) hitet közvetítő, pontosabban mondva visszatükröző működésén túl a képből való kitekintésnek egy

⁸⁵ A dokumentum a hit igazságaihoz hasonlóan társadalmilag elfogadott, hiteles tárgyi vagy egyéb (irat, kép) bizonyíték (tanújel). A hittel szemben azonban a dokumentum nem egy eredendő belső bizonyosságon nyugszik, hanem éppen ellenkezőleg, egy külső tárgyi adottság, amely önmagán túl valami mást is igazol.

⁸⁶ Habár az ikonok esetében is hivatkoztak képi dokumentumokra, ezt az ikonok formai áthagyományozásával vélték megoldhatónak. Szent Lukácsról úgy emlékeznek meg, mint aki megfestette Mária portréját, s talán még Jézusét is (bár egyikkel sem találkozhatott). A képi áthagyományozást, a mintakép pontos követését egészen más értelemben tekintették dokumentumnak, mint ahogyan mi tekintjük dokumentumérvényűnek a fényképet.

nyomon követhetőbb típusa is létezik. Hogy ezt el tudjuk képzelni, egy sor megelőző kérdést kell feltennünk. El tudjuk-e képzelni, milyen lehet kinézni egy képből? Mire látnánk rá akkor, ha mi lennénk a képben, s képként teleportálva kinéznénk onnan a valóságos, négydimenziós világra? Beleélhetjük-e magunkat abba a helyzetbe, amelyet egy képi alak reprezentál, aki a kép közegét figyelmével elhagyva, a képből a tekintetével a néző irányába fordul? Lehetséges-e az érzékelés szintjén a teleportálás?⁸⁷

Lássunk egy alapesetet, egy mindenki által ismert, bármikor megismételhető és újra felidézhető példát.

Nem ritka, hogy kirándulásokon, turistaként ismeretlen helyen járva, fotót készítenek rólunk. Amikor bennünket fényképeznek, mi a térnek abba az irányába fordulunk, amerről a fényképezőgép optikája ránk irányul. A rólunk készített képen azonban éppen az adott tér ellenkező oldala tűnik fel, az, ami mögöttünk van, amelyben a képet készítő kamera nézőpontjából benne állunk. A tér azonban teljesen körülvesz bennünket, vagyis az is a részét alkotja, amivel szemben állunk, s ahonnan a fénykép rólunk készült, és az is, ami a hátunk mögött, a fényképezőgép lenscéje és blendenyílása előtt található. A kép viszont, miként a látás egy pillanata is, csak a tér egy(ik) szeletét képes megragadni. A képként rögzített személy és az őt megörökítő másik személy pillantását reprezentáló fényképezőgép nézőpontja két szemben álló és egymásra irányuló pólust alkot. E pólusok az érzékelésük ellentétes irányultságú vektorai miatt a képrögzítés pillanatában a teret kettévágva érzékelik. Egy tovább redukált példa az egymással kommunikáló felek, akik – a közös szituáció ellenére – mást látnak, mivel mindegyikük tekintete a másikra irányul.

Ha egy ilyen kommunikatív helyzetre egyszerűsítjük le a viszonyt, akkor már nem is csodálkozunk azon, hogy az mennyire emlékeztet a *Sixtusi Madonna* és a hívő korábban tárgyalt kapcsolatára, hiszen ebben az esetben is tekintetek egymásra irányulásáról van szó. A két egymás irányába kinyíló látókúp – amelyek közül az egyiket a kamera objektívje reprezentálja, míg a másikat a képi megörökítésre váró személy pillantása – jelentős mértékben eltérő kép lehetőségét rejt magában, minthogy a tér ellentétes részeit veszik célba, s a mindkét nézőpontból érzékelhető látványt is ellentétes oldalról közelítik meg. Amint látni fogjuk, a két látvány és a fotózás alkalmával keletkező képek – a fénykép és a fényképezés aktusának emlékezetben megőrzött képe – összetartoznak. A kettévágott térrészekkel való játék a mozgóképben talált általános alkalmazásra, mégpedig főleg a párbeszédese filmjelenetekben, ahol a képek egymást váltogatják. A két összetartozó kép egy rotációban állítja eléink a szituációt, mint pólusok által reprezentált egységet.

⁸⁷ A kérdések sora folytatható. Érzékelhet-e helyettünk önnön képünk? Viselkedhet-e a képi reprezentációnk is úgy, mintha az ablakon tekintene ki? Ha a képen belüli viszonyokat elfogadjuk, akkor van-e valamilyen akadálya, hogy a képi megmutatkozás saját kép voltának tudatában legyen? Ha egy színészi játékot egy fotón vagy mozgóképen szemlélünk, a színész tudatos képjátéka megjelenhet-e a rögzített képben is úgy, ahogyan más jelenetek szereplőinek cselekedetei, viszonyai megjelenhetnek a képeken? A fenti kérdések egyetlen lényegüket megragadó kérdésben futnak össze: milyen módon és mértékben választjuk el egymástól a megmutatkozást és a megmutatkozó személyét?

Ha visszaemlékezünk a képkészítés pillanatára, eszünkbe juthat a szituáció, s az is, hogy az adott pillanatot miként éltünk meg és közben mit észleltünk. A képen azonban mégsem ez jelenik meg. Gyakran nem is az adott pillanatra emlékezünk, hanem csak általában a kirándulás vagy a fényképezés szituációjára, a helyszínre, vagy valami másra. Előfordul, hogy meghatározott pillanatképek reprezentálják az egész szituációt, máskor viszont különböző időintervallumokból összeálló képi montáztöredékek jelennek meg elménkben, ami arra enged következtetni, hogy már nem mindig tudjuk az eredeti vizuális élményállapotot felidézni. Ez egyben azt is jelenti, hogy egyáltalán nem az a képi látvány fog megjelenni a fotón, mint amit a fotózás alkalmával pózba merevedve, a fényképezőgép lencséjébe nézve, s *ézőkép*-ként, illetve *életbeli kép*ként viselkedve vizuálisan érzékeltünk. Amit akkor láttunk, az a fényképezőgép vagy a kamera mögötti téri szegmentum volt, amely az objektív ellentétes irányultsága (vektoraritása) miatt éppenséggel kimaradt a képből. Ám, ha valamire, akkor erre a látványra kellene vizuálisan visszaemlékeznünk, amikor a rólunk készült képet szemléljük, s nem a fotóra, amelyen mi vagyunk láthatók, s amely legfeljebb a kép előállítójának a vizuális emlékével egyezhet meg.

Kép és emlékkép viszonya

A dokumentumként működő kép (fotó) és az emlékezet képei nem állnak olyan átfogó korrelatív viszonyban egymással, mint a szentkép és a hozzá fohászoló, vagy a közvetítőképeségét kihasználó hívő. Erre a viszonyra a rideg némaság a jellemző. Amíg a dokumentumként működő fotó mindig konkrét, s kivágásával meghatározza saját érzéki határait, az emlékezet képére ez aligha mondható el. Beszélünk ugyan arról, hogy „élesen él emlékezetünkben” ez és ez az esemény, hogy „úgy emlékszem mindenre, mintha csak tegnap történt volna”, vagy hogy „ma is élesen látom magam előtt, ami történt”, ám, ha bizonyos részleteket firtatnánk, kiderülne, hogy ez közel sincs így. A legnagyobb valószínűsége annak van, hogy egy határok nélküli, rögzítetlen kiterjedésű töredékekből összeálló emlékkép-montázs fog bennünk megőrződni és szükség esetén felidéződni, amelyhez a fotózás szituációja társul, s amelynek vizuális hiányosságait bizonyos szavakkal nem megragadható érzések egészítik ki. Az egyik emlékkép asszociatív módon segíti a másik felbukkanását. E képek mindegyike reprezentatív kép, amelyek gyakran más, már az elme mélyére süllyedt, miközben csak nehezen felidézhető képeket is helyettesítenek. De semmiképpen sem az marad meg emlékezetünkben és idéződik fel, amit a minket megörökítő fényképen látunk, még ha képesnek is bizonyulunk arra, hogy a kép készítőjének a helyébe képzeljük magunkat, vagy éppen más események felidézésével körülkerítjük a kép által dokumentált állapotot.

A fényképezés eseményének vizuális szituáltsága az egyének téridőbeli pozíciójából és mentális állapotából fakadó észleléséhez kötött. Ezért ugyanarra a szituációra mindenki egy kicsit másként emlékezik, még ha ez a különbség a szavak szintjén nem is mindig jelenik meg. De még a fénykép vagy videó alkotója sem teljesen arra emlékszik, amit képként rögzített, mivel az ő szituáltsága sem szűkíthető

le csak az általa rögzített képre, minthogy akkor saját képkészítő tevékenysége foglalta le, s ennek részeként fog a képre emlékezni. A kép ezért nem minden esetben és nem is minden szempontból rendelkezik dokumentumértékkel. Gyakran a fotó éppen az emlékezéssel szemben, azt tagadva, vagy az emlékezet tartalmához képest idegenként működve lép fel mint tényszerű dokumentum. Az emlékezet teljes hiányában azonban a dokumentum is semmivé foszlik.

Nem egyszerű megmondani, jó, vagy rossz-e az, ha a fénykép átveszi a vizuális emlékezet helyét, s ilyenkor azt vesszük észre, ha ugyan észrevesszük, hogy már a fénykép jelenik meg emlékezetünkben erősebben, megcsalva bennünket, hiszen nem létezhet olyan emlékképünk, amelyen magunkat kívülről, a fényképezőgép pozíciójából látjuk. Ezért is érezzük gyakran idegennek, hiteltelennek a rólunk készült képeket, miközben amit mi rögzítettünk gépünkkel, azt gyakran nagyon is dokumentumértékűnek gondoljuk.⁸⁸ A kép igazi szerepe azonban az, hogy a hozzá köthető, de önmagában nem minden részletében megjeleníthető emlékezetnek adjon lehetőséget a felidézésre. A fénykép az emlékezet számára még akár egyfajta külső objektivizált segédképként is működhetne, ha a képek szelekcióját és az emlékezet képeivel való azonosíthatóságát valóban meg lehetne oldani.

Aki a képkészítés alkalmával a kamera irányába néz, alkalmazkodik a képkészítés szituációjához, és élőképként viselkedik. E képi szituáció paradoxonja az, hogy bennünket, emlékezőket mutat meg, dokumentálja a jelenlét faktumát, miközben azt a látványt, amelyben a kép készültének pillanatában részünk volt, s amelyre élményként emlékezünk, nem őrzi meg, holott az élmények is képek.⁸⁹ Mivel egyazon esemény részeként jelennek meg a dokumentumként működő képek és az emlékezet képei, ezért a családi képek sajátossága, hogy e fotók csak a képek készítői és szereplői nyelvi elbeszélésének a kiegészítésével együtt értelmezhetők. Az idegen számára egy családi kép a nyelvi elbeszélés híján éppen úgy üres, ahogyan az idegen kultúrák képeit sem érthetjük meg a létrehozásuk eredeti szándékának hiányában.

Az emlékezet képei azonban nem annyira részletesek és „egyértelműek”, mint a rögzített képek. Átfolynak egymásba, észrevétlenül felváltják egymást, egymásba illeszkednek, s a nyelviként felidézhető emlékezet is áthatja képi emlékezetünket. Mi

⁸⁸ A másik ok a kép idegenségére, hogy az önmagunkról alkotott idealizált képünk mindig szebb, mint amit mások rólunk készítenek, s amelybe a pillanat véletlenszerűsége negatívan játszik bele. A mások által rólunk készített képek mást hordoznak számunkra, mint a képek készítőinek vagy szemlélőinek. Ugyanakkor azok a képek, amelyeket mi készítettünk, a mi szempontunkból nézve valóságos szituációinkat örökítették meg.

