

A képi értelem és az érzékszervek

Az 'értelem' nyelvi rokonsága az 'érzésekkel' (mint szervekkel) kölcsönös egymásrautaltságukról tanúskodik, amit a filozófia mindig is egyik alapproblémájának tekintett. Az elmélet önértelmezése kezdettől fogva annak lehetőségéhez kapcsolódott, hogy az érzéki jelenségek áradata megállítható, az éidos vagy a fogalom szilárd keretei között. Az eszmék és fogalmak áramló-dialektikájában a szemlélet megütszult mozzanatként tér vissza. A legkülönfélébb filozófiai álláspontból közelíthető meg a kérdés, hogy ezáltal az érzékek genuin megismerő képessége jogos igazához jut-e, vagy nem kerül vajon a lehetőségeit megnyirbáló alárendelt viszonyba. Azonban – bármily hasznos volna is – nem ezzel a belső vitával szeretnénk foglalkozni. Sokkal fontosabb számunkra, hogy érzékiség és értelem konvergenciáját konkrét szemlélés módján próbáljuk meghatározni, ahogy azt műalkotások, jelen esetben képek szemléltője és értelmezője valósítja meg – azon tapasztalattól vezéreltetve, hogy filozófiai fogalmak, konkrétan maguk a szemlélet és fogalom viszonyát meghatározó ismert változatok a képi műalkotások értelmezésénél nem bizonyulnak megfelelőnek.

Az elégtelenség a szemléletesnek másodlagos jellegű meghatározásából ered, amely csak azt ábrázolja, szemlélteti, amit a valódi, de nem érzéki gondolat saját fényében, azonban már eleve egy árnyék fákó módján, kifelé, az érzékek birodalmára vet. A 'nem tulajdonképpeni' érzékeknek az ellenállóképes eszménél betöltött nyílt vagy rejtett segédfunkciója minden arra irányuló próbálkozást megakadályoz, amely elismerné a megismerés művészetben rejlő lehetőségét. A filozófia az esztétika fejlődésével a 18. század végétől küzdött ezen egyre növekvő elégtelenség ellen, a művészet érzéki csalódása ellen szülői ítéleteket törölte, és az esztétikai szemléletet elméleti rendszerekbe illesztette be, részben kiemelt helyen¹. Még ha az esztétika fejlődését az érzékiség elismerésének történeteként olvashatnánk, akkor sem szűnne meg a művészetben rejlő kihívás a filozófiával szemben. Ellenkezőleg. A művészet minden egyes alkotása megismétli azt, amennyiben ezen alkotások – úgy tűnik – olyan jelentéseket hordoznak, amelyeket *érzékiileg szerveződött értelemnek* tekinthetünk, melynek nincs megfelelője a fogalmak nyelvén. Mindenesetre itt, a művek határain belül, az elmélet elégtelenségnek bizo-

nyulna, mivel a művek semmi olyat nem tükröznek, ami rajtuk kívül még egyszerűen és még torzítatlanabban előfordul.

Ezzel nem valamiféle látnoki eredetiség mellett szólunk, hanem először is csak a vizsgálódás irányát szeretnénk megadni, amely a művészet genuin megismerésére irányul. A szemléletet mindenekelőtt úgy lehetne megóvni a fogalmi oldalról történő, lényegétől idegen, elhamarkodott meghatározástól, hogy nem válasszunk el megvalósulása módjától. E megvalósulás bizonyos szervei ill. szervezeti feltételektől függ, továbbá egy bizonyos helyhez, a képhez tartozik. E kiindulópontok alapján a következő kérdést vehetjük fel: miként adott a képben értelem és érzékiség érzékiileg szervezett egysége, hogyan érzékelhető és milyen szerepet játszanak ebben azok a sajátos érzékszervek, amelyek a képi jelentéskínálatot teremtik ill. megvalósítják?

E kérdések szemszögében képi értelem és érzéki energia meghatározandó azonos-ságának tétele rejlik. E tétel megpróbálja megragadni, hogy a művészi alkotásban *faktum* és *hatás*: szemléletesnek lenni és szemléletesként megjelenni egyet jelent, a szem kezdettől fogva alkotó része a művészi leleményt reprezentálja. Ha az ábrázolat először is mint 'valami', mint fogalmak tartalmát vagy egyfajta dolgot határoznánk meg, amelyet aztán még meg is lehetne tekinteni, akkor a képen kívül is – végül a kép nélkül is – meg lehetne azt mondani, ami viszont a maga sajátosságában csak a képiség feltételei között és csak valamely mindenkori artefaktumban tapasztalható. A képi értelmet így megelőzné egy eszme, vagy röviden, egy nyelviileg kifejezhető fogalom, amelyhez a képi értelem igazodna. Szó sem lehetne genuin, a fogalomból és az értelemről (Verstand) le nem vezethető érzéki teljesítményről és a csak benne rejlő jelentésekről. Ha az érzékek *energiájáról* beszélünk, akkor kezdettől fogva el kell kerülnünk az érzékszerveknek passzív receptorokként való értelmezését. Amint megfosztjuk az érzékeket az értelemábrázolás saját dinamikájától, nem akadályozhatjuk meg többé ezen oldalról sem az érzékszervek alárendelését az *egyedül* világot *tervező* eszme. A pillanat és premisszák közt kívülről irányított eszközvé válik. A kameraszertű szem és az elkielentült tárgyak absztrakt módon lépnek szembe egymással és hasítanak szakadékokat maguk közé. Ezzel ellentétben az érzéki energiáról szólva a pillantást a végrehajtás formájaként ragadjuk meg, egységeként egy *előrenyúlásnak*: amennyiben a látó lát és egyben annál van, amit lát, és egy *viesszanyúlásnak*: amennyiben a látott dinamikája visszahat saját tapasztalatára.

