

Zrinyifalvi Gábor

AZ EMBER ÁLTAL ALKOTOTT
KÉPTÍPUSOK EGYEDÜLÁLLÓSÁGA*

A hétköznapi életben sokféle jelenségről állítjuk, hogy az kép. Olyan egymástól látszólag távol eső jelenségeket tekintünk képnek, mint a hordozófelületen megjelenített megmutatkozások, az elménkben megszülető képek, az optikai eszközökkel előállított képek, a természeti tükröződések, a színészi játék, a társadalmilag formalizálódott reprezentatív képek stb. Egyetlen képtípus létezik azonban, amelyik a történelem során folyamatosan változásokon megy keresztül, újjászerveződik, nyomon követhetően átalakul, s ez nem más, mint az ember által alkotott képek csoportja. De ezek közül is csak azokról lehetséges történetileg beszélni, amelyek valamilyen hordozófelületen rögzítve lettek és így kiállták az idő próbáját.

Ha a természetben felfedezhető képi jelenségeket (tükröződéseket, vetületeket), vagy az elme képeit (az álomképeket, emlékképeket, képzeleti képeket, hallucinációkat, látomásokat stb.) megvizsgáljuk, kiderül, hogy e képeknek majdnem mindegyike az egyes megmutatkozásokat összefüggéseikben, egymáshoz való viszonyukban, téridőbeli elrendezettségükben, optikai egységükben jelenítik meg, azaz komplex képjelenségként működnek. Igaz, közel sem egyenlő mértékben, hiszen például egy álomkép esetében az álmód során nincs módunk részletesen megvizsgálni, mi vesz bennünket körül, mert az ilyen tudatos és akaratlagos megfontolások kívül rekednek az álmok „logikáján” és vizuális lehetőségein. Csak az ember által alkotott képjelenségre jellemző az a történeti fejlődés, amelyben a szituatív képtípus is szert tett a természeti tükröződéseknek a vizuális teljességére és az elme képeinek a komplexitására.

Ez a folyamat azonban nem jellemző az összes ember által alkotott képfajtára. Azokról a képtípusokról, amelyeket nem rögzítettek meghatározott érzéki formában valamilyen felületen, mint amilyenek például a kultuszok rítusai, a társadalmilag formalizált viselkedési normák, a színészi játék stb., s amelyekről nincsenek tárgyi hordozók által rögzített dokumentumaink, gyakran csak feltételezéseink lehetnek. De ebben a tekintetben átmeneti kategóriába sorolható az egyik legismertebb képtípus, a szobor is, amely formai adottságainak köszönhetően sohasem vált képessé arra, hogy alkotója egy, a kép önálló közegéből álló saját teret és világot építsen köréje.¹ E képtípus, annak ellenére, hogy a hordozófelületen rögzített képjelensé-

* A tanulmány a következő, megjelenés előtt álló kötetből származik: Zrinyifalvi Gábor: *A képjelenség fejlődéstörténete*.

¹ Az épületekben, épületeken, vagy azok közelében felállított szobroknak a környezet nem biztosított olyan önálló világot, amilyenre a festmény volt képes. Habár a szobrokat általában köztereken vagy

gekkel a legközelebbi rokonságban áll, története során sohasem volt képes létrehozni önálló világot. Mindig vagy a neki helyet adó térnek, vagy annak a helyszínnek volt kiszolgáltatva, amelyben felállításra került. A hozzáillesztett nyelvi tartalmak nem a képek világaként, csak a korszak világának részeként működtek, s ez nagy mértékben különbözik attól, amit a *képek világaként* szokás emlegetni.

Megkönnyíti a szituatív kép történeti jelentőségének a felismerését egy, a kialakulását hol megelőző, hol vele párhuzamosan alkalmazott, de lehetőségeinek köszönhetően más irányt vett képtípusnak, a plasztikus képnek egy történetileg nézve korai formája, az *idol*.² A többnyire plasztikus képi formát öltött idolk ugyanis

meghatározott intézményekben állították fel, amelyek bizonyos környezővalóságot kerítettek e plasztikus képek köré, ezen terek nem tekinthetők kizárólag a plasztikus kép terének, mivel azonosak azon tapasztalati, bejárható mozgástérrel, amely a szobrot befogadta. A szobrokat az ősidőktől fogva színezték, azaz egyértelműen képekként fogták fel. Ennek ellenére kialakult a hordozófelületen rögzített képek típusa, amelyeknek nem volt több nézetük. A térbeli elkülönítésnek ez a módja már korán megmutatkozott. Ezzel szemben, mint látni fogjuk, a plasztikus képi alkotások színezése annak ellenére, hogy közelebb vitte e képtípust a tapasztalati valósághoz, inkább csak gátolta e képeknek a további fejlődését, mivel ugyanabba a jelenlétebe, illetve e lét terébe lettek beleállítva, amelyben a tárgyak is el lettek helyezve és a képek nézői is elhelyezkedtek.

² Az *idol*, vagy másként bálvány (*idolum, eidolon*, azaz szellemalak vagy képecske, vagy *eidosz*: elsősorban alak, forma, másodlagosan: fogalom, eszme) fogalmát kétféle értelemben használjuk: 1) Szigorúbb értelemben jelentheti egy szellem (istenség, elhunyt lélek, egy természeti jelenség szellemének stb.) érzéki alakját, amely olyan formát jelöl, amelyben létezése érzékelhetővé válik. 2) De szélesebb értelemben jelent minden olyan emberi vagy állati alakot, amely képe által új érzéki létmódra tett szert. A szellem fogalma erősen megosztotta a filozófusokat és alapvetően eltérő értelmezései léteznek. Azokban a kultúrákban és korszakokban, amelyekben a szellem és a lélek fogalma megkülönböztetésre került, eltérő és bonyolult volt e két szó viszonya. A szellem és a lélek fogalmát az egyiptomiaktól kezdve a kínaiakon át az indiaiakig, a görögökig és természetesen a középkori keresztény gondolkodásban is használták. Descartes és mások is beemelték filozófiájukba. A XIX. században például Hegel rendszerében e szónak kiemelt jelentősége volt. Ahogyan ezt Jacques Derrida *A szellemről* című előadássorozatában kimutatta, Heidegger *A német egyetem önmegnyilatkozása* című előadásában meglehetősen ambivalensen, bizonytalanul, nyelvtani jelek szokatlan alkalmazásával viszonyult e fogalomhoz, s miközben egy időre száműzte szótárából, egyszer csak megengedőnek tűnt, és a lánggal azonosította. „A Geist [...] a nem dolgok sorába tartozik, abba a sorba, amelyet általában szembeállítunk a dolgokkal. Idetartozik mindaz, ami nem hagyja magát dologiasítani.” (Jacques Derrida: *A szellemről*. Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 28.) Gilbert Ryle sem fogadta a szívébe Descartes - véleménye szerint - homályos és a testtel, a fizikai léttel szembeállított szellemmel kapcsolatos elképzelését, használatában kategória-hibát vélt felfedezni (Gilbert Ryle: *A szellem fogalma*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 27.). Ezzel az igencsak ősi időkből ránk hagyományozott fogalommal, amely évezredekig meghatározta az emberi gondolkodást és szinte minden kultúrát, „szellemtörténeti”, „eszmetörténeti”, irodalomtörténeti és képtörténeti jelenségként is számolhatunk. E szó jelentését azonban véleményünk szerint mindig a használata dönti el, az, hogy milyen „szellemi” közegben és milyen értelmezésben alkalmazzuk e szavakat. Ha a kép szempontjából akarjuk a szellemet/lelket megközelíteni, akkor azt előbb az *idolban* leljük fel, majd

egységesebb és taktilisan megragadhatóbb fejleménynek tűnhettek, mint az ellentmondásokkal terhes, sokféle egyéb változásnak is helyet adó, vagy éppen csak bizonyos szegmentumaiban átformálódó, síkszerű hordozófelületen rögzített képtípus. Az idol, ez az elvileg háromdimenziós, azaz körbejárható, ám mégis elsősorban a szembe nézetten (kommunikációs sémán) alapuló képtípus, nem valaminek a vizuális jelenbe állítása, hanem egyenesen egy feltételezett *szellemi létezőnek* a testtel való ellátása, anyagi kiegészítése és egy alakban történő egyesítése.

Írásunkban a szobrászat e korszakra jellemző fejlődéstörténeti szakasza az általunk feltárni kívánt folyamat ellenpólusaként jelenik meg.³ Az *idol*nak a mai felfogásunknak megfelelőbb *szoboralak*ba való átfejlődése folyamatos volt, s nem is a forma, hanem a hozzá kapcsolódó jelentés, a hozzá illesztett tartalom határozta meg, mit tekinthetünk idolnak vagy bálványnak, és mit valamilyen más értelemben felfogott plasztikus képjelenségnek, a mindennapi szóhasználatban szobornak.

Az idolt ugyanis az első ilyen képeket alkotó közösségekben nem elsősorban képként értelmezték, hanem egy másként nem érzékelhető szellem testeként, ami e képtípust a pusztá vizualitástól és képszerűségtől a megmutatkozó (szellemet, lelket tartalmazó) testi léte felé mozdította el. Az idol felállításával az adott közösség vagy társadalom az érzéki képnek (mint formának, megmutatkozásnak) és a megmutatózó (szellemi létezőnek) egy új létszintet jelentő állapotot igyekezett biztosítani, amely úgy jött létre, hogy az érzéki alak a szellemmel egyesítésre került. A közösség által létrehozott forma a szellemmel való összeillesztés eredményeként „testté válik”,

pedig a megmutatkozásokon túl, a társadalmi szituációkban, viszonyokban és a jelenségekben. Legáltalánosabb értelmezése a szellemmel az, amelyben szembeállítják az anyagi és testi létmóddal. A képe értelmezésében ennek a gondolatnak igencsak nagy volt a szerepe.

Az idolt általában valamilyen hiedelem segít értelmezni. Nem képzelhető el értelem nélküli, pusztá szórakozásból kifaragott, megmintázott vagy más módon előállított idol. Az idol fogalma tehát összefoglaló neve a gyakran ismeretlen célokat követő, de valamilyen hitvilágba illeszkedő szobroknak és egyéb képi alakoknak. A bálványok előtti természetvallásokban a szellemi létezők még nem jutottak konkrét és állandó alakhoz: maga a természeti jelenség rendelkezett szellemi létmóddal. A szigorú értelemben vett kultuszon, illetve *idolatrián* túli képi alakok a kép használatának sokféleségét bizonyítják. A szó jelentése jól mutatja, hogy az érzéki és a nyelvi értelem miként keveredett egymással, hogy együttesen közös értelmet hozzanak létre. Az *idol*, az *eidolon* és az *eidosz* szavak mutatják a forma, az alak, a kép, a szellemalak vagy lélek és a nyelvi megértés szoros egymásra utaltságát. A dolgok szent volta és a képpé formált szentség kettőssége jól mutatja a látás és a nyelvi gondolkodás jelentőségét a megismerésben, minthogy a dolog képe róla leválva önálló érzéki formára tett szert, amikor természeti jelenségből megformált alakká vált.

³ Akadnak kultúrák, amelyekben a plasztikus képtípus indult el azon az úton, amelyen haladva a síkfelületen rögzített kép jutott el a legmesszebb. Több kultúrában is megjelentek a szimbolikus tartalmakat hordozó, összetett, egyes esetekben történetekre, mítoszokra utaló plasztikus képek. Ilyenek például az észak-amerikai indián és egyes szibériai népek kultúrájából ismert totemek, amelyek az őskők megjelenítései, a közösség neve is lehettek. Az ember által alkotott képeknek ez az ága azonban fejlődésképtelennek és ezért folytathatatlanak bizonyult.

tegyük hozzá, abban az esetben, ha a formát felismerő szellem elfoglalja ezt a számára alkotott kvázi-testet, amelyet az emberi testek, a lakóházak, vagy a viskók működéséhez hasonlóan képzeltek el. A lélek vagy szellem beköltözik a számára kijelölt helyre, amely a szellemi létmód számára stabil formát, illetve alakot biztosít.

A képek úgynevezett absztrakttá válása, a megjelenítésről történő lemondás, valamint a szimbolikussá válás volt az a másik irány, ami szintén távlatot nyitott a kép szélesebb értelemben vett identikus vizuális jelenséggé válásának. Csíra formájában ezt az irányt már korábban is fel lehetett fedezni egyes képi alkotásokon is, ám lehetőségből valósággá akkor vált ez a képzelet- és kényszerszülte megoldás, amikor az egyes kisebb és nagyobb emberi közösségek életében erre egyértelmű igény mutatkozott. A színes, részletesen kidolgozott és szinte impresszionista frissességet sugárzó barlangfestményeket követő korszakban a hordozófelületen rögzített képi megmutatkozások sokkal egyszerűbbekké, egyértelműen síkszerűbbekké váltak, ahogyan például a Szaharában és a világ más tájain megőrződött képi megmutatkozások ezt bizonyítják. Úgy tűnik, hogy ebben az időben már nem a formáknak a jó megfigyelésen alapuló részletgazdag visszaadása volt a cél.

Az i. e. X-VII. század táján a Közel-Keleten a lélekkel kapcsolatos elbizonytalanodásra utal, ahogyan a halált követően a képet az élő ember rekonstrukciójára igyekeztek felhasználni. Az új szemlélet maga után vonta a képek funkcióváltozását. Bizonyos esetekben az emberi test maradványait megpróbálták képi eszközökkel újraalkotni (jerikói koponya⁴). A lebomló testnek egy megmaradó vázon való rekonstruálása, mesterséges módon, képi és egyéb eszközökkel történő „újjáépítése” aligha vezethetett eredményre. A lebomlásnak és a teljes megsemmisülésnek a folyamatát az ember nem volt képes semmilyen közvetlen módon, nála hatalmasabb erők segítségével nélkül visszafordítani, s ezt alighanem hamar be is látták. Az ilyen és hasonló rekonstrukciós próbálkozások nem terjedtek el szélesebb körben, s ahol megjelent, többnyire ott is hamar feledésbe merült. Az emberi közösségeknek az ősök, a közösség, majd a szellemek és az istenek segítségét kellett kérniük, hogy legalább egy másik világban újjászülethessenek, illetve hogy szellemi létezésüket megőrizhessék, valamint a közösség emlékezetében megmaradhassanak, s ne kényszerüljenek gonosz cselekedetekre. A szellem keletkezésének kora a társadalom, a szellemi valóság szint és a világ kifejlődésének a kora is volt. Az egyes közösségek konkrét rituálék keretei között emlékeztek meg a halottakról, az őseikről, s ennek különböző formában adták jelét. Például kis fabábukat készítettek, vagy más módon adták a holtak tudtára, hogy változatlanul helyük van a közösségben, hogy a haláluk után a lelküket vagy szellemüket nem engedték el, nem közösítették ki őket a törzsből.

Minden korszak a saját szokásait tartja mértékadó normának, azaz normálisnak. Ezért önmaga érvényesítése és igazolása végett – vagy csak egyszerűen az általa

⁴ Jerikó környékén találtak olyan koponyákat, amelyeket agyaggal és mésszel egészítettek ki fejjé, s szemeket tettek rá kagylóhéjból. Másol a fejet zsugorították és kiszárították. A legelterjedtebb megoldás azonban az arcnak maszkkal való lefedése volt, amely a képet a lenyomathoz hasonló funkcióban alkalmazta az arc rekonstrukciójára.

alkalmazott normák természetes voltára hivatkozva – minden korszak és kultúra előszeretettel vetíti rá saját korának jellemzőit az őt megelőző korokra is. Ebből adódik, hogy a XX. század elején a művészettörténészek a legkorábbi képi jelenbe állításokba olyan esztétikai tulajdonságokat is beléltak, melyek azokra eredetileg nem voltak jellemzők.⁵ Gyakran a XIX. és a XX. században irányadónak tekintett komplett képjelenségekhez igazítva, azok kifejtett kompozícióinak és világgalgotó szimbolikus tartalmainak megfelelően igyekeztek értelmezni az őskori képi alkotásokat is. Nem fogadták el, hogy az őstársadalmakban alkotott, a barlangok falán egyazon felületen fennmaradt állatalakok képei magukban állókként, egymással semmiféle cselekvő vagy szimbolikus viszonyt nem alkotó képi jelenbe állításokként funkcionáltak. Akadtak, akik feltételezték, hogy a barlangokban az őskori emberek képciklusokat, grandiózus szimbolikus tartalmat hordozó, egymással összekapcsolódó jeleneteket, a katedrálisok komplexitásához hasonló érzéki-szellemi egységeket vagy történeteket akartak vizuális eszközökkel elbeszélni. Egyesek szerint mitológiákat és egyéb, például csillagászati ismereteket (csillagképeket) tartalmaztak a barlangképek. Ezekre a feltételezésekre azonban nem tudtak bemutatni egyértelmű bizonyítékokat.

A korszak emberi közösségei azonban nem igényeltek efféle számukra felesleges megoldásokat és ismereteket. Az egyes megmutatkozások semmi más, mint a megmutatkozót igyekeztek vizuálisan megjeleníteni, és bármennyire is csábító a gondolat, nem beszélhetünk egységes szellemiségű freskóciklusokról, de még csak komplett jelenetekről, összefüggésekről, vallásos kódoltságról, szimbolikus megmutatkozások egymás mellé rendeléséről sem. A barlangokban a különböző helyeken és felületeken fennmaradt képi megmutatkozásokról sohasem tudták bebizonyítani, hogy komplex tartalmi egységet alkotnak, vagyis hogy világot felmutató és szellemi létet kifejező kompozíciók, illetve komplett vizuális és művészi szerkezetek.⁶ Nehéz is lenne,

⁵ A kérdés az, hogy ha lehetséges egy korábbi korszak kultúrájába a későbbi korok látásmódját, gondolatait, értékpreferenciáit belelátani, akkor ez mennyiben lehet megalapozott. Az a feltételezés, amely szerint „bár nem tudták, mégis létezett” az, amit a későbbi korszak belelátott egy korábbi kultúrába, nem helytálló. Mégis, a későbbi korszak kiegészítése vagy átértelmezése, illetve másféle megközelítése nem jogtalan, hiszen ez a korábbi korszak kulturális termékeinek az újbóli használatbavételét jelenti. Így tett az európai kultúrkör, amikor saját múltjának és más kultúráknak a termékeit saját pillanatnyi társadalmi állapotához és annak értékeihez igazította, miközben a művészet fogalmában egyesítette őket. A művészettörténet nagy dilemmája, hogy a nem művészi szándékkal előállított alkotásokat miként értékeli, illetve különböztesse meg a művészi alkotásoktól. Miközben a teoretikusok e fogalomhoz igyekeztek igazítani más korok és kultúrák alkotásait, a művészet fogalma maga is változásokon ment keresztül. Az antik szépségideálra épülő fogalmi háló kitágulásával a művészet fogalma is bizonytalanává vált.