⁸⁹ Habár a kamera sincs rajta a képen, azért annak jelenlétét a kép dokumentumként való működése ellenére is elismerjük, hiszen maga a kép a bizonyíték a jelenlétére. A képen megjelenő alakok gyakran magát a fényképezőgépet figyelik, s ezt „képtudatos magatartásnak” nevezhetjük. A kamera tehát abban a velünk szemben lévő téri szegmenumban található, amely nincs jelen a képen, de amely a képkészítés során a képként rögzített alakok látványát alkotta. De ugyanezt mondhatja el az ember önmagáról, amikor pusztán vizuálisan érzékel valamit, hogy ugyanis aki valamire figyel, az nem önmagát látja, azaz ő kívül esik a láthatón, s csak a nézőpont válik indirekt módon a kép részévé.

több, gyakran elménk nem képi működése felülbírálja képi emlékezetünket, s mintegy új képet készít a maga számára, egy „híhetőbbet”, ami más dokumentumokkal is korrelál. Minthogy nem rögzíthető, nem beszélhetünk az emlékkép paralel vagy szimultán jelenlétéről sem, vagyis az egyes emlékezetben felbukkanó jelenségek, alakok, jelenetek egyidejűségéről. De a filmszerű és következetes képmozgás sem jellemzi ezeket a belsőnkben keletkező dinamikus és dialektikus, a néző tudatától függő, folyton változó, mégis változatlanok képzelt képeket. A fentiek miatt nem tudjuk megmondani az emlékképeinkről, hogy azok állóképek, vagy inkább mozgóképek.

Az azért mindenképpen elmondható, hogy mind a rólunk készített kép szélein, mind az emlékezetünkben megőrzött képek „perifériáján” egy közösnek mondható mező jelenik meg. Ebben az átfedésben vagyis reprezentációban kerül a legközelebb egymáshoz az emlékezet és a megőrzített kép. A képszéli motívumok és terek ugyanis átnyúlnak egymás térrészébe. Gyakran azokban a terekben is megjelennek, amelyek kívül vannak a képen, s átvezetnek oda, ahová a lefényképezett személy tekint s amelyet az emlékezet is megőrzött. Ezek a motívumok, látványok az ellentétes irányból való szemlélés ellenére is közös képszegmenseket biztosítanak a rögzített képnek és az emlékezetben megőrzött képnek. Mindazonáltal a lefényképezett személy figyelmének centrumában többnyire éppen a kamera és az azt kezelő személy áll. Ugyanez a helyzet a modell esetében is, akit mi, nézők, a portréból kinézni látunk. Eredetileg ő a festőre, a fotósra, vagy egy előre kijelölt helyre pillantott, s csak pszichésen, a pillantás tárgyának a képen kívülre kerülése, azaz a hiánya miatt érezzük úgy, hogy a tekintet bennünket keres, akik e hiányzó térrész helyén állunk. Alighanem ez is a megmutatkozóknak a kép előállításában való részvételét fejezi ki, amint a tekintetén és előképi pozícióján (képjátékán) keresztül vizuális kontaktust teremt a kép rögzítőjével.

A fentiekre bizonyíték az is, hogy ha a rólunk készült fotót nézzük, nem gondoljuk, hogy képünk bennünket figyel, vagy hogy megmutatkozásunk tőlünk független személy lenne. Habár a tükörbe tekintve úgy látjuk, tükörképünknek önálló léte van, tisztában vagyunk azzal, hogy saját mozdulatainkat látjuk benne viszont.

A kép kiterjedése

Egy képet át lehet helyezni, el lehet fordítani, többféleképpen is meg lehet világítani, vagyis folyton új környezetet lehet számára biztosítani, ami ha nem is a képnek, de a kép észlelésének és értelmezésének a megváltozását eredményezi. De bármennyire is egzisztálóként mutatja meg egy kép az alakjait, azért nem kell azt gondolni, hogy a képi megmutatkozások önálló életet élnek, ahogyan a Henry Potter-filmek falon függő képeinek figurái (például a Kövér Dáma), akik ráadásul egyik képből a másikba szaladgálnak át, kérdéseket tesznek fel a nézőnek és azok kérdéseire válaszolnak. E képi alakoknak érzéseik, érzelmeik vannak, miként nekünk, háromdimenziós létezőknek, csak éppen nem hagyhatják el a képek síkba vetített világát. A velük való kommunikáció viszont arra utal, hogy lehetséges az eltérő terek és közegek közötti

kapcsolat. Hasonlóképpen gondolunk a teleportálásra is, ahol egy a téridőhöz kötött anyag nélküli áthelyeződés történik meg a kommunikációképesség megőrzésével.

A festmény és különösen a fénykép nézője tisztában van azzal, hogy a térnek, amit egy képen lát, a képen kívül is van folytatása, hogy tehát a látható képi tér nem befejezett, és ellentétes oldalú kivágásainak peremén nem hajlik vissza önmagába, nem záródik el más helyektől, mintha csak zárvány lenne, hanem minden irányba kontinuum módon folytatódik. E képi teret körülölelő, azon kívüli nagyobb tér, annak ellenére, hogy nem képezi a kép részét, feltétele annak, ami a képen érzékelhető. A kép belső kiterjedése mindig és eredendően csak fragmentum lehet, ezért szükséges mesterségesen, kerettel lezárni. A képbe foglalt látvány erőszakos, kívülről történő lezárása, egy elvont geometrikus formába (ablakkivágásba) való beleállítás a feltétele annak, hogy vissza tudjuk helyezni oda, ahonnan érzéki egységként ki lett emelve. A kép tehát – és ez minden képtípusra igaz állítás – lényegszerűen kivágás, a világ egy látható vagy láthatóvá tett darabja, amelyet, miután kimetszettünk a helyéből, idegen téri szituációba helyezünk bele.⁹⁰ A kép felbontja az egyetlen síkon és egységben megtapasztalható téri ismereteinket. Ha az idő dimenziójától eltekintünk, elvileg a képet eredeti helyére, a megmutatkozó terébe vissza is lehet illeszteni, hogy a megmutatkozás újra egyesülhessen a megmutatkozóval.⁹¹ Világunknak, mint téridőbeli „egésznek” minden kép csak egy apró töredékét tartalmazza, és annak is csak az időben meghatározott, egyetlen nézetnek megfelelő aspektusát ragadja meg.⁹² A kép ennek ellenére a határain – valamint a feltételein és a lehetőségein – belül érzéki totalitásként jelenik meg. Ha tehát ennek az általa megragadott valóságrésznek a lehetséges kiterjedését vesszük alapul, akkor a kép csak egy vizuális zárvány a végtelen számú potenciális képi lehetőség között. Abban az esetben, ha a képjelenséget a néző képzelete „világgá” egészíti ki, már nem egy megmutatkozó forma vagy alak jelenti a képi egységet,

⁹⁰ Nincs különbség aközött, hogy fotóról vagy képzeleti konstrukcióról van szó, mert a kép a megmutatkozásoknak köszönhetően mindkét esetben egy valóságos, vagy lehetséges teret jelöl ki eredeteként. A képzelet azonban éppen úgy egy meghatározható helynek tekinthető, mint a dokumentumértékű fotó vagy filmkép.

⁹¹ A kép téri egysége látszólagos, hiszen miféle teret határoz meg egy olyan látvány, amelyen a nap vagy a csillagok egyszerre mutatkoznak meg egy földi téri szegmentummal? A kép szervezi egységbe az érzékelés szintjén ezeket a szinkron módon, egy közös látványban adott, de eltérő téri léptékekből és szegmentumokból származó megmutatkozásokat. De a tér egységét az is megtöri, ami megmutatkozik a képen, mivel a tér mögöttes részét takarásba kerül általa, s kiesik az érzékelhetőségéből. A minden tekintetben egységes, azaz szakadások, törések, lyukak nélküli tér bemutatására csak egy tárgyi formákat nélkülöző, elvont tér, a térkép képes. A térkép azonban nem is magát a teret, hanem egy felületet jelenít meg (felülnézetből), mégpedig absztrakt jelek segítségével.

⁹² A fotót csak az érthetőség miatt említettük, hiszen minden más képtípus is a világ részeként jelenik meg. A képzelet képei képzeletként részei a világnak, ahogyan a múltból alkotott képek időbeliként részei annak. A képet nemcsak vizuális vonatkozásaiban helyezhetjük el a világban, hanem minden egyéb értelemben is.

hanem az identikussá vált képjelenség a maga rések és lyukak nélküli felületi összefüggésében.⁹³

Jóval a fénykép felfedezése előtt, már a festők sem úgy festették meg képeiket, hogy azok a kép szélein véget érnek, és a semmi veszi körül őket.⁹⁴ Amióta a centrális perspektíva és a mobilis hordozófelület együttesen életre hívta a kép kivágást, a jelenbeállítás *térkimetszéseként* működik. Ahogy megjelentek a szituációnak helyet adó térbeli közeget biztosító kompozíciók, a képek megnyíltak befelé. Ez viszont fizikai értelemben a néző irányába egy passzív viszony kialakulását eredményezte. Egyre inkább a festők is egy valahol létező/létezett, létezni képes vagy lehetséges valóságot képzeltek el és vetítettek a megmutatkozók köré, azaz egy képzeleti valóságot állítottak fel képként, amelynek a kivágása, egy virtuális és láthatatlan világnak a fragmentuma.⁹⁵ De ahogyan azt is jól tudjuk, hogy az ablakon kitekintve sem csak annyi a világ, amennyi az ablak keretei között elfér, a képről is feltételezzük, hogy a képen belüli térnek is lehetséges a képen kívüli folytatása. A XIX. században divatos körképek kétségtelenül olyan kör alakú panorámaképek⁹⁶ voltak, amelyek szinte körülölelték a nézőt, s úgy tűnt, hogy a néző van a kép centrumában, és a kép miként a tér, körülveszi. Azonban egy ilyen körképből kinéző alakról mégsem állíthatjuk, hogy az a vele szemben lévő képrészletre figyelne, s így észlelésével áthatolva a

⁹³ A fotó megjelenése értelmetlenné tette a képi és a kép által megragadott világ megkülönböztetését, amelynek kidolgozása oly hatalmas projektnek bizonyult az elmúlt évszázadokban az európai festészet történetében. Ugyanakkor a kontinuusként feltételezett felület érzete mögött egy jelentős mértékben töredezett, szaggatott felület áll, hiszen minden megmutatkozó elfedi azt, ami a térben az adott nézőpontból szemlélve mögötte helyezkedik el. Ha tehát lyukak és szakadások nélküli képfelületről beszélünk, akkor nem annyira a megmutatkozások rendszerére, téridőbeli kontinuitására gondolunk, mint inkább a hordozófelületére, mint ami lehetővé teszi a képen belül a látvány kihagyások nélküli érzékelhetőségét.

⁹⁴ A gyermekrajzok jellemzője, hogy a képen megjelenő alakok és motívumok alkotják a képet, s az nem terjed ki egy szélesebb értelemben felfogott világra, amelyből a kép egy részletet kiragad. A gyermek számára csak az jeleníthető meg a képen, ami teljes terjedelmében a kép részét alkotja, azaz a képi szituáció szereplője. Ezért a gyermekrajzok ebben az értelemben környezetvalóságukkal együtt jelentenek egészet, azaz nincs egy kereten kívül feltételezhető folytatásuk, nem kivágások, hanem mindig kerek egészek, mert a gyermek tulajdonképpeni világával együtt alkotnak egész világot. A gyermekképek kiterjedésükben nem vertikálisan, hanem az őskor képi megmutatkozásaihoz hasonlóan horizontálisan lettek kijelölve.

⁹⁵ Valójában korábban is a világot jelenítették meg a képek. Az ikonok világa azonban nem a látható, hanem a hit által elképzelt világ volt. Ezt valóságosabbnak gondolták a látható világnál. Ezért az „árnyékvilág” kifejezés arra utal, hogy a látható evilági lét pusztán tükörképe a valóságos létnek, amely a túlvilágon várja az embert.

⁹⁶ A panorámaképek kora egyben a látvány- és az élmény-fogalmak kialakulásának és képre való alkalmazásának korszaka is volt. Az élmény forrását a természeti látvány, majd a művészi alkotás észlelése jelentette, s hogy a művészi képalkotás minél jobban megközelítse a természetes látványt, panorámaként, azaz körképként fogta közre a nézőt.

tapintható téren, újra visszatérhetne saját képi közegébe, megkerülve a kép ívét, mintha maga is csak egy nézője lenne a képjelenségnek. A képnek a nézővel kialakított összetettebb és folyamatosan fenntartott aktív kapcsolata azonban nem a rögzített képtípusban, hanem az alternatívákat is virtuálisan tartalmazó mozgóképben talált követésre.

Kit lát a modell, avagy kié a tekintet?

