

A festmény és a kép

(Az integráció szerepe a képészlelésben)

ZRÍNYIFALVI GÁBOR

A FESTMÉNY, MINT INTEGRÁCIÓ

Mi a festmény? – kérdezi Polányi Mihály, egyetlen művészetről szóló tanulmányának címében.¹

A kérdés egyáltalán nem véletlenül irányul a festményre, illetve a festészetre. Polányi tudta, hogy miért ezt kérdezi, és például miért nem azt, hogy „mi a kép?” vagy „mi általában a képzőművészeti alkotás?” (festmény, szobor, grafika stb.). Ez a fajta, meghatározott tárgyra irányuló kérdés csak akkor pontos, ha a szerző tudatában van annak, hogy amit meg kíván ragadni, az hogyan ágyazódik bele egy hagyományba, illetve a megszokott fogalomhasználatba, s miként illeszkedik egy általánosabb kérdéskörbe, amelyből éppen kiragadta azt. És természetesen tudnia kell azt is, hogy amire válaszolni kíván, az a téma által megszabott terület miként kapcsolódik más rokon területekhez, valamint hogy miként szövődik bele gondolati és gyakorlati *valóságunk* szövetébe. Egyszerűbben szólva, tudnia kell, hogy a festmény, illetve a festett kép milyen helyet foglal el a művészetben, és általában a képi megjelenítés történetében, illetve, hogy milyen a hatása az élet más területein.

Polányi a festményről akar beszélni, pontosabban, amint az írásból kiderül, a festményről mint „ábrázoló” műalkotásról. Nem általában a kép (festmény, fotó, film, grafika stb.) ragadta meg tehát Polányi figyel-

¹ Polányi Mihály: Mi a festmény? In: Polányi Mihály filozófiai írásai. Budapest, Atlantisz, 1992. II. kötet. *Mi a festmény?* 202. o.

mét, amely funkcionálisan messze túllép a művészet határain. De még csak nem is a képzőművészet, amely még az ábrázolást megszüntető szélsőséges elvonatkoztatást is meghaladva megpróbálta körébe vonni a közönséges tárgyakat is (lásd M. Duchamp), s ezért szintén szélesebb alapokat jelent a festészet területénél, hanem a festményről kívánt lényegi információkkal szolgálni, illetve arról a festészetről, amelynek a technikai képekkel szemben több évezredes hagyománya van. S hogy valóban erről van szó, azt bizonyítják a tanulmány kezdősorai is, amelyek egy festményt állítanak elénk, mégpedig a jezsuita Andrea Pozzo festményét, amely a római Szent Ignác templomban található. Ez a festmény lesz azután az a negatív példa, amely félreértésével rámutat a festészet – és általában a kép – ontológiai működésének lényegére.

Pozzo festménye ugyanis csak egyetlen pontból nem látszik torzsnak – mondja Polányi – míg a közönséges táblaképek esetében ilyen torzulás nem következik be. A torzulás elmaradásának fő oka pedig az, hogy a táblaképeket általában síkfelületre, azaz valamilyen hordozóra festik. Polányi M. H. Pirenne² elgondolását idézi, aki szerint éppen a vásznról való járulékos tudásunk véd meg bennünket attól, hogy torzsnak lássuk az ilyen síkfelületre festett képeket. A vászon síkja ugyanis mintegy lecsökkenti a perspektivikus kép mélységét, pontosabban „visszarántja” a szemet a hordozó felületére attól a mélységtől, amelyet a kép távlatossága állít elénk.

De már most meg kell említenünk, hogy itt – Polányi elképzelésével szemben – nem lehet pusztán a festményről beszélünk, hiszen ezek a hatások, vagyis a sík hordozó és a rajta plasztikusan és mélységi elrendezettségükben megjelenő megmutatkozók képei érintik a fotót és a filmet is, illetve mindazon technikákat, amelyek plasztikus és térbeli mélységet érzékeltető képeket állítanak elő, miközben hordozójuk, illetve megmutatkozásuk felülete tudvalévően síkszerű. A kérdés tárgyalása tehát már ezen a kezdeti ponton is túllépett a festészet keretein, óhatatlanul is egy tágabb körre terjesztve ki a problémát, amely ezért jóformán képlátásunk egészét érinti. A képtorzulás kérdése tehát úgy tűnik, hogy alapvetően nem a festmény művészi kvalitásait határozza meg, és még csak nem is azokon a megszokott stiláris vagy egyéb formai problémákon belül helyezhető el, amelyek közvetlenül és kizárólag a művészet területére tartoznak, hanem a kép percepcióját, a látás folyamatát, a kép episztemológiai megközelíthetőségét kívánja megra-

² M. H. Pirenne: Les lois de l'optique et la liberté de l'artiste (Az optika törvényei és a művészet szabadsága). *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 1963. no. 60. 151–166. o.

gadni, s ezen keresztül alighanem ontológiai státusára is kihat. Pozzo arra építette festményét, hogy az egy bizonyos pontból szemlélve megtéveszti a szemet, és a festett részek „valóságként” hatnak. Az illúzió illetén való alkalmazását a művészet a későbbiek során, ha nem is minden esetben, de többnyire elvetette, bár a kísértés gyakran igen erős volt.³ Pozzo festménye ebben a vonatkozásában elsősorban képként értékelendő, akkor is, amikor például művészetként szeretnénk megérteni. A festmény azonban Pozzo korában még lényegében az egyetlen, alternatíva nélkül álló, hagyományos manuális képkészítési technika volt, ha a grafikát a festészet olyan „mellékágának” tekintjük, amely csak kevésbé különbözik tőle.⁴ De ekkor még nem létezett az a Kanttal induló klasszikus német esztétika sem, amely elméletileg akarta megalapozni a festészetnek (mint művészetnek) a naturától (természettől) egyre jobban eltérő elgondolásait. A festészet útja Pozzo festészeti elgondolásaival ellentétes irányba vezetett, mert az önállósodó művészet igényeit próbálta kielégíteni. A valóság és a kép összetéveszthetőségét, amire Pozzo törekedett, végül nem a festészet, de még csak nem is az új technikai képek alkották meg, hanem a XX. századi művészet.⁵

Pozzo problémája azonban az ő korában még egyszerre lehetett mindhárom terület sajátja, hiszen a festmény, a kép és a műalkotás még nem váltak el egymástól úgy, mint később, a XX. században, sőt éppen séggel csak nem sokkal korábban egyesültek. Bár Pozzo korában a freskó- illetve falfestészet – amely gyakran a fal görbületeit, hajlatait is alaposan kihasználva – éppen sokadik virágkorát élte, mégis csak a XX. századi művészet problematizálta igazán a síkfelület és az alkotás, a hordozó és a mű viszonyát. Igaz, a nem falra készült festményeknél, tehát a kép másik alaptípusánál, például a táblaképnél meglehetősen ritka, hogy nem síkfelület a hordozó-alap, s Pozzo festménye éppen azért érdekes, mert – legalábbis a mai művészettörténeti ismeretek fényében – szembeállítható a képek többségének szabályos geometriai

³ Gondoljunk csak a XIX. századi kísérletekre, a fénykép és a film feltalálására, a körképekre stb., amelyek mind a festészet művészetként való megértésével szemben a kép képszerűségének „megtévesztő” voltát próbálták kiemelni, kihangsúlyozni.

⁴ A grafika kétségtelenül képi műfaj, de miután helyzetéből fakadóan közelebbi viszonyban áll a nyelvi elvontsággal, mint a festészet, nem jogtalan a festésztől való elkülönítése sem. A festészet ebben a korban leginkább a tapéták, a fali díszítések, frízek, aranyozott gipszstukkók stb. díszítőfunkcióján keresztül érintkezett a tiszta dekorativitással, vagyis az absztrakcióval.

⁵ Elegendő itt Duchamp „talált tárgyaira” gondolnunk, aki végül teljesen kihagyta a festményt ebből az illúzióból. Valójában azonban a kép „illúziókeltő” hatásának és művészi voltának ellentétesége egészen az antik görög festőig vezethető vissza.

formába (keretbe) foglalt síkfelületű hordozójával.⁶ Ugyanakkor a hengeres, kúpos vagy tört, illetve szabályos görbületű falfestmények sem térnek el lényegesen a síkfelületekre festettektől, hiszen képszerűségük akkor is önálló képfelületnek számított, amikor az alkotók megpróbálták őket „összemosni” környezetükkel. A barokk festészet és díszítőművészet ebből a szempontból előfutára volt a XX. század művészetének.

Pirenne tehát – folytatja gondolatmenetét Polányi – azt feltételezi, hogy azért torzul Pozzo festménye, mert nem érzékeljük, és ezért nincs tudomásunk arról a hordozóról (mármint a hordozó pontos elhelyezkedéséről), amin a festmény megjelenik. Miközben ez a falkép egy pontból szemlélve szinte a megtévesztésig háromdimenziósnak hat, mert nem érzékeljük a fal görbületét, addig a síkfelületre festett táblaképek nem tévesztenek meg. Járulékos tudásunk a hordozó sík-voltáról megvéd bennünket egy illúziótól, legyen az a kép bármily plasztikus és térbeli. A tükör esete bizonyítja, hogy ha egyáltalán nem vesszük észre a kép hordozójának materiális jelenlétét, valóban könnyen nekiütközünk saját (tükör)képünknek. A vászon síkjának jelenlétével viszont minden képnézés alkalmával tisztában vagyunk. Ha megszüntetjük a hordozófelület észlelésének lehetőségét – miként Pozzo tette –, akkor a festmény-keltette illúziót sem tudjuk követni, s a képet a kijelöltől eltérő nézőpontból szemlélve torznak látjuk.

Polányi ezek után részletesebben is kifejtve igazolja Pirenne nézetét arról, hogy a vászonról való tudásunk miként véd meg bennünket az illúzióktól. Ennek bemutatására az anaglifát, ezt a két különböző – többnyire zöld és vörös – színű képet egy szemüveg segítségével bemutató technikát hívja segítségül. Az így látott kép Pozzo festményéhez hasonlóan eltünteti a síkalapot, s ezért a két kép egyesüléseként háromdimenziós képet kapunk.

A sík hordozó szerepének fontosságára, illetve az e felületre felvitt festék kép előtti értékére és jelentőségére már régen rájöttek a festők. Ezen alaphelyzet fontosságának felismerése jegyében fordult ugyanis szembe a XX. század elejének festészete a képpel, hogy valami „mélyebbet tudjon meg” saját tevékenységéről, a festmény alapjáról, művészetként való működéséről, arról, hogy miként jön létre a festményben a kép, a képben a műalkotás, valamint, hogy mi előzi meg a képet? A

⁶ Pozzo festménye az építészeti térbe kívánt behatolni. A manierizmusra, de különösen a barokkra jellemző, hogy az építészeti térrel együttműködve kívántak új térhatásokat létrehozni.

festészet többek között olyan konkrét kérdések felé fordult, mint hogy miként és mit lát a szem, amikor a képre, illetve amikor a műalkotásra figyel? Ezt és az ehhez hasonló kérdéseket a festők akkor tették fel, amikor a festészetnek, pontosabban a kizárólag manuális képkészítési eljárásnak már módjában állt, hogy – felszabadulva a képkészítés különböző feladatai és funkciói alól – a festés céljaként kitűzött képen túl saját magára, a festés kép- és művészetalakító műveletére még a korábbiaknál is tudatosabban és explicit módon figyelhessen.

Mit lát tehát a festő, amikor festményt (képszerű műalkotást) fest?

A FESTÉS MINT ALAKÍTÁSI FOLYAMAT

Festés közben a festő egyszerre két dologra figyel. Egyrészt egy elképzelt és megvalósításra váró képre, amelynek létrehozása a feladat, másrészt arra a műveletre, amelynek eredménye lesz a fent említett kép. Az ilyesfajta kettősség és közvetettség nem csak a festés sajátja, hanem minden alakító tevékenységre jellemző. A festési művelet egyetlen mozzanata, vagyis az ecset mozgásának, a hordozóra felvitt festéknek, a kéznek egyetlen mozdulata, egyetlen aktusa sem hoz létre közvetlenül képet. Az ecset vagy más festőeszköz a festéket a megfelelő helyre és a megfelelő módon helyezi el a hordozón. A festési tevékenység eredményeként csak fokozatosan áll elő a festékből a kép, miként a műalkotás is csak az előállítás folyamatában jelenik meg. A festés tehát olyan tevékenység, amelynek során a hordozóra felvitt és ott elrendezett festék képpé (és szerencsés esetben műalkotássá is) alakul. A kezdeti „képtelenséget”, azaz a képi megmutatkozás hiányát azután fokozatosan felváltja a képi megmutatkozó(k) jelenléte, míg e jelenlét olyanra nem válik, hogy már nem igényli az alkotó alakító tevékenységét. Ezzel a folyamattal párhuzamosan, vagyis ugyanabban a tevékenységben megjelölhetően megy végbe a műalkotás létrehozása is. A festő tevékenysége során tehát ugyanazzal a feladattal találkozik, amivel a kép nézője; két egymással összeilleszthetetlen elemet kell integrálnia, vagyis a festéket színeként alkalmaznia egy még nem is létező kép létrehozása érdekében. A kép akkor áll elő a maga teljes valóságában, amikor a festék hordozóra való felhordásának művelete befejeződik. A festéskor a hordozóra felvitt különböző festékfoltok – ellentétben a kész kép észlelésével – csak fokozatosan adják át helyüket a képnek, jöhetnek a kép karaktere már akár az első pillanatokban, az első foltok és vonalak hordozóra kerülésekor is kirajzolódhat. Ám ez a művelet soha nem fejező-

dik be abban az értelemben, hogy a festék nem válhat teljes egészében képpé, pontosabban nem alakulhat át a képi megmutatkozó identikus, anyagi-tárgyi jelenlétévé, mivel háttérően mindig érzékelni fogjuk a hordozó síkját és (egy távolságon belül) a festéket is. Ha nem így lenne, a festő mágus vagy varázsló lenne.

A festő tehát tevékenysége során a pusztán festéktől a kép létrehozása (a megmutatkozó megmutatkozása) felé halad. A festés folyamatában azonban festék és kép valóban egyszerre vannak jelen. (A kép jelen lehet a modellről alkotott tudati képként, felmerülő emlékképként, megkonstruált képzeleti képként stb.) A kép és a felületen elrendezett festék kettős játékának eredményeként hol elsősorban a képet látjuk, hol pedig a festéket, ahogyan ez festés közben a festővel is történik.

Az elkészült képen azonban a kettő között nincs már meg a festési műveletben észlelhető folyamatos átmenet. Vagy a képet látjuk, s a síkot és a festéket csak háttérően, vagy ha túlságosan közel lépünk a festményhez, akkor csak a festéket látjuk, ám a képet, illetve a képi megmutatkozókat korábbi tapasztalatok alapján elsősorban a tudatunk (kép-zeletünk) gondolja bele a festékbe, nem pedig a szemünkkel látjuk. Ám a festék legzavaróbb jelenléte sem képes elérni, hogy meg ne lássunk valami alakszerűt benne vagy mögötte, mert az emberi elme sajátja, hogy kreatív képességeit kihasználva, már a szemével is alakít, formál. Attól függően látunk tehát festményt, azaz festett képet (fókuszáltan képet, háttérően festéket), hogy milyen távolságra helyezkedünk el a hordozó felületétől. De pontosan meghatározható az a pont, ahonnan szemlélve a hordozóra felvitt festékből szinte egy hirtelen ugrással lesz a fókuszált látásban kép.⁷ Miután a nézőnek szabadságában áll megválasztani a hordozótól való távolságát, azt a nézőpontot, ahonnan a festményt szemléli, ez azt eredményezi, hogy könnyű áttérni az egyik (a festék) észleléséről a másik (a kép) észlelésére, mint ahogyan ezt Gombrich kutatásai is bizonyítják.⁸

Amikor a képet látjuk, tudatunk háttérében mégis jelen van az az ismeret, hogy tekintetünket egy síkfelületre függesztjük, amelyet festék

⁷ Nem kizárólag a kép kidolgozottsága láttatja velünk a képet a festékekkel szemben. Ha csak arra gondolunk, hogy a legrövidebb rajzolás játék, a „pont, pont vesszőcske, készen van a fejecske” két körében és vonalában is már fejet látunk, akkor megértjük, hogy mennyire erős az emberi látásnak az a képessége, hogy valami mást, valami lényegeset lásson meg az egyszerű formákban, vonalakban, illetve azok elrendeződésében.

⁸ Lásd például R. L. Gregory – E. H. Gombrich: *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest, Gondolat, 1982.

borít, s ennek ellenére, vagy éppen ezzel szemben látunk képet. Amikor viszont festéket látunk, a képről való tudásunkat valamivel kevésbé vagyunk képesek érvényesíteni.⁹ Ez a helyzet alátámasztja azokat a kutatási eredményeket, amelyek igazolják, hogy bár tudásunk meghatározó módon irányítja látásunkat, mégsem képes minden tekintetben befolyásolni és felülbírálni a látás fizikai és biológiai eseményét.¹⁰

Polányi egy kis táblázatban rendezte el és elemezte ki a különböző képtípusokat. Ebben a táblázatban a középső oszlopba helyezte el a véleménye szerint „normális” festményeket, amelyek tehát „ábrázolnak”, miközben látni engedik festett-voltukat és síkon való elhelyeztettségüket is, azaz nem törekednek illúzióra, mint Pozzo. A táblázat az alapján jelöli ki a műtípusokat, hogy azok mennyiben készítenek a nézőt arra, hogy figyelmüket a képi megmutatásra, az ábrázolásra, illetve a megmutatás eszközére és módjára, a háttérben működő vászonra és festékre is kiterjesszék. A normális festménynél a képi megmutatás és a festék, illetve a vászon síkja egyszerre, egymásba integrálva jelenik meg. Aligha kell érvelnünk amellett, hogy látásunk és természetesen tudatunk minden más esetben is így működik, s hogy ennek a mozzanatnak vagy momentumnak lényeges, mondhatnánk meghatározó szerepe van percepciónkban.

Polányi tehát azt a következtetést vonja le, hogy a XX. század absztrakt törekvései tévedésen alapultak, mert az egyensúly fenntartása helyett nem hogy a térbeli mélységet, de magát a képet is kiszorították az alkotásból. „Téves állítás, hogy a festmény nem más, mint »lényegében vászon meg ecsetvonás”, ha e kettőről való fokális tudatról van szó, de helyes, ha járulékos tudatunkra utal» – mondja Polányi.¹¹

Polányinak messzemenően igaza van, ha a festményről mint képről beszélünk. Ennek értelmében a modern festészet absztrakt ága egy téves elgondolásban alapozta meg a képtől így elszakított művészet lényegét.¹² A Pozzóéval ellentétes csapdába esett bele, mert most a túlol-

⁹ Az éles határvonal azonban nem szünteti meg teljes egészében a korábbi észlelést. Inkább arról beszélhetünk, hogy a hirtelen feltűnővé váló „másik elem” helyet cserél az előbbivel, s most ez lesz a domináns az észlelésben.

¹⁰ Erre a legjobb példa a Nap, amelyről tudjuk, hogy Földünk körülötte kering, esténként mégis úgy érezzük, hogy „lemegy”, illetve „lebukik” a látóhatár mögött.

¹¹ Polányi M. I.m. 208. o.

¹² Az absztrakt festészet elvonása nem is elsősorban a képekben észlelhető, hanem abban, hogy a művek ideálját egyetlen elvont, spekulatív gondolatnak vetették alá. Bár egyáltalán nem ez volt az első eset a kép történetében, hogy a spekulatív gon-

dalban, a puszta festékben és a befestett felületben látta meg az „igazságot”, a művészet végső esszenciáját, amely „mentes minden illúziótól”. (Valójában a festészetet egészen más erők taszították abba az irányba, hogy lemondjon a képről, ám erről majd később beszélünk).