⁶ Ha ki is derülne, hogy ezek az állatok és emberi alakokat megjelenítő képi megmutatkozások valamiféle tartalmi, szimbolikus egységet képeznek, a mai értelemben vett képi egységről akkor sem beszélhetnénk. A képi egységnek feltétele az érzéki egység, illetve az összefüggő, megszakítatlan képi jelenet. Vizuális összefüggéseket, viszonyokat, utalásokat kellene felismernünk az egyes alakok között ahhoz, hogy egységként, azaz egyetlen kép részeként értelmezhesük őket.

hiszen aligha voltak alkalmasak a korabeli barlangok egy nagyobb közösség befogadására és megfelelő módon történő tájékoztatására. A sok kisebb, gyakran alig megközelíthető hely között csúszva-mászva kellett volna valamiféle, minden résztvevő számára elérhető beavatást vagy vallási szertartást bemutatni. A barlangok egyszerűen alkalmatlanok voltak a közösség egészének megmozgatására, azaz a kollektív cselekvések helyszínéként nem működhettek.

Az elhelyezések rendszerszerű vagy soktényezős, sokalakos kompozíciókat feltételező értelmezése nem hozott kielégítő eredményt abban a kérdésben sem, miért éppen ezen állatokat, és miért éppen az általunk is látható módon, elrendezésben és arányban helyezték el a barlangokban. Az pedig végképp bizonyíthatatlan, hogy e képek egy ősi, komplett, vizuálisan megjeleníthető szerkezetbe rendezett világot voltak hivatva kifejezni. Még azzal sem vagyunk tisztában, hogy e képek nem más, a barlangon kívüli képek melléktermékei voltak-e, olyan képi jelenségeké, amelyek mára elpusztultak.

A megközelítés preconcepciója mindig erősen befolyásolja a fantáziát és a kutatás módszerét, illetve a módszertől gyakran olyan eredményt vártak és fogadtak el, amely az előítéleteket igazolta. A „közös térben” (barlangban, sziklafalon) lévő képi megmutatkozásokat, a korai kultúrák fejlettségét igazolandó, mindenáron egy már kidolgozott vallásos képzet keretei közé igyekeztek beleilleszteni, miközben a barlangokat templomokként, a vallásos rítusok (vadászmágia, beavatási rítusok stb.) helyszínéként tüntették fel. Olyan tulajdonságokkal akarták ellátni e képi megmutatkozásokat, amelyekkel azon nem rendelkeztek, s nem is rendelkezhettek.⁷ Azon általánosan elfogadott elképzelések, amelyek a korabeli emberi közösségek gondolkodását és cselekvését a mai értelemben vett racionalitás és irracionális pólusai között szeretnék látni, a képhasználatot is ilyen jól ismert konkrét, közösségi szinten kidolgozott, társadalmi funkcióba igyekeztek beleerőszakolni.⁸ Pedig, miként ezt a

⁷ A barlangfestmények megközelítésének módja jelenti az alapvető problémát. Ha ugyanis a barlangot, mint a képi jelenbe állítás helyszínét, egységes és komplett szerkezetként feltételezzük, máris a középkori katedrálisok koncepciójánál kötünk ki. Ha viszont teret engedünk annak a nézetnek, hogy e képek nem egy időben s nem egységes koncepció alapján készültek, hanem egy nagyobb időegységben, különálló alkotásokként, amelyek csak a mi számunkra jelennek meg egységes formában, akkor ezen elgondolás alapján keressük e képek eredeti jelentését, tartalmát és funkcióját is. A barlangokat és az ott fellelhető barlangfestményeket korabeli katedrálisokként értelmező elképzelés olyanfajta komplexitást feltételez, amely a keresztény katedrális jellemzője, azon vallási színhelyé, mely évszázadok során egy már kifejtett társadalomban, fokozatosan formálódott ki. Ez a felfogás nem vesz tudomást arról a tényről, hogy a vallási szokások sokfélék lehetnek, s nem lehet ezek közül egyet abszolút mintaképnek megtenni. Mások vadászmágiában látták e képek funkcióját. A vadászmágiát hol a mai vallások kifejtett formái szerint próbálták meg rekonstruálni, hol egészen primitív hitként írták le, feltételezve, hogy a korabeli emberek gyakorlati tudása nem volt elegendő annak megállapítására, milyen eljárások lehetnek sikeresek a vadak elejtésében.

⁸ A racionalitás és az irracionális fogalma a történeti időben, egy meghatározott ponton jelent meg a nyelvhasználatban és a gondolkodásban. De nem ez jelöli ki e fogalompár használhatóságának

későbbi korok fennmaradt nyelvi emlékei is bizonyítják, ebben az időben az egyes szavaknak a sokértelműsége általánosabb jelenség volt és talán a szerepe is nagyobb volt, mint korunkban. A szavak többségének a jelentéstartománya kiterjedt volt, s gyakran számunkra már egészen eltérőnek tűnő jelentéseket és tartalmakat gyűjtöttek magukba. Olyanok voltak, mint napjainkban a *világ* vagy a *művészet* vagy a *kultúra* fogalmai, amely szavak jelentéstartománya elmosódik. Nem tudjuk rekonstruálni, csak feltételezhetjük, hogy mi állhatott egy-egy szó többértelműsége mögött, mert mára elvesztek azok a nyelvtörténelmi folyamatok és összefüggések, amik ezt érthetővé tennék számunkra is. Az eltérő jelentések egyetlen szóhoz kötése azonban feltételezésünk szerint a metaforáknak és a szimbólumoknak volt köszönhető.

Az összefüggések az adott nyelvi és tapasztalati közösségben érthetőek voltak, de számunkra már nem azok. Nemcsak azért, mert már nem ismerjük a korszak gondolatait, hiteit, látásmódját, hanem azért sem, mert egészen más értelmi-érzelmi összefüggések mentén építjük fel gondolkodásunkat, mint a korábbi kultúrák közösségei tették. Az ilyen sokértelműség vagy sokféle jelentés a korszak társadalmának bizonytalanságait, a rendszerezés hiányosságait, a nyelvi megragadás kétségeit, s főleg a szavak jelentésének a gyakorlati ismeretekhez kötését, illetve az attól való eloldódását fejezte ki. De nem tudunk elvonatkoztatni jelen gondolkodásunk logikájától sem, amikor ezeket a szavakat értelmezzük. A korai kultúrák sem nyelvíleg, sem más tekintetben nem voltak annyira differenciáltak, mint a későbbi korok vagy a mi korunk, s nem is mindig olyan kategóriákban és gondolati összefüggésekben és rendszerekben vetődtek fel bennük az életre vonatkozó kérdések, mint bennünk.

A szavak többértelműsége minden valószínűség szerint analóg volt az eszközök több célra való alkalmazhatóságával. Ahogyan a legkorábbi kultúrákban a szakócat vagy az éles pengéjű vágóeszközöket univerzális eszközökként többféle feladatra is alkalmazták, úgy a szavak mellett a képi jelenbe állítások funkciója is több jelentést és értelmet hordozó, s ezért a mi elvárásaink szerint némileg homályos lehetett. Számunkra azonban e tartalmak és jelentések már rekonstruálhatatlanok, s ezért

határát, hanem az, hogy a viselkedést vagy gondolkodásmódot az adott körülmények között a kritikai és értelmező szellem milyennek ítéli meg. Ugyanis az értelmezés feladata a nyelvben megragadott gondolatokat a saját kora számára megfelelően artikulálni. A nyelvhasználatot a korszak határozza meg, miként az egyed nyelvhasználatát is. A nyelvhasználat anakronizmusának vádját ki lehet védeni, ha példaként megemlítjük, hogy az állatokról is teszünk megjegyzéseket, holott azok egyáltalán nem ismerik a szavak értelmét. Az eszköz – ebben az esetben a nyelv és azon belül a fogalomhasználat – mindig az eszközhasználóé, s nem azé, akire alkalmazva lett. Ő rendelkezik a nézőponttal, az előítélettel, az alkalmazásra került ismerettel és saját helyzetével, vagyis mindazzal, amely ahhoz kell, hogy önmagát érvényesítse abban a viszonyban, amelyet kialakítani kíván. Csak abban az esetben jogosulatlan a nyelv illetően használata, ha az adott fogalmat használója a viszonyban nem önmaga értelmezése és ítéletei számára tartja fenn, hanem a vele viszonyba keveredő korra, személyre, közösségre stb. úgy alkalmazza, mintha az rendelkezett volna e fogalom ismeretével vagy annak jelentésével és vonzataival. A nyelvhasználat anakronizmusa tehát akkor következik be, amikor a korszak gondolkodásába és nyelvhasználatába belecsempészünk számunkra idegen elemeket.

némileg homályosak azon összefüggések, amelyek a korai emberi közösségekben és társadalmakban még egyértelműnek tűnhettek.⁹ A korabeli képjelenség jelentésének és használatának a feltárását az is nehezíti, hogy mi sem vagyunk képesek úgy gondolkodni, mint a korabeli emberi közösségek. A mi feladatunk ugyanis az, hogy reflektáljunk egy korábbi korszakra, azaz megértsük azt, de a megértésünk akaratlanul is tükrözi a mi szempontjainkat és társadalmi szituáltságunkat. A mi nézőpontunkból értelmezve, akkoriban még az eszközökhöz hasonlóan a képek is „multi-funkcionálisak”, alkalmazásukban képlékenyek, az egyes lehetséges működési módok és területek tekintetében specializálatlanok voltak. Csak később, a társadalom szerkezetének kialakulásával, a munkamegosztás megindulásával, a szellemi létmód (a nyelvi irányítás¹⁰) elkülönülésével és önálló formáinak megszilárdulásával differenciálódtak az eszközök és váltak el az egyes szavak különböző jelentései is. A maihoz képest az első emberi közösségeket, majd az őket követő magaskultúrákat is egyfajta viszonylagos társadalmi differenciálatlanság jellemezte. Ennek megfelelt a képhasználatuk is, amely magába gyűjtötte az akkor elképzelhető lehetséges képi funkciókat, de anélkül, hogy e feladatok elváltak volna egymástól.¹¹

Mégis létezett a képi megmutatkozásoknak és képjelenségeknek egy általános és mind a mai napig működő „leválthatatlan” tartalmat hordozó funkciója. Minden képjelenség a mai napig megőrizte ezt a minden speciális feladat mögött meghúzódó és azt lehetővé tevő fundamentális funkcióját. Ez pedig nem más, mint valamely távollévő – érzéki és testi létmóddal rendelkező – létezőnek (*megmutatkozó*) a formája/alakja segítségével történő képi jelenbe állítása (*megmutatkozása*).

⁹ A szakócákat ásásra, darabolásra, az éles pengéket vágás céljára készítették, a lándzsával vadakat öltek, a képeket pedig általában az érzéki jelenbe állítás lehetősége inspirálta, de ezek az alkalmazási módok nem váltak el élesen egymástól. Az eszközhasználatot az adott szituáció és lehetőségek is meghatározták. Ugyanakkor már a legkorábbi emberi közösségekben megindult a valami konkrét munkafolyamatra specializált eszközök előállítására és differenciált alkalmazására, hiszen hamar felismerték, hogy egy-egy forma erre vagy arra a feladatra alkalmasabb. Az egyes funkciók azonban átfedték egymást, azaz nem váltak el élesen egymástól úgy, ahogyan korunkban az egyes célszerszámok. A kisebb specializálódási szintet olyan máig használatos eszközök is bizonyítják, mint a kalapács, a kés vagy a balta.

¹⁰ Amit ebben az esetben szelleminek nevezünk, nem ugyanaz, mint amit az idolkorában tartottak annak. Számunkra a *szellemi* jelentése elsősorban a nyelv eszközeivel és a személyes tekintéllyel való irányítást jelenti, s nem valamely dolog lelki oldalát.

¹¹ Göbekli Tepe őskori régészeti helyszín kőépítményeit templomként jelölték meg, mintha a mai vallásos istentiszteletek korabeli helyszínei lettek volna. Azonban a legkevésbé sem állítható, hogy itt egy kifejlett vallásos gyakorlat folyt volna. A vallás mai fogalmába aligha férne az a gondolkodásmód, ahogyan a korabeli ember gondolkodott az általa tisztelt vagy félt olyan erőktől, amelyeket megszemélyesített és különböző állatalakokban jelenített meg. Nem tudjuk, milyen szinten voltak ezek a képi megjelenítések szimbolikus tartalmak hordozói, s mennyiben feleltek meg konkrét érzéki jelenségeknek. Nincsenek ismereteink arról, hogy valamilyen általános hiedelem alapján állították-e fel e hatalmas köveket, vagy egy eseménynek állítottak emléket velük. Az emlékkő állítása egészen más funkció feltételez, mint egy még homályos hiedelemre alapozott használat, amely egy szent helyet jelölt.

E korai általános funkcióra épült rá minden később előállított képtípus is, mivel az emberi elme emlékképei is hasonló a feladatot láttak és látnak el. Ugyanis feltételezhető, hogy az ember által alkotott képek is összefüggésben állnak az elmében keletkező képekkel. Az emlékezet képei a benyomás (bevésődés) erősségétől függően őrződnek meg, míg az ember által alkotott képek egy közösség egyes egyedeinek a közösség egészére kiterjeszhető intencióit, képzetait, gondolatait, tapasztalatait és elvárásait tartalmazzák, illetve ezeket voltak hivatva megőrizni. A vizuálisan megfigyelt formáknak az elmében történő megőrzése és a valamilyen felületre való kivetítése azért kivételes emberi képesség, mert kizárólag az emberi elme alkalmas arra, hogy megfigyeléseit képek formájában ilyen pontosan és részletesen ragadja meg, majd kivetítse és a keze segítségével egy felületen rögzítse azt, mégpedig oly módon, hogy mindez a közösség egésze számára elérhető legyen.

Feltételezhetően az egyes közösséget alkotó egyedeknek az elmeképei lehettek a kivetített és rögzített, a közösségi érzékelés számára érzékelhetővé tett képmemlékek elő- és mintaképei.¹² A képi megmutatkozások semmilyen egyszerűbb képnek tekinthető jelenségre nem vezethetők vissza. Az emberi elmében fellelhető privát képek közvetlenül nem adhatók át, nem kollektivizálhatók, nyelvi nem kommunikálhatók. Elméje képeivel mindenki kizárólag maga rendelkezik, s az érzetként nem válhat a közösségi tudásnak és ismereteknek a részévé. E falat elme és elme között még a meta-kommunikáció és a nyelvi megjelenítés, az auditív kommunikáció is csak részben képes ledönteni. A hordozófelületen rögzített képjelenségek általános érvényű, de még nem konkrét funkcióinak egyike az egyes elmék képmemlékeinek, képzetekének a közösségivé tétele, érzékelhetővé formálása azáltal, hogy azok megfelelő eszközök segítségével kivetítésre és rögzítésre kerülnek. Azonban e képek kollektivitásának a mértékét vagy a megismerésben játszott szerepét nem tudjuk megállapítani.

Ezért a legelső és legalapvetőbb képtípusból, a magában álló vizuális *jelenbe állításból* kell kiindulnunk, amikor az ember által alkotott képek geneziséét keressük. Ez a képtípus ugyanis minden felületen rögzített későbbi képtípus ontológiai és episztemológiai alapját, egyben magját és lényegét alkotja, amelynek segítségével a pusztán jelenbe állítások mellett az összetettebb képjelenségek is felépíthetők. Egy képi jelenbe állítás akkor és csak akkor tekinthető képnek, ha általa egy megmutatkozó vizuális jelenséggé érzékelhetővé válik. Ez azon egyetlen és legáltalánosabb érvényű képi funkció, amely nem zárható ki egyetlen képalkotásból sem, mert ennek hiányában magának a képi jelenségnek az érzékelhetősége szűnne meg. Megmutatkozás vagy vizuális jelenbe állítás hiányában nem beszélhetünk ember által alkotott képről. Ebből következik, hogy csak akkor tekinthető egy jelenség képi megmutatkozásnak, illetve képjelenségnek vagy képalkotásnak, ha a fenti kritériumnak megfelel. Még a valamilyen felületen vagy felületként történő rögzítés sem feltétele a képiségnek, hiszen a társadalmak gyakorlatában bevett volt az olyan képszerű és képként funkcionáló formák

¹² A *kép archeológiája* című művünkben igyekeztünk bemutatni, miféle tényezők, szituációk, adott-ságok és lehetőségek járultak vagy járulhattak hozzá az ember által alkotott képek megszületéséhez. Lásd: Zrinyifalvi Gábor: *A kép archeológiája 1.* Budapest, Meridián Kiadó, 2005.

alkalmazása, amelyeket csak a test képként való alkalmazásával, a test és az arc formalkotó és kifejező képességének a segítségével valósítottak meg. Az ilyen képi megjelenítés a pillanat elmúltával maga is semmivé válik. De az emberi elme és alkotások mellett a természet is rendelkezik olyan tükröződéssel és vetülettel, amelyet képként értelmezünk, de amely semmilyen felületen nem rögzül.

A magukban álló képi megmutatkozásokat egészítették ki azután a történelem során kialakuló társadalmak komplettebb, több ilyen megmutatkozást egyetlen egységbe szervező jelenetekkel vagy szituációkkal.¹³ A pusztai jelenbe állítást követően az összetettebb képalkotásokon – az egyes elkülönült megmutatkozók általános értelemben vett *létszerű* jelenben állásával szemben – a társadalomra jellemző állapotokat, viszonyokat, szituációkat igyekeztek megjeleníteni és megörökíteni. A képi jelenbe állítás alkalmával az egyszerű „természeti létező” (megmutatkozó) helyét azután átveszi az ember által létrehozott és vizuális létmódjára redukált társadalmi jelenlét. Ennek az általunk szituatívnak elnevezett képtípusnak a folyamatos fejlődése vezetett el később az identitással és „világgal” rendelkező képalkotásokig, illetve korunk technikai, digitális és interaktív mozgóképeiig, és a digitális képi kultúra kialakulásáig.