Az idő kijátszása egy lehetséges interaktivitás kedvéért a tudósokat is foglalkoztatja. A fentiekhez hasonló fantáziajátékkal a fizikusok álltak elő, amikor kidolgozták az úgynevezett „féregjáratok” elméletét,⁹⁷ amelyek segítségével át akarták vágni a téridő görbületét, kijátszva azokat az irdatlan távolságokat, amelyek az univerzumban találhatóak, hogy az űrutazó belátható időn belül annak valamely távoli szegletébe látogathasson, vagy éppen a múltba érkezhessen vissza.⁹⁸ E gondolat számára a kép jelenti a mintaképet, hiszen a téridő olyan kijátszásáról beszélnek a fizikusok, amelyre eddig csak a kép volt képes.

A képi megmutatkozások „nézőre vetett pillantásai” a szellemi létmód jelenlétét reprezentálják. Némán nézni, ami körülöttünk történik, és a megismerésre és megértésre szorítóknak, ez jellemzi a belső történést, a szellem láthatatlan működését.⁹⁹ A rá visszatekintő alakkal szemben álló néző tudja, hogy egy „képi alak”¹⁰⁰

⁹⁷ A féregjáratnak nevezett és az univerzumban feltételezett képződmények két távoli pontot úgy kötnék össze, hogy a téridő meghajlásának köszönhetően azok közel kerülnek egymáshoz. Ezért nem a kettejük közötti egyenes jelenti e két pont között a legrövidebb távolságot. Einstein elmélete alapján már a harmincas években feltételezték egy ilyen átívelő híd létezésének a lehetőségét (Einstein-Rosen-híd).

⁹⁸ A körkép paradoxonja, hogy a benne nekünk profilban álló és előretékelő alak saját hátát látja meg, ha pillantását következetesen végigkövetjük a képen. A körkép tehát nem az einsteini téridő mintaképe, hanem annak a tagadása, amit belső ellentmondása, széleinek önmagába való bezáródása jelez. A körkép világa úgy zárul magába, mint egy zárvány. Nincs kilépésre lehetőség, nincs kezdet és vég, mivel minden vég egyben önmaga kezdete is, ami viszont az időnek a térből való kizárását jelenti. A körkép a statikus képalkotás kétségbeesett és egyben utolsó vállalkozása, mielőtt a mozgókép végleg átvette volna a képiség stafétabotját.

⁹⁹ Persze, ahogyan nem feltételezhető, hogy a képi alakok bennünket szemlélnek, úgy arra sem gondolunk, hogy két egymással szembeni falon elhelyezett portré képből kinéző alakjai egymást nézik. Még ha tartalmaznak is utalásokat egymásra, a képek nem állnak semmilyen viszonyban egymással. Inkompatibilisek, nem kommunikálnak más képekkel, mert közvetlenül mindegyik csak a mi világunkhoz kapcsolódhat.

¹⁰⁰ Íme, a „képi alak” nyelvi kifejezés egy tipikus példa az észrevétlen csúsztatásra. A szóhasználatban ugyan semmi kivetnivalót nem találhatunk, az beilleszthető a szöveg nyelvezetébe, s úgy tűnik, megfelelő módon lehet vele kiváltani a megmutatkozás fogalmát. Ám ez a szóösszetétel mégis egy kissé eltéríti a gondolkodást a tulajdonképpeni valóságtól. A „képi alak” kifejezés által a képszerűség önállóságra tett szert, s azzal, hogy a háttérbe szorította a megmutatkozásnak a megmutatkozóhoz való tartozását és önállósította a képen felfedezhető megmutatkozást, megkönnyítette annak az értelmezésnek az elfogadását, amely a képi megmutatkozások önálló egzisztenciáját, illetve érzékelését elfogadhatónak tartja.

nem képes az önálló, a megmutatótól független cselekvésre, azért még a látás passzív képességével, amely a kép befogadásakor a kép nézőjét is jellemzi, rendelkezhet. A képből kitekintő alak e passzív cselekvését belső történésnek már el tudjuk képzelni. Ez a szituáció igencsak hasonlít Platón lekötözött alakjainak mozdulatlanságára. A kifelé passzív létmód jelenti a szellemi jelenléte, egy olyan jelenléte és rejtett aktivitást, amely nem az érzékelés, hanem a szellemi megértés szintjén aktív. A képi megmutatkozásoknak az efféle megközelítése már elfogadhatóbbnak tűnik, főleg azon néző számára, aki eljátszik a gondolattal, hogy a képen látható alak „visszanéz” rá. Ahogyan ugyanis a néző egyfajta fizikai passzivitással fogadja be a képet vagy a műalkotást, úgy tekint rá vissza a képi megmutatkozás is némán, kifelé passzivitást mutatva. Ilyenkor késélen táncol a gondolkodás: az egyik oldalon a misztikus látványba belefeledkező érzéki megértés található, a másikon a szellemi értelmet reprezentáló racionális tudat, és a két megértési mód inkompatibilis egymással.

Ezek után két kérdést kell különválasztanunk. Az egyik, amit eddig vizsgáltunk, az, hogy akit mi a képből kinézni látunk, ha élő személy lenne, mit látna? A másik pedig, hogy mit látott a modell, azaz a megmutatkozás tulajdonképpeni megmutatója, a kép előképe, amikor eljátszotta a szerepét. Ezek a kérdések feltehetőek Velázquez *Las Meninas*-ával kapcsolatban is, hiszen a modell nem mindig azonos önmagával, bár rejtekezve minden esetben jelen van képként való rögzítésekor. Amennyiben a képi megmutatkozás és a modellt álló személy eltér egymástól, akkor mást lát a modell, azaz a szereplő, és mást az, akit alakít (modellez). Amikor egy festő modellt alkalmaz valamely antik mítoszhoz vagy egy bibliai témához, el kell választanunk a modell személyét és a szerepét,¹⁰¹ s mást feltételezünk az egyikről, mint a másiktól. Az egyiket keresztül látjuk a másikat, ha ugyan egyáltalán tudomást szerzünk a modelltől, azaz a médium alkalmazásáról. A modell személye ugyanis gyakran annyira érdektelen, vagy éppen ismeretlen és ezért annyira transzparens, hogy megfeledkezünk róla, s csak magát a szerepet látjuk és vesszük számításba, akár csak a jó színészi játék esetében.¹⁰² Mindkét lehetőségéről vannak feltételezéseink. A modell személyisége feloldódik és eltűnik a szerepében, azaz belevész a színjátékba, ahol azt *kell* látnia, amit e játék nyújt neki, s ha jól játszik, valóban arra figyel, amit ő nyújtani tud az adott képjátéknak. A modellt álló alak azonban a festőt látta magával szemben, vagy azt, amit az a figyelme tárgyaként kijelölt, amikor őt előképként alkalmazta a képalkotáshoz. Akit viszont modelleként reprezentál, nem volt jelen a kép készítésekor, mégis úgy gondoljuk, hogy ő került a képre. Röviden, a néző a modell transzparens érzéki létmódja miatt úgy érzi, hogy annak „kölcsonvett” szeme a modellezett személy által látottakat észleli. A modell érzéki létét is

¹⁰¹ A festő vagy a szobrász modellje a színészhez hasonlóan szerepet játszik. Ezt a szerepjátékot örökölte a játékfilm is.

¹⁰² Ebben az esetben a modell aktivitása éppen úgy semmisnek tekinthető, mint a képé, amelyen megjelenik. Különösen érvénytelen saját létében, ha személyében ismeretlen marad, ha nem tudunk alakja mellé semmilyen tudást, ismeretet hozzárendelni.

kölcsönadja az általa reprezentált személynek, akit azután tulajdonképpeni megmutatóként ismer el a néző.

Már előző mondatainkból is sejthető, hogy az idő dimenziója még inkább kiélezi az iménti problémát. A történeti portrékat nézve a kérdést úgy kell módosítanunk, hogy mit láthattak konkrétan és általában maguk körül az egyes képek alakjai akkor, amikor a festő a képén megörökítette őket, hiszen az ő világuk aligha lehetett azonos a miénkkel. Tudjuk, tulajdonképpeni értelemben vett egzisztálásra csak a megmutató képes. Ha azonban még egy közvetítő modellt is beiktat a festő a képbe, a látásra irányuló kérdésünk már végképp elveszíteni látszik vonatkozását, és vele az értelmét is. Mégis, amikor egy a képből kitekintő portréval állunk szemben, azt látjuk, hogy az figyel bennünket, s ettől az érzésünktől aligha képes eltéríteni a racionális vagy a történeti tudásunk, illetve a képjelenségekről alkotott általános ismereteink. Az érzéki megismerés szintjén úgy tűnik, hogy a megmutató képes függetleníteni magát a megmutatótól, aki talán vizuálisan már régen csak ebben a festett portréban vagy fényképben él tovább. Ráadásul annak tudata, hogy a kép még mindig létezőbb, mint a már rég elhunyt megmutató, még meg is erősít bennünket abbéli hitünkben, hogy a „képi alak” figyel bennünket. A képi létmód azonban mindenképpen több, mint a semmivé foszlott, vagyis aktivitását elveszített személy. A néző pszichéjében a létezésnek a vizuális érzékelésre redukált módja, a képi megmutatózás, átveszi a megmutató egzisztálásának jeleit. A portré aligha véletlenül kiemelt jelentőségű a képi megmutatózásban. Az arcon belül a szemek jelentősége még nagyobb mértékben emelkedik ki a bennünket körülvevő látványvilágból. Nem tudunk nem tudomást venni arról, ha egy tekintet ránk szegeződik, legyen az akár csak egy festett szempár, mivel a szemek játéka, a másra vetett pillantás legalapvetőbb emberi viszonyaink hordozója. Prekommunikatív szerepe lehetővé teszi, hogy előre meghatározza a kialakulófélben lévő emberi viszonyt vagy kapcsolatot. A tekintet kommunikatív erejét ugyan a szituáltsága és az aktuális és általános reláció jelöli ki, ám annak ellenére sem tudjuk kivonni magunkat a pillantások ereje alól, hogy az, közvetlenül nem párosul fizikai presszióval. A bennünket figyelő tekintet ténye magában véve figyelemfelkeltő erő: a szellemi aktivitás megnyilvánulása, egy interaktív viszony kialakításának elindítója és meghatározó tényezője lehet.

„NÉZZÜK EGYMÁST, NÉZZÜK”¹⁰³

A hatalom centrális tere

Lássunk most egy híres példát az interaktivitásra tett kísérletekből, egy olyan festményt, amelynek elemzését már írásunk elején előrevetítettük, Velázquez híres kompozícióját, Foucault¹⁰⁴ és mások által is elemzett *Las Meninas*-t. E képnél össze-

¹⁰³ Balázs Béla: *Kékszakállú herceg vára. Regős prologusa*. Globus Nyomda, 1918.

¹⁰⁴ Foucault: *A szavak és a dolgok*. I. m. 21–34.

tettebb téri szerkezetet aligha találunk a festészet több ezer éves történetében. Habár a térrel való játék, a „másik” tér, vagy a tér egy másik nézőpontból szemlélt képbe komponálásának lehetősége Jan van Eyck festménye, az *Arnolfini házaspár* óta ismert, az *Udvarhölgyek* új dimenziót adott a tér tükörrel való játékának. A hatalmi viszonyoknak a nyílt bemutatását, azaz a tériségbe rejtettségét, amely egyben bizonyos fokú viszonylagosságot eredményez, valamint a kint és a bent merev szembeállításának feloldását, a látható láthatatlannak való alávétését, azaz a tekintetek önbizalmat és tekintélyt sugárzó erejének a képbe illesztését, a kompozíciónak konstrukcióvá formálását, az új alapokra helyezett interaktivitást, vagyis a nézővel fenntartott közvetlen kontaktus kialakításának kísérletét mind e kép nagyszerű felfedezései közé számítjuk. Már a képet megformáló hatóerőként jelent meg az, amit a kompozíción túli struktúráként emlegetünk, s amely a XIX. században átveszi a kép feletti hatalmat. Itt arról a képalkotó elemről van szó, amely nem érzékelhető formáival, hanem az elvont tudás és az absztrakt módon képződő rend szerepének a kiemelésével járul hozzá a kép világához. Am Velázquez esetében ez még egyértelműen feloldódik a láthatóban, az érzékiben, a formák kompozíciójában.