A festészet lényege – állítja Polányi –, hogy egyszerre látunk foltokat és síkot (járulékosan és háttersen), illetve formákat, alakokat, valamint teret és plasztikus anyagot (fokálisan). A festék és a hordozó együttesen síkfelületet mutatnak, míg a festékfoltokból, a kompozícióból, vonalakból mint alapelemekből összeálló holisztikus kép térbeli és plasztikus létezőt jelenít meg számunkra. A kép pedig nem egyszerűen a foltok, színek és vonalak összessége, hanem egy új minőség, amely az észlelésnek a festéken és a hordozón való túllépését jelenti.¹³

Itt kell megemlítenünk, hogy a kép ugyan minden esetben a plasztikus anyagi-tárgyi létezők megmutatkozásán alapul, azaz minden úgynevezett „ábrázolás” valami anyagi-tárgyi létezőt állít elénk, ám egyáltalán nem merül ki ennek a létezőnek a materiális megmutatásában. A percepcióban alakként megmutatkozó anyagi-tárgyi lét önmagában még nem képes minden esetben teljes értékű képi létet létrehozni, de amit látunk, még alakként sem észlelhető, ha nem tudjuk, hogy mi az az alak, ami előttünk feltűnik. A látásnak szüksége van a tudat aktív, kiegészítő működésére, vagyis azon szellemi jelenlétre, amelyet ez a megmutatkozó anyag „magába rejt”, amelyet – talán éppen a túlságosan is észlelhető háttértudás miatt – csak metaforikusan képes érvényre juttatni. A kép metaforikus tartalma és a megmutatkozás puszta anyagi-tárgyi percepciója között helyezkedik el a tudásnak az a szintje, amelyben a megmutatkozó alakszerűségét ismeri fel a tudat. Ezt a felvagy ráismerést a Gestalt-pszichológia vizsgálta behatóan, főleg a XX. század első felében, éppen akkor, amikor az absztrakt festészet nem sokkal előtte elvetette az „ábrázolást”, mint a művészi kifejezés lehetőségét. Amíg a képi megértésnek feltétele az alaklátás, addig a képtől elszakadt művészet függetleníteni akarta magát ettől a kötöttségtől, s nem tartott igényt a megértésnek erre a köztes fázisára. A kép jelenléte

dolgozás határozta meg a képlátást, hiszen például a keresztény ikonok is ilyennek tekinthetők, ám ez volt az első olyan alkalom, amikor az elvontság saját struktúráját tette meg a vizuális megértés alapjának.

¹³ Mindez – mint korábban mondtuk – nem a festészet sajátja, hiszen például egy nyíl sem pusztán fa, állati bélből sodort zsinór és kő vagy fém nyílhegy puszta együttele, hanem olyan sajátos szerkezet, amely bizonyos applikáció eredményeként állt össze olyan szerszámmá vagy fegyverré, amelyet nyílnak nevezünk. A nyilat többnek látjuk ezen anyagok puszta egyszerre-jelenléténél. Ugyanezen elv érvényesül a kép esetében is.

ugyanis elvonja a figyelmet a művésztől – állítják az absztrakt festészet hívei. Ezért az absztrakt festők és más művészek a képet, amely korábban közvetítője volt a művészinek, egyszerűen kiiktatták, s „közvetlenül” a művészetre próbálták figyelni. Így a középső elem (a kép) eltávolításával közvetlenül az anyag (festék) és annak érzékileg megragadható tulajdonságai (színek, foltok stb.) lettek művészi kifejezéssé. Az absztrakcióban a művészet dehumanizált állapotba került, hiszen a kép eltávolításával a művészetből kiiktatta az embert és mindazt, ami az emberben képként érzékileg megragadható, hogy egy ugrással azonnal egy „alaktalan belsőhöz”, az érzékek és érzések birodalmába érkezzen el. Az absztrakt festészet tehát ezzel lényegében lemondott az integráció egy alapvető formájáról.

A LÁTVÁNYPARADIGMA STRUKTÚRÁJA

Polányi festészetéről szóló írása akaratlanul is kijelöli a festészet azon korszakát, amelyet példaértékűnek tart. Annak ellenére, hogy Pozzo falfestményét negatív példaként említi, a Giottóval kezdődő s a XIX. század végével befejeződő festészeti korszak képe lebegett ideális festészeti korszakként Polányi szeme előtt. Ez volt az a korszak, amikor a festészet – egyszerre alkotva képet és műalkotást – a létezők anyagi-tárgyi létének plasztikusságát az e plasztikus létezőket körbevevő térrel együtt és egységben jelenítettek meg, miközben egyre nagyobb szerepet kapott a festői individuum alkotó eljárásának érzékeltetése is. Ezt a korszakot nevezhetjük Újlaki Gabriella után a „látványparadigma” korszakának¹⁴, olyan korszaknak, amelyben stílárisan a legellentétebb elgondolások valósultak meg, egyetlen megkérdőjelezetlen paradigma uralma alatt. Bár a művészettörténet vaknak bizonyult e stílus-korszakokon átívelő paradigmával szemben, mégis egy kivételesen szép harmonikus egyensúlyt megteremtő korszaka volt a festészetnek az, amely átmeneti állapotként elvezetett a művészet mai anarchikus állapotához. Ez a korszak volt ugyanis a festészetnek mint művészetnek az első, s ezidáig az egyetlen paradigmája, amely egy felfedezésre, a dologi lét és a tér összetartozásának felismerésére építette fel a képek egyre több rejtett értelmet és tartalmat hordozó világát.¹⁵ A látványpa-

¹⁴ Polanyiana (The periodical of the Michael Polányi liberal Philozophical association), 1993, Budapest, Újlaki Gabriella: *A látványelvűség és a „kunstwollen”*, 51-69. o.

¹⁵ A „látványparadigma” kifejezés szóösszetételében a látvány fogalma arra utal, hogy elsősorban a látás objektíválható tárgyaiban lehetséges megragadni a percep-

radigma korában a festészet „megfeledkezett” arról a feladatáról, hogy a képi megmutatkozás lényege a létezőnek abból az egzisztenciális térből való kiragadása, amelynek a képben át kell adnia a helyét egy transzcendens jelenlétnek.¹⁶ A térben, és elsősorban anyagi-tárgyi létükben megjelenő képi megmutatkozók azonban mintegy felületükkel együtt még környező terület is magukkal hozzák a képi transzcendenciába, ami annyit jelent, hogy nem a hagyományos módon ragadtatnak ki autentikus anyagi-tárgyi létükből és közegükből, hanem azon a módon, ahogyan azt Alberti az ablak-konceptiójában igen pontosan megragadta, vagyis egyetlen egészként.¹⁷

A kép belső, többnyire imagináriusnak tartott terének érintkezése és a „valóságos” térrel, amelyben a képtárgy maga is elhelyezkedik, két térbeli létmód találkozását jelenti. A kép belső tere azonban nem egyszerűen képzeleti tér. Nem csak azért, mert nem egy képzelgés eredményeként létezik, illetve tetszőleges és szubjektív ez a belső tér, hanem azért sem, mert nehezen lenne elképzelhető, hogy az érzékletes megmutatkozók, amelyeket észleletként a hordozón jelenlévőkként tudhatunk, olyan térben helyezkednek el, amely hozzájuk képest valahol máshol, ebben az esetben a képzeletben létezik.¹⁸ A néző nem hozzá-

ció útján felfogott valóságot. A látvány meglehetősen bonyolult fogalmát mi az anyagi-tárgyi létező dologi létehez, a dologi lét felületéhez kötjük. A szemben nem az egyes létezők látványa jelenik meg, hanem az a kép, amelyet az egyedi létezők látványáról *hic et nunc* kapunk. A látvány a létezők és egymás-melletti-létük olyan önmegmutatása, amelyről számtalan képet kaphatunk. A látványparadigma hordozón rögzített képeinek célja mégis a látvány megértése volt, azaz olyan kép nyérése, amely képes reprezentálni a létező látványának többi képét is.

¹⁶ A reneszánszsal kezdődő korszak képeinek programja már nem a létezők hordozón létrejövő találkozásában írta elő az egyedi képi megmutatkozók lényegi megmutatkozását, hanem a megmutatást mint egészet és mint egyetlen egységes motívumot emelte be a képi közegbe. Ahogyan a ruha és az attribútumok nem szakíthatók el egy megmutatkozótól, úgy most a megmutatkozót a környezővilággal, pontosabban környezővilágában elhelyezve kívánták bemutatni. A képi megmutatásnak már nem az volt a feladata, hogy elrendezze a teret, hogy a megmutatkozók szerepüknek megfelelően viszonyulhassanak egymáshoz, hanem a már eredendően a jelenbe állítás műveletében benne lévőként értelmezték azt az elrendezettséget, amely a megmutatkozók sajátja.

¹⁷ A terét is magával hozó képi megmutatkozó esetében a keretnek különös jelentősége van, mivel nem egyszerűen a kép hordozófelületének széléit kell kijelölnie, de meg kell határoznia azt a térbeli mélységet is, amelyre a megmutatkozás kiterjed. Ráadásul a kiragadott „térselet” már együttjár bizonyos temporális kiterjedéssel is, amely a térbeliséggel együtt óhatatlanul a megmutatkozó részévé válik.

¹⁸ A képzeleti tér fogalma általában a képzelgés fogalmát helyettesíti. Amikor valamit emlékezetünkben felidézünk, amikor tehát emlékképeket látunk, vagy éppen képzeletünk segítségével kombináljuk az emlékképeket, ezek a képek minden esetben bizonyos térbeliséggel rendelkeznek. Ugyanez vonatkozik az álmokképekre is. Ez a tér azonban nem képzelgés eredménye, még akkor sem, ha másként mozgunk benne és másként bánunk vele, mint hétköznapi egzisztenciális terünkkel. A tudat képei olyan lenyomatok, amelyek nem rendelkeznek a hordozón rögzített képek ál-

képzeli az egyébként semmilyen módon föl nem lelhető teret a képi megmutatkozók köré, hanem ezeket a megmutatkozókat már eredendően, az egzisztenciális tértapasztalathoz hasonlóan bennelátja egy téri elrendezettségben. Maguk a megmutatkozók utalnak a tér jelenlétére, s nem fordítva. A plasztikailag észlelt megmutatkozókat egyébként sem lehet minden térbeliségtől megfosztani, hiszen plasztikusságuk már eredendően térbeli kiterjedést feltételez. Ezzel szemben ebbe a térbe, annak ellenére, hogy bár csak egyetlen szigorúan meghatározott nézőpontból, de belelát a néző, mégsem képes fizikai értelemben belépni.

Úgy tűnik, hogy itt a hordozó síkja radikálisan lép fel, s hozza a néző tudomására jelenlétét. De egyszerűen imagináriusnak sem nevezhetjük ezt a síkot, amely tehát fizikailag elválaszt bennünket a kép belső terétől, hanem a megmutatkozókkal együtt, de velük ellentétes minőségű jelenlévőként érzékeljük. Azon az áron tűnik elő és erősödik fel jelenléte, hogy a kép ugyanilyen mértékben tűnik el az észlelet elől. De sem a kép, sem a tőle elválasztó sík soha nem válhat abszolút érvényűvé. Pozzo képe is erősen korlátozva van, hiszen csak egyetlen pontból képes „tökéletes” illúziót nyújtani. A hordozóval való szoros kapcsolata miatt a transzcendáló sík sem lehet a képzelet szülőtte, nem lehet kitaláció, hanem az érzéki tapasztalat jogos feltételezése, s arra szolgál, hogy értelmezze azt a differenciát, amely az egzisztenciális lét és a képi megmutatkozás között húzódik.¹⁹ Ez a transzcendáló sík azonban nem azonosítható minden további nélkül a hordozó síkjával és a festék felületével, hiszen nemcsak a hordozóhoz és nem is kizárólag a festékhez, hanem a percepció szempontjából elsősorban a képhez, az érzéki képjelenséghez kapcsolódik. Legalább annyira a kép „előtt” jelenik meg, mint mögötte, mivel a hordozó mindenképpen a festék (és nem a képi megmutatkozó) mögött található. A festék felülete pedig ha textuálisan és fakturálisan bele is játszik a képi megmutatkozásba, akkor is csak a képszerűséggel szembeni „idegen” elemként, a képi alkotottságának részeként észlelhető. A transzcendáló sík viszont az előbbi két síkba belevesző üvegfelületként, láthatatlanul feszül a

landóságával, de nem jellemző rájuk az egzisztenciális tér anyagi-tárgyi plaszticitása és időbelisége sem. Ez a tér úgy van bennünk, hogy miközben azt érezzük, hogy mi benne mozgunk, ennek a kiterjedésnek semmi sem felel meg az egzisztenciális térben. Ez a semmi azonban nem jelenti azt, hogy nincs ilyen tér, vagy hogy ez a tér semmilyen módon nem létezik, hiszen álmainkról, képzeletünk (és nem képzelgésünk) alakjairól, történeteiről be tudunk számolni, s ezek hatással vannak egzisztenciális létünkre is.

¹⁹ Két értelemben is ezt a szerepet tölti be ez a sík. Kimutatja a megmutatkozó autentikus léte és képi megmutatkozása közötti differenciát, míg ugyanakkor a hordozó anyagi-tárgyi léte és a rajta megjelenő képi megmutatkozó közötti különbséget is érzékelteti.

megmutatkozás és az egzisztenciális lét között. Amikor a képi megmutatkozót meg akarjuk érinteni, ez az anyagtalan sík utunkat állja. Abban a pillanatban, hogy megérintjük a kép felületét és a transzcendáló sík észlelhetővé válik, azonnal feltűnőbbé válik a hordozó és a festék jelenléte, az, hogy a kép érinthetetlen, s csak a festékekkel vagyunk képesek fizikai kontaktusba kerülni. Bár lényegében e sík helye nem tér el a hordozó és a festék felületének helyétől, funkcionálisan mégis velük ellentétesen működik. Az érintés ugyanis magát a transzcendáló síkot is a háttérbe szorítja, de akár a képi megmutatkozóval együtt el is tűntetheti. Az érintés ebben az esetben a képi megmutatkozás „varázstalanítását”, a transzcendálás visszavonását eredményezi, amely a festék jelenlétét abszolutizálja. Ekkor lép aktívan működésbe a képtárgy tárgyszerűsége, amely addig a tudat háttérében csendesen működött, hogy beteljesítse a képi megmutatkozásnak azt a szerepét, amely ‘azt mint olyat’ léthez segítette, hogy ugyanis *hic et nunc* a megfelelő módon jelenlévő legyen.

A camera obscura bebizonyította, hogy a síkszerűvé, vagy inkább egy „idegen felületen” megjelenővé váló kép mint „absztrakció”, nem az ember találmánya, hanem „természeti” jelenség. Az is kiderült, a térbeli létezőket vissza lehet vezetni a térbeli kiterjedésből az egyik dimenziótól megfosztott, síkszerű, kétdimenziós állapotba, illetve egy olyan felületre, amely minden anyagi-tárgyi léttel rendelkező létező jellemzője. Ennek az elvonatkoztatásnak az a feltétele, hogy eltekintünk a felület anyagi-tárgyi létalapjától, s pusztán a felületre mint észleleti jelenségre fókuszáljuk tekintetünket, vagyis a felületet mint az észlelés valódi „tárgyát” állítsuk figyelmünk középpontjába. Valójában ez azért nem nehéz feladat, mert a látás során az anyagi-tárgyi létezőknek mindig a felületét észleljük, és azután ezt azonosítjuk magával a létezővel, egészen addig, amíg a tapintás más észleleteknek is utat nem enged. A síkfelület és a térbeli kiterjedés között egyébként sem húzható éles határvonal. A *puszta felület* azonban, megfosztva attól az anyagtól (és alaktól), aminek a felülete, már nem az, ami korábban volt. Elvesztette identitását, amely egzisztenciájában valósult meg. A képi megmutatkozás igazi egzisztenciális „terét” nem is annyira a sík, mint inkább az idegen felületen való jelenlét biztosítja. A képi megmutatkozás szempontjából a síkfelület előnye a plasztikus felülettel szemben az, hogy a plasztikus felület mindig „torzítja” a képi megmutatkozót, s ezért hordozóként nem tökéletes.²⁰

A létező „egész-léte” helyett észlelhető felülete önmagában, plasztikussága ellenére, az anyagtól való elvontság állapotában nem egzisz-

tál.²¹ A hordozónak mint a kép helyének éppen ez a célja: ki kell ragadni egzisztenciájából a létezőt ahhoz, hogy képi megmutatkozóként rögzíthessük egy felületen. Az egzisztenciájától képi megmutatkozása során nagyrészt megfosztott létező azonban nem veszette el minden egzisztenciális affinitását és lehetőségét, mert új egzisztenciát nyer, amint a hordozó felületén új anyagi alapra tesz szert. A képi megmutatkozás éppenséggel az addigi lehetőségektől eltérő, másfajta egzisztenciát nyit meg a megmutatkozó létező előtt, amely egzisztencia azonban eredendő léte felől nézve inautentikus, mert a képi rögzítettség miatt visszaható erő leszarmazottként, származékként lép fel az autentikus léttel szemben. Itt válik élessé a képi megmutatkozás köztes-létének átmenetisége az autentikus lét és a képtárgyi lét között. Ugyanakkor paradox módon ez erősíti a képi megmutatkozás önállósodásának lehetőségét, a „sajátlétbe” történő átlépést. Nem beszélhetünk tehát egyszerűen a hordozó felületi síkjáról, mert ez a sík meglehetősen összetett. Transzcendáló szerepében éppenséggel láthatatlan, s csak a tapintás számára jelent abszolút határfelületet.

A két tér jelenléte nem akadály a képi megmutatkozásnak és jelenlétnek, de mindenképpen csökkenti annak a temporális kiszakítottságának az érzetét, amely a teret nem jelölő vagy nem megjelenítő képtípus jellemzi. A térbeli lét, miután a megmutatkozót saját környezőterében állítja elénk, s ezzel az egzisztenciális léthez közelítő észleletet kapunk róla, mintegy megelőlegezi az idő dimenzióját is. Ezt a fotó egy meghatározatlan pillanatra csökkentett valóságértéke és a film e pillanatok sorozataként fellépő időbelisége azután egyértelműen igazolta.

A TÖRTÉNETI TUDAT KÖZBEÉKELŐDÉSE

A festett térbeli mélységről tudjuk, hogy az csak a képnek bizonyos korszakaira volt jellemző.²² A görög és római festészet fedezte fel (újra)

²¹ Meglehet szerencsésebb lenne ideális létről beszélnünk egész-lét helyett, hiszen az egész-lét észlelésére a látás csak időben lehet képes. Az időben alkotott képek sorozata viszont évezredekig nem volt rögzíthető a hordozón. Erre csak az elmúlt száz évben kerülhetett sor, s ez az új lehetőség a kép történetében alaposan átalakította annak szerepét és funkcióját is.

²² A képi megmutatkozás plasztikussága a térbeli elrendezettségnél sokkal gyakrabban volt jelen. Már az első barlangfestmények között is ráismerhetünk arra a látásmódra, amely igyekezett a képi megmutatkozót plasztikusnak mutatni. Ugyanakkor a térbeliség különböző jellemzői külön-külön is megjelentek olyan képeken, amelyek szerkezetük egészét tekintve síkszerűek voltak. Ilyen momentumnak tekinthető, ha például két megmutatkozó létező részben egymás takarásában jelenik

az anyagi-tárgyi létezők plasztikusságát és térbeliségét a festészet számára, majd az újkorban előbb a gótika, azután a Giottóval induló reneszánsz festészet dolgozta ki az egységes képi térszerkezetet.²³ Valójában abban a festészetben, amely a hordozó síkjához igazította a képi megmutatkozót is, vagyis röviden, síkszerűen „ábrázolt”, szintén jelen van a probléma, csak éppen másként helyezkedik el. Nem a hordozó (sík) és a képi megmutatkozás (térbeliség) ellentétéként, hanem a képi megmutatkozás és az identikus anyagi-tárgyi létmód között tűnik fel a térbeliség és az elvontság összeegyeztethetetlenségének kérdése. A térben kiterjedő, plasztikus létező az elvont képsíkba „vasalva” ugyanis ellentmond saját testiségének. Az első törés vagy distancia tehát a hétköznapi észlelés és a képi létmód észlelése között keletkezett. Azt azonban tudnunk kell, hogy a létező léte mindig is magában hordta az ilyen és hasonló törés(ek) lehetőségét. A létezőktől való általános „eltávolodás” folyamatának története megegyezik az elvontság történetével, azaz a történettel, amelyben az a prioriként feltételezett létezőket egyre távolabbról, egyre több eszköz közbeiktatásával kezdte el szemlélni az ember. Az eszközök közbeiktatása – amely az a posteriori szemlélet erősödését jelentette – mindig bizonyos szempont vagy meghatározott megközelítési mód érvényesítését jelentette, s a létező „(át)alakításával” járt.²⁴

Ezen eszközök közül az egyik első volt a kép, amely mintegy a nyelvi elvontságot, a nyelvnek a létezőktől való eltávolodását volt hivatva kiegyensúlyozni, miközben ahelyett, hogy a percepciót kihasználva visszacsatolta volna az embert a natúra világához, egy további lépéssel eltávolította őt az állati egzisztenciára jellemző közvetlenségtől.

meg, s a takarás világosan megmutatja kettőjük térbeli elrendezését, viszonyát azaz, hogy melyik létező takarja a másikat.

²³ Kétségtelenül már a barlangfestményeknél is tapasztalunk plasztikusságot. Ez a plasztikusság azonban nem jár együtt azzal a környező térbeliséggel, amely tapasztalatként az anyagi-tárgyi lét velejárója, mi több feltétele. A plasztikus megmutatók a barlang síknak egyáltalán nem nevezhető felületén foglalnak helyet, ami arra vall, hogy a képi megmutatkozás még nem szorult rá arra a megerősítésre, amely a hordozó elképzelhető legnagyobb mértékű eltüntetését a megmutatkozás feltételeként szabta volna meg. A barlang fala éppenséggel az a helyszín volt, ahol a megmutatkozóknak meg kellett jelennie. Így a hordozó szerepe nem válhatott másodlagossá és jelenlétének észlelése sem húzódnak vissza a tudat háttérébe, mert a kettő ugyanúgy egyforma jelentőséggel bírt, mint a templomi festménynél a templom (mint színhely) és a képi megmutatkozás.