A képi értelem lényegétől idegen fogalmi meghatározása nyilvánvalóan csak akkor kerülhető el, ha a kép azonosságát az ábrázolás *folyamataként*², az érzékek médiumában értelmezzük, genezisként, amely nem pusztán valamely adott eszmét, annak szemléltetését szolgálja. A képi értelemábrázolás folyamatában már benne foglalhatjuk az érzéki energia potenciáját. A festő nem tényállásokat helyez el a felület feltételei közé, hanem jelenségeket fest a látás – történelmileg legkülönbözőbb – feltételeinek és útjainak megfelelően. A látást festi és annak mindenkori értelmi kínálatát az azonosság formájában.

1 Vö. pl. F. W. Schelling, *A transzcendentális idealizmus rendszere* (1800). Budapest, Gondolat, 1983. Ford.: Endreffy Zoltán. 402. o.: „Ha az esztétikai szemlélet csupán az objektív lett transzcendentális (intellektuális) szemlélet, akkor magától értetődik, hogy a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja és egyben dokumentuma...”

2 Vö. ehhez és az egész kérdésfeltevéshez a szerzőtől *A kép hermeneutikájához*, in: Gadamer/Boehm (*A szerk.*): *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, 7. 444 skk. o. (magyarul *Athenaeum* 1993. 1. kötet, 4. füzet ford. Eifert Anna 87. skk. o.)

A képek, metaforikusan szólva, visszapillantó szemek, melyek a mitológia Ar-gusához hasonlíthatók, ahogy Hegel idézte *Esthetikájában*. Vissza-pillantásuk révén a néző szubjektum döntően átalakul, egy produktív játék kölcsönhatásának részesévé válik, amely túllép a kép és tényállás közti egyszerű túlközösítés viszonyán. Az Árgus pillantása megütöztet, nem megerősít. Az érzékelhetővé tevés és eszme vonatkozásában bekövetkezett törés a szükség szerű ára a művészet genuin, merthogy érzékelleg szervezett értelemábrázolásának.

A fenti előremutató megjegyzések a kép és az érzékek meghatározásának azon programját vázolják föl, melyet az elkövetkezőkben ismertettünk. A probléma filozófiai vitájából ennek során már következtetések vonhatók le. Az mindenesetre a vita tanulságául szolgálhat, hogy eredménytelen marad a szemléletre való pusztán hivatkozás és az esztétikai érzékiség reklámozása. Mindenekelőtt azért, mert a szemléletben ill. a szem megismerőképességében a fogalom felé mutató elkerülhetetlen tendencia rejlik. A szemlélet maga készíti elő fogalmi elidegenedését. Az egész filozófiai reflexió ezért kölcsönözhetne fő alapkategóriáit a vizuális szférából (noein, teória, evidencia, perspektíva stb.). Így először is meg kell próbálnunk a megjegyzések irányában a szemléletet saját fogalmi tendenciáival szemben védelmünkbe venni, ill. a rögzülésre hajló mozzanatok azoktól leválasztani, amelyekben processzuálisan működik. Ennek megfelelően kiigazításra szorul az elterjedt, képmásorientált értelmezése annak, hogy mi a kép. Érveink eszerint három lépésre tagolhatók: az érzékek, különösen a szem megismerési struktúrájának megvizsgálását a kép szerkezetének vizsgálata követi a célból, hogy rámutassunk a két mozzanatra, képi értelemnek és érzéki energiának az azonosságára.

I.

A szemlélet hagyományos értelmezésének jellemzője, hogy megpróbálja kiiktatni a látás végrehajtás-jellegét. Ahogy e dinamika kioltása sikerül, oly mértékben kerül az érzékek szubjektuma és az objektum mint ingereinek forrása távoli viszonyba – a szemlélet egy fogalmak irányította megismerést készít elő.

Kant híres mondása, mely szerint a szemlélet vak, a fogalom pedig üres marad, ha nem működnek együtt, az érzékek csupán passzív receptív funkcióját ismeri el. Az *affekció* kategóriájával magyarázza meg Kant a maga érzékiség-fogalmát. Az afficiálás a szubjektum passzív állapotát írja le, melyben a szubjektum sem nem hozza létre, sem nem alakítja érzéseit. Az érzékiség nem magatartás. Külső okot foglal magába, minden afficiálás alapjaként a magán való dolog értendő, anélkül azonban, hogy ehhez fel lehetne használni a kauzalitás kategóriáját. Az affekció meglők, minek során e hatás ereje, mely végrehajtó viszonyra utalhatna, rögtön nyomomá, pusztán érzetté és érzéki adattá tompul. Agerensként már nem jöhet számításba.

Kant az érzékiség működési mozzanatát az érzékiségen kívül, abban a 'magán való dolog'-ban lokalizálja, amely nem lehet megismerésünk tárgya. Az érzéki-

ség magában képesség, saját ösztönzés nélkül. Nemcsak az értelem az, amely rajta kívül van, hanem a realitás közvetlen tapasztalata (amennyiben ez ellenállást reprezentál) elől is elzárt, mivel ok és okozat viszonya éppenséggel nem tartozik meghatározásához. Kauzalitás és erő csak a gondolkodás egységévelének köszönhetően esnek a szemléletesen adottnak a rendjébe, az ok és következmény gondolati relációjának a szemlélet anyagára való alkalmazása révén. A valóság-nak az érzékek által *kívülről* tapasztalható ellenállását és erőnexusát Kant rögtön a passzív érzékiség és aktív értelem *belső* kapcsolatává alakítja át. A megismerés képességének ezen belsővé vált viszonya megfosztja az érzékiséget végrehajtás-jellegétől. Pusztán azt továbbítja anyagként a gondolkodásnak, amit az affekció útján befogadott. Kant egészen más szinten foglalkozott újra egy termékeny és alkotó érzékenységgel lehetségesével, a képzelőerő elméletében *Az ítélőerő kritikájában*. Ennek szabadsága közismerten abban áll, hogy *fogalom nélkül* sematizál. Belső képességként *láthatóan* csak a művészet alkotásaiban mutatkozik meg.