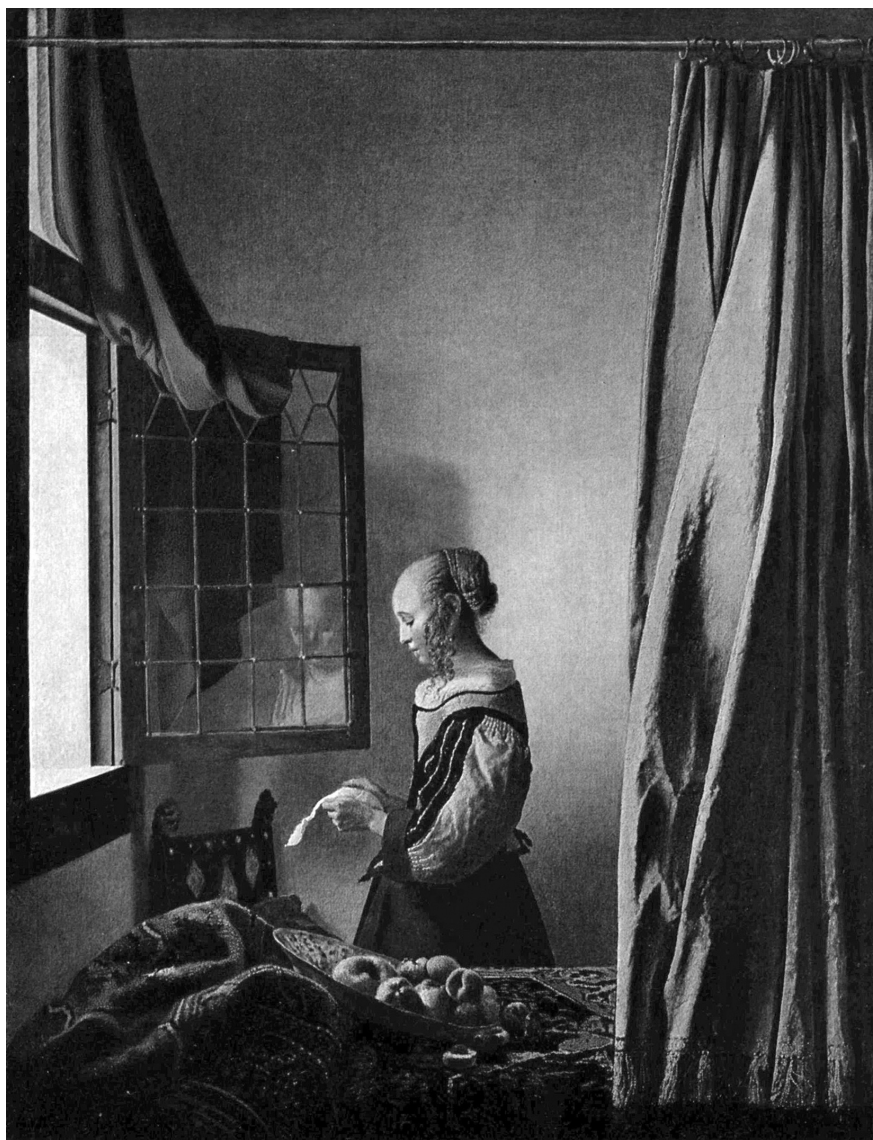
A fentieknek megfelelően, a kompozíció, pontosabban mondva a képfelület terének valamivel a geometrikus középpontja alatt, egy stabilnak tekinthető helyen helyezkedik el a kép főszereplője, a kis infánsnő, Margarita Maria, aki világos ruhájával és szőke hajával kiviláglik a kép sötét háttéréből. Egy a kép síkjára merőleges téri pozíciót elfoglaló, s ezért közvetlenül nem érzékelhető másik főszereplő, a királyi pár (IV. Fülöp és Ausztriai Anna), aki éppen úgy átlátja, és ezzel egyben uralja is e kép által megörökített tér egészét, mint mi, nézők. És ott látjuk a festmény egyetlen aktívan cselekvő szereplőjét, a festőt is, aki elrendezte és rögzítette e látványt, s megalkotta a reprezentáció hálózatának vizuális szerkezetét.

A kép terével kapcsolatban azonban problémák merültek fel. Ez a tér ugyanis közel sem oly tökéletes, mint amilyennek látszik, ugyanis „hiányos”, és ezt a tulajdonságát éppen maga fedi fel, miként ezt Foucault remek elemzése is bizonyítja *A szavak és a dolgok* bevezető fejezetében.¹⁰⁵ A festmény sokszereplős csoportkép, és a korabeli társadalmi hierarchia legfelsőbb köreinek a „diszkrét bája” lengi be. A teremben, amelyben a festő, mint egy színpadon, felállította a jelenetet, különböző, más terekbe vezető nyílásokra lehet rálátni. Mindenki helyet kap e képen, aki hatalommal rendelkezik vagy aki felett hatalommal rendelkeznek; elsősorban a királyi pár, az infánsnő és az udvarhölgyek, az udvarmester, aki az ajtó keretéből éppen kilépni látszik, akár egy festményből, a kísérszemélyzet, a törpe, a kutya és a vizuális reprezentációt elénk állító festő, amint e társadalmi hierarchiát érzékivé formálva

¹⁰⁵ Habár Foucault elemzése a legismertebb a szakmai körökön kívül, de még számtalan jelentős értelmezés és értékelhető megfigyelés született, amelyeknek nagy része megfontolásra készítet. Csak a legjelentősebbek közül említünk meg egy pár nevet: Carl Justi, Walther Gensel, Leonhard Schmeiser, John F. Moffi, Jonathan Brown, Hermann Ulrich Asemissen, Tolnay Károly, Joel Snyder, Ted Cohen stb. A szakirodalom hallatlanul nagy és szerteágazó értelmezései mintaképp nyújtják korunk képekről és művészetről való gondolkodásának, a sokféle párhuzamos megértési módról.



Jan van Eyck: Arnolfini házaspár, 1434. National Gallery, London



Johannes Vermeer: Levelet olvasó nő, 1659 k. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden

rögzíti a vásznon. A szereplők egy centrális pozícióba állított térbe vannak bezárva. Ugyanakkor a helyiség nyílásai, mint az ajtó és az ablak, a festmények (Peter Paul Rubens és Jakob Jordaens egy-egy alkotása) és a tükör mind ebbe a terembe vezetnek el. Egyben azt is jelzik, hogy ezek a külső terek nem konkurencsei e teremnek.¹⁰⁶

A falon lévő festmények alig kivehetők, s nem belső téri mélységük, hanem felületi kiterjedésük dominál. Az ajtó nyílásán keresztül olyan helységbe pillanthatunk be, ahol semmi sem látható, s amit az udvarmester talán éppen elhagyni szándékozik. Az ablaknak a kivágása nem látható, a külső világ nem. E nyíláson csak a fény áramlik be, s a tükör sem mutat mást, mint a hatalmi hierarchia közép-pontját, a királyi párt.¹⁰⁷ Sem a kijáratok, sem a külső terek nem nyújtanak a nézőnek valóságos alternatívát a hatalom e zárt rendszerre szervezett színterével szemben, amelybe a festő a nézőt egy festői fortéllal is igyekszik bevonni. Ami e téren kívül található, annak nincs távlata, igazi kiterjedése. Aligha tévedünk, ha kijelentjük, hogy ez a hatalom centrális tere, amely elrendez maga körül minden más teret és távolságot, s amely nélkül a többi térnek nincs mélysége, szerkezete és jelentése. De egyben el is záródik tőlük.

¹⁰⁶ A belső tér képi megjelenítése ekkor kerekedett felül végleg a külső téren. Korábban többnyire külső tereket jelenítettek meg a festők. Jan van Eyck *Arnolfini házaspárja* az elsők között említhető. Az antik festészetre egyáltalán nem volt jellemző a belső terek megjelenítése, a korai középkori ikonok pedig lehetőleg nem is jelölték a teret. Giotto festményein a belső tér is némiképp külsőként, a külsőtől nem leválasztva, azaz kifelé nyitottként lett megmutatva. Csak fokozatosan merészkedtek be a festők a belső térbe, s váltak a történések és jelenetek is belső terekben lejátszódó eseményekké, amely azonban valamilyen mértékben mindig megőrizték a külsőre való nyitottságukat. Ha másként nem, a fény kívülről való behatolásával. Velázquez viszont az *Udvarhölgyeken* csak a látszatát őrizte meg a belső térnek a külsőre való nyitottsága tekintetében. Jan Vermeer *Levelet olvasó nő* című képének nőalakja az ablak előtt állva olvassa a levelet, amely a külvilág egy hírért hozta el neki. A jelenet szimbolikusan fejezi ki a külső és a belső kapcsolatát azzal, hogy a fény, amely az olvasáshoz szükséges és a levél egyaránt a külvilágból érkezett hozzá. A fényt Velázquez is kívülről engedi be, de mivel e képen a külső térnek alig van jelentősége, az ablak nyílása is alig látható. A fény és a megvilágított személy intim kapcsolatát pedig George La Tour valósította meg gyertyás képeivel.

¹⁰⁷ A királyi párt a festő figyeli. A nem látható uralkodó látható tükörképe, mint „kép a képben” tekint vissza a festmény háttéréből ránk. Ez a tükörkép különös pozíciót foglal el, hiszen azon a helyen található, ahonnan a kép egésze áttekinthető, a nekünk háttal felállított festménnyel együtt, azaz a tükörkép – elvileg – láthatja a festményt is, amelyről nekünk, a kép nézőinek, csak halvány elképzelésünk lehet. Ez már csak azért is lehetséges, mert nem a kép fókuszában, hanem attól balra helyezkedik el, s amennyiben a tükröt hordozó fal nem párhuzamos a kép alsó és felső keretével, vagyis síkja nem 180 fokos szöveget zár be a nézővel, előfordulhat, hogy valóban a festményt tükrözi. Ennek az mond ellent, hogy nem ismerünk olyan Velázquez festményt, amelyen a királyi pár ezen a módon jelenne meg. De, ha mégis így van, akkor a tükröződéseknek egy különösen összetett módjával állunk szemben, hiszen amit a tükörben látunk, olyan kép, amely nekünk háttal áll, de amelyet a velünk szemben álló festő észlel, és vetít a vásznonra. A vetítések láncolata tehát a festő szeméből indul, majd a képen jelenik meg, ahonnan a tükör veri vissza a mi szemünkbe, oda, ahonnan az egész vetítés kiindult.

A tükörkép egy utalást is tartalmaz Raffaello *Sixtusi Madonnájára*, amely egy kétoldalt elhúzott függőnyel kihangsúlyozott világszínpadot állít a néző elé. Velázquez festményének tükrében is megjelenik Raffaello zöld drapériájának komplementere, egy mélyvörös függöny, amely térelválasztóként, „lány” paravánként és a tükör ellenpárjaként funkcionál. Itt azonban Raffaello festményénél rejtettebb és összetettebb, ugyanakkor minden transzcendens túlvilágra való utalást nélkülöző téri játékot láthatunk. „E különös megvilágításban két alak körvonalai bontakoznak ki, és fölötük, kissé hátrább a súlyos bíborfüggönyé.”¹⁰⁸ Már nem a profán néző és a neki megjelenő Madonna között húzódik a függöny síkja. Azaz nem a képet tőlünk elválasztó láthatatlan paraván helyét jelöli ki, hogy az érintés vagy tapintás durva közvetlenségétől távol tartsa a hatalom birtokosait, hanem a képen csak közvetetten megjelenő királyi pár tükörképében reflexíve villan fel távoli és bizonytalan lehetőségként.¹⁰⁹ A súlyos drapéria nem választ el szentet és profánt: a király hátat fordít a vallás őt legitimáló szentségének, hogy teljesen átadhassa magát a világi reprezentációnak. Amennyiben e függőnyt leeresztik, a helyiség felosztása semmit sem változik. A királyi pár, a földi hatalom birtokosaként, ugyanabban a világban foglal helyet, mint a kép többi, jól látható alakja. A világszínpad kizárólag e taktilis világot jeleníti meg, amelytől a hatalom birtokosai igyekeznek távol tartani magukat, miközben a szellemi, a transzcendenst, amely pozíciójukban legitimálja őket, maguk mögött hagyják. A bejárható, azaz tapintható tér lett felszabdalva, s a túlvilág itt már csak távoli utalásként tűnik fel, kizárólag azok számára, akikben felrémlik Raffaello festménye.