²⁴ Az első fegyverek használata a közelkerülés, a térbeli távolság eltávolítása, illetve a létező létébe történő közvetlen beavatkozás érdekében történt. Am például a bőr kikészítésére használt kövek, anyagok már nem egészen ilyen eszközök voltak. Ezek az eszközök azt a célt szolgálták, hogy magát a létezőt távolítsák el valamely kedvező tulajdonságának felerősítése, jobb érvényesülése kedvéért.

A kép, a festmény és a műalkotások közötti azonosság és különbség történeti kitágítása könnyen parttalanná teheti a témát. Am azt látunk kell, hogy Polányi anélkül tette meg a festészetnek ezt a rövid és térben is korlátozott korszakát saját esztétikája ideáljának, hogy figyelembe vette volna e képződmény történeti, azaz folyton változó voltát. A festményről általában beszél, mintha „a festmény mint olyan”, lényegét tekintve a történelemben állandó és változatlan lenne. De éppen azon a ponton ragadta meg a festészetet, ahol az – legalábbis Pirenne és Gombrich vizsgálódásait megelőzően – a művészettörténet előtt, amely szinte „természetesnek” vette, hogy a képmű ilyen, jóformán rejtve maradt, s amely periódusát az esztétika és a művészetfilozófia sem vizsgálta megfelelően. Polányi írásának újszerűsége abból fakad, hogy kérdését megtisztította minden fölösleges „sallangtól”, vagyis eltávolította belőle a két alkotóelem (a hordozó és a képi megmutatók) azon momentumait, amelyek nem a tér és a sík ellentmondásos viszonyához tartoznak. Ezért a sík hordozó és a plasztikus képi megmutatkozás ellentéte és integrációja valóban a festészet mindenkor érvényes kérdéseként vetődhet fel.

A képi megmutatkozóknak a hordozóhoz alkalmazkodó síkszerűsége a történelem során többnyire egyáltalán nem volt zavaró. Mi több, a képpel szemben éppenséggel elsődleges elvárás volt, hiszen a képben – leszámítva a művészi kép rövid korszakait – mindig a megmutatót akarták vizsontlátni, s nem azt a helyszínt, a mindennapi egzisztencia terét, ahonnan „kiemelték” e létezőt. Ebből a szempontból „radikális” képalakítási módszerként hat például az egyiptomiaké, akik képeik alakjainak alig adtak a plasztikus vagy a térbeli megmutatkozásra módot, s még a kőből és fából faragott körplasztikáikat, szobraikat is alárendelték egyfajta síkszerűségnek, vagyis egy képzeletbeli referencia-síknak,²⁵ amelyet e plasztikus „faragott képek” mögött úgy helyeztek el, mint valami végső, a megközelítés módját megszabó és egyben a tér lehetőségeit kijelölő és lezáró sík falat. Ezért az egyiptomi plasztikák nagy része nem is tekinthető körplasztikának, hiszen nem egyszerűen fő és melléknézeti vannak, hanem határozottan kijelölik azt a síkot, amelyhez viszonyítják a plasztika észlelésének adekvát irányát és kívánatos megközelítésének útvonalát. Teljes értékű, azaz a három térbeli dimenziót egyformán érvényesítő körplasztikákat ezért nem is annyira

²⁵ Referencia-síkon azt értjük, hogy egy olyan síkot jelöltek ki a plasztika számára, amelyhez mintegy hozzáillesztették azt, azaz e sík elé állították a plasztikus alakot, s ezzel meghatározták azt a módot is, ahonnan az alakot észlelni lehetett, illetve ahonnan meg lehetett közelíteni. Amikor a plasztika nem rendelkezett ilyen síkkal, akkor is észlelni lehetett egy olyan „fő nézetet”, ami meghatározta a néző helyzetét.

a szobrászatban, mint inkább az építészetben hoztak létre, habár a főnét (a homlokzat) jelentőségét az építészet is megőrizte.

A sík a térbeliség tagadása, mondja Polányi. E két elem egyesítése, az összeegyeztethetetlen elemek integrációja vagy fúziója hozza létre azt a képet is, amely a tudatunkban jelenik meg, s amely a két szem külön-külön síkbeli képének egyesítésével (binokuláris integrációval) jön létre. A térbeliség észleléséhez tehát a látásnak legalább két, a térben egymástól némileg (de nem túlzottan) eltérő pontra van szüksége. A szem (agy) tér-rekonstrukciója tehát olyan biológiailag preformált konstrukció, amely minden látási műveletet az egzisztenciához kötöten old meg. Ez alól az emberi látás sem kivétel.

Mindazonáltal Polányi gondolata olyan erős érvet jelent a perspektivikus ábrázolás védelmében, amely véglegesen megkérdőjelezi azokat az elméleti megfontolásokat, amelyek a reneszánsz festők szemére vetik, hogy a centrális perspektíva alkalmazása miatt egy szemmel, Küklopsz módjára látnak, s erre kényszerítik a nézőt is, ahelyett, hogy valóban a látás törvényeit fedezték volna fel. Az egyetlen pont kijelölése és az egyetlen szemmel való látás képi modellje azonban nem a látás fizio-biológiai eseményét, eszközét, feltételét és folyamatát, hanem a látási folyamat végeredményét, a tudatban kapott képet modellezi. A tudatban keletkező kép térbelinek mutatja a látott létezőket, de éppen egy rögzített differencia, a két szem külön-külön létrejövő képének segítségével képes erre. Olyan differencia segítségével tehát, amely végül is megszűnik a látott képen. A két kép szétbonthatatlanul egymásba integrálódik.²⁶ Ezért nem tudjuk rekonstruálni a két kép együttes jelenlétét és átalakulását egyetlen, a teret is érzékeltető összetett képpé.²⁷ Igaz tehát, hogy a festett kép csak kivételesen képes arra, amire a hétköznapi látás során a három + egy téri dimenziós valóságról alkotott tudati kép, hogy a különbséggel, az elmozdulással együtt észlelje a térbeli mélységet. De ez csak arra lehet érv, hogy a kép a maga rögzítettségével egyfajta merevséget és szándékos megkötést is örökölt. A hordozón rögzített kép sajátossága, hogy éppen attól a tulajdonságától fosztja meg a létezőt, amely egyrészt észlelésének és megértésének egyik leg-

²⁶ Ha újra szétbontjuk őket oly módon, hogy hol az egyik, hol pedig a másik szemünkkel nézünk, akkor sem a térbeli kép bomlik két különálló képre, hanem a két szemünket felváltva használjuk egy-egy kép létrehozására. A két kép ebben az esetben időben egymást követi a tudatban.

²⁷ A két szem eltérő képét akkor is észleljük, ha ugyanarra a tárgyra hol az egyik, hol pedig a másik szemünkkel nézünk. Amikor azonban mindkét szemünkkel figyelünk, akkor azt észleljük, hogy nem két képet látunk, hanem egyet, amely azonban különbözik mind a két szem képétől.

lényegesebb eleme, másrészt kiragadhatóságának, rögzíthetőségének és ezzel elérhetőségének éppenséggel az újtjában áll.²⁸

A reneszánsz perspektívával szembeni eddigi kritikák tarthatatlanságát éppen az bizonyítja, hogy a tudatban is egyetlen képpé egyesül a két szem által közvetített kép, s ennek megfelelően a reneszánsz festők ezt az egyesített képet állították elő vásznaikon, s ennek rendelődött alá az az optikailag nagyjából helyes kép is, amelyet a geometriai ismeretek segítségével kikalkuláltak, azaz megszerkesztettek. Egyébként is meglehetősen problémás lenne egy felületi hordozó ugyanazon kijelölt területére két vagy több képet festeni úgy, hogy mindkettő egyszerre legyen észlelhető, hiszen ezzel saját tudatunkat játszánánk ki, s nem egy határozott kép, hanem egy zavaros, meghatározhatatlan, térben és formában széteső és bizonytalan kép lenne az eredmény. Az ugyanazon a felületen lévő két kép a legjobb esetben is csak egy furcsa palimpszesztet eredményezhet, vagyis egyszerre csak az egyik képet észlelnénk, míg a másik csak zavaró momentumként jelenne meg, s ha megpróbálnánk átváltani a másik észlelésére, akkor mindez megfordulna, de lényegében semmi sem változna.²⁹

A két szemmel való térlátás faktuma nem eredményez helytálló kritikát a reneszánsz perspektivikus látásmóddal szemben, mivel a hordozón rögzített képek terei nem teljes értékű mélységet eredményeznek, hanem olyat, amelyet egy sík „megállít”, s egyben megakadályoz abban, hogy teljes értékű, identikus térként érvényesüljön.³⁰ A reneszánsz nem a Pozzóhoz hasonló illúziót kergette, amikor is a valóság elvész egy illúzióban, hanem a természetet és annak törvényeit akarta

²⁸ A környezetvilág meghódítása a képpel kezdődött, hogy egy újabb lépéssel elérje a létezők anyagi-tárgyi létét is. A kép szerepe azonban nem csökkent, hanem éppenséggel megnőtt, ami annak a jele, hogy a világ képi megragadása valóban a világ megragadását jelenti, s nem csupán annak utánzatával, másolatával vagy illuzórikus látszatával való szemfényvesztő játék.

²⁹ El kell tekintenünk azon, a bírálatokra adott külön reflexióktól is, amelyek a sík hordozót és a retina görbült felülete miatt keletkezett képi differenciákból adódó képi eltéréseket vették célba. Ezekre a felvetésekre írásunk egésze ad választ. Ezért nem érintjük például a síkon megjelenő képek képszéli torzulását sem. Ez a torzulás ugyanis szintén a sík hordozó és a térbeli látás ellentmondásából fakad, amely ellentmondás minden absztrakció sajátossága. A képszéli torzulás egy másik ellentmondás, a sík hordozó és az egyetlen nézőpont távolságának és beesési szögének eltéréseiből fakad. Olyan integrációról van szó, amely „idealizálni” kénytelen a torzulás kivédése érdekében. Ezekre a problémákra a fotó optikai sajátossága adta meg a választ.

³⁰ Említést érdemel, hogy a szemünk csak meghatározott távolságig látja plasztikusnak és térbelinek a tárgyakat. Egy nagyon messze lévő tárgyat, például egy távoli hegyvonulatot, nem látunk plasztikusnak és térbelinek, csak a leporelló-lapokhoz hasonlóan elrendezettnek.

megismerni és megérteni, mégpedig úgy, ahogyan az *a posteriori* (a tudatunkban) jelen van. A reneszánsz festészet nem ismerte vagy áthidalhatónak vélte a primer észlelés és a tudat logikai, kalkulatív stb. módzatai közötti differenciát, netán ellentétet vagy ellentmondást, amely csak a későbbiekben tűnt antagonisztikusnak, vagy mélyült éppenséggel episztemológiai szakadékká, s aminek hatására a tudat tartalmi szembekerültek az érzékszervek észlelésével, hogy azután bonyolult folyamatban egy ellentét-pár formájában úgynevezett objektív és szubjektív észlelésként és tudásként olyan skizofrén helyzetet teremtsen, amelyet mi már jól ismerünk.

Bár a két szem közötti valóban kicsiny eltérés teszi lehetővé, hogy térbeli képet lássunk, s a reneszánsz mesterek a fókuszpontot úgy alkották meg, hogy az egyetlen, önmagát kizárólagosan érvényesítő pontot jelöl ki a térbeli mélység feltételül, mégsem hibáztak, s erre a több évszázaddal később alkalmazásra került fotó frappáns bizonyítékul szolgált. A két szem ugyanis egyetlen személy két szeme, s ez az egyetlen személy a két szemével is szerencsés esetben csak egyetlen képet lát. Ezért a reneszánsz perspektíva a mi szempontunkból legalább annyira az „objektív egyéni látás” modelljét alkotta meg, mint a „tudattal való látását”. Viszont az is tény, hogy az individuális látás önmagában nem elegendő ahhoz, hogy valóságos és igazi „térbeli mélységet” érzékeltető, úgymond, „a tudattól független objektív” látás jöhessen létre, mert az individualitás nélkülözi a kontrollt, amely lehetővé tenné egy olyan „másik tekintet” által ellenőrzött kép megalkotását, mint amelyet a tudatban a két szem együttese alkot.³¹ Ugyanakkor valóságos látása csak egy individuumnak lehet. Nincs rajta kívüli „valóságosabb” látás. Az egy szemmel való látás is bizonyos síkszerűséget eredményez³², azaz egy meghatározatlan kvázi-síkot jelöl ki, amelyre az észle-

³¹ Az individuális látás/megértés önmagában, egy kollektíva tudása nélkül szubjektív észleletet/megértést eredményez. Szubjektivitáson ebben az esetben azt értjük, hogy mivel egyetlen nézőpontból történik a látás és a megértés, ezért az ellenőrzetlen, s mint ilyen, nem kielégítő. Az egyetlen pontból való megértés akkor lehet mégis objektív (plasztikus és térbeli), ha a tudat magával hozza és érvényesülni engedí a közösség tudását, amely mindig kiigazítja az individuum önmagában nem kielégítő észlelését. Ebben az esetben a „térbeli mélység” azt jelenti, hogy létezik a kollektíva szeme és tudata, amelyet az egyén sem nélkülözhet ítéleteiben, s ez biztosítja azt a „másik” nézőpontot, amely a sajátjával összeolvadva képes kiigazítani azt az individuális, vagyis egyetlen meghatározott pontból kapott képét, amelyet a megértő/észlelő személy saját tapasztalataként szerez. Ez a „másik” nézőpont azonban elsősorban a látás társadalmiasultságára vonatkozik, s nem magára a fizikai aktusra, amelyre mindazonáltal visszahat.

³² A látás görbült felületének és a síkon való kép megjelenésének ellentmondása nem feladata ennek az írásnak. De jeleznünk kell, hogy ez a differencia alapvetően meghatározza mind az optikát, mind az episztemológiát.

leti kép mintegy kivetül, s ez a kvázi-sík csak akkor tűnik el, ha egy kontrollkép is megjelenik, amelynek segítségével a sík helyét átveszi a térbeli mélység.³³

Ezért a tudat képéhez hasonlóan csak egyetlen kép rögzíthető a hordozón is, s a két szem külön-külön képe, amely normálisan nem,³⁴ csak rossz (kettős) látás esetén marad meg külön képeknek, integrálhatatlan marad.³⁵ Csakis egy különleges szemüveggel érhető el, hogy az ilyen kettős képek egyetlen képben egyesüljenek, de az is csak a háttér észlelése nélkül jöhet létre. Bár ma már minden különösebb probléma nélkül lehetséges kettős képeket létrehozni a síkon, a sík érzékelhetetlenné tételével mégis csak kuriózumként élnek ezek a képalkotási technikák, nem is beszélve arról, hogy a művészet jóformán teljesen közömbös ezzel az eljárással szemben, ami arra vall, hogy a síknak és a térnek az egymásba való integrációja olyan sikeres műveletnek tekinthető, amely az évszázadok próbáját is kiállta. A modern művészettörténetnek az a próbálkozása, hogy az illuzórikus térábrázolás festészeti elmaradását igazolja, ilyen érvekkel egyszerűen lehetetlen.

A SÍK HORDOZÓ KIALAKULÁSA

Azonban Polányi elképzelése, az inkompatibilis elemek egyesítéséről, azaz a vászon síkja és a térbeliséget jelentő plasztikusság és mélység integrációja, túlságosan is a technikai kérdésre koncentrál, semhogy minden további nélkül, a festészetre vonatkozó teljes értékű és kimerítő magyarázatként elfogadhassuk. Ha a festményről, illetve a kép hordozójáról, erről a síkfelületről beszélünk, óhatatlanul egy hosszú történet

³³ A valóság egy szemmel látott síkszerű képe nem azonos azzal a síkszerűséggel, amire például az egyiptomiak törekedtek, mert az ő intenciójuk arra irányult, hogy a megmutatkozót a hordozóhoz hozzáigazítsák, azaz eredeti közegéből kiszakítsák, s egy mesterséges közegbe integrálják. Az egyiptomi képszemlélet nem egyetlen pontból, hanem egy vonal mentén való képlátást feltételezett. Az egyiptomi festmények előtt el kell(ett) haladni ahhoz, hogy a képi megmutatkozás egészét észlelhessük, szemben a modern táblaképek egyetlen pontból való látásával.

³⁴ Ne felejtjük el, hogy amikor a retinán kapott képet a szem továbbítja a tudat különböző területeire, akkor önmagát, azt a síkot, amin az optikai kép létrejött, nem továbbítja, azaz a tudat csak magával a képi megmutatkozással találkozik, szemben a hordozón elhelyezkedő képpel, ahol a hordozót is érzékeli a szem.

³⁵ Létezik az úgynevezett hologram-kép, amelyet jóformán plasztikusnak és térbelinek érzékelünk. Ez a képtípus azért nem terjedt el, mert még nem tudunk akkora előnyöket nyújtani, hogy azt érdemes legyen beépíteni a képi világunkba. Ez a képtípus ugyanakkor kétségtelenül „megoldotta” a két szem két kép kontra egyetlen síkhordozón lévő kép problémáját.

végét érintjük, még hozzá anélkül, hogy ismernénk a történetet, azaz a síkhordozó lassú, évezredekig tartó fokozatos kialakulásának a mai korig, a házi-moziig terjedő folyamatát. A festészet ugyanis nem úgy kezdte történetét, hogy először megalkotta a falat vagy a vásznat, illetve a síkot, s azután elkezdett festeni erre a felületre. Bizonyíték erre a barlangfestészet, az agancsokra, csontokba vésett és karcolt rajzok, vagy éppen a sziklarajzok. A síkhordozó létrejöttét hosszú festészeti és rajzoló (ez esetben pontosabb kifejezés lenne a karcoló) időszak előzte meg, amelyben egyáltalán nem ismerték az ideális síkfelületet, bár kétségtelenül mindig, még tudattalanul is törekedtek létrehozására. Ennek bizonyítéka az egyre nagyobb önállóságra szert tevő képalkotások fokozatos kialakulása, amely folyamat a mindenkori hordozó jelentőségéről árulkodik. A síkot ugyanis nem tekinthetjük egyszerűen egy olyan felületnek, amely arra vár, hogy a ráhelyezett festékből készített plasztikus és térbeli képet integrálja, s ezen a módon képet vagy műalkotást hozzon létre. A síkfelület a festészet több mint harmincezer éves történetének utolsó rövidke időszakában jelent meg, a fazekassággal, az építészettel, de legfőképpen az építészetben alkalmazott függőleges fallal egy időben, s annak alárendelve.³⁶ Az építészetben előállított fal létrehozása előtt a síkfelület legföljebb csak rejtett és homályos vágy lehetett, de nem valóság.³⁷

A síkot és a teret egy lényeges szempont miatt egyébként is nehéz szembeállítani, s egymás ellentétéként bemutatni. A sík kétségtelenül a tér, vagyis a harmadik (a mélységi) dimenzió hiányát jelenti, de semmiképpen sem az ellentétét,³⁸ mert nem arról van szó, hogy a sík kizárja a tér lehetőségét, hanem arról, hogy a dimenziók száma még/már nem éri el az egzisztenciális térhez szükséges hármat. Inkább arról van szó, hogy a sík a teret feldarabolja, felosztja, s ezzel lehetővé teszi a minősí-

³⁶ A fazekasság és az építészet meglehetősen rokon tevékenység, s elsősorban léptékükben térnek el egymástól. Mindkét tevékenységi mód a külsőnek és a belsőnek az elválasztásán munkálkodik.

³⁷ A „síkfelület” kifejezés – mint látni fogjuk – nem egyértelmű terminus, mivel egyszerre jelöli a felület simaságát, síkban való kiterítettségét és bizonyos értelemben még azt a szabályos formátumot is, amelyet a geometriai alakzatok jelentenek. A történelem során ezeket a lehetőségeket az ember külön-külön fedezte fel, s csak a tudatos geometriai tevékenység során egyesítette őket egyetlen rendszeré.

³⁸ Ellentété akkor válik sík és tér, amikor a távolság kérdése kerül szóba. A sík ugyanis abszolút „közelséget” jelent, míg a térbeliségben a távolság is jelen van. Ami a síkban van, az legfeljebb elvontsága miatt, vagy transzcendenssé válása miatt lehet „távol” tőlünk. Ami viszont a térben helyezkedik el, az eredendően bizonyos távolságban van tőlünk. Valójában azonban a sík maga is a térben helyezkedik el. Ezért minden, ami a síkon megjelenik, azzal a tőlünk mért távolsággal rendelkezik, amellyel a sík. (Később ennek a ténynek írásunkban jelentősége lesz).

tését, vagyis azt, hogy „számoljon és kalkuláljon” vele az ember. Egy ilyen osztás csakis úgy jöhet létre, ha a sík a „nyersanyagát”, vagyis a teret nem tölti ki, nem használja el, hanem lehetőleg takarékosan bánik vele.