Az érzéki affekció kanti modellje ideáltípusos lehet egyéb modellek számára, amelyeket itt nem taglalunk. Bármily kevésbé is tűnik kielégítőnek, jó alapokat találunk magában a látásban ahhoz, hogy ezt az értelmezést kövessük. A szem biztosan reagál a külső dinamikára, biztosan *alakul* a reflex irányította szemmozgásban és megvalósul a kutató pillantásban. Azonban szem és világ ezen közvetlen összeütközései az érzéki ingerekben nem formálják magát az észleletet, az ingerküszöb alatt maradnak, csak közvetetten, például a pszichofiziológiai megismerési szándékban hozzáférhetők. A tényleges észlelésben nem hagyunk felismerhető nyomot e minimális energiák, amelyek az érzéki észlelés ösztönző mozzanataira utalhatnak. Csak akkor élhetjük meg a világot dinamikus eseményként, nem pedig elkülönült adottságként, ha sikerül túllépni adaptálóképességünk küszöbén.

Ha látószervünk nem volna képes az érzéki ingerek közvetlen összeütközését észrevétlenül feldolgozni, és ezen ingerek elárasztának érzékelésünk mezejét, akkor a világot feltehetően csupán erők és szabad érzéki energiák káoszaként érzékelnénk, melyek sohasem egyenlítődnének ki valamely tényállás világosságává és jelenévé. Csak érzékszerveink megfelelő szervezettsége, valamint az érzéki észlelés kaotikus alapjának kritikája biztosítják egy „világ” stabilizálódását és a tárgyak „kénéllevő”-ként való jellemzését. Az érzékelés e jelenléti teljesítményének összességé végső soron a lét és minden ontológiai ill. ismerelméleti derivátumának eszméje. Ezen evidencia meggyőző ereje mindenesetre azt a látszatot is keltheti számunkra, mintha nem lehetne energetikus és végrehajtásra irányuló eredetű az érzékelt, mely mintegy magától objektívál és teoretizál, amennyiben arra iránvónak mutatkozik. A szem magától objektívál és teoretizál, amennyiben arra irányul, hogy érzékeléseinek fejlődését minden motorikus eredetű selejttől megtisztítsa. Közte és a dolgok közt távolság keletkezik. *Az erők adottságokká* stilizálódnak át, melyek stabil keretét a látó- vagy képi mező spontán jellege biztosítja⁴.

A látásban rejlő absztrakciós teljesítmény, mely magába szívia egy érzéki végrehajtó folyamat minden erőtapasztalatát és ambivalenciáját, nem pusztán a fogalmi megismerés alapja, hanem a képesség eszméjének kiindulópontja is. Az érzékelés minden dinamikától megfosztott tárgyai energetikus egymásra vonatkoztatásuk-

3 I. Kant: *A tiszta ész kritikája*, A transzcendentális logika, Bevez. I. Szeged, Ictus 1996. Ford.: Kis János.

4 Vö. H. Jonas feltevéseit, *Organismus und Freiheit*. Göttingen 1973, 42 skk. o., 193 skk. o. (8. fejezet.) és 6. 226. o. (9. fejezet.).

kal (okban és okozatban) specifikus különbségek lehetőségét veszítik el, és tagokként egy olyan áttekinthető és egyidejű jelenlében lépnek elő, melyet joggal nevezhetünk képnek. A szervevel való közvetlen konfliktus nélkül és a látás folyamában lecsillapodva az áttekinthető és eleven *hatáskanturnok jelenségekké* válnak. Ha minden erőmozzanatot semlegessé vált a látásban, akkor a szervevel is értelmezhetjük attól a szemléleti kölcsönhatástól függetlenül, melybe belefoglalható, és értelmezhető passzív és statikus receptorként. A dologi világ relátumai is megfigyelhetők, összevethetők, felidézhetők és kombinálhatók elkülönülten, azaz az érzékeléstől függetlenül és „magáértvalóan”. Csak így hozzáférhetők az elmélet számára. Ez tükröződik más módon az elsődleges és másodlagos érzéki minőségek ismert megkülönböztetésében is, mely az érzéki jelenségek áradatából a meghatározott és mérhető szempontokat az adottság vázává mervíti, amelyen belül az áthúzódó és ezáltal másodlagos minőségek, mint pl. a szín, pusztán esetleges helyi-értékkel bírnak. A szubsztancia és a lényeg eszméje is, tehát mindazé, ami önmagából lép elő és semmiféle cserét nem igényel más létezőkkel ahhoz, hogy legyen, ugyancsak a látás absztrakciós teljesítményéből válik elfogadhatóvá. Minden dinamika kioltása a látásban lehetővé teszi, hogy a megismerés ezen tiszta formái emelkedjenek ki.