A világi hatalom reprezentatív térítő képe

Velázquezé már egy másik korszak, mint Raffaellóé volt. A profán hatalom úgy érzi, hogy miután már megtörténtek a nagy földrajzi felfedezések, a világ meghódításának folyamata lassan lezárulhat. A társadalom centralizált struktúráját reprezentáló helyiség – egyfajta modellként – az akkor ismert világ szimbolikusan felvázolt szerkezetét jeleníti meg. Az uralkodó a hűbéri birtokait kívülről és távolról irányítja. Uralmát reprezentatívan, rangok, képek és kitüntetések, segítségével gyakorolja. A hatalom gyakorlásának itt egy kevésbé durva módja észlelhető. A királyi udvar nem tűri a véres drámákat. A külvilágban, az ajtón, ablakon, tükrön túli valóságban véres erőszakba torkolló hatalomérvényesítés itt lecsillapodik, s felszívódik a pillantásokba. A tekintet most is, mint a *Sixtusi Madonna* esetében, közvetlenül a lelkek mélyén lapuló titkokat kutatja, de e lelkeket már nem a hit, a vallásos áhítat, hanem az előnyöket kereső számítás, a pozíciók megszerzésének és megőrzésének kalkulációja irányítja. Raffaello festményén ez még fordítva volt. Ott a láthatatlan a látomásban és a képben vált érzékelhetővé és közösségivé. Az *Udvarhölgyeken* viszont kizárólag

¹⁰⁸ Foucault: *A szavak és a dolgok*. I. m. 24.

¹⁰⁹ Abban nem lehetünk biztosak, hogy a tükörkép nem még egy, de a többivel szemben jól megvilágított festményt tükröz-e vissza, amely a szemben lévő falon lett elhelyezve.

a világi hatalom van jelen, amely működésének feltétele, hogy mindenki a saját társadalmiságát szimbolizáló pozíciójából, a pillantásával ellenőrizze a másikat, miközben igyekszik megőrizni, azaz elrejtí mások pillantása elől a saját titkát. Ám csak a festő ecsetje teheti nyilvánvalóvá a tekintetek társadalmi viszonyokat is kijelölő játékát, a titkok fel- és elfedésének, az elrejtett és elejtett szavaknak a jelentőségét. E képen a „ki nem mondott” mutatja meg magát.

Mínt hogy nem mozgóképről van szó, Velázquez festményének kompozíciója az egyes megmutatkozások párhuzamos jelenlétére utal, vagyis arra, hogy az itt látható alakok egy konkrétan ható, ám szimbolikus tartalmú jelenet szereplői, amint egy meghatározott szituáció játékában egymáshoz kapcsolódnak. Ennek az ellenkezője, vagyis a spontán szimultaneitás, valamiféle *kontingenciát* (esetlegességet, véletlenszerű együttállást) sugalló elrendezésük, aligha jutna bárkinek is az eszébe. Mindazonáltal, akiket a képen láthatunk, azokról a szituáció alapján feltételezhető, hogy az adott helyszínen egyazon időpontban vannak jelen.¹¹⁰ Egy jelenetet látunk a maga kétértelműségében, amelybe a figurák érzéki jelenlétükkel, mimikájukkal, pózaikkal, fejartásokkal és gesztusaikkal belemerevedtek, s amelynek struktúráját a pillantások megismélik és megerősítik, miközben a festő mindezt rögzíti a vásznon. A rétegek szétválaszthatatlanul egymásba gabalyodnak. Ennek ellenére eljátszhatunk a gondolattal, hogy e pannó szereplői minden valószínűség szerint eltérő időpontokban jelennek meg e helyiségben, s Velázquez az egyes személyeket egyszerűen úgy festette egymás mellé, mintha egy valóban spontán módon létrejött meglepett szituáció résztvevői lennének. Így jött létre a kép, amely maga vált e találkozások egyetlen tulajdonképpeni helyszínévé, amint egyfajta kvázi-egzisztenciát és természetes reflexiót kölcsönöz a szereplőknek, akik azonban az itt látható módon a valóságban sohasem találkoztak egymással. A hatalom más módon láthatatlan, bár kétségtelenül érzékelhető szerkezete a pillanatnyi viszonyokat és kapcsolatokat rögzítő képi megmutatkozások érzéki alakjaiban s azok viszonyában bújt meg. A nem egyidejű jelenlétnek egyedül az mond ellent, hogy nincs közöttük átfedés, hogy egymás jelenléte nélkül mozdulataik, pózaik, szemjátékuk értelmüket veszítene. Ennek ellenére is úgy gondoljuk, hogy az egyes alakokat a festő eltérő időpontban festette a képre, s a fény-árnyékhatások mesteri összhangja egyszerűen eltünteti az eltérő időpontokban való modellállás nyomait.

Tudnunk kell, hogy Velázquez korában a festmény még nem rendelkezett azzal a szigorú szimultaneitással,¹¹¹ amely a fotónak már a feltalálása óta – előállításának technikai jellegéből fakadóan – a rendelkezésére áll, s amely manapság alapvetően

¹¹⁰ A festészet története sugallja ezt az egyidejűséget. Ám ez egy ellenőrizhetetlen feltételezés, hiszen a kép minden megmutatkozást szinkron módon mutat meg. Ez azonban nem zárja ki az eltérő időben léte, hogy ugyanis a hordozófelületen rögzített egyes megmutatkozások nem egyetlen időben való jelenlétbe tartoznak, azaz nem egyszerre szemlélendők. Ezzel a lehetőséggel azonban a képi megmutatkozások meghatározott szituációba tömörítése és kompozícióba rendezése óta nem élt egyetlen kultúra sem.

¹¹¹ Waldenfels *A lét szétrobbanása* c. tanulmányában említi Merleau-Pontynak *A szem és a szellem* írásában a szimultaneitás meghatározását, miszerint „Egyedül a látás tanít meg arra, hogy az egymástól különböző és idegen »külső« létezők mégis teljesen együtt vannak...” (Maurice Merleau-Ponty: *A szem és*

meghatározza a képről alkotott időbeliség és térbeliség bennünk kialakult képzetét. A festményen az egyes megmutatkozásokat nem lehet a fényképhez hasonlóan egyetlen *hic et nunc* pillanatban megragadni és rögzíteni.¹¹² Velázquez mesteri vászna az időnek egyfajta sűrítménye. Pontosabban mondva az időbeli létezés kontinuitásának és szimultaneitásának a kijátszása.¹¹³ Azt a téri és időbeli rendet tehát, amit e festményen látunk, kétségtelenül a festő teremtette meg. Némi bizonytalanságot kelt azonban bennünk, hogy e vásznon belül, a nézőnek háttal állított, a festő által éppen festett, ugyancsak nagyméretű kép azonos lehet-e az *Udvarhölgyekkel*, hiszen, ahogyan a tükör bizonyítja, azon a képen az „érzékelés logikája” szerint a királyi párnak kellene megjelennie. A kép tartalma szintén a hatalom és a képi aktivitás szempontjából érdekes, hiszen itt egy a tekintetek előli elrejtéssel állunk szemben, egy a hatalmi játékból kivont képpel, amelynek észlelését a festő a nézőtől megvonta. Mi több e visszajáról látható képhordozó felület egy rejtvényt állít a néző elé, amelyet a kép szereplőinek is meg kell fejteniük, s amelynek kérdése így hangzik: „mi lehet az ontológiai jelentősége egy nem látható képnek?”

A képek, a terek, a keretek és a nézőpontok útvesztője

De kideríthető-e a *Las Merninas*ból, hogy mit rögzít a vásznan a festő?

Első megközelítésben fogadjuk el azt a Justí (Velázquez első monográfiája) által először megfogalmazott gondolatot, hogy a festő, az udvar állandó szereplőinek társaságában festi a királyi párt. Habár az *Udvarhölgyeken* az infánsnőt és környezetét látjuk a középpontban, Velázquez már csak azért sem festheti az udvarhölgyeket, mert ha abba a pozícióba képzeljük bele magunkat, amelyben ő az infánsnőhöz viszonyul, azonnal mi is láthatnánk, hogy azok egészen más szögben jelennek meg előtte, mint ahogyan az általunk látható festményen ezt észleljük. Ez az időbeli

a szellem. In: Bacsó Béla [szerk.]: *Fenomén és mű*. Kijárat, 2002. 75.). Ezt Waldenfels így fogalmazza meg: „az észlelésben egyesül a közelség és a távolság.” (Bernhard Waldenfels: *A lét szétrobbanása*. In: Bacsó Béla szerk. *Kép fenomenológus*, Kijárat Kiadó, 1997. 178-190.) Valóban így van, de ez egy lényeges mozzanatában kiegészítésre szorul. A távoli és a közeli érzékileg valóban szimultán jelenik meg a látásaktusban, jelezve a térbeli létezés kontinuitását, csak éppen ez a szinkronia nem jelent teljes egyidejűséget is. A távolinak a közelivel egyszerre történő jelenbeállása hol kisebb, hol nagyobb mértékű időeltolódás mellett következik be. Amiket tehát egyidejűleg látunk, azok létükben nem egyidejűek. Csak a látás számára jelennek meg egyidejűként. A valóban szinkron érzékelhető dolgok elszigeteltek egymástól, mivel nem hatnak egymásra, nincs közöttük kauzális kapcsolat. A láthatóban megjelenő szimultaneitás mintájára működik a képi időbeliség.

¹¹² Velázquez feltehetőleg a ruhákat külön állította be, s a portrékat utólag festette a képhez. De a modellek alkalmazása sem kizárt.

¹¹³ A modellek hosszan tartó igénybevételének ellensúlyozására a festők gyakran a ruhákat magukban, az őket hordozó alakok nélkül, vagy más személyek beöltöztetésével állították be, s csak később, a portréhoz vették fel azokat a személyeket, akiket benne megjelenítettek, amikor is az arcok megfestése után a ruhákon már csak a végső simításokat kellett elvégezni.

és térbeli viszonyokban felbukkanó ellentmondás jól mutatja, hogy a reprezentáció hogyan játssza ki a fizikai környezővalóság adottságait és lehetőségeit. A kép eredendően a fizikai törvények kijátszásának az eszköze.

Az egészen biztos, hogy a festő éppen azt teszi, aminek eredményeként egy ahhoz hasonló vizuális reprezentáció keletkezik, amelyet aktuálisan mi nézők látunk, de a két festmény nem lehet egymással azonos, mivel egy kép nem tartalmazhatja önmagát, még ha hordozójának hátát mutatja is a nézőnek.¹¹⁴ Csak nehezen képzelhető el, hogy valamely kép megkettőződve önmaga legyen, miközben tartalmazza is önmagát, azaz megmutatkozó és megmutatkozás egyszerre. Logikai és érzéki abszurditásnak tűnik, hogy valami részeként tartalmazza önmagát. A tükör azonban éppen ezt teszi. Persze itt egy tipikusan önmagára reflektáló témát látunk, amely hatalmas karriert futott be a festők körében, hiszen azt mutatja meg, amint a festő éppen magát festi, ám ennek a műveletnek a megragadása és rögzítése csak egy másik „képmutató” eszköz, egy tükör segítségével kivitelezhető. A tükör segíti a festőt, hogy kilépjen nézőpontját determináló pozíciójából, s hogy a képek téri rendszerének kialakításában jártasként bemutassa a hatalom gyakorlásának természetrajzát más megközelítésből is. De abban a pillanatban, hogy a festő elhagyja a helyét, már be is lép egy „másik térbe”, egy őt is tükröző képi viszonyba, egy megkettőzött tér- és képjátékba. A tükör tere kétségtelenül alárendelődik a tulajdonképpeni térnek, mivel a tükröződő kép önmagától semmire nem képes, ahogyan Gadamer megjegyezte, még saját léte sincs.¹¹⁵

A tükörképen megjelenő festmény is abban a minutában készül el, amikor a festő befejezi a festményt.¹¹⁶ De az új térbeli pozíció sem mentesít a hatalmi játékban való részvétel alól, mivel a kép a társadalom, s azon belül is elsősorban a hatalom önmagáról készített portréja. Ez megmagyarázza azt is, miért kedveli a hatalom oly nagyon a tükröket.