Az embernek ahhoz, hogy a teret szabályozza és minőségileg felossza, önmaga alakjához igazítsa (bizonyos értelemben antropomorfizálja) olyan „eszközre” volt szüksége, amely maga nem, vagy csak korlátozottan használja fel a térben-létet.³⁹ Éppen ilyen térszervező eszköz a fal, amelyből középületeket, lakóházakat, palotákat és egész városokat építettek. Mindez azt bizonyítja, hogy a sík dimenziójának kibővítése vezet el a térhez, vagyis a gyakorlatra átfordítva a dolgot: a síkfal tértakarékos megoldásán keresztül juthatunk el a fennmaradó tér funkcionális használatához.

A sík absztrakcióként a térnek nem alternatívája, nem egyenrangú ellentéte, hanem a tér részleges el- illetve megvonása, vagy ami ugyanezt eredményezi; elméletileg az egyik dimenzió nullára szűkítése (a gyakorlatban a minimálisra „préselése”) – lényegében tehát megszüntetése. Ez a „hiány” letagadhatatlanul a tér (és az anyag) eltűnésével jár, de csak magára a síkra nézve. Ugyanakkor a sík használata vagy alkalmazása kihat az egész térre, mert szerkezetet ad neki. Ezen a módon az ember igényei szerint strukturálhatja, formálhatja, szabályozhatja a teret. Az „ideális” geometriai sík tehát legalább annyira feltétele a természeti téren túllépő, ember által alkotott térbeliségnek, mint annak hiányának, de semmiképpen sem beszélhetünk a kettő ellentétéről. A gyakorlatban sem az a helyzet, hogy vagy térrel, vagy síkkal állunk szemben, mivel minden sík a térben helyezkedik el, s a gyakorlati tér az elvont síknak (és térnek is) feltétele.⁴⁰ A sík a kép kijelölt helyeként (hor-

³⁹ Még az olyan robusztus vagy monumentális falakkal körülvett erődítmények is, amelyeknek mélységi mérete (vastagsága) valóban tekintélyes térbeli kiterjedéssel rendelkezik csupán e falak elválasztó és térkijelölő szerepének megőrzése érdekében kénytelenek ilyen terjedelműek lenni. Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy miként a geometria szó is utal rá, a tér (és vele a sík) megismerése és megértése a földművelés előtti időkben kezdődött, a föld bejárásával. A földművelés volt azután az a fordulópont, amikor a földet a városokban, falvakban letelepedett emberek már a pontos kalkuláció tárgyaként mérték és osztották fel. A föld síkja „valóságként” adódott a földművesek számára, s a földművelés ezen a síkon történt. A letelepedett életmód és a földnek a rendszeres megművelése vezette el az embert oda, hogy épületei is tükrözzék ezt a helyzetet. Innen már csak egy lépés volt a geometrikus sík vízszintesből függőlegesbe állítása, a szabályos fal megépítése, amely minőségi ugrás volt a tér minőségi felosztásában a korábbi sátrakhoz, ideiglenes vagy szétszedhető, hordozható, és újra felépíthető lakásokhoz képest. Ez utóbbiak sem álltak meg a fejlődésben, miként azt a nomád népek jurtaí, sátrai jelzik.

⁴⁰ Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az ideális sík ideális térben és mindkettő a geometria elvont terében képzelhető csak el. A gyakorlatban a sík csak mint felület

dozófelületeként) a képi megmutatkozás lehetőségét nyújtja, mert nélküle nem létezik képi megmutatkozás.

A sík elvonatkoztatásként olyan ideális virtuális „formáció”, amelyen a természetben nem létezik, csak a geometria tudománya dolgozik vele. Ám a sík gyakorlati használata teszi lehetővé, hogy az egzisztenciális teret szerkezetivé változtassuk, s egyben képesek legyünk modellezni is. Amikor tehát a térbeli dolgokat mégis egy síkfelületbe integráljuk, akkor olyan tudatos cselekedetet hajtunk végre, amely a térbeliként észlelt képi megmutatkozót kimondottan a sík elvontságában szeretné látni és tudni. Az integrációt az teszi lehetővé, hogy az észlelés számára jelen van a térbeli kiterjedés, miközben praktikusán a megmutató „tértakarékos”, hiszen a sík elvontságában kikerül, kilép a hétköznapi tapasztalat fizikai, vagyis bejárható, egzisztenciális teréből. Ezt a műveletet nevezhetjük akár a valóság transzformációjának is, ami nem jelenti azt, hogy le kell mondanunk a létező közvetlen érzéki észlelhetőségéről, azaz jelenlétéről.

A síkot azonban megtaláljuk a természetben is. A sík ugyanis nem az ember találmánya. Az ember a természettől leste el, hogy milyen a sík és miként lehet létrehozni, hogy azután idealizált formájában (a tiszta geometriai elvontságban) rögzítve felhasználja a maga számára. A sík ugyanis eredendően nem volt több, mint valamilyen tárgynak a (még szabálytalan körvonalú és nem is teljesen szabályosan kiterített és kifizített) felülete.⁴¹ Olyan felület, amely – Polányi kifejezésével élve – egy „fokális figyelem” eredményeként „elvált” attól, aminek a felületeként eredetileg létezett, amikor például képet helyeztek el rajta. Ezen a módon jöhetett létre a kavics, a szikla, a csont, az agancs és a barlang fala is, mint anyagától (funkciójától, eredetétől, minőségétől) részben függetlenített felület.⁴² Az ilyen eredetétől, vagyis saját anyagi-tárgyi lététől elvonatkoztatott felület, amelyet később a geometriai ismeretekből származó építészeti felülettel kombináltak, azután alkalmassá vált képek hordozására is. Amikor például a sámán dobot készített a bőr-

létezik, azaz, mint egy anyagi-tárgyi létező síkfelülete.

⁴¹ Amikor például az őskori társadalmakban az állati bőroket megmunkálták, akkor azokat minden oldalról megfogva kifizítették. Az így minden irányba kifizített bőr felülete síkká vált. Ez közvetlen tapasztalat volt arra, hogy miként lehet a gyakorlatban síkot létrehozni.

⁴² A hordozót csak részben tekintették függetlennek az anyagtól. A hordozó anyagát a lehetőségekhez mérten eltüntették ugyan a megmutató mögött, de ennek az anyagnak az alapvető tulajdonságaira (szilárdság, alakíthatóság, tartósság stb.) igényt tartottak.

ből, akkor első lépésként elválasztotta azt az állatot a bőretől. Amikor a dob megszólalt, a sámán vagy varázsló tudatában volt annak, hogy az egy állat „tartozéka”, „része”, s benne az állat valamiként még mindig jelen van.⁴³ Ám amint dobként megszólalt a kifeszített bőr, azonnal (valamilyen funkcióval bírő) hangszerré is vált, s ebben a minőségében a bőr már összeilleszthetetlen volt az állattal, hacsak nem hozták létre a kapcsolatnak azt az új formáját, amelyben mégis lehetségessé vált az újbóli „összeillesztés”, amelynek eredményeként a dob összekötötte az állatot a kiadott hanggal. S ha időben visszafelé tovább haladunk, akkor elérkezünk azokhoz a kőeszközökig, amelyeket sziklákról, nagyobb kövekről választottak le elődeink, hogy belőlük használati eszközöket készítsenek, amelyekhez az út a nagyobb tömbről leválasztott kődarab megformálásán, a priori „eredetétől” való eltávolításán, megmunkálásán keresztül vezetett. Képek alkotására már régen készen álltak az emberek, hiszen létezett a jelhasználat, a festék ismerete (különböző okkerek használata), a tárgyak alakításának pedig régóta feltétele volt, hogy az ember rendelkezzen olyan belső képpel, amelyben az anyag, a forma és a szín önálló, a konkrét létezőktől elvonatkoztatott létmódként létezett, ami feltétele a szimbolikus gondolkodásnak is.

Az építészeti fal már olyan eszköz volt, amelyet teljes egészében előre megterveztek, s vele a külső teret a belsőtől nem csupán elválasztották, miként például a sátorral, de bizonyos elvont és általánosított ismeretek és eljárások felhasználásával tették ezt. Vagyis a falak építése, mint az elvont geometriai gondolkodás gyakorlati alkalmazása hozott további lehetőséget nem csak az építészet, de a képi megmutatkozás számára is. A fal lassan, az első magas kultúrák tapasztalatainak továbbfejlesztésével vált olyan síkká, amely egy pontosan megkülönböztethető geometrikus formával is rendelkezik. Végző, önálló és zárt tudás-formaként (geometriaként) azonban először a görögöknél jelent meg, addig egy általános tudás részeként létezett. Ismerjük az első templomokat és a piramisokat, vagy a még ezeknél is korábbi megalitikus építményeket, s tudjuk, hogy a geometrikus elemek ismeretének alapjai egészen az első magasan fejlett, az írással már rendelkező társadalmakat is megelőző időkhöz nyúlnak vissza. A síkfelület alkalmazása biztosította, hogy az egyébként megszakíthatatlan temporális létéből képként kiemelt létező valóban időtlenül jelen legyen azon a helyen, ahol (megmutatkozóként) rögzítésre került. A képi

⁴³ Csak később tudatosult, hogy ennek a jelenlétnek a szerkezete a reprezentáción alapul. A kikristályosodott reprezentáció azonban állandósította azt a távolságot, amely a reprezentált és a reprezentációt megértő tudat között létrejött.

megmutatkozó azzal, hogy az elvont síkfelületen rögzítésre került, a természetes idejéből lett kiszakítva, de még inkább ettől az időtől lett megtisztítva. A sík tehát minden más létezőtől mentesített felületként a képi megmutatkozás elsőrendű feltétele, hiszen a síma felület képes legpontosabban elvégezni azt a feladatot, hogy semmilyen más létező, elsősorban a hordozó anyagi léte ne zavarja meg a képként megmutatkozót megmutatkozásában. Képi megmutatkozás vagy festmény elképzelhető a megmutatkozó plasztikus és térbeliséget érzékelhető jelenléte nélkül is. Sem a festménynek, sem a képnek nem, s legkevésbé a művészetnek feltétele a térbeliként való megmutatkozás. A sík tehát olyan transzcendáló közegként működik, amelyet egy általános képalkotó és képmegejtő tudat hozott létre.

Habár a történeti megértés képes némi változást létrehozni tudatunkban, alapvetően mégsem alakítja át látásunkat. A festmény számunkra úgy adott, ahogyan éppen észleljük, s nem, azzal a történettel együtt, ami lehetővé teszi, hogy az időben és a térben is elhelyezzük egy általános rendszerben. Ez pedig azt jelenti, hogy igazságtalanok lennénk, ha nem a saját tekintetünket tennénk meg látásunk alapjává, hanem egy feltételezett őskori szempárt, amely már soha többé nem kelhet életre, nem válhat újra látóvá. A mi tekintetünk a már eredendően adott, régóta áthagyományozott és egyben megkérdőjelezetlen síkfelülettel találkozik, s ezért ezt a felületet kell megértenünk, hiszen ezt látjuk és értelmezzük. A művészet azon kísérletei, hogy ezt a síkalkotót kikezdje, nem jártak valódi sikerrel,⁴⁴ s megmaradtak kuriózumnak.⁴⁵

Ám a síkfelület még így, jelen állapotában, ebben az erőteljes elvontságban sem pusztán a tér ellentéte, vagy éppen csökkentett értékű je-

⁴⁴ A „posztmodern” képzőművészet azon próbálkozása, hogy a művet ne beszorítsa a síkba, hanem szétszórja a térben, s ezzel megváltoztassa a néző és a műalkotás térbeli helyzetének a viszonyát, nem hozott olyan eredményt, nem alkotott olyan konstrukciót, amely maradandó lehetne. Ilyen kísérletnek tekinthető például az installáció műalkotásként való értelmezése, amely lényegében az építészeti tér és a hétköznapi tárgyi világ terét próbálta meg felhasználni a képzőművészetben.

⁴⁵ Ebből a szempontból érdekes jelenség a reprodukció, amely például éppen a barlangfestmények esetében olyan torzítást okoz a képeken, amely torzítás e festmények egyik lényeges elemét, a hordozó felület egyenetlenségét, nem függőleges vagy vízszintes elhelyezkedését stb. nem hűségesebben adja vissza. Mivel a reprodukció is kép, méghozzá síkfelületű kép, ezért a barlangok felületének plaszticitását a maga síkszerű felületén jeleníti meg. A reprodukció így egy érdekes kettős képet alkot. A sík egyik leglényegesebb feladata, hogy helyet spóroljon meg a megmutatkozó létezők számára, azaz ne keljen a valóságos háromdimenziós térből túl sokat elvenni. A síkfelület teret kímélő feladatára többek között a reprodukciók hívták fel a figyelmet.

lenléte. A síkfelület a tér harmadik dimenziójának hiányában valóban nem rendelkezik teljes értékű térbeli kiterjedéssel, ám megjelenése lehetetlen lenne a mélység dimenziója nélkül. Csak azért vagyunk képesek síkot létrehozni, mert a sík észlelésekor a mélységi dimenzió jelenléte ezt lehetővé teszi. A kontaktus ugyanis az észlelő és az észlelt felülete között jön létre, amelyet egy adott távolság, azaz „üres tér” tölt ki. Ebben az esetben a tudat, a háttér tudás nem hatol be a felület mögé az „anyagba”, illetve a testbe, hanem megreked a felületen.

Ha tehát a síkfelület természetét akarjuk meghatározni, akkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy a sík olyan absztrakció, amely önmagában, anyagától való teljes elvontságában (puszta absztrakcióként) sohasem képes a kép(i) megmutatkozók) hordozására. A síkszerűség annak a hordozónak a tulajdonsága, amely anyagi létezőként magára veszi a kép, illetve a képként megmutatkozó észleleti helyének szerepét („befogadja” a megmutatkozót). A hordozón rögzített kép észlelhetőségének ugyanis – a tudati képpel szemben – feltétele, hogy valahol a térben megjelölhetően legyen jelen.⁴⁶ A látás térlátás, azaz a teret mint a létezők helyzetét, stabil vagy változó elhelyezkedését, és az ebből fakadó viszonyok kuszaságát látja át a tekintet. A képet hordozó síkfelület tehát mindig egy tárgyi létező felülete kell, hogy legyen. Ez alól még a modern technikák sem kivételek, hiszen a képernyők is a tér egy adott pontján, egy meghatározható anyag felületén található, olyan helyen, ahol számítunk képalkotó képességükre. A síkfelület kialakításánál az a feladat, hogy a tárgyi hordozó felületét, azaz magát a tárgyat alakítsuk olyanra, hogy az a kép hordozására a lehető legalkalmasabb legyen. Amikor egy számítógép vagy a televízió képernyőjét nézzük, akkor is tárgyat látunk, amelynek jelenlététől éppúgy eltekintünk, mint a festmény esetében a faltól vagy a vászontól, illetve a grafika esetében a papírtól.

Az inkompatibilis elemek integrációjának problémája lényegében a megfelelő hordozó megtalálását jelenti. A hordozó a maga tárgyi létében eredendően idegen attól, amit képi megmutatkozónak magára vesz, azaz aminek takarásában jelenlétének észlelése háttérressé válik, és éppen ez a tulajdonsága teszi lehetővé, hogy bármely képi megmutatkozó helyévé lehessen. De itt egyáltalán nem egy ember által kifundált jelenségről van szó. Ha a természetben keresünk analógiát erre a jelenségre, akkor már nem is tűnik olyan természet-idegennek az, hogy

⁴⁶ Bár a hordozón rögzített képjelenségről alkotott képünk ugyanúgy a tudatunkban jön létre, mint bármely más kép, mégis ahogy a tárgyak helyét, úgy a kép helyét is kijelöljük.

valami jóformán eltűnik egy olyan előtérbe nyomuló másik jelenség mögött, amit az előbbi felszínének „képszerű” mintázata állít elő. Ha ugyanis – eltekintve mindenféle tudatos vagy tudattalan céltól – azt állítjuk, hogy a hordozó mintegy azokhoz a rejtőzködő élőlényekhez hasonló jelenséget produkál, amelyek jelenlétüket valami más létező képére átformálva igyekeznek elrejtetni, akkor a hordozót ezekhez a rejtőzködő élőlényekhez hasonló tárgyakként kezelhetjük, attól függetlenül, hogy számunkra a képi megmutatkozásban a feltűnés és nem az elrejtőzés a lényeges.⁴⁷ A rejtőzködő átalakulás ehhez hasonló módszerével az ember más alkalmakkor is élt, hiszen gyakran folyamodott ahhoz a cselhez, hogy bizonyos célok elérése érdekében álcázza magát.⁴⁸ A kép „megtévesztésként” miután már egy társadalmi játék szerves része is, nem lehet minden gyanún felül álló jelenség. A kép valójában senkit sem téveszt meg. Minden képnéző tisztában van azzal, hogy mit lát. A játék az az átfogó erő, amely összetartja az inkompatibilis elemeket.⁴⁹ Amikor képet nézünk, akkor a játékot az eredeti értelmében játsszuk, hiszen, miként a gyermekek, egyfelől komolyan vesszük, másrészt viszont – ha csak nem téveszti el valaki – a játéknak nincs közvetlen egzisztenciális tétje.⁵⁰ A játék egyébként nagyon is komoly dolog, de ha nem torzul el, akkor egzisztenciális kihatása csak az időben elhalasztva, eltolva és önmagától (a megmutatkozótól) elkülönítve jelentkezik. A kép a képmegértés tudati és szociális funkciójával együtt alkotja azt a játékot, amelyet társadalomban betölt.

⁴⁷ Elsősorban Gombrich kutatásait kell itt megemlítenünk, de Pirenne írása is ide tartozik.

⁴⁸ Az emberi természet sajátosságai közé tartozik, hogy „mindent” átalakít. Ez alól saját teste és szelleme sem kivétel. A testfestés, a ruházkodás, a díszítések, a tetoválás stb. bizonyíték erre.

⁴⁹ A játék szerepéről Hans-George Gadamer ír részletesen az *Igazság és módszerben*. (Budapest, Gondolat, 1984. 88. o.) Nem értünk mindenben egyet Gadamerrel, de ebben a rövid tanulmányban nincs módunk arra, hogy a játékról való elgondolásunkat kifejtjük.

⁵⁰ A történelem során gyakran tévesztették el a játékot, s ekkor a hétköznapi tapasztalati léttel egyenrangú egzisztenciális komolyságot tulajdonítottak neki, azaz a képet a valóságos létezővel minden tekintetben egyenrangú jelenlétként fogták fel. Az ilyen szereptévesztésben a kép más tekintetben is szert tehetett azokra a tulajdonságokra, amelyekkel a képi megmutatkozó nem-képi létében rendelkezett. Ez a képi megmutatkozás túlzott azonosítását jelentette a megmutatkozó anyagi-tárgyi vagy más természetű egzisztenciális létével. Ilyen eset az, amikor például valamilyen szent képében is ugyanazokat a tulajdonságokat vélték felfedezni, mint amivel az adott szent saját testi valóságában és személyében rendelkezett.

AZ INKOMPATIBILIS ELEMEEK INTEGRÁCIÓJÁNAK FILOZÓFIAI ELHELYEZÉSE

„Mesterséges, a tárgyával összeegyeztethetetlen kerete révén a műalkotás olyan élményvilágba vezet, amely egyaránt túl van a természet és a mindennapi emberi dolgok birodalmán” – írja Polányi.⁵¹ A művészet *túliséga*, vagy *transz* jellege Polányinál alighanem a hétköznapi valóság-*„felettségét”* jelenti: „túl van a természet és a mindennapok birodalmán”; értsd, a hétköznapi világ felett áll. Ez azonban csak akkor lehetséges, ha ezt a transzcendált világot a képi megmutatkozásban megalapozott művészet hozza létre. Mert létezik ez a transzcendens világ, s létét önmagának köszönheti, benne saját *igazsága* valósul meg. A művészet igazsága és transzcendenciája viszont csak a „természetre” és a „mindennapi emberi dolgok birodalmára” vonatkoztatva érvényes.

Ha eltekintünk a megközelítés igencsak eltérő módjától, akár azt is mondhatnánk, hogy ez a mondat Heidegger művészetről vallott elképzelését visszhangozza, mégpedig azt, hogy a művészetben az igazság *megtörténik*, s ez az igazság felette áll a hétköznapi lét elfoglaltságának, a mindennapi tevés-vevésnek, vagy a „nem-tulajdonképpeni létnek”.⁵² A művészetet ugyanis Heidegger *A műalkotás eredetében* – mintegy Nietzsche nyomdokain haladva – jóformán a vallási transzcendencia illetve a vallásos befogadás szintjére emelte, s a hit fontosságát Polányi is folyton hangsúlyozza. Heidegger a művészettel – és persze a filozófiával – akarta pótolni azt a hiányt, amely a XVIII. és a XIX. században a vallásos érzések háttérbe szorulásával állt elő. Szükség volt egy új közvetítő közegre, amely a vallás transzcendenciáját helyettesítette, s erre a feladatra a transzcendenciát elvető tudománnyal szembeállított művészet messzemenően alkalmasnak mutatkozott.