Az összetettebb szerkezettel rendelkező képekre jellemző, hogy már nem egy alakot vagy formát, de több térbeli és időbeli kiterjedéssel rendelkező, egymással kapcsolatba kerülő megmutatkozást, azaz lényegében közösségi és társadalmi viszonyokat igyekezik egyetlen kompozícióba (képi formába) terelni és „érzéki egységként” láttatni. Az ilyen kompozícióban az egyes megmutatkozások már csak egy rajtuk túlmutató képegész részeiként jelenhettek meg. Ez azonban azzal járt, hogy a vizuális képi jelenbe állítás immár egy elvont és összetett, ám egyértelműen nyelvíleg irányított és kifejezett, társadalmi elvárásokat közvetítő értelemnek alárendelve kezdett el működni.¹⁴ Habár még csak távolságként, de már megjelent a képben a

¹³ Az alapviszony sem veszítette el a jelentőségét. E viszonyon azt értjük, ahogyan egy képi megmutatkozás, illetve képjelenség egy nézővel kerül szembe. Amíg ez az alapviszony megőrizte minden funkcióját, a képi megmutatkozás sem volt képes tovább fejlődni. Az idolkorának közösségi kultúrája vagy a hitéletre jellemző viselkedési mód éppen úgy megőrizte ezt az ősi és eredendő viszonyt, mint a múzeumok látogatóinak a múzeumban kiállított jelenségekkel szembeni viselkedése vagy a művészetről való gondolkodás. Bizonyos értelemben még a képjelenség és a néző viszonya is megőrizte a kommunikatív jellegét, hiszen a képi megmutatkozás érzéki jelenléte a néző számára önmagában is információt hordoz. Legfontosabb üzenete az, hogy az érzéki jelenlét és megmutatkozás képes önmagában, éppen úgy a teljesértékű jelenléttel szemben működni, miként például az elme emlékképei.

¹⁴ A nyelv korabeli állapotáról nem maradtak fenn dokumentumok. Az eszközök készítése is inkább csak a gyakorlati tudásra utaló ismeretek forrása lehet. A képi alkotások előállítására sokkal összetettebb technikai és logisztikai feladatot jelentett, mint a kő- és faeszközöké. Feltételeznünk kell a nyelvi értelem nagyfokú kibontakozását és használatát, ami nélkül az olyan feladatok, mint a megfelelő festékanyag fellelése, összegyűjtése, tisztítása, szállítása, megfelelő állagúvá alakítása, majd a hozzávaló tárolás és egyéb eszközök előállítása és használatuk elsajátítása, a képi jelenbe állítás helyének a kijelölése, a megvilágítás biztosítása stb. mindenképpen összetett munkamegosztást igényeltek, illetve alighanem közösségi feladatot jelentettek.

sem formával, sem önálló érzéki létmóddal nem rendelkező, ám az egyes megmutatkozásokat egymással összekötő üresség, a még sokáig kitöltetlen, pozitív léttel (megmutatkozással) nem rendelkező *közeg* is. E közegből alakult ki idővel a képi tér képzete, amely tér a megformálódásával párhuzamosan egyre inkább valóságos léttel (mérhető kiterjedéssel és minőséggel) rendelkezett, habár csak a reneszánszban, a centrális perspektívának köszönhetően vált érzéki egységgé, a megmutatkozásokkal együtt értelmezendő komplexitássá. A képjelenségen a reneszánszban cserélődtek fel a szerepek, s vette át a képi tér az irányítást az egyes megmutatkozások felett, hogy immár maga is identikus jelenségként és szervező erőként vonja magába az egyes megmutatkozásokat, s rendezze el őket saját törvényei szerint. Ezzel vált valósággá az, hogy a képjelenség érzéki egységként az egyes megmutatkozásoknak már nem pusztán a közege volt, hanem azok lettek neki alárendelve, minthogy a térbeli kiterjedés feltétele a testi-alaki megjelenésnek. Az egyes megmutatkozások a képjelenség egészének a részeiként működtek közre az utóbbi identitásának a kialakításában.

Kultúrtörténeti szempontból is érdekes történet, miként játszódtott le az a folyamat, amelynek következményeként a képek tematikáját, értelmezésük irányát és módját az érzéki megismerés és a tisztán vizuális tapasztalat mellett mind nagyobb mértékben a nyelvi gyakorlat kezdte meghatározni. Ez a kétgyökerű eredet segítette hozzá az ember által alkotott képalkotásokat ahhoz, hogy ami egy kivetítés alkalmával érzékileg rögzítésre került, az a közösség és a társadalom számára érthető és értelmes, azaz vizuálisan is megragadott, jelentéssel telített és meghatározott tartalmakat hordozó legyen.¹⁵ A képjelenségeknek a megmutatkozásokat egybe szervező szituativitás megjelenésétől kezdve volt konkrét témájuk, tartalmuk és jelentésük.

¹⁵ Egy jelenetet, a szituációt, az eseményt, a jelenséget érzékileg és/vagy nyelvi szinten lehet megérteni. Az állati elméhez viszonyítva mondhatjuk, hogy akadnak dolgok, amelyeket csak ez utóbbi segítségével lehetséges érzékileg is megérteni. A vadászat jelenségként úgy érthető érzékileg, mint az életre veszélyes esemény, vagy a másik oldalról, mint a megélhetést biztosító tevékenység. De igazi jelentését csak a nyelvi értelem szintjén nyeri el. A háború viszont az állatvilág számára már teljességgel felfoghatatlan dolog, mivel egy összetett társadalmi eseményt és cselekménysort foglal magába, aminek képi megjelenítése már nyelvi értelmezést kíván meg.

A KÉPEK CSALÁDJA

Az első megközelítésben úgy tűnik, hogy a képek a bennünket körülvevő valósággal, a tárgyakkal, eszközökkel, dolgokkal és jelenségekkel vagy a nyelvvel és az elvont matematikai gondolkodással összevetve csupán egy mellékes jelenséghalmazt alkotnak. Ahogyan Platón feltételezte, a valósághoz képest a kép csak egy utánezat, az utánezat utánezata. Általában azt gondoljuk, hogy a képeknél az épületeknek, a városoknak, az utaknak, a templomoknak, a középületeknek s a tárgyakkal, eszközökkel a konkrét funkciójukból adódóan nagyobb és közvetlenebb hatásuk van az életünkre.¹ Ismerünk jelentős kultúrákat, ahol az ember által alkotott képek valóban nem játszottak jelentős szerepet. A természetben fellelhető képek, a tükröződések és vetületek sem tűnnek igazán jelentősnek, hiszen világunk ezeknek a hiányában is jól prosperálna, s kiválóan érzékelnék a bennünket körülvevő valóságot. Miért emelkedett ki mégis ez a jelenségtípus más jelenségek közül olyannyira, hogy az egyes filozófiáknak, ontológiáknak és episztemológiáknak is az egyik jelentős fogalmává vált? Miért, hogy a történelemben oly sok filozófus, művész és tudós foglalkozott és foglalkozik ma is a kép lényegére vonatkozó kérdésekkel?

Erre a lehetséges válasz az, hogy egyrészt a természetben fellelhető képek egyik különleges típusát alkotják az emberi képei, amennyiben az ember még természeti lényként tett szert a látásra, illetve a privát módon keletkező (felidézhető és variálható) elmeképekre. Másrészt a látás ismeretszerző folyamatként a képek alaptípusát, mintaképét és feltételét jelenti. Minden kép a látás képességében és agyunk kapacitásában, illetve adottságában és működési módjában rejlik. A természetben felismerhető képeket feltehetőleg csak a fejlettebb aggyal rendelkező emlősök érzékelik képekként. A látás folyamata optikai vetületi képek formájában, információk továbbítójaként segítette az embert előbb a környezővalóságában, majd a kollektív és egyéni világában való eligazodásban. A látás tekinthető a legátfogóbb jelen idejű képképződési folyamatnak, minthogy elménk formálja meg a körülöttünk lévő valóság vizuális látványát. Az így keletkező képeket főbb vonalaiban – bár eléggé elnagyoltan – az agyunk képes hosszabb-rövidebb ideig akár lényeges változás nélkül is eltárolni. Arra az episztemológiai kérdésre, hogy „hol található meg a látás folyamatának képe”, az elménkben, vagy ott, ahol magunk előtt taktilis „valóságként” megjelenni látjuk a dolgokat, az a válasz, hogy nem „kint” (az előttünk elterülő

¹ Platón feltehetőleg megdöbbenne azon, hogy az egyes megmutatkozók és képi megmutatkozásaik értékét tekintve mekkora aránytalanságot lehet felfedezni a képek (a mimézis mimézisének) javára. Ez azt mutatja, hogy a dolgok és a róluk alkotott képek értékelésében bekövetkezett változások éppen ellentétes tendenciát mutatnak, mint amit ő feltételezett és elvárt. Cézanne modellként alkalmazott tárgyainak az értéke töredékét sem éri annak, amit ma a róluk festett képek érnek. Valóság és képeinek viszonyában óriási fordulat következett be a képek javára.

„valóságban”), s nem is „bent” (elménkben, egy nem meghatározható helyen és kiterjedésben), hanem az elménk és a vizuálisan érzékelhető látvány viszonyában. A valóság nem itt vagy ott van, hanem egy viszonyban jelenik meg.

A képek keletkezésének vannak „külső”, az érzékelést befolyásoló és „belső”, elméleti feltételei. Nem létezhet kép a fényt visszaverő anyagi-tárgyi létformák nélkül, miként a fény által hordozott információkat transzformáló és feldolgozni képes agyműködés hiányában sincs lehetőségük a képeknek megjelenniük. Ezért a látás képessége kapcsán nem egyértelmű, hogy a látást külső valóságnak vagy belsőleg keletkező jelenségnek kellene-e tekintenünk?² Ha ugyanis a látható dolgok és a közöttünk lévő viszony a látás alapfeltétele, akkor e viszonyon belül dől el a kérdés, ami azt jelenti, hogy amit külső feltételként határozunk meg, az e viszonyon belül működik. Az észleleti kép abban az átfogó egyidejűségben és vizuális komplexitásban, ahogyan érzékeljük, az agyunkban jelenik meg, környezővalóságunk meghatározott viszonyai és látási képességünk adottságaitól függően, mégpedig a természetből ismert vetületként. De ez az észlelési kép már tartalmazza azt is, amit elménk hozzáilleszt és amit elvesz a vizuális észleletből, vagy amit nem vesz észre benne. Szemünk még nagyjából tisztán a fény által hordozott optikai információkat fogadja be, s elméműködésünk egészíti ki s teszi komplexé a pusztán látványként még hiányos és ugyanakkor a részletek mennyisége miatt információkkal túlterhelt vizuális érzetet. Amit látunk s ami valójában figyelmünk tárgyaként előttünk megjelenik, általában nem mutathat nagy eltérést, mert az a látásban (érezékelésben) való hitünket rendítené meg. Ezért éppen úgy nem lehet elválasztani az elménkben keletkező képeket attól, amit látunk, ahogyan a tükröződések sem attól, amit tükröznek. Nincs tükröződő és tükröző felületek nélküli tükröződés, és nem létezik kép sem, ami nem *valaminek* a vetülete vagy tükröződése lenne, amit valaki érzékel. Ennek ellenére megkülönböztetjük a tükröképet a tükrözött objektumoktól, miként a megmutatózókat is a képi megmutatkozásától.

Ezért a képi megmutatkozásnak és a képjelenségnek a fogalmát valamiként mégiscsak meg kell különböztetnünk a látás folyamatától. A látás információs viszony, amely *hic et nunc* valamely vizuális érzékelésre képes szervezet és környezete között

² A látás biológiai és elmetudományos, vagy az agykutatók által leírt folyamata nem ad választ erre a filozófiai kérdésre. Egyfelől a bennünk végbemenő és környezetünkről képet alkotó folyamatok egyfajta tanulási folyamat során felgyülemlett ismerettel egészítik ki az aktuális érzékelési folyamat alkalmával szerzett ismereteket, betömik a látás vakfoltjait, kiegészítik a formákat és megelőlegezik a nem, vagy rosszul látható jelenségeket stb. De a színek látása sem azt jelenti, hogy az adott jelenség meghatározott színnel rendelkezik, hiszen a színesség a fény egy meghatározott hullámhosszának az elnyelésével keletkezik. Az elme alaposan fel- és átdolgozza a kívülről érkező információhalmazt, amelyet sohasem a maga egészében érzékel, hanem részleteiben, az idő dimenziójában ért meg. De mást látunk egy és két szemmel, miként más képet kapunk a röntgenképen és a hőfotókon is. A nyelvi tudás is jelentős mértékben kiveszi a részét a látvány értelmezéséből. Ugyanakkor gyakran nem vesszük észre azt sem, ami a szemünk előtt van, mivel más jelenségre vagy jelenségcsoportra figyelünk, azaz látásunk szelektív. Képeket azért szeretünk nézni, mert ez a tevékenység a látás folyamatát is modellezi.

alakul ki. A képjelenségekről viszont azt tartjuk, hogy azok olyan képződmények, amelyek a térben és az időben helyezkednek el, azaz a helyük az általunk taktilisan megtapasztalható térben detektálható, miközben maguk nem rendelkeznek tulajdonképpen értelemben vett anyagi-tárgyi létmóddal. A kép tehát olyan jelenség, amelynek a hordozója valamely tőle különböző anyagi-tárgyi felület, amellyel azonban szintén nem azonos a képjelenség. Ne felejtjük el, hogy egy festmény képként a festék segítségével, de egyben vele szemben válik identikussá. Ezért általában azt tartjuk, hogy elménk képei az agyunkban (az agy működéseként); az érzékelhető természeti képek a természetben (az optikai adottságok működéseként); az ember által előállított képek pedig azon a felületen találhatók meg, amelyen alkotója vagy tulajdonosa elhelyezte és rögzítette őket, vagy ahová ki lettek vetítve. Azonban e helymegjelölések során egy pillanatra sem feledkezhetünk meg arról, hogy viszonyról van szó.

Habár vizuális érzékelési képességünknek köszönhetően végső soron minden képjelenség úgymond elmeműveletként, bennünk jelenik meg, a természetben fellelhető vetületi képeket és a tükröződések megkülönböztetjük a normál látásaktus alkalmával megtapasztalható észlelési képtől és annak eredetétől, a látványtól. Akadnak tehát olyan jelenségek, amelyeket ha nem is függetlenül a látásaktustól (pontosabban mondva a látási folyamatától), de megkülönböztetve a látás alkalmával keletkező általános vizuális érzékeléstől és észleléstől, már eredendően is képekként érzékelünk és értelmezünk. Ennek feltétele, hogy a helyüket a térben és az időben – a vizuális érzékelés adottságától függően – meg tudjuk határozni. A természetben fellelhető képként működő tükröződések és vetületek mellett ilyen képek azok, amelyeket mi, emberek hozunk létre. A természetben fellelhető tükröződések figyelmeztetnek bennünket arra, hogy a saját képi alkotásaink is valamilyen viszonyból születnek.

A látás folyamata, valamint emlékezetünk felidézhető (implicit és explicit) képei nélkül azonban aligha ismernénk rá még az olyan dolgokra, jelenségekre és személyekre is, akikkel nap mint nap találkozunk. A látás alkalmával az emlékezetben megőrzött képek jelentős része azután álomképpé, képzetté, képzeleti képpé, mintaképpé, de akár hallucinációvá is transzformálódhat. Ezeknek mindegyike olyan privátnak nevezhető, belsőleg keletkező és kizárólag az azzal rendelkező egyén számára létező képi adottság, amely elménk lényeges részét alkotja. Vizuális érzékelés, illetve észlelés, vagyis látási folyamat nélkül nem lenne elvont gondolkodás sem, hiszen az is az érzékszerveink által szolgáltatott adatokra, többek között a látás folyamatára és az azokból keletkező elmeképekre épül.³ Amit mi általában *el-vonatkoztatás*nak hívunk, az olyan művelet, amelynek keretén belül bizonyos dolgokat

³ A képeket megkülönböztetjük a tisztán jelekből álló adatoktól. Amíg az adatok jelekből épülnek fel, amelyekben tartalomként vagy jelentésként működnek, addig a látás folyamatában keletkező észlelési képek esetében még nem különültek el az egyes jelek, hanem képszerű egységben, az érzéki adottságoknak megfelelő téridőbeli elrendezésben jelenik meg minden lehetséges információ. Egy kép nem lehet adat, de tartalmaz adatokat.

(tulajdonságokat, részleteket, összefüggéseket stb.) kiemelünk, míg másoktól eltekintünk, illetve sematizáljuk azokat. Minden efféle *el-vonatkoztatás* elsősorban az érzékileg adott konkrét jelenségegységtől (a vizuális látvány feltételezett, de nem detektálható egészétől) való *el-tekintést*, *el-távolítást* jelent. Az érzéki egység feldolgozása, részekre bontása, egyes dolgok kiemelése, míg mások eliminálása, azaz a látvány „dekonstruálása” olyan elmefolyamat, amely még csak nem is az emberi elmének a kizárólagos sajátossága, hiszen erre a képességre minden érzékelő szervezetnek szüksége van. Gondolatainknak a jelentős részét nem fogalmak, kifejezések, nyelvi tartalmak, matematikai vagy logikai összefüggések és számítások, hanem képek és azok variációi teszik ki, de elvont nyelvi vagy matematikai gondolkodásunk is képekből indul ki, s csak transzformációs műveletek eredményeként válik önálló rendszerré vagy eljárássá. Ennek legismertebb példái a geometriai ismeretek. Információink legnagyobb részét azonban a látás vizuális folyamata szolgáltatja.

A távolból való érzékelés legfontosabb eszköze elsősorban a szemünk, másodszorban pedig a fülünk. Ezek segítségével nem a tapintásra jellemző érintéssel, a közvetlen vagy egy közvetítő anyagon keresztül történő érzékeléssel, hanem áttételekkel, a fényhullámok, a hangrezgések, illetve a levegő közegének és a távolságoknak a legyőzésével jutunk információhoz. Amíg tapintásunk csupán a közel lévő felületeknek egy apró szeletét képes egyszerre megragadni és értelmezni, addig a látás igen rövid idő alatt is képes hatalmas területeket átlátni, átfogni, s akár egyetlen pillanattal összetett információkhoz juttatni bennünket. A látás alkalmával az egyes dolgok összefüggéseikben, térbeli elrendezésükben, sajátos minőségükben, létezésük folyamatában, különböző vizuális információkat hordozó jelek társaságában vagy azokkal átfedésben jelennek meg.