¹¹⁴ A látható valóság a hatalom titkos útvesztőjében kiismerhetetlenné válik. A nézőnek háttal álló kép tehát a hatalmi reprezentáció rejtekező oldalát hivatott bemutatni/elrejtteni, azt, amit a hatalom tud, s ami alapján működik, de amely tudását nem osztja meg másokkal. E kép pontos rögzítése a hatalom terek feletti uralmának.

¹¹⁵ „Valójában azonban a tükörkép egyáltalán nem kép vagy képmás, mert nincs magáért való léte; a tükör a képet veri vissza, tehát azt, amit tükröz, csak addig teszi láthatóvá számunkra, amíg a tükörbe nézünk, és látjuk saját képünket vagy valami egyebet, ami tükröződik benne.” Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer* (Gondolat Kiadó, Budapest, 1984. 109.). A fenti idézettel kapcsolatban az okoz problémát, hogy a festménynek vagy a fotónak sincs magáért való képe, mivel képe csak az embernek lehet egy olyan felületről, amelyen egy számára értelmezhető mintázat jelenik meg. Gadamer alighanem a kép rögzítettségét hiányolta, azt, hogy amit képként értelmezünk, nem ragadható meg, nem helyezhető át, s nem őrizhető meg, mert azonnal megváltozik. Ilyen változáson minden kép átmegy, de a felületen rögzített képre mégis jellemző, hogy képszerűségének bizonyos vonásai és feltételei rögzíthetők.

¹¹⁶ Ha a festő a tükörképben megjelenő képét festi, azt tapasztalja, hogy az magától alakul, s sohasem ugyanolyan, mint az előző pillanatban volt. Ezért ezt a képet éppen úgy nem lehet megragadni és rögzíteni, ahogyan egy mozgásban lévő dolgot sem, mivel folyamatosan megváltoztatja a helyét.

Ennek megfelelően, a *Las Meninas*on minden megmutatkozás a képen kívül elhelyezkedő király és királyné felől látható, minthogy ez a nézőpont fogja át szemből az összes többi. Úgy tűnik, még a festőt is a hatalom nézőpontján keresztül közelíthetjük meg, s közelíti meg ő is magát. Így kerülhet a képen belülre az, ami rajta kívül helyezkedik el, s rendelődik alá annak a személynek a kép összes szereplője, aki átlátja és irányítása alatt tartja a kép által felmutatott társadalmi rendet.

Am, hogy ki lehet valójában a hatalmat ténylegesen is átlátó kivételes személy, mégsem dönthető el oly könnyen, hiszen legalább ketten, de lehet, hogy még többen pályáznak erre a pozícióra, a király és a festő mellett harmadikként a szürke eminenciás, az udvarmester, aki hátulról, a fonákjáról ugyan, de szintén az egész jelenetet érzékeli. A festő mellett egyedül ő láthatja a nekünk háttal felállított hatalmas vásznot is.¹¹⁷ Ő az egyetlen, aki elhagyja kereteit, aki kilép a teréből, hogy külső nézőpontokból is szemügyre vehesse a szituációt. Ebben a megközelítésben az udvarmester az ellenkezőjét teszi, mint a festő, aki éppenséggel egy kép keretei közé állítva igyekszik rögzíteni a látványt. Mindhárman – a király, a festő és az udvarmester – más és más tér kapujában állnak, amely az élet egy szegmentumát reprezentálva a többi szereplő által is ellenőrzött. A királyi pár a szakrális térnek háttal ugyan, de az általunk látott képpel, illetve e kép hétköznapi terével szemben foglal helyet, ahonnan mi is szemléljük a jelenetet. A festő egy képi tér kivágása, a társadalmi viszonyokat bemutató vizuális reprezentáció előtt helyezkedik el –, hol eltűnve mögötte, hol újra felbukkanva a tekintetek kereszteződésében. Az udvarmester, aki jóformán megismétli a festő testtartását – egyedülként – egy valóságos ajtón lép ki vagy be, s egy racionális szemlélet, ugyanakkor a miénkkel ellentétes nézőpont képviselőjeként tekint vissza ránk, valamint a királyi párra. Az ő tekintete elől csak az ajtó nyílásával egy síkban elhelyezett falon lévő festmények bújnak el. Ezek azonban a múlt szereplőit tartalmazzák, amelyekkel neki nincs dolga, de azért jól mutatják, hogy abszolút hatalommal senki sem rendelkezhet. Helyzeténél fogva a reprezentáció általános természetét azonban feladatából következően az udvarmester talán még a festőnél is jobban átlátja.

A MONTÁZSTÉR ÉS A MONTÁZSIDŐ¹¹⁸

A szinkroniától az aszinkroniáig

Az egymásnak ellentmondó feltételezések szerint Velázquez vagy tükörből festette meg a jelenetet és benne magát is, vagy eltérő időpontokban állította be az alakokat s állt önmagának modellt. Az első esetben nem a hátsó falon lévő tükörről van szó,

¹¹⁷ Ne felejtsük el, hogy ő is egy Velázquez, a reprezentáció ismerője, aki pozíciójának köszönhetően szintén átlátja a hatalom működését, s részt vesz annak fenntartásában.

¹¹⁸ Nem törekszünk a *Las Meninas* teljes interpretációjára, mivel az több kötetet tenne ki. E sokak által feldolgozott és értelmezett festményt igyekszünk saját nézőpontunknak, az interaktivitásnak alárendelve értelmezni, s csak annyira belemenni más értelmezési módokba, amennyire az feltétlenül szükséges.

hanem egy olyan tükörről, amelyben a *Las Meninas* szereplői mellett a háta mögötti tükört és önmagát is látnia kellett, amint éppen fest.

A tükör elsősorban – bár nem kizárólag – arra való, hogy aki belepillant, szembeálkózzon önmagával, hogy tehát külső, azaz „idegen szemmel” nézhessen vissza a saját arcára. A festő a tükörben láthatja folyton változó állapotú képét is, amelyre azonban, mint rámutattunk, nem kell külön figyelmet fordítania, mivel a tükörkép az ő festményével egy időben „festődik”. A festményen belüli képnek egyébként sem szükséges elkészülnie. A festő akkor látatja magát alkotás közben, ha a festményén az általa éppen festett kép még befejezetlen.¹¹⁹ Nincs értelme egy elkészült kép előtt a festés műveletét mímelve pózolni. De az *Udvarhölgyeket*, amely őt alkotás közben mutatja, mindenképpen be kell fejeznie. És valóban, Velázquez ecsettel és palettával a kezében látjuk, amint éppen festi a nekünk háttal felállított hatalmas vásznat, amely tehát a festő gesztusából következően feltehetőleg még befejezetlen, míg a *Las Meninas* befejezett alkotás. Úgy tűnik, hogy ez a még előállítás alatt álló mű, amely megvonja magát tőlünk, a tükör interaktivitásával szemben, annak negatív párjaként lép fel, mégsem lehet a *Las Meninas*.

Azonban ezzel még nem zártuk le a tükör és a festmény lehetséges összefüggéseinek bemutatását, illetve aktivitásának problematikáját. A tükör és a festmény egymást reprezentálása esetében könnyű belecsúszni egy végtelen játékba. A tükör segítségével a „kép a képben” – mind kisebb motívumként – elvileg egészen a láthatóság határáig ismétlődhet. Feltéve, hogy a festő is belemegy a tükör által felkínált képjátékba, és a tükörben valóban megjelenik az általa éppen festett kép. Az ilyen képekkel folytatott játék azonban öncélú, különösen, ha kiszolgáltatja a festményt a tükröződésnek, mivel ez az örökös ismétlődés nem a festő vagy a festészet, hanem a tükröződés optikai játéka. A megoldás a képen belüli kép elrejtése, a nézőnek háttal történő felállításának érdekében, hogy a tükröződés és a festési állapotok végtelen önismétlésének valamiként mégiscsak véget lehessen vetni, mivel ez az ideoda vetítgetés gúnyt űz a festett kép lényegéből, a társadalom vizuális reprezentációjából.

Már a festménnyel kapcsolatban is felmerült az egyes megmutatkozások szinkrón időbeliségének a problémája. A falon elhelyezett tükör képe viszont még a fotónál is nagyobb mértékben szimbolizálja az egyidejűséget.¹²⁰ A festett képről azonban

¹¹⁹ Csak az utolsó ecsetvonás hozhatja össze a festett képet tükörképével és az általunk is látott képpel. Ám Velázquez a festményen szemmel láthatóan a festő festési pozícióját állítja elénk.

¹²⁰ Azon nem lepődünk meg, hogy egy közönséges eszköz vagy tárgy képi megmutatkozását nem lehetséges a tárgyhoz hasonló módon eszközként használni. Ám a tükör egészen más eset, mivel az olyan képalkotó eszköz, amelynek lényege, hogy benne keletkező kép időbelisége szinkrón módon mutatkozik meg azzal, amit visszatükröz. Ha a tükört egy másik kép segítségével mutatjuk meg, amely kép történetesen egy felületen lett rögzítve, akkor e kép részeként (mint kép a képben) a tükör eszközletével ellentétes képként jelenik meg. Ezért érezzük úgy, hogy a megfagyott tükröződés nem pusztán lemond az eszköz használhatóságáról, de a saját létével egyenesen ellentétes létmódot kénytelen elviselni.

tudjuk, hogy nem szinkrón módon jelenlévő jelenségeket és eseményeket rögzít egyidejűként. A kép környezővalóságában az ablaknyílásokhoz hasonlóan térbeli montázsként, önmaga terén belül viszont inkább időmontázsként működik.¹²¹

A kép fejlődése során az alkotók a pusztá megmutatkozásokból jeleneteket komponáltak. A képek kompozíciói a „valós”, pontosabban mondva az érzékelt időt figyelmen kívül hagyva kerülnek előállításra. Azért mondhatjuk, hogy a festett kép a fotónál sokkal összetettebb tartalmi lehetőséggel rendelkezik, mert az időbeliség és a térbeliség tekintetében nagyobb szabadságot élvez. A fotó kompozíciója egy a technikai előállításából fakadó szimultaneitást tükröz, amelynek időhatárait átértelmezéssel (montírozással, kitörléssel és összeillesztéssel) lehetséges meghaladni. Amíg a festményen egy kvázi jelenet társadalmilag elfogadott érzéki egységének az előállítása történik meg, a fotónak a fizikai értelemben vett egyidejűség az eredendő adottsága. Miután a festmény szabadon bánik az idővel, képes bármely időben egymástól távol eső dolgokat egyazon időben és térben rögzíteni, mégpedig anélkül, hogy feltétlenül a „kép a képben” eljárást alkalmazná. Ezért a kép mindig montázsként kerül előállításra. Egy festett képen akár Nagy Sándor is kezet foghat Napóleonnal, s bár egy ilyen jelenet talán abszurdnak tűnik, a szimbólumok és az allegóriák, vagy éppen más képek, netán ahogyan a *Sixtusi Madonna* esetében láttuk, a transzcendens gondolkodás és látomás közbeiktatásával feloldhatók az abszurdítások.

A kép terét átszabó idő

A festményen felfedezhető alakok egyidejű jelenléte tehát mesterségesen létrehozott.¹²² A fotó viszont csak manuális manipuláció hatására válik képszerűségében

¹²¹ A látás is montázsszerűen működik, hiszen az egymást követő pillantások gyakran teljesen eltérő térbeli valóságokat állítanak elénk. Egy könyvből felpillantva egészen más térbeli viszonyok tárulnak elénk. A montázskép a látás sajátos képessége, amely a tekintet irányának és tárgyának hirtelen megváltoztatásának köszönhetően két egymást követő időpillanatban teljesen eltérő érzéki egységet tárhat elénk. Azért vagyunk képesek természetesként felfogni az ablak keretei közötti látványt természetesnek, mert az idegen elemek összeillesztése az emberi látásnak az adottsága. Az egymást követő pillantások eltérő képeinek összeillesztését egy olyan „harmadik kép” végzi el, amelynek nincs nézőpontja, hanem úgy keletkezik, hogy az elme az egyes tapasztalati képekből megalkotja a nézőpontban lévő egyed általános téri képét. Ez a kép képes a néző személyének a térbeli helyzetét felmérni és önmagát az aktuális térben kalibrálni.