Ami Heideggernél *A műalkotás eredetében* az egyes műalkotásban *a föld és a világ vitájaként* jelent meg, az Polányinál az *összeegyeztethetetlen elemek integrációjaként* tűnik fel. Ami az előbbinél a mindent megal-

⁵¹ Polányi: i. m. 213. o.

⁵² Amíg azonban Polányi élményvilágról ír, Heidegger sokkal radikálisabb, s elveti az élményt.

pozó és egyben magába vonó föld,⁵³ az Polányinál a hordozó síkfelületnek és a festéknek a megmutatkozóval szembeni összeegyeztethetlenségében, azaz egy nyughatatlan és feloldhatatlan ellentmondásban jelenik meg. A fölből kiemelkedő és a földdel vitázó világ pedig a „kép művészi világával” azonos.

Természetesen nem arról van szó, hogy a heideggeri terminusok helyettesíthetők lennének Polányiéval. A két összetevő műalkotásbeli működésének funkciója hasonló, s nem maguk a filozófiai rendszerek vagy a kifejtés módja. A hasonlóság abban nyilvánul meg, hogy Heideggernél és Polányinál egyaránt két egymással össze nem illő elem eredendő és szakadatlan integrációs küzdelmét látjuk, amint e küzdelemnek az eredményeként „műalkotás” születik. Abban is közös a két elgondolás, hogy dinamikus viszonyt feltételeznek, s nem statikusát, annak ellenére, hogy Polányi szerint a képműben a megmutatók elsősorban mégiscsak – az alkotó által – lettek rögzítve.

A föld és a világ heideggeri vitájának dinamikáját a vita megszakítatlan folyamatossága biztosítja. Ez a dinamika azonban nem az alkotó művel való küzdelméből fakad, mi több, az alkotónak alig van helye ebben a filozófiában. A műben „egy történést tettünk felismerhetővé, mintsem a nyugalom; mert mi a nyugalom, ha nem a mozgás ellentéte? Dehogyan ellentét, hiszen a mozgást nem zárja ki magából, hanem épp magába foglalja. Csak a mozgó nyugalodhat. Mindenkor a mozgás jellegének megfelelő a nyugalom fajtája is. Egy test pusztán helyválttatásában mint mozgásban a nyugalom nyilvánvalóan csak a mozgás határeseté. Ha a nyugalom magába foglalja a mozgást, akkor lehetséges olyan nyugalom, amely a mozgás benső koncentrációja, tehát éppen a legfőbb mozgalmasság – feltéve, hogy a mozgás jellege ilyen nyugalom követel meg” – mondja Heidegger.⁵⁴

⁵³ Heidegger az anyag fogalmát a föld fogalmával helyettesítette, kikerülendő azoknak a fogalom-pároknak a csapdáját, amelyek az esztétika eddigi programjaiban terméketlennek vagy félrevezetőnek bizonyultak. Az anyag „elvont” fogalma helyébe állított föld-fogalom azonban a helyzetben mit sem változtatott. A föld egyszerűen olyan fogalomként funkcionál, amely a különböző minőségeket hordozó anyagok közös nevéként egy pluszjelentésre is szert tett, amelynek segítségével az emberi lét egészét lehet modellezni. Am ugyanakkor így egy olyan igen szép és dinamikus képet kapunk, amely általánosságánál fogva szinte semmire sem alkalmas. Heidegger föld-fogalmával nagyobb távolságból szemléli az anyag fogalmát, de egyben összemossa annak önmagától való különbözőségében rejlő lehetőségeit is. Am ahhoz, hogy a műben működésbe lépő igazságot leírhasa, éppen erre volt szüksége. Ezzel megteremtette a világ fogalmának ellentétpárját, s egyben el is választhatta a forma fogalmától, hogy a „föld és a világ vitájaként” a korábbi anyag és forma kifejezések helyébe állítsa.

⁵⁴ Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, Európa Kiadó, Budapest, 1988, 77. o.

Nem véletlenül idéztünk ilyen hosszan Heideggertől, mert bár ezeket a szavakat Polányi sohasem mondta volna, hiszen ez a fajta nyelvhasználat idegen tőle, a kép térbeliségének és a sík hordozónak, illetve a pusztá festékfolt és a belőle kirajzolódó alak (Gestalt) dinamikus viszonyát alighanem hasonlóan, egy folytonos feszültségben rezonálva képzelte el. Ezt a dinamikát azonban nála elsősorban az észlelésben fedezhetjük fel, amelyre a fokális és a háttértes tudatosság helyzetének folyton változó szerkezete a jellemző. Polányinál az integrálhatatlanság fogalma tölti be azt a dinamikus viszonyt, amely sohasem hagyja megnyugodni a tekintetet egy végső egyértelműségben. Igaz ugyan, hogy az integráció a festményben valósul meg, de ez csak a befogadásban válik világossá, a sík és a tér, a festék és a képi megmutatkozás dinamikus és inkompatibilis viszonya csak a befogadói figyelemben aktivizálódik. Polányi tehát nem a műalkotás dinamikus voltára tette a hangsúlyt, mint Heidegger, hanem az észlelés emberi műveletére, s ez lényeges, semmiképpen sem figyelmen kívül hagyható különbség ketőjük filozófiai felfogásában. Nem azért tette ezt Polányi, mert a valóságot statikusként gondolta el, hanem mert a megértés műveletében az ember semmiben sem különbözik a világ illetően való működésétől. Mi több, éppen az ember képes arra, hogy ilyen összeilleszthetetlen ellentéteket állítson fel egyetlen jelenségen belül. Ezért nála nem az ontológia a végső cél, hanem a fenomenológiai megértés. Az emberi aktivitásnak és felelősségnek elsősége van minden mással szemben.

Heidegger elgondolásában mintegy kiemeli az eredeti keretéből és közegéből az inkommenzurábilis elemeket és abszolutizálja azokat, hogy a mű világát, mint a világ világlását egy végső, a filozófiai megértéssel egyenrangú értelem helyére állíthassa. Mindezt azért teszi, hogy a művet objektivizálja, azaz megfossa az objektív–szubjektív fogalom pár anarchikus céltalanságától. Nem elégszik meg a hordozó és a festék világgal szembeni anyagi alapjaival, hanem az anyag fogalmát a földig terjeszti ki. Az így kapott, korábban elvonatkoztatott fogalom, az *anyag*, egy további általánosítással újra képszerű teljességgé formálódott, *földdé*, s ebben a formájában már alkalmasnak mutatkozik arra, hogy minden műalkotásra alkalmazható általános modellként működjön.⁵⁵ Több is, mint ilyen modell, hiszen önállósodva, rejtett

⁵⁵ Ha belegondolunk, Heidegger nem tett mást, mint az anyag fogalmában megkereste azt a jellemzőt, ami benne a legáltalánosabb, vagyis előfordulását, azt a helyet, ahonnan az anyag legkülönbözőbb formáit kinyeri az ember. Könnyű belátni, hogy minden anyag helye a föld, ugyanis onnan bányásszák elő, de a növények gyökerei is a földbe nyúlnak le, s onnan nőnek ki. De a föld az, amelyen állunk, s amely halálunk után befogad bennünket, ahogyan az ősi kultúrák is abba a földbe temetődnek vissza, amiből kinőttek. Összefoglaló néven tehát az anyag földnek tekinthető, s így

esszenciaként, a lét magát feltáró és megmutató lényegeként működik minden műalkotásban, a föld és a világ vitájában az egyik pólusként. Ezt a megszüntethetetlen és folyamatos vitát temporálisan történelemként észleljük. Az általánosításnak erre a fokára azért volt szükség, hogy érthetővé váljon a *föld* és a *világ* vitájában folyton változó művészet, amely tehát nem az alkotók „szubjektumának” tetszőleges terméke. Ezzel viszont – amellett, hogy egy kissé közhelyes képet kapunk – teljessé válik az egyén felelősségének felmentése minden döntési és alakító művelet alól, amely felelősség és a belőle származó döntés Polányi filozófiájának éppenséggel az egyénre vonatkozó legalapvetőbb morális fundamentumát jelenti. Ez az a lényeges pont, ahol Polányi és Heidegger filozófiája a hasonlóságok ellenére is lényegileg különbözik egymástól.⁵⁶

Polányi kérdésfelvetése alapvetően a festményre mint képre korlátozódik, s bár az „összeilleszthetetlen elemek integrációja” kifejezéssel bizonyára általános érvényre törekszik, mégsem távolodik el vizsgálódása tárgyától egy további absztrakcióval egy új nyelvi trópus irányába. Ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy az integrációnak ez a formája nem kizárólag a festmény sajátja. Heidegger ellenben az elképzelhető legtávolabbi nézőpontot veszi föl a műalkotással szemben.⁵⁷ A „pusztán ábrázoló” képet azonban Polányi és Heidegger is egyértelműen elvetette. Ebben a kérdésben – bizonyos rejtett platóni örökség működésének köszönhetően – közel áll a két filozófus álláspontja. Heidegger az igazság megtörténését a következő szavakkal vezeti be: „egy épület, egy görög templom semmit sem ábrázol”. Vagyis nem az ábrázolás – saját terminusunkban a képi megmutatkozás – az, amiben az ember világa megjelenik, illetve az igazság megtörténik. Ezt megelőzően pedig Van Gogh cipőket megjelenítő festményét – amely cipőket

egy olyan fogalmat nyert Heidegger, amely már elég jelentős mitologikus és hozzáadott misztikus tartalommal rendelkezik ahhoz, hogy a *világ* fogalmának ellenpólusa lehessen. A föld fogalmának XIX. századi romantikus újrafelfedezése, amely a középkori és az azt megelőző, földdel közvetlen kapcsolatban álló paraszti társadalmak mitologikus gondolkodását áthatotta, most megújulva a filozófiai gondolkodás részeként lépett elő.

⁵⁶ Mindamellett a német filozófiai hagyományra jellemző ez a fajta individuum-ellenesség, hiszen már Hegel dialektikájára és történelemszemléletére is jellemző volt ez a fajta „emberfölttiség”, amelyet Kierkegaard is bírált.

⁵⁷ Heidegger képe az emberi világról, illetve e világ helyzetéről szinte már olyan, mintha a világűrből, Isten szemével figyelne az emberi történelem alakulását. A föld és a világ vitája ugyanis az ember egész egzisztenciáját felöleli, s ráadásul még egy temporalitással is rendelkezik, hiszen ez a vita a mulandóság, a történelem változásaiban észlelhető igazán. Ez a Hegel szavaival „dialektikus ellentét”, Heidegger megnevezésében „vita” előképe annak a négyességnek, amely későbbi filozófiáját jellemzi.

Heidegger parasztcipőkként mutat be – nem a festmény leírásával, különös, egyéni kvalitásainak ismertetésével indítja, hanem a tárgyként megragadott cipőkével, amely cipők szinte csak mellékesen jelennek meg egy festményen. A festményről mint valamilyen egyedi módon megformált és ennek eredményeként működő érzéki-észleleti tárgyról vagy jelenségről Heidegger nem vesz tudomást. „Támaszul elegendő egy képi ábrázolás” – mondja Heidegger a Van Gogh-festmény kapcsán, hogy azután azonnal megfélekedzen a képről mint festményről. A továbbiakban már csak a képi megmutatkozók, a cipők léteznek számára, amelyeket ugyan elvileg a festményből ismerünk meg, de hogy miként mutatja meg a festmény (és nem a kép), a maga különös képességeivel az eszköz (cipő) működésének lényegét, az rejtve marad. Ennek bizonyítéka, hogy elegendőnek mutatkozik számára Van Gogh festménye helyett a saját cipőleírása ahhoz, hogy bizonyítsa, miként képes a mű az igazság működése révén megmutatni az eszköz lényegét. A „parasztcipőkkel” ugyanis nem az a baj, hogy „nem tudjuk kinek a cipői?”, hanem az, hogy egy a festménytől idegen másik képet idéz meg, a cipőket az azt hordozó lábakkal együtt. Mindamelletl ugyanis, hogy egy pár cipő arra való, hogy hordják, maga a viselés aktusa éppenséggel nem jelenik meg a festményen.⁵⁸ Számunkra, azaz a leírás olvasói számára sem a festmény, hanem Heidegger szövege a bizonyíték a cipők jelenlétének mikéntjére, s ez igen furcsa paradoxont szül.

Később Heidegger arról beszél, hogy ha „csak úgy általában jelenítünk meg egy pár cipőt, vagy a képen a pusztán odaállított, használaton kívüli cipőre pillantunk, sohasem tudhatjuk meg, hogy mi is az eszköz eszközléte valójában”. Ezt a kijelentést azonban semmivel sem támasztja alá Heidegger, hiszen nem mond semmit sem arról, hogy Van Gogh képe miért képes arra, amire más cipőket megjelenítő képek – mondjuk Andy Warhol cipőképei⁵⁹ – nem képesek. Nem hívja fel a figyelmünket a képen semmi olyan jelenségre, megoldásra, netán stiláris elemre, amely éppen azért tűnik el az észlelés elől, mert segítségével

⁵⁸ Egy másik írásomban, az „*Ez pipában*” amelletl érveltem, hogy akár Van Gogh is elfogadná Heidegger értelmezését. Állításomat változatlanul fenntartom, de ez nincs ellentmondásban azzal, hogy Heidegger leírása nem a cipőket ragadja meg, hanem saját kibővített képét, amelyet az eredeti kép helyébe állított.

⁵⁹ Aligha van nagyobb ellentét, mint amit Van Gogh és Andy Warhol pop-artos cipőképei között felfedezhetünk. Warhol képeibe semmiféle romantikus paraszti világot nem láthatunk bele, de valójában Van Gogh szakadt, ócska bakancsaiba is inkább a nyomor képét látjuk, semmint egy parasztasszonyét. Ám természetesen azon „szemüveg”, amelyet világnézetnek hívunk, gyakran befolyásolja látásunkat. Így válhatott a festő ócska bakancsából egy parasztasszony cipőjévé a festményen látható, immár alig használható pusztá tárgy.

valami mást látunk meg; például a parasztasszony világát.⁶⁰

De ha eltekintünk a heideggeri kijelentés deklaratív, de kifejtetlen és ezért megvalósíthatatlan szándékától, akkor az éppen alkalmasnak mutatkozik arra, hogy párhuzamba állítsuk Polányi Pozzót bíráló gondolataival. Polányi ugyanis azért bírálja a festőt, mert az a festészet lényegét elvétő megoldásra törekszik, és a kép is azért torzul el az észlelés során, mert hiányzik festményéből annak a tudásnak a háttérre jelenléte, amely nélkül a festmény egyszerűen a szemet becsapó látszattá válik. A festmény a hordozó észlelése nélkül ugyanis csak pusztá illúzió lehet, holott a festészet művészetként ennél jóval több. Miként Van Gogh festményének cipőivel kapcsolatban Heidegger művészetként csak a képi megmutatkozást, illetve annak képzeleti kibővítését képes elénk tárni, úgy Polányi is csak a festmény illuzórikus voltaival száll szembe, de nem beszél arról, hogy a „normális festmény” miként fejt ki művészi hatását. Aligha kielégítő ugyanis az a válasz, hogy a „művészi” a hordozó és a festék (háttérre) észlelhetőségében található, hiszen ezt a hatást bármelyik kép ki tudja fejteni.

Valójában a hordozó síkjának észlelése teszi lehetővé a festék festékként való észlelését, mivel a képi megmutatkozó anyagi-tárgyi jelenlétét (is) helyettesítő (reprezentáló) voltaival szemben működik. Ha a festménynél a hordozót egyáltalán nem észlelnénk, akkor könnyebben lennénk a Pozzo által keltett illúzió áldozatai, s a festmény azzal hatna, ahogyan a valóságot helyettesíti vagy Platón szavaival utánozza, s a hallucinációval, délibábbal, tükörképpel lenne egyenértékű.

A festő a festékekkel való munkája során jut el a festményig, amelyben a képszerűség és az ebben megalapozott műszerűség egyaránt jelen van. Tagadhatatlan, hogy a festék képszerűsége mellett a művészi értékhez való eljutás feltétele, hogy a festő láthatóvá tegye, vagy inkább az észlelés számára megőrizze a festék anyagszerűségét, s hogy a színezőanyag vagy egyszerűen a színezék hordozón való elhelyezésével a képi megmutatkozástól való függetlenségének lehetőségére is felhívja a figyelmet. Ezzel a festői gesztussal a festő a festmény kettős – képi és az ezt a képi létet lehetővé tevő festék-anyag – természetét tárja

⁶⁰ Kérdés továbbá az is, hogy miért a parasztasszony világát látjuk meg, s miért nem a miénket? Ha egyszer a műalkotásban egy világ tárul fel, akkor ez a világ csak a saját világunk lehet, mert ha nem az, akkor amit így meglátunk és megértünk, az csupán a lehetséges világok egyike, de nem az egyetlen számunkra lehetséges világ. A „parasztasszony világáról” azt tartjuk, hogy az mégis inkább Heideggeré, semmint egy képzeletbeli parasztasszonyé.

fel. Csakhogy minden normális festmény így működik, s ezért ennek a faktumnak a rögzítése még a művészi kvalitáson innen található.

Polányi tehát ugyanúgy nem jut el odáig, hogy feltárja és bizonyítsa, hogy az integrálhatatlan elemeken túl – amely elemekkel a fotó és más képpalkotási technikák is rendelkeznek – mi az, ami a festmény különöségét és kivételességét, azaz művészi értékét biztosítja és bizonyítja, miként Heidegger sem.⁶¹ Ám képesnek mutatkozott e differencia feltárására a fotó, mégpedig anélkül, hogy különösebben összetett vagy körmönfont magyarázattal szolgált volna. Egyszerűen azzal, hogy felhívta a figyelmet a képpalkotás automatizmusán túl fellelhető lehetőségekre, hogy megláttatta azt, hogy a képi megmutatkozás (illetve a megmutatás) mikéntjében rejlik az a világszerűség, amely alternatívaként lép fel a hétköznapi észleléssel szemben, érzékletesen világította meg a képpalkotásban rejlő művészi különöséget, amely bizony visszavezet bennünket a forma, a megformálás Heidegger által elvetett (és a egyszerűen a megőrzés egy módjához utalt) problémaköréhez. A festék anyagszerűségének kihangsúlyozása ugyanis felerősíti, felnagyítja az integrációra váró elemek (sík hordozó és festék, kontra képi megmutatkozás) összeilleszthetetlenségét. Ha a képpel mint megmutatkozással egyidőben és egyenrangúan észlelem azt a különös módot, ahogyan a festmény a kép világát (a megmutatkozókat és mindazt, amit ezek jelként még magukon hordanak) elem állítja, azonnal feltűnővé válik a festmény festettségében rejlő különös képesség is. Ez még az inkompatibilis elemek integrációjának kérdéskörén belül helyezkedik el, érinti a képi megmutatkozók képszerűségét is, ám egyre inkább a megmutatkozásban rejlő azon *művésziességre* tereli a figyelmet, amelyből a megmutatkozó megmutatkozása a XX. század elején egy időre jóformán kiszorult.

Polányi is egyetért azzal, hogy a műalkotás valami olyat mutat meg, azaz tár képként elénk, ami „túl van a természet és a mindennapi emberi dolgok birodalmán”⁶², s ez alighanem legáltalánosabb vonásaiban

⁶¹ A heideggeri szövegben fellelhető másik két motívum, a görög templom és a vers ugyanúgy csak a föld és a világ vitáját képes bemutatni. Am érdekes lenne, ha egy olyan Van Gogh-képet állítanánk a cipők helyébe, amelyen mondjuk a festő levágott és bekötözött füffel látható, vagy a templom helyébe egy reneszánsz palotát állítanánk, netán a Meyer verset Villon valamely „pornográf” versével helyettesítenénk. Miután ezen alkotások egyikében sem leljük fel a föld és a világ vitáját, alighanem Heidegger példái sokkal erőtlenebbek is lennének, mint amelyeket felhasznált igaza bizonyítására.