A kép eszméjét, ebben az értelmezésben mint egy tiszta, az érzékelés végrehajtásától függetlenített formát, négy ismertetőjegy segítségével határozhatjuk meg:

1. Minden összefüggés megszüntetése a dinamikus látási folyamathoz.
2. A szimultán jelleg mint körülkerített mező, melyen belül minden relátum az egyidejű jelenléte feltétele alá kerül. A szimultán e felfogásánál a látás folyamát álló jelenbe formáltuk át, *tartósságot* biztosít annak, ami a mindenkori keret feltételei közé kerül.

3. A távolság, amely először is lehetővé teszi az áttekinthetést, és a hatások azon átláthatatlan összefüggéséből, mely magába foglalta a szemet, tisztán körülhatárolt és áttekinthető mezőt teremt, koordináta-rendszert, mely saját magán belül szilárd vonatkozási pontokat biztosít a relátumok számára. A távolságból történő áttekinthetés a képnek mintegy objektív státust kölcsönöz, elvágja a világhoz fűződő szálait, minden előfeltevéltől mentessé, kéznéllevővé stilizálja.

4. Összefoglalva: a kép leválasztása az észlelés végrehajtásáról lehetővé teszi annak fogalmi megkülönböztetését, ami marad, attól, ami megváltozik, és a képet is alárendeli az elmélet egész története számára lényeges szubsztancia-akci-dencia viszonyoknak.

II.

Ezek a látás fogalmi tendenciáira történő utalások olyan kritikára szorulnak, mely a látásban a dinamikus és nem helyettesíthető érzéki megismerési lehetőségeket dolgozza ki – ezzel együtt a fentiekben vázolt képfogalom kritikájára is, mely fogalom e formában súlyos csorbát ejt a művészi megismerésen.

Először is ne feledjük, hogy a lehetséges alternatíva nem a fogalom vagy szemlélet, megismerés vagy látás és ehhez hasonlóak, hanem arról van szó, hogy valamely *érzékiileg szervezett értelmet* magyarázzunk meg és mutassunk be. Erről

két dolog mondható: először is az, hogy ez az értelem minden fogalmi vagy nyelvi kiaszáltsággal szemben fenntartja módosulását, másodsor pedig az, hogy értelem és érzékség azonosasága *mint* mindenkor kép értelmezésre szorul, mely nem átugorja, hanem feltárja e képi értelem szerveződési módjait. A filozófiai hagyomány nyelvezete számára az érzékibe süllyesztett 'eszme' feloldhatatlan paradoxon. Mindazonáltal nem csupán gondolati útvesztő, hiszen mindenkor műalkotásként mindig is létezett, és saját története van. Kétségtelen, hogy a modern művészet azért nyújtott döntő látó-segítségét ezen problémába való betekintésnél, mert olyan értelmet ábrázol (pl. absztrakt képeken), mely semmiféle felismerhető analógiát nem mutat bizonyosságokkal, melyeket a művészet a realitás kánonjából olvashatott volna le. Épp ezért aztán azt is be kell látnunk, hogy az ún. hagyományos művészet nem merül ki abban a leképezési funkcióban, amelyet gyakran betölt. A műnek mindig magának kell kialakítania azt, ami érvényre jut és amit felismerünk. „Az értelemnek várnia kell, míg meg nem nevezik vagy le nem írják (ill. meg nem festik – G. B.), hogy belakhassa magát és azzá válhasson, ami odatartottságában...”⁵

A festészet minden alkotásán megmutatható, hogy az a képesség, hogy azt képnek lássuk, összetettségébe „belelássunk”, alapiában sohasem jelentett egyebet, mint a szem szintetizáló absztrakciós tevékenységének ismételt visszafordítását. Ezt a látásban véghezvitt visszafordulást a látás megerősített produktumaihoz lényegében képek minden tapasztalt szemléltője végrehajtja és egyre elmélyíti. Még hozzá akkor, ha megtöri a felismerhetőségnek az elsőbbségét, amennyiben megpróbálja például figurális vagy szenikus elemek *egységét* a képi egészszel szemléletőn megteremteni. Ennek során, Max Imdahl⁶ szövege, az újrafelismerő látásról a látó látásra kell áttérnie, a képben rejlő sokszínű *néma* kapcsolatot az egyes ábrázolt adottságok közt megvalósítva. A képek mindig több kapcsolódási lehetőséggel rendelkeznek egyes elemeket illetően, mint amennyi pusztán „tartalmuk” leolvadásához szükséges lehetne. A lehetséges kontextusok összetettsége, amely minden a képen megkülönböztethető egyes adottság közt uralkodik, bizonyos tekintetben végtelen, azaz fogalmilag kimeríthetetlen és szigorú értelemben véve nyelviileg nem kifejezhető. Csak így jutunk el a kép esemény jellegéhez, mivel a képben lévő lehetséges szemléleti konjunkciók kínálatának csupán olyan látás felelhet meg, amely megszabadult a konstatálás és áttekinthetőségre merő funkciójától és képes észlelni a kép dinamikus összefüggéseit.