¹²² A mozgás és a rögzítés viszonylatában a két képtípus éppen ellentétesen működik. A festmény a különböző, egymással kölcsönös kapcsolatban nem lévő megmutatkozók mozgását egy póz segítségével megállítja, és elrendezi a felületen. A fotónak nincs szüksége a mozgások elrendezésére, mivel azok a téridő szempontjából már olyanok, amilyenek a fénykép rögzíti őket. Ám a tekintet a fotó felületét bejárva annak rendjét szétszaggatja, mivel a látás időbelisége a képi szinkroniát az időben kiterjedőként térképezi fel. Azt azért meg kell említenünk, hogy az egyidejűség még nem feltétlenül jelent egymásra való vonatkozást. A festmény nem pusztán szinkroniát teremt a képen, de egy értelmes, illetve értelmezhető összefüggést is, ami a pusztá egyidejűséget egybe is kovácsolja.

aszinkrónná.¹²³ A manipulált fényképet éppen az egyidejűség elvesztése miatt nem tekintjük dokumentumértékűnek, illetve teljes értékű fotónak. A manuálisan, azaz nem kizárólag fotótechnikai eszközökkel manipulált fotót legalábbis félig képzőművészeti alkotásként tartjuk számon, s a művészet nem dokumentumokon alapul.

Velázquez azzal, hogy egy interakció keretében a tükör képjátékával kiterjesztette a kép terét a számára adott képi téren túlra, kapcsolatot hozva létre a teljes értékű és a redukált létmódok (megmutatkozók és képi megmutatkozásaik) között, talán akaratlanul, de egy rejtvényt is elhelyezett a *Las Meninas*-ban. A tekintetek hatalmi játékába bevont nézőnek kell kitalálnia, hogy mit jeleníthet meg a neki háttal álló festmény. Ugyanis egyáltalán nem rendeztük még a *Las Meninas* és a benne a nézőnek háttal felállított, ezért nem látható festmény¹²⁴ viszonyát. Még a tükör utalása ellenére sem képzelhetünk el e mestermű mellett egy másik képet, hiszen közvetlenül modell után, azaz nem emlékezetből, egyszerre csak egy festményt lehetséges festeni, ami ebben az esetben minden kétséget kizáróan az *Udvarhölgyek*. Velázquez nem talált jobb megoldást arra, hogy önmagát is a reprezentációs játék részévé avassa, mint közbeiktatni egy másik képtípust, amely annak ellenére, hogy érzékelhető, saját anyagi létében szinte láthatatlan marad.¹²⁵ Az általunk is látható tükör kétségtelenül azt sugallhatja, hogy ez a képen belüli *másik* kép a királyi párt tükrözi vissza. De a *Las Meninas* azért zárja ki mégis ezt a lehetőséget, mert egy kép festése közben nem állhatott modellt önmagának Velázquez úgy, hogy közben éppen egy másik képen, a királyi pár portréján dolgozik. Ez ugyanis a szinkrón jelenlét hiánya miatt minden fondorlat és segédeszköz közbeiktatása dacára is kivitelezhetetlen. Azért nem okoz zavart a megértésben ez az időbeliséget és képi jelenbeállítását inkompatibilisen összemontírozó eljárás, mert a festmények idővonalhozait eleve szabadként kezeljük. Ha ez a jelenet fotótechnikával készült volna, sokkal problematikusabb lenne a megértése, illetve a hitelességének az igazolhatósága. Akkor a fotó készítőjének egy, a képen fel nem fedezhető személynek kellene lennie.

¹²³ Egy nagyon hosszú expozíciós idővel készített fotón ugyan láthatóvá válnak a változások, ám nem a kívánt módon, hanem úgy, hogy a változások időrendje megállapíthatatlan lesz, azaz végül mégis bekövetkezik az egyidejűség.

¹²⁴ Erről a festményről úgy szokás beszélni, mintha egyértelmű lenne, hogy valóban egy festés alatt álló képpel van dolgunk, miközben a képet nem is látjuk. A feltételezést a festő jelenlétére, ecsetet és palettát tartó kezére, tárgyát kutató tekintetére és a kifeszített vászonhoz való testi viszonyára alapozzuk. Egy képpel van dolgunk, amellyel azonban nem állhatunk szembe. De még azt sem tudjuk, hogy akárcsak egyetlen ecsetvonást is tett-e a festő a vásznon. Ráadásul ott a kísértés, hogy azzal a képpel azonosítsuk, amely előtt állunk, mintegy kijátszva a kép és az érzéki tapasztalat logikáját, feltételezve, hogy kétszer látjuk ugyanazt a festményt, ugyanazon kereten belül.

¹²⁵ Míután magát a képre festette, a tükröt feltehetőleg eltávolította a helyszínről. A tükör anyaga mindaddig láthatatlan marad, amíg felülete tökéletes tükröként viselkedik. Amint e felületre rákerül valami, láthatóvá válik a tükröző sík helye, azaz a tükröző felület is. Ez a felület tehát, ha nem jelzi valami jelenlétét, éppen úgy láthatatlan marad, mint a vászon hátsó oldalát és a vakramát mutató festmény.

Egy felülnézeti térmodell elvileg segíthet a jelenet és az egész festmény szerkezetének a tisztázásában. Talán megoldható, hogy ha a kép terét az előtte lévő teremrészlettel megnöveljük, azzal, ahol a néző is áll, s a tükörképnek megfelelően beleállítjuk a királyi párt, úgy fogjuk látni, hogy minden a helyére került: a tér egységes és zárt egészévé válhat. Itt azonban egyszerűen nincs helye még egy tükörnek, mert azt csak a királyi pár helyén vagy valahol mellette lehetne felállítani.¹²⁶ Vagyis azzal, hogy feltételezzük, hogy a festő éppen a *Las Meninas*-on dolgozik, jelentős probléma keletkezik a tér tekintetében, ami abból fakad, hogy nehezen elképzelhető, hogy egy második tükör elhelyezésére is lehetősége volt Velázqueznak. Márpedig ez a tükör, s minden, ami a festő háta mögött található, kizárólag egy másik és alighanem hatalmas méretű tükör segítségével válhatott számára láthatóvá. Egy ilyen tükör hiányában aligha láthatná, hogy például mi van mögötte. Ezzel egyben azt is állítjuk, hogy itt legalább két kép összemontírozása történt meg: az egyikben a festő önmagát festette a képre, majd a közvetítő tükör eltávolítása után mindazt, amit az addig kitakart, a tükör helyére festette.

Ha így volt, akkor az önreprezentációt, azaz önmagának a festményben való megjelenését még egy, de már a képen kívüli, abba bele nem komponálható tükör közbeiktatása tette lehetővé. Velázquez ugyanis nem úgy festette meg magát, mintha csak egy hétköznapi festő lenne, akit éppen munka közben örökít meg. Mellkasán virító magas kitüntetés, a Szent Jakab-kereszt¹²⁷ megkülönböztette őt minden más közönséges festőtől. De ez nem jelent végső érvet. A hátsó falon látható tükör leplezi le, hogy miért nem lehetséges olyan kompozíciót és teret elképzelni, amelyben az *Udvarhölgyek* egész jelenetét a festő tükörből festette meg. A képi tér ellentmondásosságát éppen az interakció megvalósítására kijelölt, a kép enyészpontjától némiképpen balra elhelyezett tükör bizonyítja.

Nem az okozza a problémát, hogy a tükörnek az általunk látott jelenetet kellene hátulról megmutatnia, mivel nem elképzelhetetlen, hogy az éppen az általunk látható jelenet fölötti térrészt tükrözi, miközben felületének az alsó részén megjelenő befénylés miatt nem érzékelhető a kis infánsnő körüli jelenet hátulról. Éppen így nem valószínűsíthető, hogy a tükör esetleg a nekünk háttal álló festményt vetíti felénk. Számunkra, mai nézők számára az igazi problémát az okozza, hogy a festmény egyidejűségébe bevont tükröződés a festménybe illesztés eredményeként maga is festménnyé vált. Ezzel azonban elveszítette leglényegesebb tulajdonságát, azon képességét, hogy a terem minden pillanatát szinkrón totalitásként tükrözze vissza, hogy aki belepillant, önmagával kerüljön interperszonális viszonyba.

¹²⁶ Ám aligha lett volna elfogadható, hogy az uralkodó helyett a mellette felállított tükröt, illetve annak tükröződését fesse a festő. Nem feltételezzük, hogy a királyi pár azért foglalt helyet a festővel szemben, a tükör mellett, hogy hátulról szemlélve tanúja lehessen egy festmény elkészítésének, pontosabban mondva, a modellek mozgatásának és modellbeállításnak.

¹²⁷ A kitüntetés feltehetőleg utólag került a képre. Ez azonban semmit sem változtat azon a tényen, hogy ott van, és látható, azaz nem lehet jelenlétét figyelmen kívül hagyni.

A láthatatlan képtár

Valójában minden festmény egy *hic et nunc* totalitás. Ám láhattuk, hogy a tükör és a festmény totalitása és egyidejűsége között lényeges különbség fedezhető fel. A festmény által kínált egyszerre zárt és nyitott tér megértéséhez folytatnunk kell az idő képi jelenlétet meghatározó működésének feltárását. Ha ugyanis feltételezzük, hogy Velázquez önmagát, az általunk látott alakokat és a királyi párt valami módon mégiscsak tükörből festette meg, ezt semmiképpen sem tehetné másként, mint úgy, hogy a jelenet egyes szereplőinek a képbe illesztésekor tudatosan kiját-szotta az időt. A képi egyidejűséget, mint minden festő, ő is a képzeletében szer-vezte meg, majd e belső képet vetítette ki a vászonra.¹²⁸ A kompozíció tehát élet-szerűsége ellenére is képzeletbeli, és részei, elsősorban az egyes alakok és az egymásba kapcsolódó terek a vásznon lettek összemontírozva. Nem kizárólag abban keresendő a kép időbelisége, illetve a jelenetben résztvevők egyidejű jelen-léte, hogy a modellek beállítása és a festés művelete mennyi időt vett igénybe, hanem elsősorban abban, hogy az alkotó elméje az asszociációk és belső képei segítségével – azaz semmibe véve az idő kontinuitását – miként illesztette szabadon egymás mellé az egyes alakokat.

Azt már az első pillanatban is láthatjuk, hogy az igazi következetlenség abból fakadt, hogy a festő a képen kívüli térnek és a tekinteteknek prezentációs tartalmat tulajdonított. A királyi pár, a festő, az udvarmester és az infánsnő után az ötödik főszereplő a tükörkép, és egy nem vizualizálható és nem is formalizálható szegmense a képnek a tekintetek társadalmi kapcsolatokra utaló játéka, amelyek minden megértési zavar és bizonytalanság legfőbb forrásai, mivel felborítják a kép egyensúlyi állapotát. A tükör sajátos képalkotó minőségében köti össze a képen láthatót a képen kívüli elemekkel, a belsőt a külsővel, a hatalom gyakorlóit a hatalom reprezentánsaival, még-pedig azáltal, hogy a kép terén kívül eső alakokat – egy másik képtípus közvetítésével – beemeli a kompozíció kellős közepébe. A szemek pedig irányultságukkal, azaz a tekintetek egymást kereső láthatatlan vetületeivel egy képzeletbeli szituációba rejtik bele saját társadalmi pozíciójukat. A szereplők egymást kutató és ellenőrző pillan-tásaikkal nem látható belső képeikre utalnak, amelyek közül csak Velázquezéről lehetne némi ismeretünk – ha nem rejtené el előlünk az általa éppen festett képet.

Bizonyos értelemben tehát az egyes elmékben keletkező képekről van itt szó, azokról a mások elől elrejtett képekről, amelyeket az egyes személyek szempontjaikat érvényesítve nézőpontjaik segítségével hoznak létre, s amelyek a gondolatokat közlő szavakat némaságra ítélve visszatartják azokat a kimondástól. Az alakok elmeképei, képzeleti és emlékképei, nézőpontjuk és társadalmi státusuk képi vetülete éppen úgy örök titok marad, miként a festő által festett, de mégsem megpillantható festmény. Látjuk az érzékelés és a viszonyulás tényét, de rejtve maradnak e viszonyok privát módon megélt képei.