⁶² Ebben az esetben a megmutatkozás a lét kiterjedésének és rögzítésének eszközeként tárgyiasul a képműben. Az „eszközlét” a rögzítésben található meg, mivel nem pusztán a létező rögzítéséről van szó, hanem arról, hogy ebben a képi rögzült-

nem más, mint az ember képhe transzcendált világa. Ennek a világnak a hordozója a képi megmutatkozó, míg a megmutatás technikája elsősorban arra világít rá, hogy minden emberi tárgy, eszköz előállítás által létezik. Az előállítás aktusában megvalósul meg az is, amit a képműben *művészinek* tartunk. A festményben fellelhető *művésziesség* ugyanis a megmutatkozó megmutatkozásának világszerűvé válását, s e világ különös működését mutatja meg. Nem a képmű világszerűsége, hanem a világszerűség érzékletes karaktere teszi művészivé a festményt. Teszi ezt egészen addig, amíg a képpel szemben olyan túlsúlyba nem kerül, hogy a megmutatás különössége „eltünteti” a megmutatásra szánt világot. Akkor a „mutatvány” üressé válik, s ebben Polányi és Heidegger alighanem egyetértenek.

A művészet tehát ott kezdődik, ami „túl van a természet és a mindennapi emberi dolgok birodalmán”. Feltéve, hogy a *mindennapok* fogalmán azt értjük, ami a jelen társadalmának eltömegesedett, heideggeri szóhasználattal: „nem tulajdonképpeni létet” élő emberét jeleníti meg, míg a világ szót arra az általánosabb fogalomra használjuk, amely belülről és mintegy felülről, a praktikus cselekvéseken túlmutatóan, de azokat összetartóan irányítja az embert.⁶³ A mindennapi emberi dolgok birodalmán túli világ alapvetően a hit világa,⁶⁴ amelyről Polányinak komoly mondanivalója van, hiszen – mintegy visszatérve Szt. Ágoston érveihöz – véleménye szerint még a tudósok tudományba vetett igazságát is a hit alapozza meg.⁶⁵ A tudás – miután előzetesen a nem-tudás platóni paradoxonából fakadóan – nem tudhatja, hogy mit nem tud, ezért nem is válhat tudássá, hacsak már eredendően valamilyen nem volt az.⁶⁶ A hit azért lehet a tudás alapja, mert olyan beleve-

ségben miféle használati lehetőségek, illetve funkciók találhatók meg.

⁶³ Polányiról tudnunk kell, hogy nem hitt az elidegenedésben, hiszen a személyes felelősség mindig konkrétan jelen van az emberek döntéseiben, nem beszélve arról, hogy soha a történelemben nem volt szüksége egy társadalom egyedeinek akkora bizalomra egymás iránt, mint jelen korunkban, amikor nap, mint nap szinte minden tekintetben ki vagyunk szolgáltatva egymásnak. Ezért filozófiája a lehető legtovább helyezkedett el Heideggerétől, aki korát a tudomány korát meglehetősen kemény kritikával illette, s a társadalmat is ostorozta „létfelejtése” miatt.

⁶⁴ A tudományt a mindennapi világába soroljuk, mivel annak hatása, működése, még ha annak pontos formájáról, mikéntjéről a hétköznapi embernek nincs is fogalma, alapvetően meghatározza a mindennapi létet. Legalább annyira, mint a korábbi kultúrákat saját vallásos hitük.

⁶⁵ Polányi Mihály: Im: *Hit és ész*, Polányi Mihály filozófiai írásai, II. kötet, Budapest, Atlantisz, 1992, 161–177.

⁶⁶ „Platón szerint a problémamegoldás mint feladat logikai képtelenség, tehát lehetetlen. Mert ha más ismerjük a megoldást, nincs szükség arra, hogy keressük, ha viszont nem ismerjük, akkor nem is kereshetjük, mert akkor nem tudjuk, mit keressünk. A problémamegoldás feladata valóban önellentmondásnak tűnik, ha csak el

tettséget jelent, amely nem kérdőjelezi meg alapjait. A természetben és a hétköznapi életben túlmutató művészet birodalma tehát olyan köztes állapotot jelent, amely mind a természetbe, mind a társadalom hétköznapi-praktikus és profán működésébe átnyúlik, de mégis mindkettő felett áll. Ez a köztesség/felettség jellemzi a művészetet Polányinál, amelyről azonban nem tudni, hogy miben különbözik azoktól a társadalmi létezőktől (filozófia, vallás, tudomány), amelyekre szintén jellemző, hogy nem (kizárólag) a hétköznapi világ részét alkotják, miként az sem derül ki írásából, hogy miben rejlik a közönséges festményen túli *különös* minőségének lényege.⁶⁷

A KÉP INAUTENTICITÁSA

Az emberi látás természetéből fakadóan képesek vagyunk a képet a megmutató megmutatkozásaként észlelni. Ez annyit jelent, hogy a jelhasználattól eltérően a képben valóban minden esetben a megmutatót ismerjük fel. A képi lét, vagyis megmutatkozás, sajátossága az is, hogy bár tudatában vagyunk annak, hogy egy képpel (képi megmutatkozással végső formájában, illetve elkülönböződésében pedig egyenesen képtárggyal állunk szemben, mégis a hétköznapi képhasználatunkban többnyire átugorjuk a kép képtárgyi létéből származó, a megmutatótól elkülönbözött karakterének sajátosságát, illetve a képi „közvetettséget”, s benne azonnal a megmutatóra fókuszáljuk figyelmünket. Magára a megmutatóra figyelünk tehát, s csak háttérben észleljük a – művészetben gyakran kihangsúlyozott – tárgyiságából fakadóan saját identikus (képtárgyi) tulajdonságokat is felvonultató képet, amely bizonyos tekintetben egyéni sajátosságával együtt reprezentálja a benne megmutatót. A kép jellemzője ugyanis az, hogy felismerhetünk benne olyan tulajdonságokat, amelyek nem a megmutatók sajátossága, hanem a megmutatót a létbe segítő képjelenségé, illetve képtárgyé. A kép képszerűsége azonban nem azonos a

nem ismerjük, hogy lehetnek igaz sejtéseink az ismeretlenről. Ezt bizonyítja Platón érvelése, nevezetesen, hogy a megértés minden előrelépését az a képességünk mozgatója és irányítója, hogy valamilyen átfogó entitás meglétét látjuk azokban az egyenlőre érthetetlen jegyekben, amelyek mindinkább arra a még ismeretlen entitásra mutatnak.” A tudás ezen paradoxonának több ezer éves problémájára adott Polányi féle válasz kicsusszan a rövidre zárt logikai láncolat szorításából, hogy egy új tényező bevezetésével tegye elfogadhatóvá a tudás és a hit régi ellentétének újszerű megoldását. A sejtés fogalmának ilyen központi szerephez jutása elmosza a határt a tudás és a nem-tudás addig oly merev dichotómiája között.

⁶⁷ A hit fogalmának visszavezetése a filozófiai gondolkodásba meglepő, de nem irracionális gondolat, ám jelen tanulmányunkba ennek elemzése nem fér bele.

képtárggyal, hanem azon és azzal szemben foglal helyet. A képi megmutatkozás ezért általában köztes helyet foglal el a tiszta képtárgyi lét és a megmutatkozó „identikus” (azaz közvetlen észleleti-tudati képének) léte között. Miközben a kép különbözik a képtárgytól, hiszen nem azonosítjuk sem a hordozóval, sem a festéssel, a minden anyagtól függetlenített kép mégis elképzelhetetlen.

A perceptuális kép azon természetiként, elsősorban anyagi-tárgyi létében feltűnő valóság megmutatkozását jelenti, amely nem minden tekintetben identikus önmagával, viszont egyedül az észlelésben annak mutatkozik. Valójában az észlelés rendelkezik azzal a kettősséggel, hogy miközben a képként megmutatkozót észleli, egyben azt is tapasztalja, hogy észleletének tárgya „nem identikusan”, azaz nem közvetlenül anyagi-tárgyi létében, hanem egy képtárgyon elhelyezkedve van jelen. Az „inautentikus”, vagy más kifejezéssel a „nem-identikus” jelenlét az, ahogyan a természet és a társadalom képes valamit „a megszokottól eltérően” megjeleníteni. A tükörkép, megtévesztés, mimikri stb., a természetben fellelhető eszköztár, amelyet az ember a maga képére és használatára formált át, amikor egy darab csontra vagy kőre, illetve a barlangok falára először képet festett.

„Mivel az ábrázoló művészetek olyan dolgokról szólnak, amelyek nincsenek ott, az illúzióhoz sorolták őket. És azután ezeket a művészeteknek tulajdonított illúziókat az illúzió foka szerint osztályozták. Ez azonban tévedés. A művészet nem olyan dolgokat mutat, amelyek valóban ott lehetnének, de nincsenek ott, hanem olyan dolgokat, amelyek nem létezhetnek sem a természetben, sem az emberi dolgok világában” – írja Polányi a „Mi a festmény?”-ben.

Abban a kijelentésben, hogy az ábrázoló művészet nem olyan dolgokról szól, amelyek nincsenek ott, hanem olyanról, amely *nem létezik sem a természetben, sem az emberi dolgok világában*, úgy tűnik, hogy Polányi misztifikálta is a festészetet, pontosabban azt, amit a festészet élénk állít. Amikor Polányi T. S. Eliotot idézi („...a mindennapi ember tapasztalata kaotikus, szabálytalan, töredékes”),⁶⁸ akkor ezzel a műalkotás világszerűségének (komplexitásának) tapasztalatát állítja szembe. Csakhogy az a gondolat, hogy a képi megmutatkozóknak nincs köze semmiféle valóságos – ezek szerint kaotikus és töredékes – jelenléhez, hanem tisztán egy transzcendált világ kifejeződése (amely „megformált” és kerek), éppen az mond ellent, hogy egy ilyen világ

⁶⁸ kikeresni

csakis a valóságos világ kaotikusságán, szabálytalanságán és töredékességén keresztül képes megmutatkozni (mégpedig maga is kaotikusan és töredékesen, azaz nem egyértelműen). A földön heverő közönséges kőben (ebben a pusztá dologban, amely a természet kaotikusságát szimbolizálja) már felfedezhető az a forma, a szabályszerűség és alkalmasság, ami a szerszámra (netán a szoborra, mint „világszerű”) jellemző.⁶⁹ Ha a művészet olyan dolgokat mutat meg, amelyek sem a természetben, sem az emberi dolgok kaotikus, illetve „nem tulajdonképeni” világában nincsenek jelen, akkor ugyan miként értjük meg a képek világát, miként vagyunk képesek azt magunkra vonatkoztatni? A transzformáció mint valaminek az átfordítása, amely azonban olyan elemeket is tartalmaz, amelyek csak az emberi tudatban (vágyakban, gondolatokban, illúziókban, hitekben stb.) vannak jelen, nem jelenti azt, hogy az emberi dolgok világán kívül esik. Éppen fordítva! Semmi sem annyira jelenlévő, mint az emberi gondolat, amely világot tulajdonít a műalkotásnak. A platóni ideák saját tapasztalati-tudati világunk részeként váltak ideákká. Az elvonatkoztatás ezen „eltávolító” műveletének egy távoli horizontra helyezése (az ideák távollévoésége) kelti bennünk azt az érzetet, hogy ez a szellemi tevékenység egy transzcendens világ része. És be kell látnunk, hogy éppen ez az illúzió, s nem a kép megjelenítőképessége.

Ám ezt az „illúziót” is félreértés lenne tévedésnek vagy éppen hibának tartani. Az ember saját tevékenységének távolivá vált képe könnyen válhat olyanná, mint a délibáb: mindent megfordítva – gyakran a feje tetejére állítva – mutat meg. De ezt a megfordítást is csak addig tartjuk illúzióknak, megtévesztésnek, amíg nem vagyunk képesek tisztázni az érzéki csalódás okát.⁷⁰ Egy szokatlan fizikai jelenség „nem változik meg” jelenséggként, ha megértjük. De mivel tudjuk az okát, már értjük a jelenséget is, és másnak látjuk, mint korábban. Ami megváltozik, az a róla alkotott tudásunk, s ez a tudás „írja felül” korábbi

⁶⁹ Ebben az okfejtésben, amely Polányira és Heideggerre egyaránt jellemző, a műalkotás a *kaotikus* vagy „nem tulajdonképeni” hétköznapi léttel szemben a (Heideggernél a világ és a föld vitájában megvalósuló) világszerűt képviseli. A parasztasszony világát a mű világa tárja elénk. A pusztá dolog, a kő világ nélküli, és a műben táruul fel létének lényege. A mértéket, a szabályt, a rend rendszerűségét és a törvényt azonban az ember viszi bele a dolgokba. Heidegger azzal, hogy eliminálta az alkotásban rejlő alakító-erőt, a művet megfosztotta attól az előzetes tulajdonságától, hogy az, miután létrehozás által válik műalkotássá, világát is ebből az alkotási folyamatból (s ami ezt megelőzi és háttérben e folyamatban alakító-erőként jelen van) nyeri el.

⁷⁰ Ha egy természeti törvényt megértettünk, akkor azzal már mint „természetessel” számolunk. Ha ott, ahol délibábnak kell lennie, nincs semmi, akkor a délibáb hiánya lesz természetellenes, illetve magyarázatra szoruló.

„nem-tudásunkat”. A tudás azután oly mértékben másnak láttatja velünk a jelenséget, hogy azt már nem tudjuk azonosítani azzal a korábbi jelenséggel, amelynek a tudásunkat megelőzően mutatta magát.⁷¹ A tudás itt a percepció ellenében dolgozik, miként Kopernikusz esetében is. Mégsem vélekedünk úgy a Napról, miként az egyiptomiak, akik mítoszaikban és vallásukban antropomorfizálták, azaz saját ismereteikhez és tapasztalataikhoz, saját emberi alakjukhoz igazították a Napot és mozgását.⁷² A transzcendens gondolkodás tehát olyan tükör, amelyben az ember valamiként mégiscsak megéri saját világát és annak működését.

Valóban igaza van Polányinak, hogy ami a festményben (képben) megjelenik vagy megmutatkozik, az ezen a módon sehol máshol nem lelhető fel, csakis itt, a festményben (megmutatkozóként). Ám abban a pillanatban, ahogy ott megjelent, ha mégoly transzcendens is jelenléte, már számunkra-valóan létezik, s a mi világunk részeként jelenik meg. A valóság más dolgai ugyanilyen egyedi léttel rendelkezne, mint az, ami egy festményben megmutatkozik. A kivételt maga a képi megmutatkozás jelenti, amelynek jellemzője a már említett *köztes-lét*. Ha van a képnek értelme, ha igazként fogadjuk el a képet, akkor ki kell szabadítanunk a puszta képzelgés birodalmából, a céltalan képzelet transzcendáló játékának démonikus szerkezetéből, abból a megközelíthetetlen világból, amely elszakítja tőlünk a hagyományos, manuális festéssel készült képet. Tagadhatatlan, hogy a kép a történelem során a különböző kultúrákban többször is átment ilyen folyamaton, vagy metamorfózison, amikor is az elvonatkoztatás olyan fokára jutott a képi megmutatkozás, hogy végül teljesen ellehetetlenült. Ezek a törvényszerűen bekövetkező lassú és spontán, a társadalom igényét kielégítő absztrakciós folyamatok hozták létre például a díszítőművészetet, a szimbólumokat stb.

⁷¹ Miután korábbi tudásunkat a jelenségről „helytelen tudásként”, azaz *nem-tudásként* elvetjük (mivel torznak és tévesnek látjuk az ezen alapuló látást), vele együtt „másnak” látjuk a jelenséget is, hiszen más „képet”, elsősorban *világ-képet* eredményezett, mint a jelenlegi tudásunkkal felfogott, de lényegében „ugyanaz” a jelenség. Ha a jelenséget nem tartanánk ugyanannak, akkor nem tudnánk beazonosítani korábbi tudásunk tárgyával, s egyszerűen egy másik jelenségről és tudásról beszélünk. Ugyanakkor a tudás lényegében változtatja meg a jelenséget, a róla alkotott képünket, amelyet már nem tarthatunk azonosnak korábbi róla alkotott képünkkel. Itt abba a problémába ütközünk, hogy a percepció vagy a tudás a hordozója e az identikus (a tulajdonképpeni) létnek.

⁷² Ne felejtjük el, hogy az egyiptomiak állatalakú istenei is antropomorfizált istenalakok voltak. Ők a teljesen ember-alakú istenek előképeinek tekinthetők, amelyek leplezik számunkra azt a folyamatot, amelyben a természet egy lassú folyamatban emberivé vált. Az egyiptomi istenalakokban még együtt volt jelen a természeti és az emberi.

A festményben megmutatkozó létező a festmény festettsége által diktált *éppígy-létében* ugyanúgy egy megtisztított és lényegi elemeire redukált létet tár elénk, miként a hordozót is meg kellett fosztani a lét minden fölösleges elemétől, azaz ki kellett üríteni a képi megmutatkozónak szánt helyet, megtisztítani éppen attól a létezőtől, aminek korábban a felületeként észleltük, mielőtt a képet ráfestette volna a festő. A kép ezen a módon a létezők részbeni *helycseréjeként* funkcionál, vagyis éppenséggel ott-lévőként állítja elénk azt, ami más módon, például anyagi-tárgyi létében – a praktikus hétköznapi tapasztalat értelmében „identikus” létében – valójában nem jelenlévő.

A Polányitól vett idézet, amely szerint tehát a műalkotások „nem létezhetnek sem a természetben, sem az emberi dolgok világában”, egyértelműen a modern művészet azon törekvését támasztja alá, amely a művészetet önálló világgé (s nem egyszerűen elkülönült tudati szféraként) érti meg, s ezt a tulajdonságát olyan specifikumként kezeli, amely minden idők művészetére, és ki nem mondottan, talán tudattalanul is, minden korok képi megjelenítésére is igaz kijelentésként állít. Polányi nem téved akkor, amikor a jelenben (illetve az elmúlt évszázadokban) a művészet működését a fentiek szerint írja le. A művészet ma így gondolkodik. Ám ez az önmegértési mód, amelynek történetileg kialakult jogosságát nem vitathatjuk, hiszen éppen a történelem alakulása hozta magával, hogy a (festett) kép sorsa így alakuljon, nem terjeszhető ki a múltba, de különösen nem a jövőre. Elsősorban azért nem, mert nem ismerjük azt, hogy a kép és a művészet jövője – és ezen keresztül múltjának megítélése – miként fog alakulni.⁷³ A jövő megtervezhetetlenségére éppen Polányi hívta fel a figyelmet.⁷⁴ Ám tudjuk, hogy a kép, amely újra – legalábbis nagyrészt – elvált a művésztől, már most sem így működik. Amikor a legmodernebbnek számító televízió vagy számítógép képernyője előtt ülünk, kétséget kizáróan képet látunk. Ennek ellenére sohasem maradunk meg a kép képszerűségénél, annál a felfogásnál, hogy a kép pusztán a létező „látszása”, nem „identikus” jelenléte, netán egyszerű illúziója, hanem minden esetben a valóság reprezentatív jelenléteként észleljük. Amikor a televízióban lévő képekről beszélünk, akkor valójában jóformán sohasem a képről mint

⁷³ A jelen állapotainak a jövőre való öntudatlan kiterjesztése olyan általános jelenség, amely miatt nem illethetjük Polányit kritikával. Minden jövőre vonatkozó kijelentés és állítás lényegében a jelen szilárdságán nyugszik, azaz csak akkor tehetünk a jövőre vonatkozó kijelentéseket, ha hiszünk abban, hogy bizonyos alapvető dogok nem változnak meg. Éppen ez a momentum teszi azonban kiszámíthatatlanná a jövőt is. Amikor tehát valaki a jövő művészetéről beszél, nem kérdőjelezi meg, hogy a jövőben lesz-e egyáltalán művészet.

⁷⁴ Kikeresni!

képről, hanem a képről mint valóságról beszélünk, azaz átnyúlunk a kép tárgyisága, jelenségvolta, vagyis megmutatkozásra korlátozott jelenléte fölött, hogy magát a minden tekintetben jelenlévőként felfogott létezőt (a megmutatkozót) érzük el. Ez a manipulált televízió-adásokra és képekre is igaz, hiszen bármennyire is jelen van a megtévesztés szándéka, az igazság ebben az esetben maga a megtévesztés, az elrejtés, s ezt a látott kép hűségesen reprezentálja, annak ellenére, hogy manipuláltságát nem mindig vagyunk képesek észlelni.⁷⁵ Ez a modern képhasználat illúziója, amely sokkal veszélyesebb, mint amilyen Pozzói volt a XVII. században. A kép ugyanis minden korábbinál nagyobb mértékben lép fel a közvetlenül észlelhető anyagi-tárgyi valóság helyett információs szándékkal. A kép olyan részleges lét-jelenléteket jelent, amely a valóságot minden értelmében reprezentálja.⁷⁶ Amit az „objektív” vagy mechanikusan készített kép (fotó, film stb.) sem tudott kiszűrni, az a kép szélsőséges illúziója, azaz megtévesztő képessége, manipulatív szándékú elő- és átértelmezése. De a kép manipulációjának számít az is, amikor a képet művészi szándékkal hozzák létre. Nem kivétel ez alól a művészi kép világszerűsége sem. A manipulált kép eredete azonban, mint láttuk, a manipulált valóság.