Egy képet „látni” és az újrafelismerhető, a végérvényes elsődlegességét megformálni – ebben áll a szem absztrakciós tevékenysége, hogy így segítse érvényesíteni az érzéki energiák dinamikáját. Annak, ami a képek szemléltőjét „megszólítja”, igen sok köze van ahhoz az anonim, szóval meg nem ragadható dimenzióhoz, amelyet a „hangulat”, „stílus”, „eredetiség” stb. fogalmakkal próbálunk körülírni, nem kielégítően. Hiba volna a látást mint újrafelismerést a látással mint végrehajtással szemben kijátszani, pl. tartalom és forma reflexív fogalmainak értelmében. A kép egyes elemeinek összetettségéből való szemléleti eredetének éppúgy köze van az ábrázolt *mikéntjéhez*, mint magához az *ábrázolthoz*,

5 J. Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt/M. 1972, 22. o.

6 Vö. Max Imdahl: *Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenständlichkeit*. In: *Walter-Richartz-Jahrbuch XXXVI*, 325 skk. o., különösen 328 skk. o.

egy szimultán és egyben szukcesszív érzékelés feltétele mellett, mely megfelel a kép folyamatszerű azonosságának. A formalizmus versus ikonológia alternatíva sem érinti ezért a problémát, egyébként a kettő elképzelhető összekapcsolása sem. Tanulságos a re-dinamizált látást olyan példákon fejleszteni, melyekben különösen kidomborodik a szín- és formagenezis. Így például jól megfigyelhető Hans Arp domborművein vagy Henri Matisse kései rajzain, hogyan képes eltörölni a szem instabil és energetikus fenomenális jegyek révén a felületi és formai határokat. A továbbhajtó energiát követi, melyben a belső behatároltságok révén részeseülnek, ill. az energetikát, mely a különböző vonalak és közelek feszültségéből ered. Nem szorul külön bizonyításra, hogy mennyire rá van utalva a színviszonyok logikájából teremtő, kolorisztikus festéssel a látás dinamikájára. A színviszonyok egyetemessége, túl az egyes színek szimbolikáján, minden reproduktív szemantikától mentes, és mégis képes az érzéklag szervezett értelem felvázolására? A gyakorlati szem elmossa a képi jelenségek merevségét, de nem az újjáteremtés önkényes tetteiben, hanem magának a képnek hatásgereitől vezéreltve. Ha 'egy képet szemlélni' annyit tesz, mint hatását a szemléleti tapasztalatban felszabadítani, akkor a látás re-dinamizálása a meghatározott képi faktum és a képi jelenség aktualitása közti átmenetben jelenik meg. A látás re-dinamizálása, melynek egyszerű példája az optikai inverzió, nem valamenyire értelem felfüggesztését eredményezi, hanem megpróbálja/ki-terjeszteni figyelmét egy olyan értelmi sokrétűség potenciáljára, mely elvileg nem választható külön érzéki megjelenésének feltételeitől, aminek következtében az érzékelés minden egyes aktusában benne foglaltatik az önmagát tovább-és másként-meghatározás. Az optikai inverzió az öntudatos látó szubjektumot is átalakítja egy processzuális értelmezés kétértelműen megfőrt tudatává szem és kép között.

Két dolog döntő jelentőségű ennek kapcsán. A jellemző jegyek komplexumai, mint Arp, Matisse, Albers és más alkotók esetében:

1. nem értendők sem jelekként, melyek hasonlóság vagy absztrakt tételzés révén nem-érzéki jelentettet foglalhatnak magukba – mert a képekben sem meghatározott jelek nem különíthetők el, sem egyfajta ábécéként nem általánosíthatók, valamint

2. a látás ekként meghatározható mozgásösztöne, mely nem egyszerűen kaotikus, hanem művésziileg megszabott határain és ezek intervallumain lobban láng-ra, nem rendelkezik előzetes eszmével és fogalommal, mely felől jelenségként, (valamely eszme) érzéki látszásaként, (elő-)jelként vagy hasonlóként kellene fel-fognunk.

A látás fogalmi tendenciájának kritikája és lehetséges redinamizálásának vitája eleve a kép érzékelési feltételei mellett zajlott. Ebből következik a képfogalom re-víziójára vonatkozó továbbvivő kérdés, mely elszakadt a képmásszerűségnek és a konstatáló látás merevségének uralkodó jellegétől. A továbbbiakban sem szándékozunk olyan elméleti vitát folytatni, amely az „érzéki értelem” feltételeit taglalná. Csupán utalni szeretnénk egy olyan művészetelméleti pozícióra, mely efféle szándék útját egyengette.

7 Vö. a színp problémákkal kapcsolatban: E. Strauss: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*. Berlin 1972; J. Albers: *Interaction of Color*. Köln 1970.

Konrad Fiedler⁸ dinamikus, önmagát formáló látásról beszélt, egyébként épp az említett Kant modell közvetlen kritikája kapcsán, mely modell az érzékség passzivitását végső soron a magán való dolog koncepciójával ellensúlyozta. Kant ellentmondásos dualizmusának és annak a transzcendentális dialektikában való feloldásának alapját kutatta egy olyan modell segítségével, mely egy monadikus alapszerkezetre épül, lehetővé téve a dinamikus látási folyamat kialakulását. Bár mennyire is felülvizsgálatra szorul Fiedler kiindulópontja, azokkal a nehézségekkel, hogy egy folyamat egységére gondoljon anélkül, hogy elkülönült, kettős kiindulási pozíciókhoz zuhanna vissza (pl. érzékség és értelem) és anélkül, hogy az egységet valamely alap (pl. transzcendentális jellegű) egyértelműségékként határozza meg – szóval e nehézségekkel mindenkinél meg kell küzdenie, aki e kérdéseket kutatja⁹.