Mindenkinek, aki rendelkezik a látás képességével, vannak képekre vonatkozó tapasztalatai. De a képnek a fogalmát is mindenki ismeri és mindennapjaiban használja. Ennek ellenére jóformán senki nincs tisztában a szó pontos jelentésével, e szó alkalmazhatóságának a kritériumaival és a határaival, miként azzal sem, hogy az eltérő képtípusok milyen viszonyban vannak egymással. Persze, anélkül is képesek vagyunk a szavakat a beszédben és az írásban megfelelően használni, hogy tisztában lennénk tartalmukkal és jelentésükkel, illetve történetükkel, vagy éppen képesek lennénk egy-egy szó definiálására, lényegük és sajátos minőségük pontos nyelvi meghatározására. A nyelvjátékok elsajátítása példák segítségével történik, mivel ez is elégségesnek tűnik a szavak megfelelő használatához. Azaz a mindennapi használat ellenére sem egyértelmű, hogy pontosan milyen jelenségeket és milyen kritériumok alapján tekinthetünk képnek, miként csoportosítsuk, illetve állítsuk őket – Wittgenstein kifejezésével – családi viszonyba.⁴ Ez arra utal, hogy helyes alkalmazásuk ellenére nem is olyan egyszerű és magától értetődő megállapítani, hogy mit soroljunk a képek kategóriájába. Gyakran hagyatkozunk a megszokott és elterjedt nyelvhasználatra anélkül, hogy belegondolnánk annak tartalmába. Amikor ugyanis beszélünk, nem a kommunikációban használatos szavak értelmén és jelentésén gon-

⁴ Ludvig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1998.

dolkodunk, hanem az adott szituációban való megfelelő használatukra, gondolataink kifejező artikulálására figyelünk. Ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy még a képekkel és a látással kapcsolatban álló szakemberek is gyakran keverik össze például a kép fogalmát a műalkotásával.

Amikor tehát a kép szó helyes használatáról beszélünk, nem a képek érzéki tapasztalatával kapcsolatos ismereteinkről adunk számot, hanem a képi tapasztalatunk nyelvi alkalmazásáról. A kettő viszonyának és különbségének azonban nagy jelentősége van a képek megértése szempontjából, mivel a hangsúly ebben az esetben az egyéni és a társadalmi tapasztalat nyelvi vetületén van. Ez pedig azt jelenti, hogy az érzékelés mellett vagy időnként egyenesen helyette, a képekről való tudásunkat nem közvetlenül a képek tapasztalatából gondoljuk megszerezhetőknek, hanem e tapasztalat nyelvi és társadalmi vetületéből, a nyelvhasználatból, illetve a mindennapok nyelvjátékából. A képekről való érzéki tapasztalatainknak nyelvivé, azaz kommunikációvá kell válniuk ahhoz, hogy egy átadható tudás részét alkothassák. Az érzéki tapasztalat és tudás végső formája nem az érzékelésben, hanem a nyelvi elvontságban található meg.

W. J. T. Mitchell volt az első, aki Wittgenstein rokonság-fogalmára és képelméletére támaszkodva megpróbált rendet teremteni abban a káoszban, amely a nyelvben a kép fogalma és használata körül a XX. századra kialakult.⁵ Minthogy az első kidolgozott képtipológia, amely készült, az ő nevéhez fűződik, mi is ebből indulunk ki, hogy megmutassuk saját képekre vonatkozó elvárásainkat, megalkossuk definícióinkat, és annak alapján felállítsuk tipológiánkat s megalkossuk a képek családfáját.

Mitchell rendszerében – amelyet nem gondolt véglegesnek – a kép fogalma alatt, amelyen ő *hasonmást*, *képmást*, és *hasonlatosságot* értett, léteznek 1) *grafikus képek* (festmények, szobrok, tervrázok); 2) *optikai képek* (tükrök, kivetítések); 3) *észlelési adatok* („érzékelhető emlékek, formák” [species], jelenségek, fantazmák); 4) *mentális képe* (álmok, leírások, ideák); 5) *verbális metaforák*.⁶ Mitchell a képeket aszerint csoportosította, hogy mely tudomány foglalkozik velük, illetve mely diszciplínák diskurzusaiban van központi jelentőségük. A „mentális ábrázolás a pszichológiához és az ismeretelmélethez tartozik; az optikai ábrázolás a fizikához; a grafikus, a plasztikus és az építészeti ábrázolás a művészettörténethez; a verbális ábrázolás az irodalomkritikához”.⁷ Ilyen összefüggések alapján azonban aligha lehet megalkotni egy valóságos és használható képtipológiát vagy a képek családi rendszerét, mivel az egyes tudományok maguk is változnak, szemléletük időről időre megújul, s miközben folyton újabb területekre vetik ki hálójukat, mindig akad olyan is, amely mindegyiküknek elkerüli a figyelmét.

Ezért véleményünk szerint szerencsésebbnek tűnik, ha hagyományos módon azokból a jelenségekből indulunk ki, amelyeket a kép fogalmával illetünk, illetve

⁵ W. J. T. Mitchell: Mi a kép? In: Mitchell: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. Szónyi György Endre – Szauter Dóra. Szeged JATEPress, 2008. 15–50.

⁶ i. m. 17.

⁷ i. m. 18.

azok jellemzőiből, és feltárjuk történeti változásait, egymáshoz való viszonyukat, valamint a társadalomban való alkalmazásukat. Ezután a kép fogalmának kritériumai, vizuális jellemzői, működésük és használatuk alapján azokra a jelenségekre is rávilágítunk, amelyekre ugyan nem alkalmazzuk a kép fogalmát, ám jellemzőik alapján mindenképpen e kategóriában van a helyük. Ha a nyelv a metaforáival, szimbólumaival nem csap be bennünket, akkor lehetőségünk nyílik egy megfelelő képtipológia kialakítására. Ez szemléletünkkel való az egyes képtípusokra és kapcsolataikra is visszahat. Számunkra úgy tűnik, a hétköznapi nyelvhasználat alig szorul korrekcióra, s csupán az egyes nyelvjátékokat kell megfelelő módon egybe-fűznünk.

Mitchell igyekezett öt alapkategóriába besorolni az általa alapvetőnek gondolt képtípusokat. Kategóriáit azonban rendkívül hiányosnak tartjuk és nem is érthetünk vele egyet, mivel nem érezzük, hogy ez a megoldás a családi viszonyaik szerint megfelelően rendezné el az egyes képtípusokat. Kirajzolódik ugyan egy koncepció, amely azonban igencsak vitatható. Tanulmányunkban nem követjük végig, hogy alkalmazhatóak-e Mitchell kategóriái a különböző kultúrákban a filozófia és a művészet történetének egyes korszakaira, mivel ebben a tanulmányban nem a képfogalom kultúrtörténetét kutatjuk, hanem a jelenben való konstrukcióját, kategorizálhatóságát vizsgáljuk. Ezzel szemben egy képtörténeti kutatás, amelyre, ha csak nagy vonalakban is, de sort kerítünk, nyilvánvalóan azt eredményezi, hogy jobban megértjük, miként és miért alakult éppen úgy a képek nyelvi használata, illetve nyelvi értelmezése, ahogyan azt ma ismerjük, s ez mennyiben felel meg az érzékelésnek és a nyelv önmagával szembeni elvárásainak.

Már a kép definíciója tekintetében is kétségeink támadnak Mitchell fogalomhasználatával szemben, mivel nem kielégítő az a meghatározás, amely szerint a legáltalánosabb értelemben a *hasonmás*, a *képmás* és a *hasonlatosság* tekinthető képnek. Az angol szavak az angol nyelvterületen használatos képekre vonatkozóan egy gyakorlatot tükröznek, s ezek a különböző nyelvek eltérő fejlődésének köszönhetően nem teljesen azonosak például a német vagy a kínai nyelvben használatos szavakkal és kifejezésekkel, illetve azok használatával és jelentésével. E szavak, mint például a *hasonmás* esetében a *look-alike*, *facsimile*, *double*, *clone*, *wraith*; amivel a hasonlatosságot fejezik ki, a *similarity/similitude*; a képmásként használatos *wraith*, *look-alike*, *image*, *facsimile*, *counterpart*, azt jelzi, hogy az azonosság mellett a használatban és a technikában való különbségeknek volt nagyobb szerepük. E fogalmak azonban egyáltalán nem merítik ki a képek kategóriáját, hiszen a képeknek nem mindegyike arckép, s legkevesébe sem tekinthetők hasonmásoknak, s lényegüket tekintve az arcképek sem a hasonlóságon, hanem a vizuális azonosságon alapulnak.⁸

⁸ Egy portré esetében a hasonlóság fogalma akkor kerül elő, amikor a hasonlított nem felel meg teljesen az elvárásoknak és az arc képének azonossága tekintetében kétségek merülnek fel. Az összevetés és hasonlítás a nem megfelelő azonosságérzetből fakadó vizuális cselekvés. A hasonlítás alkalmával a néző részéről döntés születik az azonosság kérdésében, ami eleve feltételezi az azonosság hiányát, a nem kielégítő vizuális megfelelést.

Egy vetület vagy tükröződés nem hasonlít arra, amit kivetít vagy tükröz, hanem vizuálisan egyszerre azonos vele, s mint térben tőle eltérő helyen fellelhető, valamint az anyagi létmódját nem tartalmazó látvány, különbözik tőle. Amit valamely személyről elménkben képként megőriztünk, nemcsak hasonlít arra, akivel azonosítjuk, hanem meg is felel neki. Ugyanez a helyzet a megmutatkozók és képi megmutatkozásaik viszonyában. Akkor beszélünk hasonlóságról, amikor az összevetés alkalmával érzékeljük az eltérést, az érzéki különbséget is a jelenség és hasonlított között. Az összevetésben többnyire egy másik kép, az emlékezetünk képe is közrejátsszik, mivel ez a kép köztes helyet foglal el a két jelenség, illetve a jelenség és a kép között.

Mitchell olyan jelenségeknek is külön kategóriát alkotott, amelyek, annak ellenére, hogy a hasonlóságot vagy azonosságot a nyelv az érzékelésre vonatkozóan mondja ki, mégsem vizuális közvetlenségükben, legfeljebb metaforikusan tekinthetők képeknek. A jelző, a leírás, az *ekfrázisz* nem kép, legfeljebb a szöveg olvasása nyomán alakulhatnak ki képek az olvasóban. Azonban minden ezen a módon keletkező kép az olvasó egyénhez tartozik, személyes. Kétségtelen, hogy a mindennapi nyelvhasználatban alkalmazott kifejezések között gyakran jelenik meg a kép fogalma, amin azonban egyáltalán nem egy konkrét vizuális jelenséget vagy jelenségtípust értünk, hanem egy a nyelvjátékban metaforikusan vagy szimbolikusan értelmezett, de nem vizuálisan, hanem auditív módon megjelenő *nyelvi* „kép”. E nyelvi „kép” esetében az asszociációnak köszönhetően megjelenhetnek a tudatban valóságos emlékképek vagy az elmében kreált képek is, amelyek azonban nem azonosak a szavakkal és leírásokkal, minthogy reflexív módon, vizuálisan keletkeznek.⁹

Hiányként jelentkezik, hogy Mitchell a legújabb korszak képtípusait, a technikai képeket még nem építette be tipológiájába, ami ma, a sokféle technikai kép korában már ugyancsak zavaróan hat a rendszerére. Mi viszont a technikai képeknek nagyobb jelentőséget tulajdonítunk, mint a hagyományos képtípusoknak, mivel elterjedésüknek köszönhetően a technikai képek (fotó, mozgóképek, digitális képek stb.) jelentik a képek modernkori tapasztalatának az alapját. Már az ő rendszeréből és szóhasználatából is kiderül, hogy a kép fogalma története során sohasem nyert minden tekintetben egyértelmű kifejezést, mivel minden korszak a maga világához igazította a képeket és vele a kép fogalmát és használatát is. A történeti képfogalom élő voltát mi sem bizonyítja jobban, mint hogy még a XXI. század elején is a történeti, azaz a manuálisan előállított, azaz festett művészi kép jut elsőknek az eszébe az emberek többségének a kép szó említésekor, s nem lehet tudni, ez az asszociáció mikor adja át a helyét a hétköznapi gondolkodásban egy másfajta képtudatnak.

⁹ A *képmás* fogalma képtípusként megnevezve tautológia, s nem különbözik a *hasonmás* fogalmától. A kép mellett a *más* szó a jelentésében – azaz, *másikként*, s még inkább *másolatként* értve – ugyanazt a tartalmat hivatott hordozni, mint a kép fogalma. Feladata az lenne, hogy pontosítsa a kép jelentését, ám ehelyett olyat állít a képről, ami nem tekinthető igaznak, mivel a kép nem *másolata* annak, ami általa és/vagy benne érzékileg megjelenik. (Itt lenne igazán nagy jelentősége a nyelv-, a kultúra- és a filozófiatörténetnek, mivel a platóni értelemben vett *mimézis* kifejezés az ilyen megfogalmazásokban hozható kapcsolatba a mai nyelvhasználattal.)

Közismert, hogy a képről való elméleti gondolkodás kezdetét Platón nevéhez köthetjük, aki filozófiájának a homlokterébe állította a *mimézis* (utánzás=kép?) fogalmát. Az ő és Démokritosz elmélkedéseiben jelent meg először ez a szó a filozófiai gondolkodás számára központi szerepben, amely azután két és fél évezredre meghatározta az európai kultúrában a nyelvi-filozófiai gondolkodásnak a képekhez való viszonyát. Platón azonban egy korszak szűkös képszemléletével volt kénytelen dolgozni, hiszen még nem ismerte a szélesebb értelemben vett és a különböző jelenségekre is alkalmazható történeti megismerést és már nem ismerhette az olyan képhasználatot sem, amilyen a testkép volt egykoron. A *mimézis* fogalmára épülő kritikájában annak ellenére sem számolt kellő mértékben a képek azon típusaival, amelyeket mi az elme képeiként vagy a természetben fellelhető képekként tartunk számon, miként a látás és a kép összetett optikai összefüggéseivel sem, hogy maga is nagy jelentőséget tulajdonított az elmében fellelhető képeknek (ideáknak). Pedig Platón a híres barlanghasonlatával maga hozott erre példát. Egyetlen eredeti valóságot ismert el, az ideákat, amelyekről azonban még azt sem lehet teljes bizonyossággal állítani, hogy valóban képeknek vagy inkább képzeteknek, nyelvi tartalmaknak tekintsük-e őket, hiszen az idea egyaránt lehet mindegyik. Ám számunkra úgy tűnik, hogy az ideák inkább tekinthetők a kánonhoz hasonló mintaképszerű képződményeknek, amelyeket a filozófus mértékadóként (etalonként, paradigma-ként) alkalmazott a valóság meghatározásakor. Mivel Platón úgy gondolta, az idea minden érzékelhető dolognak és jelenségnek az eredete, ezért ezt kell megjelölnie tulajdonképpen valóságként, amiről azután utánzás révén készítünk képeket. Az e mintaképekről készült képek azok, amelyeket mi képként nevezünk meg. Ha a látás folyamatának és a nyelvnek a viszonyát Platón filozófiájában összevetjük egymással, nem nehéz észrevenni, hogy benne a filozófiai gondolkodás minden tekintetben a nyelvi értelem egyedül hiteles eszközeként igyekezett uralma alá hajtani az érzéki megismerést és az érzékelhető valóságot. A nyelv egyértelműen fegyver volt számára az érzékeléssel szemben. Lényegében a filozófiában vált elsőként a nyelvi értelem explicit módon kizárólagossá, hiszen a korai vallási „teológiákban” és elképzelésekben az érzéki megismerésnek, a ceremóniának még ugyanolyan nagy volt a jelentősége, mint például a geometriában az érzéki arányoknak, viszonyoknak és összefüggéseknek. A görög kultúrában jelent meg, majd idővel kezdett elválni egymástól három fő tudásmód, a tudomány, a filozófia és a teológia, s jelent meg először az esztétikai szemlélet csírája is, amiből kialakult a képekre, az irodalmi, zenei alkotásokra, valamint az építészetre vonatkozó önálló gondolkodás- és tudásmód.

Vegyük sorba és nézzük át egyenként Mitchell azon alapfogalmait, amelyekre képtipológiáját ráépítette! Elsőként már említettük a hasonmás vagy képmás fogalmát, amely azt a képzetet kelti, hogy két személy vagy tárgy, dolog, jelenség külsőre, azaz vizuálisan érzékelve, úgymond „hasonlít” egymásra, s minthogy összetéveszthetők, ezért az egyik a másik helyett vagy annak a képeként (alteregójaként) léphet fel. E szót azonban egészen eltérő jelenségekre alkalmazzuk, hiszen egy eredeti nyomat *hasonmás*-kiadása más értelemben tekinthető képnek, mint amikor két személy hasonlít egymásra. Miközben egy kép hasonmás-kiadását a *reprodukció* szóval

fejezzük ki, holott ha a méreteiben is azonos az eredeti a képpel, akkor a hasonmás (faksimile, kópia, lenyomat) fogalma illene rá jobban, a szóhasználat teljesen eltér a hagyományosan megszokottól. A *hasonlóság* és a *vizuális azonosság* vagy *megfelelés* közötti finom különbségnek azonban nagyonis nagy jelentősége van.

A *hasonmás* kifejezést elsősorban akkor használjuk, amikor valamely személy megtévesztően úgy néz ki, mint egy másik személy, de vagy mégis érzékelünk némi különbséget, vagy valamilyen a vizuális megfelelésen kívüli tény szól az azonosság ellen. De a hasonmás kifejezést nem alkalmazhatjuk képekre. A kép és a taktilis valóság összevetésekor a hasonmás fogalma kevésbé használható kifejezés, hiszen egy ilyen összevetés esetében a hasonlóság mellett azonnal látjuk a különbségeket is. Ezért egy képi jelenbe állítás semmiképpen sem tekinthető hasonmásnak, mivel az azonosság meghatározott területre korlátozódik. Ezt még egy tükörképről sem állítjuk. Egy személy jellemzői közül a képére (megmutatkozására) vonatkozóan csupán a *formaazonosság* vagy a vizuális jellemzőknek a *megfelelése* lehet helytálló megállapítás, minthogy a képi megmutatkozás semmilyen tekintetben nem hasonlíthat a megmutatkozóra oly módon, hogy bárkit is megtéveszthetne. Ugyanezért nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett mimézisről sem, hiszen ki venné komolyan, hogy a vízfelszín mimézis útján jeleníti meg, ami benne tükröződik. A mimézis kezdetben a már ekkor absztrakt mozgásformát megvalósító táncra s talán a zenére utalhatott, s nem a mai értelemben vett képalkotásokra. Szókratész is ebben az értelemben használta. Az első képtípus, amelyre Platon alkalmazta e szót, a tragédia volt, majd a többi képalkotásra is kiterjesztette használatát.