¹²⁸ A készülőfélben lévő festmény és az elme képzeleti játéka egymásra reflektálva alakította ki a festmény végső kompozícióját. Ez azt jelenti, hogy e két képfajta egymást folyamatosan tükrözve kristályosodott ki.

A kimondott szó, a nyelvileg generált értelem már nem őszinte, azt a társadalmi szituáltság manipulálja, átalakítja, mi több átformálja a személyek identitását is, s ezért nem megbízható. Belső képeink azonban még többé-kevésbé akkor is őszinték, ha úgy érezzük, megcsalnak bennünket, mert a kép nem képes tudatosan hazudni, miként a nyelv. Amint azonban láthatókká válnak a képek, a nyelvi értelem sorsára jutnak, és éppen a nyelvi értelem közvetítőszerepe miatt. A festmény ugyanis tudatos, hatásokra törekvő jelenség, s mert kitett a nyelvileg generált gondolkodás önkényének, manipulálható.

Ha az idő képi és téri reprezentációja szempontjából közelítjük meg a festészet történetét, lényegében a XIX. századig, a dagerrotípia megjelenéséig minden festmény előbb az alkotó elméjében, majd a hordozófelületen is végrehajtott összeillesztés eredményeként született meg.¹²⁹ Így vált lehetővé, hogy a festők sokalakos képeik modelljeit egyetlen jelenetnek megfelelő kompozícióban örökítsék meg, mintha csak a való élet vagy egy drámai előadás valamely jelenetét vinnék a vászonra. De nemcsak feltételezzük, érezzük is a rokonságot a színjátékra jellemző jelenetek és e kép kompozíciója között. A festett képi reprezentációra – a pátoszformulák, szimbólumok és ikonográfiai jelek alkalmazása miatt – mindig jellemző volt egyfajta színpadiasság, amely a képen belüli viszonyokat és jeleneteket érzékileg, tudatilag és érzelmileg felfokozott formában közvetíti a néző felé. A rögzítés mozzanata rákényszeríti a festőt az idő „összetömörítésére”¹³⁰, amit a kép hordozófelülete zárványként őriz meg. Amit a festő a kép világában és világaként összefogott, azt a befogadó az értelmezésével újra részre bontja, amint tekintetével bejárja a képet. A kép időt igénylő megismerése és megértése persze nem azonos a képbe zárt és a rögzítés által szinkronná tett megmutatkozások időntúliségével. A néző ugyanis saját időbeliségét áldozza fel a kép észlelésekor. Vagyis azzal adja át magát a képnek, hogy saját egzisztenciájából áldoz a képre. A képbe rejtett és jellé transzformált idő viszont dimenzióként, azaz kiterjedésként nagyrészt örökre eltűnik, illetve részben megismerhetetlen marad.¹³¹

Belépni a képbe

Ezen a ponton az *Udvarhölgyek* egy eddig még nem említett, valóban minden tekintetben képen kívüli, de tőle mégis elválaszthatatlan szereplőjére fordítjuk a figyelmünket. E szereplő képbe lépésének a lehetőségével feltehetőleg Velázquez is számolt. Ugyanis, engedve a tükör önmagát elrejtve jelenbeállító képességének, s

¹²⁹ Az elme képzeleti játékát, amely azután a képben „testet ölt”, illetve láthatóvá válik, kompozíciónak hívjuk. A XX. századi kép nélküli művészetben a belső felépítettséget elvontsága miatt szerkezetként emlegetjük, s a szóhasználatból lassan kivesző kompozíció fogalma is mindinkább ezt jelenti.

¹³⁰ Az idő „tömörítése” e dimenzió redukcióját, megvonását, a létezők megmutatkozásának az egzisztenciától való megfosztását jelenti. Az ezen a módon redukált időt – legalábbis részben – a néző időtudata és a képi jelek és szimbólumok képesek pótolni.

¹³¹ A festékretegek egymásra kerüléséből következtetni lehet ugyan a képi alakok rögzítésének sorrendjére, de az így rekonstruált idő a kép alkotójának képre fordított idejét, azaz egzisztenciáját tárja fel.

mintegy elismerve eszközletének lényegét, eljátszhatunk a gondolattal, hogy a királyi pár helyét elfoglaló néző miként válik a kép központi alakjává. A néző kívülről hozza meg esztétikai ítéletét a képről. Minthogy ítélezik, vonatkozásba kerül a kép alakjaival, s érzi az egészével is. Ha a reprezentációt a helyettesítés és nem az újramegjelenítés értelmében fogjuk fel, akkor akár azt is feltételezhetjük, hogy a mindenkori nézőt a királyi pár reprezentálja. Itt azonban olyan képviseléssel, azaz helyettesítéssel állunk szemben, amelyben a helyettesített és a helyettesítő viszonya nem fordítható meg. A néző nem válhat a jelenet részévé. A festmények önálló és rögzített világa úgy tűnik, hogy minden kísérletet visszaver, amely arra irányul, hogy megfordítsuk a reprezentáció irányát. A néző azért reked kívül a képen, mert a képi alakok, formák és jelenségek – a festés rögzítő műveletének eredményeként – bezáródnak a keretekkel körülvett képi térbe és annak történeti időhöz kötött világába.

Mindez annak ellenére történik így, hogy a képet a korábban ismertetett módon, a néző tölti fel értelemmel és érelemmel, mi több a kép benne válik azzá, ami, s ennyiben a kép ő maga, azaz saját észlelése és megértése.¹³² A kép identikus világként, de még egy ilyen világ reprezentációjaként is csak a nézővel szemben, a néző távolságtartásával formálódhat meg, annak ellenére, hogy ő kelti életre a képet, illetve elméjében kel életre a kép.¹³³

Ebből könnyen arra lehet következtetni, hogy ha lehetőség nyílna belépni a képbe, és a néző a kép részévé válhatna, az megszüntetné a kép és a néző relációját. Ez azonban nem így van. A képpel való szembenállás polarizáltsága és a képbe való belemerülés egymással ellentétes alternatívái egyszerre, de eltérő arányban lehetnek jelen a képészlelésben. Hol az egyik, hol a másik jut nagyobb lehetőséghez. Az azonban tény, hogy amíg a reprezentációs céllal előállított kép egy meghatározott közeg-

¹³² A néző a királyi pár által reprezentálva jelenik meg a képben, ám a kép a néző elméjében válik képpé. A néző önmagát tartalmazza, ami akár teljesen helytálló gondolat is lehetne, ha ez a(z) önmagában való „binnen lét” nem más személlyel reprezentált külsőleges megmutatkozására vonatkozna. Azt még el tudjuk képzelni, hogy saját külsőnk, vagyis az alakunk a tükörben belsővé, tudattartalmunk részévé válik. De az, hogy külsőnket más személy reprezentálja, s ekként váljon elménk részévé, már nem lehetséges.

¹³³ A kép világa kifejezés jelzi, hogy amit látunk, egy az érzi egységen túli teljességként jelenik meg. Erre a teljességre, mint tőlünk idegenre (rajtunk kívültre) tekintünk. Az „idegen világok” kifejezés belső ellentmondása az, hogy a világ fogalma a maga átfogó értelmében csak akkor működhet, ha az a miénk, azaz, ha a világról, mint sajátunkról beszélünk. Az „idegen világ” csak feltételezés maradhat. A világ ugyanis olyan teljesség, amely egyrészt bennünk található, másrészt bennünket tartalmaz. Az „idegen világot” azonban kívülről érzékeljük, nem lehetünk a részévé, csak rálátásunk lehet, s csak megérthetjük, de nem élhetjük. Az „idegen világ” megértése már e világba való belépést, e világ elsajátítását is jelenti. A képnek tulajdonított világ olyan előfeltételezés, amely csak akkor válhat valóra, ha mi a saját világunk segítségével valóban kiteljesítjük, ha azzal összevetjük és ahhoz hozzáigazítjuk. A kép világán való kívül lét (*outsider*), és az érzékelteknek az értelemmel való kitöltése ellentétes folyamatot feltételez. De csak addig gondoljuk így, amíg rá nem jövünk, hogy ez a reláció nagyon is ismerős számunkra, hiszen minden idegen hely, állapot, szituáció egy ilyen szimultán kívül létként, és mégis általunk telített értelmi teljességként jelenik meg.

ben, azt alakítva működik, a mozgókép, igyekszik kikapcsolni a közeg szerepét az érzékelésből.¹³⁴ Ez főleg a mozgókép kezdeti korszakára volt jellemző, amikor a kép csak a *camera obscura* módjára egy sötét teremben volt képes megjelenni. A legújabb technikai képek bármely közegben képesek felhívni magukra a figyelmet, mint-hogy a két képtípust egyesítik magukban.

A néző képen kívülségének érzete, valamint a kép és a néző pólusainak a szembenállása a mozgókép esetében csökkent. Ez a képtípus egyébként is kevésbé enged meg a figyelem elkalandozását, mivel pillanatról pillanatra változik, s ezt a nézőnek nyomon kell követnie. A mozgókép befogadásában azonban a fizikai relációk változatlanul másodlagos szerepet játszanak. A film a változó és váltakozó nézőpontokkal (kameraállásokkal, svenkeléssel)¹³⁵, valamint az időbeliség részleges visszaszerzésével, a képi látvány folyamatszerűségével elérte, hogy a néző, ha nem is a képen belül, de legalábbis a játék helyszínén jelenlévőként érezze magát.¹³⁶ Aligha tagadható, hogy a mozgóképek nagymértékben megváltoztatták a kép aktivitásáról alkotott elképzeléseinket, hiszen minél inkább sikerül bevonnia a nézőt a képbe, annál kevésbé van szükség az interaktivitás érzetének felkeltéséhez zsenialitásra, különleges módszerre, egyedi eljárásra vagy eszközre.

Ebből a nézőpontból szemlélve a *Las Meninas*-t, azt látjuk, hogy annak nézővel szembeni aktivitása és a néző képbe való bevonása messze meghaladta a korabeli festett képpel szembeni elvárásokat és azok lehetőségeit. A tükör, azaz a „kép a képben” alkalmazására volt szüksége Velázqueznek ahhoz, hogy ezt a téri bravúrt végrehajtsa, ám a megoldás nem mindig alkalmazható. Képmontázsa még képes volt egyetlen képi jeleneten belül megőrizni az érzéki világ egységét, de csak az idővel való csalás árán. A festő zseniális megoldása ellenére másként kellett az időt a maga folyamatszerűségében, azaz kiterjedésében a képbe bevonni, hogy a kép a mozgás segítségével azután a korábbiaknál dinamikusabbá válhasson a nézővel való viszonyának kialakításában.¹³⁷ A mozgókép dinamizmusát már nem az érzelmeknek a képbe való belevetítése, a szituációba való beleélés jelentette, mint az ikonok esetében láttuk. A mozgókép maga is aktív képtípus, amelyre közvetlenül és folyamatosan kell reflektálnia a nézőnek.

¹³⁴ Egy festménynek lehet másodlagos, dekoratív funkciója is. A kép, amely az adott helyet kitölti, s beleilleszkedik környezetébe, a felületes vagy nem a képre koncentrálnó látásaktus számára színes dekoratív foltként is működik. Mindezt a mozgóképről nem mondhatjuk el.

¹³⁵ Velázquez *Udvarhölgyek* című festményén fix nézőpontokat látunk, amelyek a pontosan felosztott és kijelölt társadalmi pozíciókat szimbolizálják. A mozgóképre jellemző nézőpontváltozások már a mobil társadalom kifejezője, de ez még nem jelent az interaktív viszonyt.

¹³⁶ Ezt az érzetet kívánták fokozni a sztereo hanghatással és a széles vászon kialakításával, amely azzal, hogy a kép kiterjedésével meghaladta a látókúpot, azt az érzetet kívánja kelteni a nézőben, hogy maga is a kép része.

¹³⁷ A *Las Meninas* kompozíciója mikrojelenetekből tevődik össze. Minden egyes jelenet bizonyos helyzetet, állapotot, pozíciót is sugall, ellensúlyozva a beállításból fakadó merevséget. Habár valóságosan csak a festő cselekszik, a többi szereplőnek kvázi cselekedete ellenére is indokolható a képi jelenléte.