Fiedler arra próbál rámutatni, hogy eleve (és kizárólagosan) már a pszichofizikai élményáradatok szintjén megjelenik az értelemkonstitúció. A látásnak más érzékek egyidejű érzékelésének elegyétől való leválasztása – ebben látja ugyanis Fiedler a szem rögzítő és tárgyiasító tendenciájának okát – megteremti redinamizálásának feltételét. Az ekképpen leüsztrált látás a láthatóság azon képződményei kialakulásának menetként formálódik, melyek nem képesek önálló-sulni teremtesük folyamataitól. A látás minden egyes új folyamata más és eddig nem látott módon hozza napvilágra a láthatót. A látás véghezvitelének procedúrája státusa szerint 'végtelen'. A látás semlegesítésétől történő döntő elszakadást azonban csak érvelése következő lépésével valósította meg Fiedler. Rámutat, hogy a művészi képben a szem érzéklag szervezett értelmet teremt, és nem azáltal, hogy a processzuálisan látottat adja vissza, hanem azáltal, hogy a művészi kéz tevékenysége ('kifejező mozdulat') továbblép ott, ahol a tisztán szemléletes viszony megállt. A „vak” kéz előteremtí a látásnak saját transzcendenciáját, amely – az immanens látási folyamat zártságával szemben – mégsem valami rajta túl levő fogalom, hanem – paradox elgondolni – magának a láthatóságnak az 'immanens' transzcendenciája marad, amennyiben ez szemléletes erőmegnyilvánulások, azaz hatások kontínuumát ábrázolja. Fiedler következtetéseket von le a jelenségből, hogy bár a kéz vak, mégis dinamikus vitát von maga után, ha ebben érzékszervként ismerik el.

Továbbá abból a tényből is következtetéseket von le Fiedler, hogy a kéz művészi tevékenysége (a 'festés', 'rajzolás' stb.) nem ragadható meg instrumentális úton, azaz azon elképzeléstől vezéreltve, hogy a művész az alkotás során eszméket és jelentéseket komplexióit ülteti át mintegy a fejből a papírra. A kéz folyamata maga is produktív abban az értelemben, hogy saját belső 'logikával' bír, amelyet bár bizonyára irányít a művész, de végső soron nem igazán ural. A sikerültség éppenséggel egy koncepció adott feltételek (az anyag, a szerző egyénisége, történelmi helyzete stb.) mellett eredményes megvalósításából származhat. A kifejezésnek a vakság csúráját magában foglaló mozdulatában az immanencia szemlé-

8 Konrad Fiedler: *Schriften zur Kunst*. Kiad. v. G. Boehm. München 1971, I. kötet 183 skk. o. Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit und G. Boehm Bevezetése, különösen 8 XXXV o. 9 Fiedler emendációjára alkalmas elméleti modelleket Whitehead filozófiájából is kölcsönözhetnénk, amennyiben azok monádként ill. „az események logikájaként” értelmezhetők. Vö. még Gadamer/Boehm i. m., 24 skk. o. és 63 skk. o., M. Polanyi i. m., 118. o.: „Sinngebung und Sinndeutung”: das „Unausdrückliche”.

letes közege újra meg újra megnyílik, az addig tapasztalhatók köre kitárul, és ez biztosítja a látás absztrakciós tendenciájának megtörését. Amit a formáló kéz teremtőn 'kitapogat', azt azelőtt szem nem látta még. Azért, mert e kéz a képet tartja a pusztán optikai másolás és utánpótlás közegektől és a képből a szemlélés feltevel mellett szemlelelesen nem adottat tesz hozzáférhetővé. Csak a kéz benne rejlő mozzanataival marad a szem processzuális, ezáltal egyedi jellegű megismerés a szemlélés, és ezáltal képes olyan érzékleleg szervezett értelmet megfejteni, amelynek nem létezik semmiféle prototípusa. A filozófiai elmélet legfőbb kihívása és felülvizsgálati szándéka feltehetőleg abban áll, hogy e szemleletes megismerés látszólag csak mindenkori tényleges megvalósulásaként teljesebbé be.

III.

A látás aktiválása és sajátos absztrakciós tendenciájának leépítése kihat a kép fogalmára is. A reális érzékelésnél ugyanazon dologon variálhatók a mindenkori minőségek anélkül, hogy a dolog szubsztanciája megváltozna. Ezzel szemben a képekben valamely tulajdonság megváltozása az egész rendszer szerkezetének eltolódását jelenti. Dolog és tulajdonság elválaszthatatlanok egymástól a festésben. Hogy ne váljanak külön a felület folytonosságától, egy körülhatárolt képi mezőn belüli jelenségekké válhatnak. Dolog és tulajdonság egyazon festői elemeknek köszönhetőek, létük így a felület premisszához kötődik.

Egyszer s mindenkorra rögzítve a festett jelleg azonos státusával bírnak. A valós dolgok ezzel szemben a megismerés teljesen más variálható keretén belül állnak. Ezáltal az ábrázolás képi mezője és a reális érzékelés látókörre eltérően formálódott.

A látókörben, mint megfigyeltük, a konstatáló látás teremt meg a dolgok távoltságának és objektív kéznélletének, a tényállásoknak a feltételét. A látókör az a virtuális nyílás, mely folyamatosan kíséri a vándorló szemet, és a nézet minden megváltozására új szimulaneitással válaszol. A képi mező ezzel szemben egy ábrázolási rendszer rögzített kerete, melynek nem az a célja, hogy az összetevészettségig hasonlítson dolgokra, hanem az, hogy a szemlélőnek nyelvi jellegű értelmi szerkezetet nyújtson. A minden látás feltételét jelentő egyidejűség és egymásutánosság egészen különleges feladatot kap a képeken belül. Összetűgésük először is a kölcsönhatás játékaaként írható körül, mely alapvető jelentőségű az érzéki értelem szerveződése számára. A látás folyamata az egyidejű és az egymás utáni mozzanataiból épül fel, emnyiben eltér az érzéki tevékenység azon káoszától, amely bár rendelkezik energiával, még sincs értelmi dimenziója.