A *hasonlóság* esetében azonban bizonytalanságérzés keríti hatalmába azt, aki összeveti a képet a feltételezett megmutatkozóval. A hasonlóság szóban nincs jelen annak a bizonyosságnak az érzése, amely a megmutatkozást a megmutatkozóhoz eloldozhatatlanul hozzáköti. Az „Ő az!” felismerésének egyértelműsége nélkül az érzékelésbe egyfajta eldönthetetlenség, kétség fészkel be magát, amely olyan állapotot teremt az észlelés aktusában, amely lehetetlenné teszi az azonosíthatóságot, a ráismerést. Az „úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás” kifejezés viszont már egyértelművé teszi a szereplők, az összevetés alapját jelentő hasonlító és a hozzá mért hasonlított viszonyát. A formai megfelelés ellenére is fennálló különbség a megmutatkozás és a vélt megmutatkozó között olyan érzéki egybeesésre utal, amely hamis azonosságérzetre épül. Annak ellenére, hogy amikor két személy vagy tárgy úgy hasonlít egymásra, hogy könnyen össze lehet őket téveszteni vagy azonosítani lehet őket, elvileg sokkal nagyobb közelséget érzünk közöttük, mint egy megmutatkozó személy és képi megmutatkozása között. Mégis, csak ez utóbbi esetben beszélünk azonosságról, ami jól mutatja a megmutatkozó és képi megmutatkozása formai-érzéki azonosságának eredendőségét és a képek eltérő használatát. Annak ellenére, hogy a kép saját minősége lehetetlenné teszi a megmutatkozás megmutatkozóval való teljes azonosítását, éppen a létet meghatározó közegekre vonatkozó különbségektől való eltekintés ad magyarázatot egy kitapinthatatlanul lapos és anyagatlan portrénak az adott személlyel való azonosításához.

Az azonosság, hasonlóság és különbség megértése minden biológiai létezésnek az alapját jelenti. Ha a kép a valósággal áll viszonyban, akkor ezt tükröznie kell, s a képeknek nincs is ennél alapvetőbb feladatuk, amikor a jelenbe állítanak valakit vagy valamit. A megmutatózó létezésének és létminőségének a felismerése a látás mellett a képeknek is az elsőrendű feladata. Amennyiben a kép megtevesztő lenne, ahogyan ezt Platón állítja, úgy az életvilágban való tájékozódásunk válna bizonytalanná. A képek használata annak a bizonyítéka, hogy a látás a valóságot közvetíti. Ha nem így lenne, a képek semmire sem lennének alkalmasak. A látással és a képekkel kapcsolatos nem megfelelő nyelvhasználat, a nem odaillő szavak és rosszul felmért viszonyok és összefüggések félrevezethetik a látásról és jelenségekről való gondolkodást.

A képek valóságban betöltött szerepének a jelentősége a velük kapcsolatos nem megfelelő metaforák alkalmazásakor érhető tetten. Amikor egy képen felbukkanó alakra azt mondjuk, hogy az valakire hasonlít, akkor nem gondolhatunk arra, hogy azt a bizonyos személyt látjuk a képen megjelenni. Az összetéveszthetőség értelmében felfogott *hasonlóság* ezért nem megmutatózó és megmutatózása, azaz nem a taktilis valóság és vizuális megmutatózására redukált képe viszonylatában merül fel. Ha valaki valamely másik személyre összetéveszthetően hasonlít, az még nem jelenti azt, hogy képi viszony keletkezett közöttük, hogy egyik a másiknak a képi megmutatózása. Az ikertestvérek legfeljebb metaforikusan képmásai egymásnak. De például egy festett kép reprodukciójával vagy faksimile kiadásával szemben – amikor az eredetivel mindenben egyező, de valójában egy utólagosan reprodukált kiadványról, egy képnek a képéről van szó, már nem beszélünk sem hasonlóságról, sem azonosságról. Egy fotón vagy egy reprodukción megjelenő alaknak a megmutatózásáról nem azt mondjuk, hogy hasonlít a megmutatózó személyre, hanem azt, hogy azonos vele. Ugyanakkor annak ellenére, hogy egy festett képről készült fotó vagy reprodukció maga is kép, nem azonosítjuk őket egymással. Képként az azonos közeg ellenére – vagy talán éppen azért – a különbségeknek van döntő jelentőségük. Ezért egy festmény reprodukciójáról azt tartjuk, hogy bár vizuális értelemben részletekbe menően megfelelnek egymásnak, a reprodukció, amely olyan produkciót jelent, amely megismétli (re-produkálja) valaminek a képét, mégsem azonos a festménnyel. Ebben az esetben az eredeti (kép) és annak technikai eszközökkel újra alkotott képe közötti megkülönböztetésnek van elsősége. A reprodukált és reprodukciójának a viszonyára az azonosság és a nem-hasonlóság egyaránt rányomja bélyegét. De a kép és reprodukciója viszonylatában a *nemazonosságot* sem állíthatjuk, hiszen ebben az esetben a reprodukción nem az adott festmény jelenik meg az alkotó kéznyomával, intenciójával, érzékenységgel, hanem egy másik képtípus. Az azonosság és a nemazonosság viszonylatában egy logikán és érzékelésen kívüli, társadalmi szempont lép be abba a döntési mechanizmusba, melynek során eldőli a két képtípus értékviszonya.

A *képmás* fogalmával az a baj, hogy ebben a szóösszetételben a második szó *másolatot*, *utánezatot*, *összetéveszthető hasonlóságot* jelent. Márpedig nem ismételtethetjük meg Platón azon hibáját, hogy a képet valamilyen dolog, személy vagy

jelenség pusztán utánzásának tartjuk, ha mégoly tág értelemben és rugalmasan használjuk is a *mimézis* fogalmát. A görög nyelvben e fogalom kialakulásának és használatának megvolt a története, s a jelentése sem volt teljesen azonos azzal, amit a latinban az *imitatio* (*imitatio*) szó jelentett, s még kevésbé, amit korunkban az utánzás, másolás, ismétlés, sokszorosítás, a színlelt azonosság, vagy a látszatazonosság (*szimulákrum*) stb. szavak jelentenek. Két eszköz – például szerszám – hasonlíthat egymásra, mégsem egymás utánzatai vagy képei. Akár össze is téveszthetők, ám nem áll fenn közöttük semmiféle képi viszony, sem az utánzás valamilyen formája. Ezekben az esetekben ugyanis a tudás átadása, a tanulás jelenik meg, mégpedig olyan létmódozatként, amelyben az elsajátítás és az ismétlés tekinthető utánzásnak. Ez ugyanis a tanulás lényege. Aki eltanul valamit valaki mástól, az igyekszik egy az „eredetivel” azonos formát vagy jelenséget, azonos eljárással és megoldással előállítani. Ám, ha az egymást követő generációk a tanulásuk során pusztán utánoznak egymást, a platóni elképzelés szerint egyre mélyebbre kellene süllyedniük az utánzások egymásra halmozódásában, ha nincs meg bennük az idea. Még abban az esetben is ez várna rájuk, ha visszaemlékezhetnének egy életüket megelőző igazságra. Az ideák esetében azonban nem visszaemlékezünk előző életünkre, hanem másoktól, korábbi generációktól kapjuk ajándékba a tudást és az ismereteket. Azaz megtanulják a korábbi generációktól az előállítás módját és a vele kapcsolatos elvárások teljesítését. *Ismétlésről*, s nem pusztán *utánzásról* van szó. A „csináld utánam” kifejezésben is az ismételhetőségen, s nem valamely megoldás halovány utánzásán van a hangsúly. Az utánzás szó diszkreditálását Platón végezte el, s ezért is kell megszabadulnunk ettől a szótól.¹⁰

Ha valaki valaki mást utánoz, vagy úgy néz ki, úgy viselkedik vagy cselekszik, mint akihez hasonlít, az metaforikusan annak a „képeként” mutatkozik meg. Ha közismert politikust utánoz egy színész, akkor utánzásról beszélünk, mivel a politikus „után csinálja” azon érzéki jellegzetességeket, amelyről az adott politikus felismerhető. A gesztusokat, mozdulatokat, arcmimikát levásztja a személyről, s maga is előállítja azokat. Ám a festő, amikor képet hoz létre, nem utánozza sem azt, akit képén megjelenít, sem a természetet, legföljebb átveszi vagy alkalmazza a másik festő technikáját, eljárását, stílusát, megoldásait, esetleg a látásmódját. A festési technika elsajátítása esetében, amely évszázadok alatt formálódik ki, beszélhetünk csak utánzásról. Az „utánzás” ebben az esetben a képjelenségek létrehozásában, az előállítás egyéni megoldásaiban jelenik meg. Például akkor, amikor a tanítvány oly mértékben elsajátítja a mester stílusát, hogy az összetéveszthetővé teszi képalkotásait. Ebből az összefüggésből azonban a megmutatkozó és a megmutatkozó

¹⁰ Az utánzás szó jelentésében nem választható el az eredetiség kifejezéstől, amely ennek az ellentéte. Ennek a két szónak a különbségét az európai és a keleti kultúrák közötti eltérés rajzolja ki élesen. A nyugati kultúra megtanulta, hogy az újításnak, az új megoldásoknak, eszközöknek stb. mekkora jelentősége van. Ezzel együtt azt is, hogy az újítás védelemre szorul, mert e védelem hiányában nem alakul ki, s nem válik gyakorlattá. A keleti kultúrában a helyes utat a kivitelezés pontossága, minősége jelzi, s nem az új megoldások, technikák bevezetése.

viszonya kimarad. A kép pusztá képződményként szintén nem képes utánozni, legfeljebb észlelésekor a látásunkat csalja meg. Így működik például egy torzításmentes tükör, vagy amikor úgy érezzük, hogy a festményen lévő alak a tekintetével figyel és követ bennünket.

Amire egy képi megmutatkozás képes, az nem több, mint a *vizuális jelenbe állítás* (a reprezentáció eredeti jelentésében). Ám nem a megmutatkozó személy, dolog vagy jelenség, hanem csak a vizuális képe az, ami előttünk megjelenik, s ezzel a kép nézője is tisztában van. Erre a kizárólag vizuális minőségre redukálva a képjelenséget, már kijelenthetjük, hogy valóban éppen úgy a megmutatkozót érzékeljük, mint egy tükörkép esetében. Azért véljük a képen a megmutatkozót feltűnni, mert vizuálisan azonosítjuk vele a megmutatkozását. Nem azt mondjuk: „ez a képi megmutatkozás hasonlít X-re”, hanem azt, hogy „ez X (képe)”. A vizuális formai jellemzők tekintetében nem mimézisről kell beszélnünk, hanem azonosságról. A kép szemlélője a képen megmutatkozó alakot azonosítja azzal a „másik” képpel, ami az adott személyről vagy általában az emberekről benne emlékképként él. Mivel azonban a kép elárulja jelenségvoltának kizárólag rá jellemző tulajdonságait is, azaz kidomborodni látjuk a kép-voltát, csak igen ritka esetben ér bennünket érzécsalódás, s véljük úgy, hogy nem képet, hanem közvetlenül (a kép közvetítése nélkül) „magát a dolgot”, a tapintható jelenséget, illetve személyt látjuk. Ilyen érzécsalódást azonban csak a tükörkép okozhat, amelyben minden együtt van, ami a vizuális érzékelésben megfelel azon elvárásnak, hogy a kép kizárólag tükrözöttként legyen érzékelhető, s a képszerűségét elfedve összetéveszhető legyen a taktilis valósággal. A tükörkép lényege, hogy csak a térbeli pozíciókat változtatja meg, de ami az időbeliséget illeti, ezen a téren szimultán együtt mozog a megmutatkozókkal. Amikor azonban egy ember által alkotott képre tekintünk, s e képben valakire/valamire *ráis-merünk*, tudatában vagyunk annak, hogy egy képpel állunk szemben, amelynek megvannak a maga kizárólag rá jellemző minőségei is. Ezek olyan minőségek, amelyekkel a megmutatkozó személyek, dolgok, jelenségek nem rendelkeznek. Emellett tisztában vagyunk a képek megfelelő használatával is, ami arra utal, hogy tapasztalati és gyakorlati tudásunk rejtett módon ugyan, de még mindig irányítja látásunkat és gondolkodásunkat.

Számomra úgy tűnik, hogy mielőtt Mitchell tudományos kutatásának a tárgyaként ideiglenes rendszerbe foglalta a képtípusokat, nem tisztázta kellőképpen, hogy milyen kritériumai vannak a kép fogalmának, mik a jellemzői, milyenek az egyes képfajták egymással való összefüggései, vagy a tipikus, minden más jelenségtípustól különböző karakterjegyei, mi az alkalmazásuk módja, s ez miként befolyásolja a képi minőséget, s mi az, ami minden – egymástól mégoly távolinak tűnő – képfajtát egy közös fogalom alá rendel. Mentségére legyen mondva, ő volt az első, aki átfogó elméleti alapállásból igyekezett elkülöníteni a képeket más jelenségektől. Mivel nem akarta elkapkodni a tipologizálást, különböző tudományok vizsgálódási területeként jelölte ki az egyes képtípusokat, hogy azután ennek alapján rendszerezze őket. Ez a megoldás azonban nem pótolja a kép fogalmi definícióját. A tipológia arra való, hogy ha nem is szerkezetiként, de összefüggéseiben elrendezzen egy jelenségcsoportot

az elmélet számára. Mindezek ellenére a tipológiának látenszen tartalmaznia kell magát az elméletet is, hiszen nem kerülhet vele ellentmondásba. A tipológia egy rendszer vagy egy elméletnek az előszobája. Ami Mitchellnek a legkevésbé sikerült, az a vizuális megismerésnek és a képeknek a megkülönböztetése. Márpedig a számunkra lényeges választóvonal nem a látás és a többi érzékszervvel, illetve a nyelv és segéd-eszközei (logika, kauzalitás) segítségével megszerezhető ismeret különbségében van, hanem a látás (folyamatának) és a képnek nevezett jelenségtípus között húzódik. Az olvasás művelete is a szem közreműködésével történik, mégsem beszélhetünk vele kapcsolatban vizualitásról, s még kevésbé képalkotásról, legalábbis abban az értelemben, ahogyan ezt a vizuális megismeréssel kapcsolatban egyesek képzelik.

Mitchell tipológiájának a kritikai feldolgozását az általa az első kategóriába sorolt képek; a festmények, szobrok és tervrajzok értelmezésével folytatjuk. E jelenségek közül azonban mi csak a szobor fogalmát fogadjuk el valóban képi jelenséggként. A *festmény* kifejezés ugyanis a kép vagy műalkotás létrehozásának az eszközét és módját nevezi meg, de mint tudjuk, nem minden festési eljárás eredményez képet. Egy festett faldekoráció nem feltétlenül eredményez egyben képet is. A festmény fogalma éppoly általános, mintha a szobor helyett plasztikát említenénk, amely egy jóval tágabb jelenséggörte foglal magába. Tudjuk, hogy a műalkotás céljából létrehozott festmények lehetnek absztraktak vagy egyszerűen díszítő jellegűek is, és ebben az esetben már nem tekinthetők képnek, ha e szó tartalmában a *reprezentáció* jelentését, az *újra-megjelenítést* (*újra-jelenbe állítást* vagy *újra megmutatkozást/bemutatást*) értjük.¹¹ Egy absztrakt festmény semmit nem jelenít meg újra, mivel minden tekintetben létrehozó és nem megjelenítő művelet eredményeként keletkezik.

A manuális képalkotás eszköze és technikája nem egyedülálló vagy kivételes. Képet és falat is lehet ecsettel festeni. A XX. században készült absztrakt vagy minimal art alkotások monokróm festményeit a fentiek miatt semmiképpen sem lehet képi jelenségnek nevezni. Még abban az esetben sem, ha egy máshol már látott, ugyanilyen színnel lefestett és szintén monokróm falfelület képét látjuk benne. Az absztrakt festmény vagy grafika önmagán kívül nem jelenít meg semmi mást. Nem ismerünk rá benne „valami másra”, ami által a *megmutatott* és a *megmutatkozás* között olyan differencia keletkezhetne, mint amelyet a dolog (jelenség, látvány) és a képe között érzünk és feltételezünk, s ami alapján az egyiket megmutatkozónak, a másikat e megmutatkozó képének, illetve megmutatkozásának érzékeljük és tekinthetjük. Az absztrakt festmény nem utal tovább bennünket egy megmutatkozóhoz. Ugyanakkor ez nem jelenti egyben azt is, hogy egy absztrakt műalkotásnak nem lehet tartalma, jelentése vagy hogy ne lehetne reprodukálni. Paradox módon, egy ilyen festmény reprodukciója már tekinthető képjelenségnek. Azonban ettől még

¹¹ Az általános díszítőmotívumok ismételt megjelenése sem tekinthető képi megoldásnak. Ebben az esetben éppen úgy, ahogyan a szerszámok ismételt előállítására esetében ismétlésről, s nem képi jelenbe állításról vagy megjelenítésről kell beszélnünk. Egy elvont díszítőmotívum megismétlése ugyanúgy nem valamely létezőnek a jelenbe állítását jelenti, ahogyan egy kör többszöri rajza sem tekinthető a kör képének. A díszítőmotívum minden ismétlésben önmaga, s nem a képe jelenik meg.

maga a festmény nem válik képpé, hanem csak arról van szó, hogy a festmény képét észleljük, illetve a festményt egy képen látjuk újra megjeleneni.