Polányi mégsem tévedett kijelentésében. Elsősorban azért nem, mert a festményről mint képszerű művészetről beszélt. Amíg a kép és a művészet kettősségében a festészet művészetként értékelődik, igaza lesz Polányinak. Ha azonban a festményt nem művészetként, hanem a megmutatkozó megmutatkozásaként, azaz pusztán képként értelmezzük, a helyzet alaposan megváltozik. A másik irányba, az absztrakció irányába haladva szintén megtörik Polányi elmélete. A kép nélküli művészetre már nem igaz Polányi integrációs elgondolása, hiszen ahol nincs „ábrázolás”, ott nem beszélhetünk térről és képi megmutatkozóról, valamint ennek megfelelően integrációról sem. Ott a festék csak festék és semmi több, és a művészet csak saját történetéből él.

⁷⁵ Az ilyen esetekben egyszerűen el vagyunk zárva bizonyos ismerettől. Ez az ismeret az, amely a láthatót a valóságnak megfelelően egészíti ki, hogy megszűnjön a helytelen észlelés.

⁷⁶ Egyaránt reprezentálja a *helyettesítés* és a *rész* értelmében.

AZ INTEGRÁCIÓS TEVÉKENYSÉG MINT ÁLTALÁNOS EMBERI KÉPESSÉG ÉS TÖREKVÉS

Ami a kép történeti létét illeti, a kép(i megmutatás) eredendően a jelen-nem-lévő jelenlévővé formálásának igényével jött létre. Az a ket-tősség, amely ezt a tevékenységet jellemezte sohasem volt ismeretlen az ember előtt, hiszen a kép előtt saját tevékenységének eredményével állt szemben. S bár a képközpontú tevékenység egészében sohasem tárt fel előtte, mivel az ember sohasem tudta kielégítően megérteni saját észlelését és értését, azt, hogy miként látja meg a képben, ami „valójában” nincs is jelen, azért azzal mindig tisztában volt, hogy a képi megmutatkozás jelenségének létrejöttében saját (képközpontú) cselekedetének döntő szerepe van.

A kép megítélésében az elsőrendű szempont az, hogy honnan közelítünk a képhez. Amikor ugyanis Polányi integrációról beszél, akkor valójában az emberi tevékenység egyik legáltalánosabb jellegzetességét teszi meg a kép specifikumának is. Az integráció ugyanis akkor kezdődött, amikor az ember először illesztett össze egy fadarabot és egy követ, állati inak segítségével. Ez a fajta összeillesztési mód tökéletesen „idegen” volt a természettől, s mivel csak az ember volt képes ilyen és hasonló integrációkra, ezért az ilyen illesztéseket és illeszkedéseket kimondottan társadalmi sajátosságnak, illetve jelenségnek tekinthetjük.⁷⁷

A kép létrejöttének tehát már korábban megvoltak a feltételei. A kérdés a továbbiakban az, hogy miként volt képes az ember tudatosan is másnak látni valamit, mint ami az a priori volt, vagyis miként lehetséges elvontan, kontúrnak, alaknak, formának látni egy „idegen” felületen festékfoltokat és bekarcolt vonalakat? A képi integrációnak ugyanis éppen ez a feltétele.

A képjelenség tehát az emberre vonatkozó kérdések sokaságát indítja el, amelyek mindegyike összefügg a másikkal, mégis külön-külön feltehető.

⁷⁷ Az állatvilágban is megtalálható az „össze nem illő elemek összeillesztésének” gyakorlata, ám ezek nem eszközszerűek, illetve miután a természetben találhatók meg, lényegében mégis csak természetesek.

Miként lehetséges,

- 1, a kő, a kavics, a csont vagy a barlang falának puszta és üres felületként való felfogása?
- 2, az ezen a felületen hagyott vésési nyomok vagy a festék nem nyomként és nem festékként való megértése, azaz a közvetlen valóságától való eltekintés?
- 3, olyan dolgot látni a fenti jelenségekben, ami idegen azoktól?
- 4, elfogadni az így kapott, megjelenésében ismeretlen/idegenszerű látványból alkotott képet (megmutatkozót)?
- 5, a mindennapi valóság tapasztalatától elvont és a tudattól eltávolított, kivetített (illetve a percepcionális valóságba visszavetített) képjelenség létrehozását megtanulni, megismételni?
- 6, a megismételt képjelenséget „hasznosítani”, és beilleszteni a mindennapi életbe?
- 7, a képjelenséget szimbolikus tartalommal feltölteni és kibővíteni?
- 8, a szimbolikus értelmezett és egyre jobban eltárgyasított, vagyis önállósított képjelenséget beépíteni és véglegesen rögzíteni mindennapi világukban akként a világ reprezentatív hordozóját és megjelenítőjeként?
- 9, hogy a kép úgy rendezi át a tapasztalati teret, hogy az mégis kiismerhető és átlátható marad?

A kérdéssornak természetesen még közel sincs vége.

Nem állíthatjuk, hiszen nem tudjuk, hogy vajon minden vándorló törzsnek, hordának, csoportnak volt-e ábrázoló tevékenysége, hogy mit és mire rajzoltak és festettek ott, ahol nem volt barlang. Nem tudjuk, hogy milyen általános funkciót töltött be a képi megmutatkozás egy közösség életében, s még sok mindent nem tudunk, ami nélkül az integráció létrejöttének története is többismeretlenes egyenlet marad előttünk.

Ám tény, hogy az emberre nem csak a festészet területén, de az élet minden területén jellemző az integrációs törekvések keresése és lehetőség szerinti megvalósítása.

Az integráció tartalmaz egy nem logizálható és nem is kauzális mozzanatot, amelyet nem lehet „megmagyarázni” vagy „levezetni”. A festék alakká válása nem egy folyamat kezdete és vége, hanem egy hirtelen ugrás eredménye. Története sincs, amelyet nyomon lehetne követni, hogy legalább egy történeti esemény – ha netán mégoly illogikus is – magyarázatot adjon a kép ontológiai létére. A festék egy hirtelen, és

ezért nem nyomon követhető ugrással válik képi megmutatkozássá, csupán a megfelelő távolságra van szükség hozzá. Az integráció szinte azonnal működésbe lép, amin azt értjük, hogy az embernek jóformán nincs szüksége tanulásra, hogy a képet képként lássa.⁷⁸ Ha pedig ez igaz, akkor az ember antropológiai képessége a képlátás, s vele együtt az integrációs képesség, csakúgy, mint mondjuk az eszközkészítés és az eszközhasználat.

Mielőtt azonban továbbsmennénk, az azonnali válaszadás igénye nélkül még meg kell fogalmaznunk bizonyos kérdéseket.

Amikor integrációról beszélünk, valóban arról van-e szó, hogy a festékbe integráljuk az alakot (megmutatkozót), vagy éppen fordítva: a képi megmutatkozóba illesztjük bele a festéket? Nem arról van-e szó, hogy a „tudat által vezérelt átértékelő tekintet” részben kiszorítja helyéből a percepcióban adottakat? Ha pedig így van, akkor mi veszi rá a tudatot, hogy ezt tegye? Mondhatjuk-e azt, hogy itt egy holisztikus jelenséggel van dolgunk, amely kiszorítja azokat a különálló jelenségeket a közös felületről, amelyek önmagukban nem rendelkeznek értelemmel? Valamiként magyarázatot kell adnunk arra is, hogy miként jöhet létre az integráció, amikor azonnal képet látunk a festékben, karcolatban, hiszen semmiféle intencionális vagy gyakorlati tevékenységre nincs szükség ahhoz, hogy az összeilleszthetetlen elemeket integráljuk. Sokkal nehezebb feladat egy képet nem képnek látni, mint fordítva. Összehasonlítás végett újra Heidegger korábbi írásához, *A műalkotás eredetéhez* fordulunk. Nem azért, mert úgy gondoljuk, hogy ő ismeri a választ, hanem mert az ő válasza, az ugrás fogalmával, illetve az anyag-forma fogalom-párral⁷⁹ ugyanazokkal a nehezen megragadható jelenségekkel küszködik, mint Polányi.

⁷⁸ Az egyes képeket, illetve képtípusokat meg kell tanulni látni, mert kulturálisan determináltak. De nem kell megtanulni a képlátást, mert ez éppolyan velünk született képességünk, mint a jelolvasás képessége. A képlátás korlátja éppen ott van, ahol a kép „többet mond” annál, mint a puszta látás, ahol tehát kulturális kontextust, ismeretet, hagyományt stb. kell megérteni. Ám a legismeretlenebb kultúrák képeiről is azonnal látjuk, hogy azok képek, s ha a kulturális hagyományok nem torzították el ezt a képi karaktert, akkor a rá- illetve felismerés szintjén látjuk, hogy mi van jelen a képen.

⁷⁹ Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. I.m. !7. o.

AZ INTEGRÁCIÓ FOGALMÁNAK DESTRUKCIÓJA

„Ami a dolgok állandóját és magvasságát adja és ugyanakkor érzéki feltolulásuk természetét okozza – a színes, a hangzó, a kemény, a tömeggel bíró –, a dolgokban ez az anyagi. A dolognak ebben az anyagként való meghatározásában már a formát is tételezzük. Az, ami állandó egy dologban, annak konzisztenciája valójában nem más, mint hogy egy anyag egy formával együtt áll fenn. A dolognak ez az értelmezése a közvetlen látványra hivatkozik, amellyel a dolog önnön kinézete (görög betűkkel) által illet meg bennünket” – mondja Heidegger.⁸⁰ A dolog tehát az anyagnak és a formának, ennek az előbb egymástól elválasztott, majd újra összekapcsolt, tehát absztrahált fragmentumoknak az újbóli összekapcsolásából jön létre. Már az első köeszközök is ilyen szétválasztás és összekapcsolás eredményei voltak, s ez arra vall, hogy az ember általában képes a formát elválasztani az anyagtól.

Amikor tehát a festék, a szín a hordozóra való felvitel előtti, vagyis az integrációt megelőző állapotban van, akkor még nincs „formája”, s mert nincs formája, anyagként is érdektelen, s legfeljebb mennyiségként kap némi szerepet. A festék a felhasználás előtt pusztán potencialitás (nyers anyag), amely csakis a képben megjelölhető cél felől nézve bír jelentőséggel. A festék a festettség felől nézve rendelkezik értékkel.

De mondhatjuk-e azt, hogy a tubusban lévő festék anyag? Amennyiben a szín anyaghoz kötött, annyiban a festék valóban anyagi természetű.⁸¹ Ám erről az anyagi természetéről csak annyiban veszünk tudomást, amennyiben befolyásolja a hordozóra történő felvitelt, illetve a tulajdonságaként számon tartott színnek a hordozón való „viselkedését”. Egyébként a festék pusztán anyagként csak egyetlen alapvető tulajdonsága révén „létezik” számunkra, s ez a szín, az, ahogyan a fény összetett sugarait szétbontva felénk visszaveri illetve elnyeli. Hogy úgy mondjam, kivontuk vagy mellékessé tettük az anyag materialitását, tömegszerűségét, súlyát, s más kevésbé feltűnő és fontos tulajdonságát a színből, amikor festékként használjuk fel.⁸²

⁸⁰ I. m. 46–47. o.

⁸¹ A festékek többnyire nevükben is hordozzák anyagi eredetüket. Krómsárga, kadmiumvörös, kobaltkék stb.

⁸² Meglepő módon, a festők által felhasznált festék anyagszerűségét éppenséggel növelni kell. Az olajfestékbe kevert súlypát vagy más töltőanyagok azt a célt szolgálják, hogy „matériája” legyen a festéknek, azaz a megfelelő tulajdonságokra tegyen szert, amely tulajdonságok lehetővé teszik a felhasználását.

Előttünk áll tehát a festék fogalma, amely azonban még őrzi az anyagot, hiszen nélküle nem lehetne felhasználni. Ezért nem beszélünk pusztán színről, mielőtt a hordozón elhelyezzük. A festő festéket, azaz „anyagot használ el” a festés során, de ennek a festéknek a funkciója színként való jelenléte. Így a festék nem anyagként, hanem „színként használódik fel” a képben. A festék-anyagból a hordozóra történő felhelyezése alkalmával szín lesz. Ez az a szükséges lépés, amely a festék-anyagból színt, majd pedig a színből formát és alakot alkot. A hordozó az a felület, amely a festékből színt, majd a festési folyamat során a színből formát, a formából pedig alakot (képi megmutatkozót) alkot. A festés során megformált forma nem a festék anyagára vonatkozik, hanem valami rajta kívüli létezőre, arra, amely a festék felhasználásával előbb formává, majd alakká változik. A forma ugyanis általában nem pusztán absztrakció, mint amikor valamit szabályos geometriai alakzatra hozunk, hanem mindig valami létező formája. A használati eszközök formája, a kezdetektől fogva magán viselte az elvontság jellemzőit. A szakóca, a kaparókő, a vágó-éllel ellátott kés-szerű alak mind olyan formák, amelyek idősebbek a barlangfestményeknél, ám elvont formákat integrálnak a még alakatlan anyaggal, s ezen integráció segítségével alkotnak eszközöket.

A kép azonban nem elvont formákat állít elénk, hanem nagyon is észleletieket. Amikor tehát a hordozóra felvitt festék valamilyen formát, illetve alakot nyer, akkor nem a festék anyaga nyer alakot, nem egy addig formátlan anyag nyer formát, mint a kövek és csontok, agancsok esetében, hanem a forma hívja elő azt az anyagot. Az anyag rendelkezik ezzel a formával, amely az észlelés során külsőként, egy kívülálló tekintetben realizálódik. Az észlelő külső szem-pontja elengedhetetlen feltétele tehát a formának, amely ezért az észleléshez kapcsolódik.⁸³

A forma a festmény, illetve a kép esetében nem elvont, nem szabadon társítható valamely anyaghoz, hanem „valaminek” a formája, s ez a „valami” kizárólagosan rendelkezik saját formájával. Amikor tehát a színként felhasznált festék, azaz a *szín megformálásával az észlelet szá-*

⁸³ A forma megismerése azt jelenti, hogy aki egy megmutatkozó létező formáját észleli és megérti, az valamiként (a percepcióban) magáévá is teszi az adott formát. Egy formát látás útján észlelni annyit tesz, mint ezt a formát a tudat számára hozzáférhetővé tenni. A forma befogadásának képességével minden vizuális befogadásra képes élőlény bír. A forma tehát a látáshoz és az emlékezethez kötött fogalom. (Emlékezet nélkül se a látás sem a tapintás nem képes formát látni és tapintani. Ugyanakkor a tapintás a forma megértésében nem kielégítő, mivel nem rendelkezik azzal a memóriával, amelyben a forma együtt- és egyszerre-jelenlévőként áll elő.)

mára hozzáférhetővé tett alaki létező megjelenik, akkora az a létező lép elénk, aminek kizárólagos sajátja az adott forma. A kép(i megmutatkozás) minden előzetes absztrakció ellenére sem tűrheti el a megmutatkozóra vonatkozó általánosítást, mert az elválasztaná a létezőtől.

Amikor tehát integrációról beszélünk, akkor nem egyszerűen a festékanyag és a forma összekapcsolásáról van szó, hanem arról, hogy az a bizonyos formátlan, de meghatározott tulajdonsággal rendelkező anyag a festés során miként változik át először színné (az anyag pusztá tulajdonságává, fényvisszaverődéssé), majd ez az egyetlen tulajdonságára redukált jelenség miként tesz szert az alakítás során arra az új formára, amely egy meghatározott (vagy meghatározható) létező formája. Hasonló folyamat zajlik le a vonal kontúrrá válásakor is.

Most már csak egyetlen mozzanatot kell megmagyaráznunk, nevezetesen a formaadás műveletét. Ugyanis egyáltalán nem beszélhetünk arról, hogy a képi megformálás olyan lenne, mintha szobrot mintáznánk meg. Mégis, a szobor és a kép között erős rokonságot érzünk.

Amikor formálásról beszélünk, akkor lényegében a hordozó felületén valamiként létrehozuk azt, ami identikusan, anyagi-tárgyi létében anyaghoz kötött és plasztikus-térbeli kiterjedéssel rendelkezik. A képi megmutatkozásban előálló forma lényegesen eltér a létező anyagban létező alakot alkotó formájától, ha az alakítás műveletére és a térbeli befogadhatóságra gondolunk. Valójában a vonal kontúrként való működése vagy a szín körülhatárolt kiterjedése bizonyos szempontból szorosabban kapcsolódik az észleléshez, mint az anyagi-tárgyi létét megőrző plasztika vagy szobor. Amit ugyanis szemünkkel észlelünk, az lényege szerint kép. Mi több, az maga a kép, minden más képtípus ösképe és mintaképe. Ahogyan a tudatunk által létrehozott kép sem ragadható meg kezünkkel, ha valami távoli létező jelenik meg retinánkon, úgy a hordozóra kivetített és ott rögzített képet sem tudjuk megragadni. Az érzékelés megmarad a látás szintjén, s ez annyit jelent, hogy a távolság a tapintás felől fennmarad.

Ha tehát integrációról beszélünk, akkor a festék szín forma alak megmutatózó létező folyamat első és utolsó tagját, e két szélső pólust, mint két ellentétes, összeilleszthetetlen minőséget a festmény valóban egymásba integrálja. Ez maga a hordozóra kivetített és ott rögzített kép. De ugyanezen integráció részének tekinthető a színnek és a formának az összekapcsolása is, az a mozzanat, amelyben a valóságos alakító tevékenység, illetve a jelenítés folyamatának műveleti mozzanata végbe megy.

Amíg a korsónak, cipőnek, gránittömbnek, fejszének adott forma olyan „ajándék” (hiszen ezekben az esetekben a formátlan anyag nyer formát), amelytől a dolog azzá válik, ami, addig a szín formaadása megjelenést vagyis az észlelés számára jelenléte eredményez, mivel az észlelet szintjén jelenlévővé válik az adott formával rendelkező, s attól elválaszthatatlan létező.

Az összeilleszthetetlen elemek integrációja tehát az észlelés szintjén jelentkezik. Az integrációnak nem célja teljesen eltüntetni a festéket, de az alaki megmutatót sem képes abban a létformában elénk állítani, ahogyan az identikus, vagyis anyagi-tárgyi, vagy szélesebb értelemben egzisztenciális létében előtűnik ismert. A kettőt egyszerre észleljük, s ez az egyszerre-észlelés teszi a festményt a percepció számára különleges jelenséggé, amely képes további jelentések, szimbolikus tartalmak stb. hordozására, egészen addig, míg a közönséges képi szintet meghaladva művészinak tartott tartalmak hordozására is alkalmassá válik.

A HORDOZÓ SÍKJÁNAK HELYZETE

Az „anyag és a forma, mint a létező meghatározásai, az eszközzel állnak lényegi viszonyban” – állítja Heidegger. Láttuk, hogy ez nem egészen így van. A képben – amely akkor van saját lényegénél, ha nincs elszakítva a benne megmutatótól – a forma (legyen az pusztán dolog, tárgy, élőlény vagy ember) egy megmutató létező alakjaként áll elénk. Úgy tűnik, hogy a képi megmutatót a festő formálta meg. Valójában azonban, amit megformálásnak nevezünk, egyáltalán nem valamiféle önkényes forma-ajándékozás, mint az eszköz esetében, mert a festő nem tesz mást, mint a létezőt a forma segítségével az erre kijelölt helyen, a hordozón a „megfelelő módon” (tudásának és képességének megfelelően) a jelenbe állítja és rögzíti.⁸⁴ A hordozó felület, mint a képi

⁸⁴ Az alkotó képességeitől függ, hogy mennyire tudja helyesen kivetíteni azoknak a létezőknek a képét a hordozóra, amelyeket korábban a tudatában rögzített. A vetítésnek ez az esete, amikor tehát a tudatból vetül vissza a tapasztalati térbe valaminek a képi megmutatója, nevezzük alkotói folyamatnak. Ekkor az emlékezetben rögzült kép – anélkül, hogy onnan eltűnne – ki-, illetve rávetül a külső hordozóra. A folyamat azonban sokkal bonyolultabb, mint gondolnánk, hiszen miközben az alkotó kivetíti a tudatában rögzült képet, ugyanazon időben új képek sokasága rögzül benne, amelyektől a kivetítés mozzanatában el kell tekintenie. Kivéve azt az egyet, amely a vetítéssel összefügg. A hordozó ugyanis a festés során folyton alakuló és változó képét mutat, amelyet az alkotó minden állapotában összevet azzal a képpel, amely a létezőről a tudatában rögzült. A képkötés előzetes (tudati) képzelete – amely nem azonos a megmutató képi megmutatójával – jelenti a festésnek azt az előzetes előkészítő pillanatot, amely a kivetítés során változó-alakuló

megmutatkozás számára kijelölt terület, elüt attól a térbeli létmódtól, amely az anyagi-tárgyi létezőket jellemzi. A hordozóra ugyanis nem rááll a megmutatkozó, mint például a föld valamely darabjára, mert a hordozó nem alap, jóllehet a felület egyenletes kiürítését a festők alapozásnak hívják, hanem sokkal inkább (gyakran meghatározatlan) közeg. A helyzet érdekessége éppen az, hogy a festmény és minden kép hordozója, többnyire a föld felszínétől eltérően hordozza a megmutatkozót. A föld felületén a létezők elhelyezkedése az alaprajzokban ismert módon, egy (vagy több) síkban történik meg, s ez a sík, amely tehát a föld felületének síkját követi, mégsem mond ellent a rajta lévő létezőknek. Az ettől a síktól való eltérés ugyanis az a mód, ahogyan a plasztikus, térbeli létezők valóságosan, azaz egzisztenciális létezésüknek megfelelően kiemelkednek a síkból. A különböző létezők akkor is ehhez a felülethez igazodnak, ha aktuálisan vagy éppen sohasem érintik közvetlenül a föld felületét. A festmény és a kép is (kivéve a térképet), nem ezen a módon hordozója a megmutatkozóknak, s nem is egyezik meg a föld síkjával. Éppen ellenkezőleg! A képi megmutatkozókat hordozó sík jellegzetessége, hogy általában merőlegesen áll a föld síkjára. Csak kivételesen fordult elő, hogy a két sík egybeesik, mint a római padlómozaikok esetében. Mintegy a kép és a föld síkja rokonságának felfedezése vezette a rómaiakat arra, hogy padlómozaikokkal díszítsék otthonaikat.⁸⁵ Csakhogy a kép síkja éppen ott lép fel a maga tömörítő, a kiterjedést megszüntető képességével, ahol a föld síkja szabadon hagyja a létezőket saját létüknek megfelelően a harmadik dimenzióba kiterjedni. A kép síkja minden esetben valamilyen szöveget zár be a föld síkjával. Ebben a felfogásban a térkép⁸⁶ és a padlómozaik⁸⁷ a kép szélsőséges formája, kivételes esete.

képművel egymást is formálón közvetlen előképe a képműnek. Képművön azt értjük, amit képi egységként a hordozón megmutatkozó létezők elénk tárnak. A képmű lényege, hogy a képi megmutatkozókat a megmutatás alakításában elrendezetten állítja elénk. Ezt a jelenség-együttest nevezzük „műalkotásnak”, amely saját szerkezeti egységébe rendezi a képi megmutatkozókat.