A képek látása, bárhol kezdődik is és bárhol van alakul is, azon kölcsönhatás feltevel közepette mozog, amelyről így elmondható, hogy – mindenesetre módosult értelembe – képszerűséget teremt. Egyidejűség és egymásutánosság így elveszítik absztrakt reflexiós fogalmi jellegüket, mivel szemlélyve kénytelenek vagyunk relációt követni. Már rámutattunk, hogy egy kép részleteinek minden mégoly feltevel érzékelése is már eleve elrompítja az ilyen elszigetelt elemek közti ki nem fejezett átmenetek egyidejű érzékelését. Amennyiben például egy alakot vagy alakokat a „dolog”-gal való szcenikai kapcsolódásban nézünk meg, elvonatkoztatok az összefűgésstől, mellyel ezen alakok a felület folytonosságával szűkszszerűen

rendelkeznek. A kép feltevelétől különvállik így például egy jelenet, narráció vagy háttérben elterülő táj mint tényállás. Látna elnyomjuk az ábrázolás feltevelit vala- mely vélhetően elkülöníthető tartalom érdekében. Ha viszont a ki nem fejezett egyidejűleg érzékelt felé fordulunk, elhagyván annak vagy egymás utáni újrafelismerését, akkor jelenik csak meg a képnek mint szimultán mezőnek és folytonosságnak a valódi összefűgése. Nem több olcsó és régi hermeneutikai maximumánál, hogy az egyest az egész felől, és fordítva, az egyiséget a sokféleség felől nézük. Egyidejűség és egymásutánosság kölcsönhatása ezért nem valamiféle elvont hipotézist ír le, hanem a kép látásának véghezviteli formáját.

Rész és egész topozsa azon mű ősi organisztikus elképzelésére emlékeztet, melyet egy eszményi felépítésű test analógiájára gondoltak el. Ez az eszme nem köthető az itt kifejtett képi értelemhez. Ezért fontos, hogy pontosabban határozzuk meg az említett kölcsönhatást. Nem csupán azért, hogy azt a toposzt elutasítsuk, hanem azért is, mert az, amit a kép „nyelvének” nevezhetünk, szorosban kapcsolódik a képi szintaxis struktúrájához, ebben rejlik az alapja. Mindenekelőtt kézenfekvő a feltételezés, hogy az egyes képi elemek addíció révén egészülnek ki egyidejű egészzé. Ez mindenesetre azt jelentené, hogy az egyidejűség tapasztalata egymás után, sorjában épül fel, és a hiányzó utolsó elem egyidejű érzékelésével jelenik meg. Ennek azonban ellentmond az, minden egyes tetszőleges elemet képesek vagyunk látni a szimultán horizontja előtt, hogy minden elem ki nem fejezett kapcsolódásainak potenciálján túl még igen sokféle módon látható egyidejűleg. Minden festészeti elem határa lehetővé teszi, hogy ezt az elemet elszigetelt belső formaként lássuk, ezáltal válik egyáltalán lehetségessé e határ megkülönböztetése a képi felület szimultán formai egészétől. A kölcsönhatást eszerint egyaránt jellemzi a kontrasztjelleg és a kapcsolódás. A kép egyidejűségét és egymásutánosságát azon ikonikus differencia különbözteti meg egymástól és közvetít közöttük, mely egyáltalán értelemzésének státusát adja a képnek.

A kontraszt feltevel közepette végbemenő kölcsönös utalások nagymértékben sokértelműek, olyan képi értelem artikulációját tesszik lehetővé, mely bár abszolút pontos (a kép jottányi része sem változatható meg), mégsem veszi fel apofantikus tetel vagy valamilyen állítás alakját. Ezáltal kizárt a vizuális elemek diszkurzív közvetítése a szimultán forma felé. Nemcsak a puzzle alapját képező kiegészítő eljárás tilos, hanem azon próbálkozás is, hogy az ikonikus differencia belső dialektikáját fokozódó determináció révén egyértelmű meghatározásokká szűkítse. Ha a művészi igénnyel fellépő képek megengednék ezt az eljárást, akkor az előrehaladó érzékeléssel megszűnne a képi értelem iránti érdeklődés, mivel egyre pontosabban elsajátítanánk az értelem, aztán megtanulnánk részletek és egész kapcsolódási szabályát, hogy végül hasznosítsuk az így nyert eredményt. A műalkotások megőrzik vonzerejüket, el is zárkóznak oly mértékben, ahogy feltárják őket. Egymásutánosság és egyidejűség között azon ikonikus differencia az uralkodó, amely csak a produktív képzelőerő segítségével mérhető. Folyton új utakat látunk meg, amelyeken a kép referenciálódik. Még többről van szó: a szemlélys azonos útjai is folyton újnak bizonyulnak. Mindkét dolog arra utal, hogy az ikonikus differencia éppoly mértékben prezentál értelemet, mint amilyen mértékben visszatartja, elnémítja azt.

Éppen ezért a differenciában jelentkező hiátushoz nem férhetünk hozzá egyiknek a másik alá való rendelése modelljével. Ebben is elzárkózik a képi mondanti-

való az elmélet fogása elől, ha ez általánosságának és egyesnek valamilyen formában történő közvetítésére épül, a szubszumálás azon folyamatára, melyről Kant úgy vélte, itt egy az emberi lélekben oly mélyen megbúvó művészetről van szó, hogy aligha tudnánk feltárni a titkot, melyet a természet itt őriz és juttat érvényre. E titok, melynek nyitját Kant a képzelőerő struktúrájában vélte felfedezni, a művészetben teljesen érzéki fenoméná válik, és ezáltal az esztétikai tapasztalat formáját ölti magára. Ez újabb fényt vet ama titokra: az ugyanis megoldhatatlannak szeretne mutatkozni és értelmét abban lelni, hogy mindig újra megfogalmazható.