Ám, hogy kiélezzük a helyzetet, egy átmeneti jelenséget fogunk példaként megemlíteni. Sokaknál okoz zavart, hogy például a geometrikus formákat nem egyszerű a képi jelenségek viszonylatában értelmezni. Ezek rendszerbe sorolása azért nehéz, mert geometrikus formákra rábukkanhatunk a természetben, de a társadalomban is, azaz egy mindenhol fellelhető jelenségekről van szó. Ám a magában vett geometrikus forma csak addig absztrakció, amíg nem érzékelhető, hogy milyen konkrét jelenség részeként jelenik meg vagy milyen jelenséget reprezentál. A természetben fellelhető geometrikus formák mindig valaminek a geometrikus formái. Platón nyomán a geometrikus formákról azt tartjuk, hogy azok érzéki ideák. Ám kérdéses, hogy e formáknak ez a tulajdonsága nem csupán a nyelvi elvárásban fedezhető-e fel, hanem valóban létezik-e saját kritériumait teljesítő érzéki megjelenésük is? Abban a tekintetben a geometrikus formák azonosak a képekkel, hogy e formák is le lettek választva anyagi hordozójukról. Azonban e formák nem egyéníthetők, azaz nem konkrétak, mint a képi megmutatkozások megmutatkozói. Igaz, hogy a képi megmutatkozásokon sem csak egyéniségek portréit láthatjuk, de minden képen rögzített emberi alakról és portréről feltételezhető, hogy annak ellenére, hogy nem konkretizálható, általa egy valóságos személy jelenik meg, mivel általában vett emberi alakok csak a statisztikákban, matematikai mennyiségekként és a nyelvben léteznek. Egy emberi alak legfeljebb piktogramként válhat oly mértékben általánossá, mint egy geometrikus absztrakt forma. A piktogram azonban már a képi megjelenítés határán áll, s részben jelként funkcionál.

Ezt a problémát át lehet vinni a vizuális érzékelés más területeire, így például a képi jelenbe állítás különböző határterületeire is. Tagadhatatlan, hogy nem lehet egy erősen sematikus ló képét azonosnak tekinteni egy általában vett állat képével.¹² Általában vett állat ugyanis csak a nyelvben, fogalmi absztrakcióként létezik, az érzéki valóságban viszont különböző állatfajok, s azokon belül konkrét egyedek

¹² Ha egy gyermek sematikus lórajzát nézzük, máris lehetségesnek tűnik a konkretizálás, ha a gyermek számára a rajzolt ló egy általa ismert és megnevezett lóval azonos. A gyermek számára az adott ló rajza egy meghatározott lóval azonos, s ezért a rajz, ha nem is vizuális karakterjegyeit illetően, hanem a képhez csatlakozó nyelvi értelmezésben, de mégiscsak egy konkrét megmutatkozássá válik. Ugyanez a helyzet akkor is, amikor egy portré esetében csak valakinek az elmondása alapján vagy bizonyos dokumentumokból értesülünk arról, kit jelenít meg a portré. De amikor egy ismeretlen személlyel találkozunk, akkor is a bemutatkozás segít azonosítani az illetőt, mivel az arca (képé) számunkra ismeretlen személyt jelenít meg. A név azonban még nem tartalmaz kielégítő információt. Az azonosítás azt jelenti, hogy az adott személynek a társadalmiságát illesztjük hozzá ahhoz az érzéki látványhoz, amelyet az ismeretlen személy arca nyújt számunkra. A társadalmiság a közösségben elfoglalt pozíciót jelenti, amely személy tulajdonképpeni lényegét árulja el, míg az arc kinézete, formai jellemzői, karakterjegyei pusztán az adott személy biológiai létéről árulkodnak. Minthogy a piktogramok a jel és a kép határán álló jelenségek, ahhoz, hogy valamit vagy valakit konkrétan a jelenbe állítsanak, túlságosan elvontak. Ám, kétségtelenül felismerhető bennük az átmenet a jelek és a megjelenítés között.

léteznek, amelyek mindegyikének mások a formajellemzői. Az őskori barlangképek állatalakjai ugyan egyes állatfajokat rögzítettek, de e képeket azért tekinthetjük mégis képi megmutatkozásoknak, mert ennek ellenére sem olyan szigorú kritériumok alapján lettek megjelenítve, mint az absztrakt geometrikus formák, amelyeknek minden megjelenítése eredeti. A geometrikus formáknak azért nincs képük, mert minden megjelenésük azonos az adott geometrikus formátípus mindegyikével, s minden, ami egyedi rajtuk, eltávolítja őket önmaguktól. Ezért az ilyen „egyedi jellegzetességek” figyelmen kívül hagyhatók. Ezzel szemben minden ló hordozza egyedi tulajdonságai mellett fajának általános jellemzőit is. Egy emberi arc képe akkor is emberi arcot jelenít meg, ha nem ismerjük fel, ki jelenik meg általa, vagy amikor az arc sematikus és nem fedezhető fel rajta a személyiségegyek. A néző számára az ismeretlen személyek portréiban is személyek válnak érzékileg jelenlévővé. A túlságosan sematikus arcképet azonban hiányosnak, befejezetlennek érezzük. De még ha nem is egy konkrét vagy általunk ismert személy arcának a képéről van szó, hanem csak általában egy emberi arcról, azt akkor is egy létező személyhez kötjük, azaz képzeletünkben egy megmutatkozót, egy ismeretlen X-et rendelünk a kép mellé/mögé, s a képet az „ő” megmutatkozásaként értelmezzük. Egy ilyen arc, ha nem túlságosan stilizált, mint a piktogramok, akkor alig különbözik egy olyan arctól, amelyben nem ismerünk rá senkire sem, mégis úgy értelmezzük, hogy „valakinek az arca”, esetleg egy általunk nem ismert személlyel azonosítható”.¹³

A geometriai formákkal azért más a helyzet, mert egy jellegzetes, egyszerűbbre nem redukálható ideális geometrikus forma minden más olyan geometrikus formát reprezentál, amely lényegi tulajdonságai tekintetében (elősorban a szögei és az oldalai tekintetében) megegyezik vele, függetlenül az anyagától, a méretétől, színétől, a térbeliségétől, a megjelenítés eszköztől. Minden négyzetes (egyenlő oldalú, derékszögekből és egyenesekből álló) forma minden más ugyanezen tulajdonságokkal rendelkező négyzetes formát re-rezentál. De ez a forma nem képként jelenik meg, hanem maga az absztrakt vizuális jelenség, az elvárt kritériumoknak megfelelően, jelen esetben négyzetként áll előttünk. A négyzetes geometrikus formákkal szemben meghatározott elvárásaink vannak: egyenesek határolják, a gyakorlatban alkalmazott geometria elveinek megfelelően, szögeinek összege 360° legyen, tökéletes síkban helyezkedjen el stb. Egy négyzethálós lapon az egyes négyzetek nem képei, nem utánzatai vagy másolatai egymásnak, hanem mindegyik egy-egy négyzet, amelyek együttesen négyzethálót alkotnak. A vízszintes és függőleges vonalak viszonyai, derékszögű metszései eredményeként keletkezik a négyzethálós rácsozat egy sajátos mintázatként.¹⁴ Egy ilyen rácsozatnál semmi sem igazolja jobban, hogy az elvont

¹³ A megmutatkozó és megmutatkozása szempontjából igen érdekes a fotó és annak a rendkívül részletszegény, piktogramszerű megjelenésének a kérdése. Bármilyen egyszerű és részletszegény is egy fotó, mindig valóságos megmutatkozót rendelünk mellé, azaz elismerjük, hogy az a jelszerűvé válása ellenére is valakinek a képe.

¹⁴ Egy ilyen mintázatnak minden eleme absztrakt. A vonal csak abban az esetben konkrét, ha valaminek a kontúrjaként jelenik meg. A magában álló, semmit nem körülkerítő vonal azonban tiszta

négyzetes forma nem a képével reprezentálja magát, hanem mindig maga jelenik meg. Nem emelhető ki egyik négyzetes forma sem, hogy az a többi négyzetes forma mintaképe, ideája, genezise vagy eredetije. Ám, ha ez a forma kilép a pusztá absztrakcióból és például kőtömbként, egy épület vagy egy tárgy formájában mutatkozik meg, akkor már minden további nélkül válhat egy kép megmutatójává. Igaz, ez már nem pusztán egy négyzet, hanem az adott kőtömb, épület vagy tárgy részeként válik képpé, amiben történetesen egy szabályos geometriai formát alkot. De e formán túlmenően más egyedi jellemzőkkel is rendelkezhet. A tárgyi lét önmagában még nem kritériuma annak, hogy képet lehessen alkotni valamiről, de az, hogy felülete legyen, annál inkább, mivel a forma és képi megjeleníthetősége egyaránt felületekhez kötődik. Ezért a szellemi létezők képi megjelenítését kvázi formák segítségével oldották meg a képalkotók.

Mi a helyzet azzal a szabályos geometriai formával, amelyet rövidülésben, a perspektíva törvényeinek megfelelően jelenítenek meg? Ha ez a forma magában áll, absztrakció, ha viszont egy képjelenség részeként érzékeljük, akkor az dönti el a kérdést, hogy van-e olyan tulajdonsága is, amely egyéni, netán egy tárgy felületéhez kötött, illetve valamilyen konkrét dologra utal. Egy geometrikus forma különböző projekciói maguk is elvontak. Egy geometrikus rajz, ha mégoly projekcióként jelenik is meg, nem tekinthető képjelenségnek.

Geometrikus formákat a Mitchell által az első kategóriába sorolt tervrajzok is tartalmazznak. A tervrajz olyan rajz, amely nem a mindennapi látást reprezentálja. Olyan segédeszközként funkcionáló jelek (vonalak, egyenesek, szögek stb.) segítségével megszerkesztett, de a résztervek jelként való funkcionálása miatt képjelenségnek nem nevezhető jelenséget jelent, amely csak a végső, összegző fázisában, a részletrajzok *konstrukciójából* összeállított látványként tekinthető képnek. A tervrajzok önálló részletrajzok formájában egyszerre mutatják egy dolog vagy jelenség egyetlen konkrét nézőpontból sem látható, meghatározott elvárások szerint kivitelezett szerkezetét, összefüggéseit, térbeli viszonyait, adottságait, arányait és külső vagy belső felületének látványképét (=látványtervét). Más megközelítésben, a tervek megvalósítását követően viszont egy valóságos építménynek vagy dolognak már csak a dekonstrukciója lehet. A tervrajzok könnyedén hatolnak át a valóságban szilárdnak tekinthető felületeken (például falakon), hogy vizuálisan jeleníthessék meg tárgyak másként nem érzékelhető szerkezetét, ami azt jelenti, hogy a felület adottságait másként veszik figyelembe, mint egy képi megjelenítés. A tervrajz lehetővé teszi a felületen való átlátást.

A szerkezet, akár csak a képjelenségek kompozíciói, maga is absztrakció eredményeként jön létre. Abban az esetben, ha látványtervről van szó, a tervrajzról már

absztrakció. A szabályos geometrikus formák és az őket körülhatároló vonalak, egyaránt absztraktak. A geometrikus forma „kontúrja” nem egy taktilis önmagában álló természetes formát kerít körül, hanem egy sematikus síkgeometrikus formát jelöl ki. A forma létező, de nincs „eredetije”, konkrét megmutatója, amivel egyszerre azonos és egyben különbözik is tőle, mert minden geometrikus formában maga a forma van jelen megduplázódás nélkül.

valóban állíthatjuk, hogy kép, ám ez a terv részleteit egybegyűjtő és egységbe szervező, illetve megkonstruáló, egyben saját részeit (konstrukcióját) el is rejtő látványkép már nem tekinthető a szó tulajdonképpeni értelmében tervrajznak, mivel nem a tervezett jelenség szerkezetét, felépítését, részlemeinek az egymáshoz kapcsolódását jeleníti meg, hanem annak érzéki egységbe foglalt látványát *képként*. A *látványterv* szóösszetételben a 'terv' részelem arra utal, hogy a megmutatkozó még nem létezik. Ez azt jelenti, hogy a képe megelőzheti a megmutatkozót. Ez az ellentétbe fordítja a megmutatkozó és képe eredeti viszonyát, miszerint a megmutatkozó léte a feltétele a képi megmutatkozásának. Azonban egy mégoly részletes jelekből álló szerkezeti rajz sem tekinthető képnek, ha a szerkezetét jelző és kijelölő egyezményes jelek, s nem a leendő vizuális látvány érzéki egysége dominál.

Habár a tervrajz nem olvasható lineárisan, miként egy írott szöveg, mivel a képekre jellemzően két vagy – miként újabban – három dimenzióban terjed ki, ám értelmére a jelek olvasásából, és nem egy megmutatkozónak az érzéki jelenbe állításából derül fény. Ebből a szempontból a tervrajzok átmenetet képeznek a képek és a nyelvi értelmezhető szövegek között. Egy rajz minél inkább tervrajz, annál kevésbé kép, s minél inkább kép, annál kevésbé érzékeljük jelekből előállított rajzolatként. A tervrajzon tehát a heterogén és az absztrakt és képi alkotóelemek együttes szerepeltetése azt jelenti, hogy a képiséget a nem-képi (jelekből álló) jelenségektől elválasztó határvonal a tervrajzon belül húzható meg, s nem annak a határán. A tervrajzok olyan konstrukciók, amelyeknek a végső célja jelek segítségével létrehozni egy olyan jelenségszintű képi egységet, amely elárulja a megmutatkozónak azon részleteit és összefüggéseit is, amelyeket a képe (az egy adott nézőpontból látható felületének a látványa) nem árul el. De éppen ennyire igaz az is, hogy a tervrajz több kép egymáson áthatoló látványának az egybekomponálásával keletkezik, akár a röntgenképek, amelyeket viszont ennek ellenére is képnek tartunk. A röntgenképek ugyanis nemcsak képalkotó eljárással készülnek, de híján vannak a tudatosan alkalmazott mesterséges jeleknek is.

Mitchell második kategóriáját, amely az optikai tükröket és kivetítéseket tartalmazza, sem érezzük teljesen meggyőzőnek, mivel nem jelöli, hogy a természetben fellelhető, természetesként számontartott tükröződésekről vagy mesterségesen előállítottokról van-e szó. Az előbbieket – mint a víz tükröződését vagy a délibábot – természetes képeknek tekintjük, míg az utóbbiakat meghatározott eszközök segítségével magunk állítjuk elő, ezért ezek a technikai képek kategóriájának határán jelennek meg. Ez pedig azt jelenti, hogy bár a kép mint olyan minden esetben természetes, minthogy általa optikai törvényekből fakadó jelenség valósul meg, de egyes mesterségesen előállított képtípusokra a természetben nem találunk példát. Olyan pontos és torzításmentes képalkotó eszközökkel, mint amilyen az általunk használt tükör, a természet nem rendelkezik, miként a képek rögzítésének lehetőségével sem. Kizárólag az ember által létrehozott képek rögzítettek. A víz tükröződésének változásai együtt érzékelhetők a tükröző felülettel, a fényviszonyokkal és a víz állapotváltozásával. A délibáb pontatlan képe megtéveszti a szemünket, de ez a képtípus sem statikus. Az elme képei is hasonlóképpen illékonyak és folytonos

eltűnésnek és újra felbukkanásnak vannak kitéve.¹⁵ Az elmeképek nem vehetők tüzetesebben szemügyre, minthogy azokat nem a szemünkkel látjuk, s akárcsak a taktilis valóságban, ha az adott kép valamely részlete érdekelné bennünket, máris képváltást hajtunk végre. Ma már tudjuk, hogy az ember által alkotott képek rögzítettsége sem jelent abszolút biztosítékot a kép változatlanságára nézve, hiszen nem választható el attól, aki nézi őket, s azoktól a körülményektől, viszonyoktól, adottságoktól sem, amelyek között megtekintésre kerülnek. Ráadásul a képek hordozója is öregszik, minthogy ki van téve a környezetben végbemenő fizikai és kémiai folyamatoknak és változásoknak. Az idő jelei éppen úgy kiülnek a képek felületére, ahogyan a tárgyakon is felismerhetők.

A természetes és a mesterséges tükröződések egyaránt a természeti törvényeknek megfelelően működnek. Ebből a nézőpontból szemlélve nincs különbség közöttük. Mesterséges képnek azt nevezzük, amikor egy képtípus keletkezése során az emberi tudás és technológia is szerepet kap. A természetes és a mesterséges tükröződések között helyezhető el például a *camera obscura*, amely egy természeti jelenség mesterséges keretek között előállítva, de nem zárható ki teljesen a természetben való véletlenszerű előfordulása sem. Az emberi beavatkozást egy meghatározott fizikai jelenségre koncentrálnó célirányos reduktív eljárásnak kell értelmeznünk, amelynek oly módon van része a kép előállításában, hogy lehetővé teszi a szükséges optikai törvények működését. Ezt a mesterséges eszköztípust reprezentálják a nagyítók és távcsövek. Optikai nagyítólencsék azonban fellelhetők a természetben is, hiszen a szemben lévő fényáteresztő lencse és a leveleken megülő vízcseppek is ekként viselkednek. Ám nem fordulnak elő csiszolt és minden szennyeződéstől mentesített üveg vagy műanyag formájában, amely lehetővé teszi, hogy továbbfejlesztésükkel távcsöveket és nagyítókat hozzunk létre. Az alkalmazott technika és technológiai eljárás mesterségesnek tekinthető az optikai törvények szempontjából, de a fizika más törvényeinek nagyon is megfelelnek, azaz természeteseknek is tekinthetők.

A Mitchell által konkrétan a képtípusok között nem említett film és az egyéb – például számítógéppel előállított, gyakran pedig animált – mozgóképek korunk alighanem legtöbbet alkalmazott képtípusai. Az első mozgókép valóban felületen rögzített, majd kivetített állóképek sorozata volt, s bár csak más értelemben beszélhetünk vetítésről, de a számítógépen megjelenő képek is „vetítettek” és persze minden ember által alkotott képtípus a természeti törvények működését példázza. A vetület és a tükröződés alapvető optikai jelenségként a látásfolyamat alapja, hiszen mint említettük, a szemünk is *camera obscura*ként viselkedik, idegpályáink pedig a vizuális információkat elektromos impulzusok formájában jelekké transzformálva továbbítják az agyba, ahol az feldolgozásra kerül. Ez pedig azt jelenti, hogy a retinára

¹⁵ Nem könnyen eldönthető kérdés, hogy egy emlékképnek az újabb és újabb felbukkanása tekinthető-e ugyanúgy, ugyanazon kép megjelenésének, ahogyan például egy számítógépen újra megjelenítünk egy képet. Ez utóbbi esetben is dilemmát jelent, hogy egy jobb felbontású kép azonos lehet-e egy rossz felbontású képpel? Hol tűnik el az azonosság? Meddig toleráljuk a kép minőségromlásából fakadó torzulást?

vetülő fény a fotoreceptorokban ingert kelt, amit az agyhoz kapcsolódó idegsejtek impulzusok formájában jelekké alakítva továbbítanak az agyba, s ez is a részét képezi a természetes képképződésnek. Amikor megismerésről beszélünk, a különböző kémiai és biológiai szinten végbemenő folyamatok, de még bizonyos kvantumeseemények szerepét is figyelembe kell vennünk. Ami „végeredményként”, azaz érzetként megjelenik elménkben, mégsem jelek valamilyen módon elrendezett sokasága, hanem a látvány vagy jelenség, alak vagy forma, vagyis a valóság észlelési képe.