Az ikonikus differencia áthidalhatatlannak bizonyul és így megfosztja alapjától a látás absztrakciós tendenciáját. A prezentáló és egyben a-prezentikus kölcsönhatás mint olyan nyílt marad, megőrizve belső feszültségét és az érzékelés rákövetkező és tartós érdeklődését. Hogy milyen kényszerítő erővel *köt össze* az ikonikus differencia (szimultán – szukcesszív), azon olvasható le, hogy kénytelenek vagyunk az egyes elemet az egész horizontja előtt nézni, és hogy milyen kényszerítő erővel *választ el*, azt arról ismerhetjük fel, hogy a képi szimultán érzékelés csak rövid ideig tartható fenn, alig teljesíthető erőfeszítésre van szükség, hogy szemlélve távol tartassuk magunkat a szukcessziótól, illetve ne süllyedjünk bele vissza¹⁰.

A szem feltáró útja *'-tól' – 'hoz'* irányú, az egyes résztől az összbenyomás felé haladva, ugyanakkor érvényes ezen útra a fordítottja is, a szimultán képtől a mindenkor egyetemes tematikus elemhez. Ugyanaz volna az oda- és visszaut? Bár paradox módon ugyanaz az út, de mindig másképpen néz ki. Talán az a tapasztalat illusztrálja ezt a legjobban, amelyet minden sétáló ember ismer, aki ugyanazt az ismeretlen utat oda-vissza megtette: a jobb és bal oldal felcserélődése és az ezzel együtt megváltozott nézőpont ugyanazon szakasz teljesen más nézetéhez vezet. Magától értetődik, hogy egymásutániságtól az egyidejűséghez vivő átmenet csak akkor marad nyitott, ha a kifejezeten és tematikusan érzékelt egyes elem a ki nem fejezettel határos. Csak a ki nem fejezett, a „kifejezéstelen”, a „nem-alak” teszük lehetővé az egyidejűség megvalósulását. Aki minden elemet egyesként tárgyalna, hogy így irányítsa rá a figyelem középpontját, számos elszigetelt elem egymásutániságához, azonban sohasem jutna el az egyidejű tapasztalathoz. Attól eltérően, hogy ilyen körülmények között sem volna lehetséges inexplicit mozzanatok segítségül hívása nélkül az átmenet az egyik fókuszról a következőig. A tisztán prezentikus képlátás eszméje önmagában fonák jellegű és ellentmondással teli. Ha alávevük egyszer magunkat mint képek interpretátóit a rész és egész összekapcsolására vonatkozó elháríthatatlan hermeneutikai követelésnek, akkor a maga részéről elháríthatatlanná válik az inexplicit funkciója¹¹. A ki nem fejezett nyitva tartja az érzékelés útjait, azon vakaságot vagy üres-

¹⁰ Az egyidejű érzékelés a nézőtől rendszerint mozdulatlan és merev szemmel követel. Ezzel kapcsolatban jelentős lehet a binokuláris jelleg. A szukcesszív látás sokkal erősebben kötődik a szem mozgásához.

¹¹ A ki nem fejezett semmiképpen sem akadályozza meg fix és újrafelismerhető elemek kialakulását a képekben, és semmiképpen sem gátolja képmásokká való lefokozásukat. Még a csomagküldő szolgálatok katalógusainak illusztrációi is felmutatnak ki nem fejezett átmeneteket, csak azok oly csekély szemléleti produktivitást tesznek lehetővé, hogy visszazuhanak a másolás puszta funkciójához, információk értékükre redukálódnak.

séget reprezentálja a képben, amelyet Fiedler a kéz kifejező mozdulatának segítségével vezetett be: egy folyamatszerű képi koncepció nélkülözhetetlen feltétele. A ki nem fejezett teszi lehetővé és magyarázza meg egyben a képben előtett szem metaforáját is. A szimultán és szukcesszív eljárás közvetítésének médiumaként azon keresett konvergenciapontot reprezentálja, amelyben megmutatkozik a képi értelem és érzéki energia azonossága.

A két mozzanat kifejtett relációja és kontrasztja azért szervezik érzéki módon a képi értelmet, mert csak a szem mint testünk szerve képes az egyes és egész közötti út keresésére és arra, hogy természetesen bejárja ezt az utat. Erről elméletileg nem tanítható semmi sem, sokkal inkább tapasztalatra, gyakorlásra, úgyességre – képzelőerőre van szükség. Mivel ez az út nem az általánosan, nem valamiféle summázó egészben végződik, a látás nem fogalmaktól vezérelt megismerésen munkálkodik, hanem saját aktivitására van ráutalva. A szem így képes és kénytelen testi adottságait latba vetni, saját érzéki energiájával járja be az ikonikus differenciát, melynek nyomai, útjai és látópályái olyan kapcsolattartásokat alakítanak ki, melyek értelmet idéznek fel, az önállóság tendenciájával rendelkező képmásterű és újrafelismerhető elemeket is.

A mindenkor képi értelem eredetisége, genuin mivolta éppannyira köszönhető a kép sajátos „logikai” struktúrájának, mint annak a sajátos érzéki tapasztalati formának, amely csak e struktúrájának képes megfelelni. Így irányítja a képzőművészet a saját típusú megismerésre irányuló érdeklődést, melyről feltételezhető, hogy a kifejtett feltételek mellett olyan tapasztalatok szerezhetők a valóságról, amelyekkel csak a szemlélés módján rendelkezhetünk, érzékiség és értelem azonosságának tapasztalati formájában.

Fordította Poprády Judit