Az optikának és a számítógépes rendszernek a kombinációja összetett technológiával előállított képet eredményez, amely létrejöttét illetően azonban semmiben sem különbözik az úgynevezett absztrakt jelenségektől. Ha a technikai képeken a vizuálisan érzékelhető legkisebb érzetegységeket keressük, akkor elmondhatjuk, hogy a pixelpontok csak méreteikben különböznek az anyagi jelenségek atomi szerkezetétől vagy az általunk még érzékelhető legkisebb egymástól megkülönböztethető egységektől. Az atomi szerkezeti szint a láthatóság tartományán túl helyezkedik el. A legkisebb képi egységek (pixelpontok) méreteikben sokszorosai az atomi szerkezetű anyagnak, s a képek előállításának az egyik célja éppen az, hogy ezek a pontok sajátos minőségükben a kép érzékelésekor éppen úgy eltűnjenek, mint az egyes atomok valamely dolog felületének az érzékelésekor.¹⁶

Az alkalmazott eljárás és technika, azaz a megjelenítés módja szempontjából a nyomtatás (a fotótechnika és a különböző nyomtatási eljárások) még abban az esetben is képet eredményeznek, ha egyébként olvasásra szánt, azaz jelekből álló szöveget jelenítenek meg. A nyom vagy lenyomat az említett optikai jelenségekhez hasonlóan képszerű jelenség, miként ezt az árnyék vagy a plasztikus formák térbeli lenyomatai is bizonyítják.¹⁷ A közvetlen testi érintkezés, illetve a presszió nyomán keletkező lenyomat tehát úgy tűnik, egyértelműen képszerű képződmény, mivel negatívként ugyan, de az egyik felület átveszi a másik formafelületét. A nyom esetében jól érzékelhetően szerepe van az anyagnak a képképződésben. Ha egy plasztikus betűt a homokba nyomunk, annak éppen úgy megjelenik a negatív formát mutató lenyomata, mint amikor egy harangot vagy egy szobrot bronzból kiöntenek. De a harang és a szobor közötti különbség éppen a forma vizuális érzékelésének és társadalmi alkalmazásának a sajátos minőségében jelenik meg. A harangot, akárcsak a gépalkatrészeket, többnyire annak ellenére is absztrakt formaként értelmezzük, hogy pontosan tudjuk, ugyanolyan módon kerül előállításra, mint a szobor, s tisztában vagyunk a funkciójával, tárgyi alkalmazása lehetőségeivel és sajátos formájával is. Mégis, egy szoboralakban megjelenítést/jelenbe állítást látunk, míg a harangban csupán egy sokszorosító eljárás alkalmával létrehozható tárgyat. Az

¹⁶ Az összehasonlítás csak elméleti szinten állja meg a helyét, hiszen az atomok képe azok tovább bontásával atommagra és héjazatra teljesen eltűnik. Ezen a szinten már nem beszélhetünk képről, mivel a látás és különösen a kép vizuális érzékelhetőségének a feltételei alapvetően megváltoznak.

¹⁷ A nyom képi vonatkozásairól és az ember által alkotott képek kialakulásában játszott szerepéről *A kép archeológiája I* című kötetünkben tettünk említést (Zrinyifalvi Gábor: *A kép archeológiája I*. Budapest, 2005.).

anyagot alkalmazott egyszerű fizikai presszió nem elegendő ahhoz, hogy azt, ami így megjelenik, képnek, illetve képi megmutatkozásnak tekintsük. Az emberi forma esetében a cél is egy képi jelenbe állítás, azaz egy képi jelenségnek a létrehozása, míg a harangot eszközként meghatározott használatra állítjuk elő. Ez azt jelenti, hogy a kép különleges státusának az eléréséhez nélkülözhetetlen az emberi intenció, alkalmazási és megértési mód, amelyeket közös nevezőre hozva a társadalmiság fogalmával illethetünk.

A harangöntést tekinthetjük úgy, mint a tárgyak technikai sokszorosított előállításának egyik mintaképét, míg a szobor lehet a képi jelenbe állításé, a reprodukcióé. Az öntési eljárás közömbös abban a tekintetben, hogy képi vagy nemképi formáról van-e szó. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a sokszorosítási eljárás és az emberi alak között húzható meg a képi jelenbe állítás és a tárgyak sokszorosított gyártása közötti határvonal. A sokszorosítás még nem feltétlenül tekinthető képi reprodukciónak. A fotótechnika is a sokszorosító eljárások egyike, amivel akár mikroalkatrészeket is elő lehet állítani. A képi jelenség és a sokszorosító eljárás nem fedi le egymást pontosan, hiszen nem minden esetben tekinthető a sokszorosítás egy meghatározott módja képalkotásnak, miként a képalkotások mindegyike sem sokszorosítással kerül előállításra. Amíg lehetséges harangokat sokszorosítással előállítani, s ezek nem tekinthetők képalkotó eljárásnak, addig a sokszorosított harangokról más eljárással, például fotózással lehetséges képet készíteni. Ugyanaz a sokszorosító eljárás adott esetben pusztán mennyiségi növekedéshez vezet, míg máskor képet eredményez.

Senki nem tiltakozik azon kijelentés ellen, hogy egy autóról és más tárgyról is lehet képet előállítani. De ha ugyanazt a modellt sok példányban látjuk egy kikötőben, behajózásra előkészítve, akkor e példányokat egyszerű sokszorosított tárgyként, és nem egymás képeként értelmezzük. Ha viszont lefényképezzük a saját autónkat, akkor azt már képként értjük meg, mivel ebben az esetben már egy *egyéni történetre* szert tett tárgyról van szó. A jelenben állás a képekkel szembeni elvárásoknak megfelelően a vizuális érzékelésre lett redukálva. Hasonlóan átmeneti helyzet áll fenn a háromdimenziós sokszorosítás esetében is. A kikötőben látott, sorozatban készített autók formai szempontból sokkal inkább megfelelnek egymásnak, s lehetnek elvileg akár egymás megmutatkozásai, mint a róluk készült két- vagy akár háromdimenziós kép. Mégis ez utóbbit tekintjük képnek. Ez azt jelenti, hogy bár az anyagnak és a formának nagy jelentősége van a megjelenítés szempontjából, mégsem kizárólagosan ez az egyetlen figyelembe vehető szempont a képi minőség megállapítása szempontjából. A kép minőségéhez egyaránt hozzátartozik az anyagi létezés hiánya és a megmutatkozó felületének az érzékelhetősége. Ez teszi lehetővé a kép azon sajátos minőségét, hogy az érintés számára elérhetetlen.

Ezek alapján pedig azt a kérdést is feltehetjük, miért nem beszélt Plátón a *mimézis* kapcsán a sokszorosításról, hiszen már ő is jól ismerte a pecsétnyomókat és talán a sokszorosítás egyéb eljárásait is?

Mínthogy a dolgok, tárgyak és jelenségek az ember számára valóban léteznek, a megjelenítés tekintetében a modern képalkotó technikai eljárással készült jelenségeket egységes technológiájuk miatt nem különböztethetjük meg aszerint, hogy *képi*

jelenbe állítások, absztrakciók vagy sokszorosítások. Egyik fogalom sem tekinthető objektívnek, feltéve, hogy van relevanciája ennek a szónak a képek kontextusában. Mindegyik képjelenségtípusnak kizárólag az ember számára van jelentése és jelentősége. A természeti vagy az ember által létrehozott tükröződések és/vagy vetületek esetében nem vetődik fel, hogy egy szöveg vagy jelekből álló jelenség tükörben látható képe minek tekinthető, jelnek vagy képnek. Mindkét fogalom – kép és jel – mögött az őseinktől örökölt képességeink, az emberi gyakorlat és az egész életvilág húzódik meg, minthogy számára valóan létezik egyik is, másik is.

A szövegek sokszorosítása Gutenberg óta nem képi, hanem reprodukív tevékenység, holott a lenyomaton alapul. Az azonban biztos, hogy az ember által alkotott kép nem tekinthető a megmutatkozó sokszorosításának, duplumának. Egy képen feltűnő szöveg esetében is felmerül a kérdés, hogy miként kell értelmezni? Az ilyen esetben mindkét állítást – hogy kép és jel – egyaránt igaznak kell elfogadnunk, hiszen egyfelől egy kép részeként jelenik meg, minőségében a megértésének a különbözősége ellenére sem üt el a kép többi részétől, másfelől viszont jelszerűségét képként sem veszíti el, s ezért éppen úgy olvassuk, mintha nem egy kép részeként érzékelnénk.

Mindezek ellenére visszaköszönnek Platónnak a valóságot szintekre osztó gondolatai, amikor az „utánzás utánzását” alacsonyabb rendűnek tartotta, mint az eredeti ideát, amikor egy műalkotásról és annak reprodukciójáról beszélünk. Habár a filozófus nem említette, hogy amennyiben egy dolog vagy jelenség kevésbé valóságos, hol és miként van benne jelen a valóság, illetve kitölti-e valami a valóság helyét az adott dologban vagy jelenségben, vagy egyszerűen csak „léthiányról” kell beszélnünk. Azonban a képek általános létminősége Platón nélkül is pontosan mutatja meg, hogy mi különbözteti meg a megmutatkozást a megmutatkozótól, milyen értelemben tekinthető egy képi jelenbe állítás valóságnak és milyen tulajdonságai alapján nem tekinthető annak.

A tükör mindent egyforma mértékben tükröz, azaz képként ver vissza. A tükörben megjelenő írásos szöveget szöveggként, azaz írott jelek rendszereként olvassuk, mivel a jelek képeit is jelekként értjük meg. A 3D-s nyomtatók és szkennerek éppen úgy, mint a fotók, bármit képesek képi eljárásuként újra megformálni. Jel és kép ugyanazon technikai eljárással kerül rögzítésre és a használatuk során derül ki, hogy melyiket tekintjük képnek, s melyiket jelnek.

Egy pohár használati tárgyként meghatározható funkciót lát el. Ha ezt a poharat egy színházi előadáson, azaz egy képi jeleneten belül kellékeként használják, akkor a pohár önmaga képévé válik, mivel egy képjáték részét alkotja.¹⁸ Ezen

¹⁸ Ugyanez az önmagáról alkotott kép volt jellemző az őskori ember testképjátékára is, amikor kommunikatív szándékkal, félig auditívan, félig testének játékával beszélte el a vele történeteket. Az ember öntudatának bizonyítékaként az arcképének a felismerése igen érdekes esete az önismeretnek. Gadamer joggal említi az *Igazság és módszer* című könyvének „Az esztétikai tudat absztrakciójának bírálata” című fejezetében, hogy „...minden önmegértés valami máson megy végbe, amit megértünk, s magába foglalja ennek a másiknak az egységét és önmagával való azonosságát” (Budapest, Gondolat,

az sem változtat, hogy valóban isznak belőle, vagy csak imitálják az ivást, hiszen a jelenet a maga egészében tekinthető képnek. Ha pedig filmre viszik a színházi előadásban a pohárból való ivást, még egyértelműbben képként (egy kép képeként) jelenik meg a pohárból való ivás mozzanata. Ha egy pohár papírból készült, s nem alkalmas ivásra, akkor csak egy pohár plasztikusra formált képe lehet. De amennyiben olyan pohárból készül, amelyből inni is lehet, a pohár sokszorosított eszközként önmagaként jelenik meg. Azonban ugyanabban a színházi jelenetben egy könyv szövege írásjelként válik érzékelhetővé, holott a pohárhoz hasonlóan egy kép részét képezi.

A sokszorosítás és a képi jelenbe állítás időnként egybeesik, s nem különböztethető meg egymástól, míg más alkalommal képesek vagyunk határozottan disztingválni a két minőség között. Alighanem a képek sokszorosítása erre a legjobb példa. Ugyanaz vonatkozik a jelekre és a képi megmutatkozásra. A sokszorosítás egy meghatározott minőségű dolognak a mennyiségiként való kezelését jelenti. Amíg a reprodukció többnyire egy képről vagy más típusú műalkotásról, jelenségről készült kép – amely vizuális minőségének nagyobb részét tekintve megegyezik az eredetivel –, addig a sokszorosított művészi képek reprodukciói, bár teljesen egyformák, egymásnak nem képei, viszont egyenragúak egymással, illetve megfelelnek egymásnak, amennyiben felcserélhetők. Azonos minőségüket közömbösen viselik, mivel nem egymáshoz, hanem a megmutatóhoz viszonyulnak. Amit az egyikről készült kép (fotó) megmutatóként a jelenbe állít, nem képe a többi sokszorosított példánynak, de ennek ellenére a kép a többi sokszorosított példányt is reprezentálja, mivel ezek a képek felcserélhetők.

A *reprodukció* (és a *replika*) fogalma azonban többjelentésű. Egyaránt jelent olyan jelenséget, amely létében megismétel egy már létező másik jelenséget, azaz reprodukálja (újraalkotja, előadja, termeli, bemutatja), de azt is, amikor annak csak a vizuális megjelenése (érzet- vagy látványegysége) kerül „ismétlésre”, mint például a festmények reprodukciói esetében. Elvileg a *hamisítványt* is fel lehet fogni úgy, mint *replikát* vagy *utánzatot*. Az élet is reprodukción, a DNS láncok önreprodukálásán alapul, miközben erre az újra-alkotásra vagy újramegjelenségre nem lehet azt állítani, hogy pusztán ismétlés lenne, hiszen a nyomában nem egy, az eredetivel mindenben tökéletesen azonos jelenség (*duplum*) jelenik meg. A képi értelemben vett reprodukció megfelel annak, amikor egy állat barlangban fennmaradt őskori képe az adott faj mindegyikét reprezentálja.

De egy ilyen kép – a genetika törvényei szerint értelmezve – reprezentálhatja-e azon állatokat is, amelyek e kép elkészülte után jöttek a világra? Nem keletkezik-e ellentmondás a megmutatózó és megmutatózása viszonyában, amelyet az idő dimenziójának a képbe keveredése okoz? Bármely esetben lehet képe egy még nem létező dolognak, vagy csak a tervek esetében lehetséges a megmutatózás meg-

1984. 85. o.). A tükröződés esetében azonban a „másikat” a tükörkép jelenti, amely tükörkép azonos a tükrözőttel és egyben annak észlelőjével. A tükrözőtt tehát önmagára ismer tükörképében „másikként”. Ez az önmegismerésnek egy kivételes lehetősége és igazolása.

mutatkozóval való viszonyának a megfordítása? Ez a kérdés egészen a lét és a létezés ontológiájáig hatol el.

A tervek alapján úgy tűnik, hogy lehetséges az ilyen megfordítás. Lényegében a gének is tervek, az élővilág tervei a jövőre nézve. Nemcsak az élet *reprodukcója*, de az ember által alkotott tervek és az emberi elme működése is azt bizonyítja, hogy nem kizárólag a már létező dolgoknak lehetnek képei, hanem a még nem létező dolgokat az időben megelőzhetik a képek. A DNS-láncolat ugyan nem optikai képen alapuló terv, ám mégiscsak terv, a természet terve, s ha a lenyomattal együtt értelmezzük, úgy tűnik, előbb-utóbb a kép fogalmánál találhatjuk magunkat. Ha valóban így lenne, azt kellene mondanunk, hogy a kép a létezés egy módjaként, az emberi látás, tekintet és intelligencia nélkül is létezik. Azonban már korábban kijelentést nyert, hogy képekkel csak az ember rendelkezik, azaz csak az ember számára léteznek képjelenségek. Igaz, a DNS-láncok, reprodukciók, lenyomatok stb. is csak az ember számára létező dolgok vagy szimbólumok.

A tervezés azonban a természetben felismerhető képekre; a tükröződésekre, vetületekre nem igaz. Habár az ember nélkül is létezik azon optikai jelenség, amelyet tükröződésnek hívunk, ám ebbéli minőségében ez a jelenség az emberi látáshoz és tudathoz kötött. Ha további példát keresünk, kiderül, hogy a biológiai reprodukció (a gének által hordozott információk és minták) mellett elsősorban az ember által alkotott képek előzhetik meg – mégpedig az elmében keletkező kép formájában – tervként a megmutatózókat. Ebben az esetben a jelenbe állítás egy időtényezőt tartalmaz, amelyben a megjelenített képe, azaz megmutatózása megelőzi magát a megmutatózót.¹⁹ Mindez úgy hat, mintha az idő iránya megfordítható lenne. Ez azt jelenti, hogy az emberi elme a múlt mellett a jövőt is bevonta a jelenbe. A terv ugyanis képként, pontosabban mondva a jövő *mintaképeként* viselkedik, mégpedig annak ellenére, hogy a múltból táplálkozik.

Ezen a ponton egy pillanatra meg kell állnunk, hogy reflektáljunk saját eddigi gondolatmenetünkre. Ha ugyanis most visszatekintünk az eddig leírtakra, akkor azt tapasztaljuk, hogy abba szinte észrevétlenül ugyan, de már bevontuk Mitchell többi kategóriáját is. Ez alighanem annak a jele, hogy mindegyik kategóriából át lehet járni a többibe, vagy egy még erősebb állítás, ha azt mondjuk, hogy e kategóriák nem állnak magukban, hanem egymásra hagyatkoznak, egymást segítik a létbe, vagyis nem választhatók el egymástól, mert az emberi létezés ismeretelméleti és talán ontológiai hálójának a részét képezik.

Azt már láttuk, hogy minden képi kategóriának alapja és feltétele a „látás képe”, a vizuális érzékelés és a természetben látható képek. Most viszont azt tapasztaljuk, hogy az elme más képei, így az emlékezet, a fantázia, az álom stb. képei is az ember által létrehozott képalkotások feltételei közé tartoznak. De az ember által alkotott képek ugyancsak visszahatnak a többi képfajtára, azok használatára és értelmezésére.

¹⁹ Egy terv megvalósítása felfogható úgy is, hogy a terv az eredeti, a mintakép, amely a térben három dimenzióban megismétlésre kerül. Ezt a gondolatot annál inkább elfogadhatjuk, mert ahogyan a szavakban és mondatokban egy gondolat, úgy ebben az esetben a terv vetül ki a „taktilis valóságba”.

Miként ezt a természetes és a mesterséges képek természeti törvényekben, főleg az optikában való gyökerezése igazolja, végső soron minden képnek természeti alapja van. Az emberi látás folyamatának és a természeti törvényeknek az ismerete nélkül nem érthetjük meg az egyes mesterségesen létrehozott képtípusokat sem. De ha így van, akkor miért csak az ember képes a képek használatára és előállítására?

Továbbá ha az egyes képfajták egymástól függenek, akkor ez jelenti-e azt is, hogy egymásba átalakulhatnak? A természeti tükröződések, a vetületeket éppen úgy, mint az ember által előállított képeket, vizuálisan érzékeljük, aminek hatására ezek elmeképekként jelennek meg. A transzformáció azonban nem korlátozódik a képekre, de még csak a vizualitásra sem, hiszen tudjuk, hogy a jeleknek és a jelek olyan rendszerének, amilyen a nyelv, milyen nagy hatása van a látásunkra, s azon keresztül a képi jelenségekre. Így a hangok is hatnak látásunkra, miként a látás is befolyásolja a beszédhangok értelmét, jelentését.

Mínthogy a hétköznapi látás folyamatában nem különülnek el egymástól a testi létet megjelenítő vizuális formák és jelek (jelformák), amelyek polarizálva a képi jelenbe állítás és az absztrakt reprezentáció közötti különbséget hordozzák, meg kell vizsgálnunk, hogy a korábbi korokban mi is lehetett a helyzet a képek és a jelek viszonyával. Úgy véljük, a képek értelmezése és használata összefügg a társadalmak fejlettségével, hiszen mozgóképek rögzítésére és pontos visszajátzására a XX. századot megelőzően nem kerülhetett sor.²⁰

Mitchell rendszeréből jól kiolvasható, hogy ahogyan a képtípusok ismertetésében és jellemzőik feltárásában haladunk előre, a társadalmiság szerepe egyre jobban kidomborodik, hiszen a tárgyak, az elvont gondolkodás és a technikai képek egyaránt az ember társadalmi létének (dimenzionáltságának) köszönhetően jelennek meg,

²⁰ Az újra megtekintett képek esetében felmerül a kérdés, hogy ez az újabb szemügyre vétel minek tekinthető? Hiszen a hordozófelületen rögzített képjelenségekkel való újbóli találkozás a rögzítettségük ellenére új szituációban, új körülmények és viszonyok között történik meg. A helyzet megváltozásához és az újraértékeléshez elegendő, ha a viszonyt alkotó egyik összetevőnek, például a néző személyének a szellemi-lelki állapotában valamilyen változás következik be. Ennek hatására a képjelenség másféle megítélésben részesül. Különösen vonatkozik ez az olyan időben is kiterjedő képjelenségekre, mint a filmek és a számítógépen rögzített felvételek. Ezek észlelésekor felmerül a kérdés, hogy ismételt megtekintésük esetében reprodukciót, replikát, másolatot vagy sokszorosítást kell-e látnunk, hogy tehát az ismétlés pusztán a korábbi megtekintés tekintetében jelent-e ismétlést, vagy valamilyen új minőség keletkezését jelenti? Egy mozgókép ismételt megtekintése más feltételek között történik meg, mint az első észlelés alkalmával, hiszen már tisztában vagyunk a történet és a kép változásaival. A képek létmódja, azaz társadalmi működése tekintetében, vagy másként kifejezve a képek játékában a játék és a játékos egyforma jelentőséggel vesz részt, Hans-Georg Gadamer elgondolásával szemben véleményünk szerint sem a játéknak, sem a játékosnak nincs elsősége a másikkal szemben (Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat, 1984. II. fejezet: *A műalkotás ontológiája és ennek hermeneutikai jelentősége*, a) *A játék fogalma* 88.). A játékosok játékra tett hatását éppen úgy figyelembe kell venni, mint azt, hogy a játék szabja meg, miként játszhatnak a játékosok. Ezért minden játék alkalmával ugyanaz a játék kerül játszásra, de minden játék egyedi vonásokkal is rendelkezik.

azaz lépnek be a jelenségek körébe. Ebből adódik, hogy már az első két kategória képtípusainak az értelmezésekor bevontuk az értelmezésbe az emberi elme privát képeit is, amelyeket Mitchell *mentális képek*nek nevezett (*álmok, ideák*). Nemcsak a különböző képtípusok megkülönböztetésének van jelentősége, de úgy tűnik, az összefüggéseknek, egymásba történő transzformációiknak is.

Azonban a *leírásokkal*, amely a rendszer negyedik tagja, megint problémáink akadtak, mivel ezt véleményünk szerint Mitchellnek az utolsó kategóriába, a verbálisba (metaforák) kellett volna beillesztenie. A leírások nyomán (amennyiben írott szövegekként értelmezzük őket) kétségtelenül képződ(het)nek bennünk elmeképek. De ezek a képek a nyelvi információk nyomán, elménk reflexiója következtében keletkeznek. E képek kiegészítik a verbális nyelvi tartalmakat, szigorú értelemben mégsem tekinthetők nyelviéknél, mivel másodlagosan, a nyelvi információk hatására jönnek létre. A leírások viszont nem tekinthetők azonosnak a nyomukban az elmében keletkező privát képekkel. A képi reflexió éppen úgy az elme munkájának következménye, mint amikor egy képjelenség esetében nyelvi tartalmakkal egészítjük ki egy képjelenség látványát, hogy az értelmesként, jelentések hordozójaként jelenjen meg. Ahogyan a szó is mutatja, a leírás írás, amelynek rendszere lineáris, és a nyelv szerkezetének van alávetve és a nyelvhasználatnak engedelmessé válik.

Az elmében létrejövő képzeleti képek térbeli és időbeli kiterjedésükben meghatározhatatlanok. Semmilyen megkötés nincs, hogy meddig tekinthetők közvetlenül az adott nyelvi kommunikációhoz kapcsolódónak, s mikortól kezdenek önmagukra reflektálni és önálló életet élni. Keletkezésüket és eltűnésüket nem tudjuk sem megragadni, sem rögzíteni, mert amint erre figyelünk, azonnal megváltozik tudatunk tárgya és tartalma. A nyelvi információkra adott privát képi reflexiókat ezért külön tárgyaljuk és kizárjuk annak lehetőségét, hogy azonosítsuk a nyelviséggel és együtt tárgyaljuk nyelvi képzeletünkkel. De nem mondunk le róluk teljesen, hanem az olyan elmeképek kategóriájában helyezzük el őket, mint a képzelet, az emlékkép, az álom. A nyelvi értelem vagy más jelek nyomán felvillanó elmeképeink azonban nehezen bizonyíthatók, hiszen mint említettük, ezt a képtípust inkább csak feltételezzük, de nem tudjuk megfigyelni, minthogy olyan privát képeink közé tartoznak, amelyek dokumentálhatatlanságuk miatt tudományosan ma még bizonyíthatatlanok. Hasonlóképpen egy szó vizuálisan, írásként felbukkanó elmébeni képéről is nehéz lenne megmondani, hogy képet látunk, vagy egy képzetünk bukkant fel elmeműködés-ként? Ezért csak kiváltójukat, a valamit szavakkal (jelekkel) leíró nyelvi megnyilvánulásokat vonjuk ki a képek köréből, mint olyan jelenségtípust, amely eredetét tekintve nemcsak nem képi, de még csak nem is vizuális jelenség, amely azonban a tapasztalataink alapján úgy tűnik, hogy képes bizonytalan státusú képszerű jelenségek elménkben való felvillantására.

Minthogy szeretném megőrizni írásom koherenciáját, egy gondolat erejéig vissza kell térnem a látás alapjait jelentő vizuális megismeréshez, amely nem az ember speciális adottsága, minthogy az állatok nagy része is rendelkezik a látás képességével. Abban is közösek vagyunk az állatokkal, hogy az ő látásukat is befolyásolja elméjük működése, egyes fajok alighanem elmeképekkel is rendelkeznek. A legnagyobb

különbség az ember és az állatok között az, hogy az utóbbiakat az ember társadalmisága egészen másként befolyásolja, mint ahogyan az egyes állatfajok ökoszisztémában való jelenléte az emberi társadalmat.²¹ Ezen a módon azonban olyan jelenségekkel és körülményekkel, azaz létfeltételekkel állítják szembe az egyes fajokat, amelyekkel azok nem képesek megbirkózni. De ennél fontosabbnak tartjuk annak az összetett létmódnak a megemlítését, amely társadalmat ugyan nem, de a természethez hasonló komplexitást biztosít ezeknek az állatfajoknak is. A természetben a környezővilág komplexebb megértése irányába ható nyomás szorította az állatok jelentős részét abba az irányba, hogy kifejlesszenek egyfajta kommunikációt és fajon belüli csoportos együttműködést. Ami ebből számunkra igazán fontos, hogy az egyéni tapasztalat és a faj kollektív ismeretei mellett az állati megismerésben a jel és az érzéki egység, a képszerűség különbsége is visszavezethetővé válik biológiai eredetűre. A látásban megvalósuló érzéki egység, avagy komplexitás kétségtelenül képszerű. Azonban ennek az érzéki egységnek a jelekre történő felbontása, valamint a jelek jelentőségüknek megfelelő elkülönítése a megismerés két eltérő irányát jelöli. Egyrészt a látás kitágítása történik meg, amelynek eredményeként a szem a tér nagyobb egységéből több jelet képes magába fogadni, miközben a környezetet pásztázó tekintet a részeket egy vizuális egységgé, látvánnyá állítja össze. Az ezzel ellentétes látástevékenység alkalmával viszont leszűkül a látásban adott terület és az így nyerhető információk mennyisége a tér egy kis szegmentumára koncentrálódik. A figyelem a részeire bontja a látványt, kiválasztja és megkülönbözteti az egyes jelekként értelmezett vizuális egységeket. A látási aktus alkalmával a szem a környezővilágból érzéki egységeket alkot, miközben a figyelem folyamatosan terelődik át az egyik pontról a másikra. Eközben a tekintet szelektál és a térnek mindig egy másik pontjára koncentrál. E két ellentétes szemmozgás és figyelem teszi a látás időbeli folyamatát megbízhatóvá.

Mindkettőről – a részek sokaságáról és az egész egységről – tudjuk, hogy fontos összetevője a megismerésnek, s egyaránt alkalmasak arra, hogy belőlük kiindulhassunk a másik irányába. Az általánosan ismert mondás szerint „nincsenek részek az egész nélkül, és nincs egész részek hiányában.” A megismerésben ez olyan dilemmát jelent, amelyet egyszerre kell megoldania minden fajnak és a fajon belüli egyedeknek.²²

Habár a forma és az alak is részekre bontható, mégis reprezentálja azt az egységet, amelyet egy-egy ezen a módon detektált jelenség a maga egészletével

²¹ Az állattartás kialakulásával az ember egyes fajokat kiemelt korábbi ökoszisztémájukból és egy mesterséges, általa irányított, azaz társadalmisított létmódba állította bele. Az így kiemelt állatfaj azonban teljességgel kiszolgáltatottá válik az embernek, ami a faj formai és egyéb jellemzőinek a megváltozását is maga után vonja. A kiemelés és alávetés aktusa viszont egy mesterséges ökológiai rendszer kialakítását eredményezi.

²² Az emberrel ellentétben a mesterséges társadalmi ökoszisztémában élő fajokra jellemző, hogy érzéki képességükből jelentős mértékben veszítenek. Habár ez az emberre is jellemző, ám az ember más módon, például az eszközeivel és elméjének segítségével kompenzálja érzéki képességeinek gyengülését. A képjelenség is az ember elmetevékenységgel kidolgozott és alkalmazásba vett eszközeinek az egyike.

jelent.²³ Az érzéki egységet azon fizikai állapot reprezentálja, amelyben a test formájának és létállapotának az érzékelése játssza a főszerepet. A megmutatkozó testet a környezővalóságtól elkülöníthető formaként vagy alakként, azaz önálló érzetegységként jeleníti meg a rá fókuszáló tekintet, s ragadja ki és különíti el környezővalóságától, hogy az számára valóként jelenhessen meg.

A ragadozók és prédáik egyaránt jól olvassák egymás jeleit és képesek értelmezni környezővalóságukhoz való viszonyukat is. E jelek azon vizuális komplexitásban (amit az észlelés képének hívunk) fedezhetők fel, amelyet a látás a környezővalóság vizuális egységeként biztosít a faj egyede számára. Azt a jelenséget, ami a látványt és a képet érzéki egységgé avatja, míg a jeleket részekként teszi érzékelhetővé, úgy kell megérteni, hogy jel és a kép viszonyának a megfordítása nem képzelhető el. Vagyis a jel részként még abban az esetben sem tartalmazhatja a képi megmutatkozást, ha a formát vagy az alakot a saját jelentéséhez igazítja. Az alak és a forma az állandóságot, stabilitást képviseli a rajta felismerhető és létállapotot megváltoztató jelekkel szemben. Állandóság és változás egyszerre, egymást kiegészítve teszik lehetővé a felismert és megértett formák és alakok *létére* és egyben a *létállapotára* való ráismerést. Az időbeli kiterjedést, a létezés mindenkori jelenpillanatát a formába illesztő jel átértelmezi, és ezáltal egy másik, egy módosult, a mérceként használatos normál létállapothoz képest „torzult” érzetegységet állít a formára vetődő tekintet elé. Az érzéki jel segítségével az értelmezés az érzéki egységet „átszínezi”, és új, a pusztán jelenlétet meghaladó tartalommal telíti. Kiemeli a látható forma vagy alak és környezővalóságának viszonyát a jelek nélkül közömbös létadottságából, hogy azt az érzetegység részévé avassa.

Azt ezen a módon keletkező alak vagy forma látványának – és annak vetületeként a képjelenség – egészén belül mindig a jel a legkisebb értelmet hordozó rész, amely meghatározott viszonyban áll a többi jellel és a látvány egészével. A képek ezen módon történő megközelítése kétségtelenül nem fér bele Mitchell rendszerébe, ám ha a képek azon csoportját akarjuk megérteni, amelyet az elmében keletkező, ám a társadalom működése nyomán lehetségessé váló képek reprezentálnak, akkor egészen e képek keletkezéséig kell visszamennünk. Amennyiben az állatok látnak és egyes fajok az érzékelt látványból képesek kiválasztani a számukra lényeges érzéki jeleket, úgy ebben a tekintetben az ő látásuk mindenképpen közös alapot jelent az ember látásával és gondolkodásának érzéki alapjával.

Azonban hamar belátható, hogy a látás sem egyetlen pillanat egységében ragadja meg a környezetet, hanem az idő dimenziójában. A megmutatkozások elsősorban,

²³ A forma egysége minden természeti létmódot és emberi tevékenység nyomán keletkező jelenséget áthat. Nemcsak az állatoknak, de a növényeknek is egységes létformát tulajdonít az ember. Habár a képeken a fák gyökerét többnyire nem jelenítik meg, mivel azok nem láthatók, mégis tudjuk, hogy azok részét képezik a növényeknek. Amikor kezdtek növényeket is képi szituációk részeként a képekbe illeszteni, azon dilemma elé kerültek a képalkotók, hogy megjelenítsék-e a növények e takarásban lévő részeit is, s ezzel felbontsák-e azon egységes járőrfelületet, amely minden más értelemben a létező formák hordozója, vagy hagyják meg a vizuális tekintet elől elzártnak a növények eme részét, lemondva a forma egységéről.

bár nem kizárólagosan, a jeleknek köszönhetően térbeliként és időbeliként jelennek meg. Az egyes időegységeket jelző pillanatok feltételezett érzéki-képi totalitása feloldódik a *látványfolyamban*, azaz a látás átfogó téri egységet magába foglaló időbeli folyamatában, s az elme vagy a tudat számára nem különülnek el különálló „kép- és létkockákra”.

De a térben való kiterjedést is képesek vagyunk részekre osztani, ami azt jelenti, hogy a térrel való bánásmódunkba eleve bele van építve egy bizonyos, már az állatok szintjén is működő vizuális térismeret. Az érzékelő a figyelmével emeli ki a látványból és elkülöníti a különböző, a rá vonatkozó jeleket. A természetben fellelhető képekre (tükröződések, vetületek) azonban csak a főemlősök reflektálnak. A csimpánzok előszeretettel nézegetik tükörképüket a vízben, s miután rendelkeznek bizonyos fokú éntudattal, tisztában vannak a tükröződés képvoltával, a tükörkép különleges jelenségével. A nézelődés alkalmával a tükröződésből kiemelik saját alakjukat, arcukat, amellyel játszanak is. De azt nem jelként különítik el, hanem képként, azaz érzéki-formai egységként. Ugyanakkor korlátozott arcmimikájukkal arcuk képét megváltoztató jeleket hoznak létre, grimaszolnak, első végtagjaikkal saját mozdulataikra reflektálva gesztikulálnak, amely jeleknek az érzékelésével öntudatukat erősítik meg, hiszen úgy játszanak saját kép- és jelalkotó képességükkel, hogy eközben információkat szereznek önmagukról. Arcuk képének látványa egyben önmegismerésük és öntudatuk eszköze és bizonyítéka.

Ám a legintelligensebb majomfajták sem képesek képek előállítására. Ez a *homo sapiens* privilégiuma. A majmok felismerik a képet, mivel környezővilágukban is találkozhatnak ezzel a természeti jelenséggel, s mint önálló jelenségcsoportot képesek elválasztani más jelenségektől. De csak az őskori, már önálló fajt alkotó ember, a *homo sapiens* próbálkozott meg képek előállításával. E próbálkozások nyomait fedezhetjük fel a barlangok falain. Ez azt jelenti, hogy optikai jelenséggé létezik a vetület és a tükröződés, de annak elkülönítése és fizikai jelenséggé történő értelmezése már egy speciális emberi adottság és képesség. Ezzel elérkeztünk ahhoz a történeti fordulóponthoz, ahol a képeknek egy új típusa jelent meg, az ember által alkotott kép.

Ez a megközelítési mód kétségtelenül történeti (antropológiai és archeológiai), amely annak ellenére eltér Mitchell módszerétől, hogy Mitchell művészettörténész volt, s a történeti módszerek inkább lehetnek jellemzők az ő megközelítésére. De mégiscsak szükségünk van arra, hogy azoknak a képtípusoknak az eredetét és egymással való kapcsolatát megértsük, amelyek családi rendszerében e képek korunkban önálló kategóriákat alkotnak, s amelyekre a történeti szempontokat figyelmen kívül hagyó értelmezési mód nem adhat megfelelő magyarázatot. Az emberi képességek, majd pedig a társadalmiság olyan lehetőségként jelennek meg a képek fejlődéstörténetében, amelyek a *homo sapiens*hez és annak életformájához köthetők.