⁸⁵ A római kori mozaikokban meglehetősen erőteljesen volt jelen az a tudás, hogy a képi tér alapvetően a föld (terra) síkjával van kapcsolatban, s hogy minden megmutatkozó lényegi alapja a földön és a földre támaszkodó jelenlét.

⁸⁶ A térkép különössége, hogy nem egyetlen nézőpontot feltételez, mint általában a képi észlelés, hanem egy a térkép felületével párhuzamos síkon haladó, változó szempontot, amely a térkép síkjára mindig merőleges tekintetet feltételez, s ez a merőleges tekintet határozza meg a térképen látott képet. Ez egyben a feltétele annak, hogy a térkép síkjától annak minden észleleti pontja egyenlő távolságra legyen, amely viszont a térkép pontosságának záloga.

⁸⁷ A padlómozaikok térbeli mélységére jellemző, hogy gyakran nem esik egybe a föld síkjával, mert a térbeliség érzékeltetése ellentétes a földön való elhelyezéssel. Ilyenkor a kép mélysége mintegy megnyitja a föld síkját és elbizonytalanítja, ellégiesíti a járófelületet.

Ezt a viszonyt mindenképpen meg kell értenünk, ha az összeegyeztethetetlen elemek integrációjának Polányi által leírt fajtáját meg akarjuk érteni. A történetileg kialakult elvont sík az a felület, amely a környezővilágnak a földön való elhelyezkedésétől eltérő módon, hogy úgy mondjuk, egy az egzisztenciális tapasztalatból leszűrt, azt modellező „észleleti szögben” tárja elénk a létezők térbeli elhelyezkedését. Az első barlangfestmények, amelyek a barlangok rücskös, hol domború, hol homorú, de a föld síkját semmiképpen sem követő, s azzal nem is meghatározott szöveget bezáró módon elhelyezkedve jöttek létre, s még inkább a csontokra, kövekre karcolt rajzok jelzik, hogy az emberi tudatban bizonyos tekintetben explicit módon is tudatosult már, hogy a képi megmutatkozás valamiként eltér attól a létmódtól, ahogyan az a mindennapok egzisztenciájában megvalósul. A kép síkja ugyanis az emberi szemnek a földhöz való viszonyában megragadható nézőpontját tette meg a kép hordozójának alapjául. A kép általános funkciója (az egzisztenciából történő kiragadás és egy adott helyen való rögzítés) szerint is a földön való elhelyezkedéssel (tartózkodással) szemben lépett fel. Feladata tehát nem kevesebb, mint hogy általános léthelyzetéből kiragadja a létezőt, s egy attól eltérő, de meghatározott módon elhelyezze és rögzítse a tér egy másik pontján, egy számára kijelölt hordozón. Miután az intencionális (elhelyező-kivetítő, azaz képformáló) tudati aktus a létezőt megfosztotta az identikus létére jellemző időbeliségében folyamatos egzisztenciájától, egy ettől eltérő térbeli helyzetbe állítja bele a megmutatkozót (a hordozó síkjába), s a kép egyetlen valóságos, minden mást megelőző célja éppen ennek az áthelyezésnek az olyan megvalósítása, amely a létezőt mégsem fosztja meg azon lényegi egzisztenciális tulajdonságaitól, amelyek jellemzik. Az egzisztenciális lét és a képi megmutatkozás ellentmondásosságát azon jeleknek a megmutatkozásban való elhelyezésével lehet kivédeni, amelyek a képi megmutatkozó „tulajdonságaként”, egzisztenciális létének sűrítőmódozataként, gyakran szimbólumaként vannak jelen.

Ezzel a lépéssel, a képi megmutatással indult el az ember minden teret átalakító, átformáló tevékenysége. Ha ezt tudatosítjuk, akkor világossá válik az is, hogy miért van igaza Polányinak, s miért jelent a festmény hordozójának síkja és a megmutatkozó eredendően plasztikus, térbeli egzisztenciális helyzetének inkompatibilis integrációja valódi újdonságot a festmény és a kép megértésének történetében.

Ha azt állítjuk, hogy Heidegger nem a klasszikus német esztétikai hagyományt folytatta, hanem legalábbis részben azzal szemben egy alternatív művészetfilozófiát dolgozott ki, akkor Polányi – talán tudtán

kívül – olyan képelméletet alapozott meg integrációs gondolatával, amely nem a műalkotás, hanem a műalkotást megalapozó kép alapjait érintette. Polányi elgondolása ugyanis a műalkotás eredendően tartalmának gondolt kérdését felcserélte egy olyan, jelenségként a percepcióban lecsapódó, és ezért az episztemológiára tartozó „technikai” problémára, amely a festménynek, de minden más képtípusnak is az ontológiai létét alapvetően befolyásolja. Azon a pontot ragadta meg a képjelenséget, amelyben a megmutatkozó rögzítésre kerül egy (elvont) felületen, vagyis az elhelyezkedésénél, az adott helyre való beillesztésénél. A létezőnek a megmutatkozás helyéhez való alkalmazkodása nem mindig jelent jelszerű elvontságot, csak az alkalmazkodásból fakadó hiányosságot. Ami ugyanis megmutatkozik, az nem lehet a jelek módján *elvont*, azaz bizonyos összetevőitől *megvont*. Csupán arról van szó, hogy megmutatkozóként a megmutatkozás számára egy vonatkozási rendszerben előálló lényegszerűségét domborítja ki. Amikor az egyiptomiak alakjaikat a sík hordozón síkszerűen jelenítették meg, akkor nem *elvont*, „nem reális” alakokat állítottak a képi megmutatásba, hanem a megmutatkozókat mintegy hozzáigazították ahhoz az új helyzethez, a jelenlét új adottságához, amelyet a képi megmutatkozás jelentett számukra egzisztenciális létükkel szemben. Maguk az alakok alakítják magukat olyanra, hogy az a síkszerű felületen való megjelenésnek megfeleljen. Ugyan mi más lehet ez, ha nem a legmagasabb rendű realizmus? A hordozó síkja ugyanis úgy működik, mint egy csapda. Mint a légy papír ragadja meg és tartja fogva azt, ami belékerült.

A képpé válás egyirányú folyamat. Ami egyszer képként rögzült, az nem térhet vissza a hétköznapi egzisztencia megszokott, temporális világába, amiből akárhogyan is nézzük, mégiscsak ki- és (részben) levált. A képi létmód ezért sokban hasonlít a túlvilági örökléthez, s ezzel meglettük annak a pszichológiai magyarázatát is, hogy miért jelentett a (hordozón rögzített) képi megmutatkozás olyan transzcendens létmódot, amely évezredek óta vonzza az embert. A „préselés”, amellyel a virágokat rögzítjük, s amely lényegében azonos funkciót lát el, mint az ember bebalzsamozása, a létezés egy állapotának időből való kiragadását jelenti, s ezzel az irracionális létezés emeli be a lehetőségek világába. A lepréselt növényről tudjuk, hogy csak az észlelés, a percepció szintjén jelentheti a temporális létből való kiemelkedést, de ennek az lesz az ára, hogy a létező léte is megváltozik. A hordozó síkja ennek az egzisztenciából való kivonásnak a szimbóluma.

A képi megmutatkozás tehát minden integrációs szándék ellenére – legalábbis az észlelés számára – megtartja azon kettősségét, amelyben a

lét és a létből kiemelt, elvont térbe, a síkra helyezett transzcendens létmód különbsége hordoz magában. Úgy tűnik, hogy a fentiekből adódóan a kép tárgyként, a hordozó és a megmutatkozó közteseként kétségtelenül önálló létmódra tehet szert, s ezzel a megmutatkozás képes elszakadni az egzisztáló megmutatkozótól (létezőtől) is. Különösen kiemeli ezt a lehetőséget az, ha a megmutatkozó megmutatkozásából kiemeljük a megmutatás intencionális, azaz a képi létmód számunkra-valóságának „teremtő” aktusát, hétköznapi szóhasználatnál azt, ahogyan a képet a festő létrehozza. Ez az évszázadokig tartó folyamat a XX. század elején egyenesen az absztrakt festészetbe torkollott, s ezen nincs is mit csodálkoznunk. Ám mire ez bekövetkezett, már készen álltak a kép létrehozásának azok az új technikai eszközei, amelyek a képet visszavezették ahhoz a funkcióhoz, amelyből művészetként az évszázadok alatt fokozatosan kiemelkedett és eltávolodott.

A FOGALOMPÁROK

Végül említést kell tennünk arról, hogy hol is a helye a gondolkodásban a *sík* és a *tér* egymással összegegyeztetetlen és mégis egymásba integrált fogalompárja.

A filozófia egyik öröksége – amit a mítoszok és az ősi gondolkodási módok hagytak rá – bizonyos fogalompárok kinevezése a gondolkodás alapjául. A mítoszok például olyan ellentétes fogalmak közé helyezték el gondolataikat, mint fent és lent, jó és rossz (gonosz), isteni és emberi, élet és halál, evilág és túlvilág, test és lélek, szellem és anyag, szent és profán, hold és nap, nappal és sötétség stb. A filozófiai gondolkodás átvette a fogalompárok használatát, és minden erre érzékeny filozófia kialakította a maga hasonló fogalmait. Ilyenek például az igaz és hamis állítások megkülönböztetése, amely nyilvánvalóan mindig fontos szerepet játszott a megismerésben. De ide sorolható a szubjektum – objektum, értelmi – érzelmi (érzéki stb.), a prior – a posteriori, apollói – dionüszoszi, empirikus – logikai, tulajdonképpeni – nem tulajdonképpeni, forma – tartalom, erő – ellenerő, fejlődés (változás, haladás) – örök visszatérés (ismétlődés) stb. Az összevetés kedvéért Heidegger művészetfilozófiájából is hozunk egy példát, a „föld” és a „világ” is ilyen fogalompárként működik, amikor „vitájukban az igazság lép működésbe”. De megtalálhatók a fogalompárok az olyan szaktudományokban is, mint a művészettörténet: például az optikus – haptikus, klasszi-

kus (görög, antik) – modern (romantikus, barokk), organikus – geometrikus, absztrakt – naturális stb.

E fogalompárok többnyire olyan egymást értelmező hermeneutikus ellentétekként mutatkoznak meg, amelyek egyrészt végletesek, másrészt etikai, esztétikai stb. alapon választás elé állítanak bennünket, vagy éppen korábbi döntéseket, helyzeteket tárnak elénk. Gyakorlatilag azonban az e végletekben vizsgált és megragadni kívánt, vagyis ezen a módon általuk meghatározott dolgok helyét, nyelvi terét, illetve e tér határait jelölik ki. Ezért e fogalompárok nem csak határvonalként működnek, de a dolgok egzisztenciájának „kontúrvonalát”, illetve a gondolati univerzumban való elhelyezkedésük koordinátáit is megrajzolják. A fogalompárok jellemzője, hogy miután a párok tagjai egymáshoz való viszonyukban egy taszításban és egy vonzásban különülnek el egymástól, s a mágnesek pólusaihoz hasonlóan működnek, egyszerre vonzzák és taszítják azt, ami közéjük kerül. E fogalmak tehát csakis egymással párba állítva működnek, egymás nélkül elképzelhetetlenek.

Mármost Polányi integrációs gondolatának újdonsága az, hogy a *síkszerű* és a *térbeli* fogalompár tagjait nem állította egymással szembe, mintha egy választási lehetőség állna fenn, amely (miként Kierkegaard gondolta) a „vagy-vagy” kizárólagosságával dönti el a dolgok minőségét és lehetőségét. De túllépett azon is, hogy pusztán a fogalmak által kijelölt korrelatív térben helyezze el vizsgálata tárgyát. Az integráció fogalmával ugyanis az egymástól elválasztott, egymással szembeállított és ellentétesként működő fogalmakat egyesítette, s mintegy beépítette a beléállítottak működésébe. Az *integráció* azt jelenti, hogy a nyelvi megkülönböztetés elfogadásával, vagyis az absztrakt elkülönítés megtartásával, illetve az így kapott fogalmak újbóli egyesítésével „modellezi” a valóságot. A képként megmutatkozó dolgok magukkal viszik mindkét lehetőséget a képbe, hiszen egyformán rendelkeznek eredeti minőségükkel és azzal, amelyre a megmutatkozás képi formája, illetve a hordozó kényszerítette őket. Nem úgy vetődik fel a kérdés, hogy vagy a *sík*, vagy a *tér* között kell választani, hanem úgy, hogy az egyik (a *sík*) miként integrálja magába a másikat (a *teret*) – és fordítva: miként jelenik meg a *sík* a mindenkori térben. Ez elég meglepő módon történik meg, a *sík*, tehát az eggyel kevesebb térbeli dimenzió (a hordozó felülete) rendezi magába a *plasztikus*, háromdimenziós képi létmódot (a megmutatkozót). Ez valódi paradoxon, hiszen a világ ezzel megfordulni látszik, s szemmel láthatóan ellentmond saját lehetőségeinek. Ha ugyanis a redukált két térbeli dimenzió (magasság és szélesség), vagyis

a sík irányai képesek magukba rendezni a hiányzó harmadik dimenziót, a mélységet, akkor könnyen tűnhet úgy, hogy valami nincs rendben a determinációval és a logikával, de még a kauzalitással sem. Ám hogy ez lehetséges, arra elsősorban a camera obscura az elsőrendű bizonyíték. A megmutatkozó létezők térbeli minőségeiket – legalábbis részben – képesek átvinni a síkba. A térbeli viszonyok szintén átemelhetők a sík laposságába. Ha az így mélységi dimenziójától megfosztott megmutatkozó nem lenne erre képes, akkor alighanem abszolút határ választaná el a síkot a tértől. A síkba átemelt minőségek egyrészt kénytelenek a síkhoz alkalmazkodni, másrészt önmagukat érvényesíteni. Ez a kettősség jellemzi a síkon rögzített képi megmutatkozást. (A térbeliség egyébként természetesen visszatér, amikor az észlelő magába fogadja a képet. A hordozó síkja ugyanis maga is a térben foglal helyet.)

Ugyanez az elgondolás érvényesül a kép képszerűsége és festettségéből fakadó „festékszerűsége” közötti ellentmondásra esetében is.

Másfelől az ellentmondást úgy oldhatjuk fel, ha a percepciónak, azaz a látásban realizálódó megmutatkozásnak, mint a létező térbeli kiterjedésének önálló, bár a testi (anyagi-tárgyi) kiterjedéssel nem egyenrangú, de mégis valóságos létmódot tulajdonítunk. Ebben az esetben a látásban a képként megmutatkozó létező nem feltétlenül a testi kiterjedésével azonos módon mutatkozik meg, miközben éppen ezt a kiterjedést tárja elénk. De az észlelhetőség a megmutatkozó azon létlelhetősége, amely nélkül, hogy úgy mondjuk, *kevésbé létezne*. Amit látunk, az a látás, vagyis a térbeli kiterjedés távolságot átívelő észlelése által inkább *van*, mint nélküle.⁸⁸ A láthatósággal és annak megvalósult formájával, a látással történő észleléssel a létező léte kiterjed saját testi határain túlra, miközben e testhatárt mint léthatárt állítja elénk.⁸⁹ A testhatáron túlra történő kiterjedésnek ez a módja, amely az „üres” teret kitölti. A helyzet paradoxona az, hogy miközben ez a kiterjedés észlelhetetlen marad, éppen ez teszi észlelhetővé a testhatárt. Az anyagi-tárgyi létezők ilyenén való felfogása lehetővé teszi, hogy összekapcsoljuk a lé-

⁸⁸ A pusztá a priori lét, amely környezetével semmiféle kapcsolatot nem tart, lényegében kiesik a létből. Ilyen létet csak feltételezni lehet, de nincs realitása, mert elképzelhetetlen bármely létezők teljes elkülönültsége, hiszen – ha feltéve, de meg nem engedve – létezne ilyen létező, arról akkor sem szerezhetnénk tudomást.

⁸⁹ Létezik a természetben a mimikri, a rejtekezés, amelynek során a létező saját létének gátat szab. Az ilyen esetek nem mondanak ellent elgondolásunknak, amely szerint az észlelhetőség a lét kiterjedését jelenti. Éppen ellenkezőleg! Minden létező létében kötött, ami azt jelenti, hogy egy meghatározott létmódban ideális a léte. Ugyanakkor a létezők létmódja az észlelés szempontjából (sem) állandó.

tezést és az érintkezést, a fizikai és más hatásokat, illetve a létezés nem anyagi létmódjait.

Nem tagadható, hogy ezen állításunknak ontológiai tartalma van. A fentiek értelmében ugyanis a létet nem éles határ választja el a nem-létől, hanem a kettő között átmenet van.⁹⁰

Nem csal meg tehát bennünket a látásunk és a láthatóságban magukat kiterjesztő dolgok sem, hanem inkább arról van szó, hogy a létező létét a maga sajátos módján juttatja el hozzánk, mégpedig közvetlenül, azaz úgy, hogy a percepcióban a létező (nem anyagi-tárgyi) kiterjedése a tudatunkig hatol.⁹¹ Az egyfelől üresnek gondolt tér a létezők észleleti képének potencialitásával telített. Csakis egy ilyen „üresség” teszi lehetővé, hogy lássunk, és a dolgok láthatók legyenek. A fény potencialitások sokaságát jelenti, s nem pusztán gyorsan terjedő hullámmozgást, netán az energia egy formáját, vagy szubatomi részecskék halmazát. A potencialitás olyan létmód, amelynek a megvalósulásához még valami hiányzik. Ez ebben az esetben a látás érzékszerv, a fényt érzékelő szem és agy. A (tudati) kép – minden más jelenséghez hasonlóan – olyan jelenség, amely csak bizonyos feltételek mellett valósul meg. E feltétel egyike az olyan érzékszerv megléte, amely a fényt felfogja és feldolgozza.

Ha a fenti állításaink igazak, akkor a lét és a nem-lét olyan fogalom-pár, amely a képben létrejövő sík és a tér integrációjához hasonló integrációt hajt végre. Ezzel kijelöli a közöttük elhelyezkedő „szegmensek” (egyres létezők) helyét az egyik vagy a másik fogalomhoz köze-

⁹⁰ Ha van jelentősége annak, hogy az élő lét, s benne az öntudatos ember nem egyszerűen a természet korábbi létlehetőségeinek pusztá megvalósulása, de a lét kiterjedése is, akkor ezt a faktumot éppen ebben a momentumban ragadhatjuk meg. Az élet a lét kiterjedéseként azt jelenti, hogy a létet olyan új dimenziókkal gazdagította, amelyek korábban egyszerűen nem léteztek. A létnek az a módja, ahogyan az élet környezetére és önmagára reagál, ahogyan interakcióba lép azzal a közeggel, amelyben egzisztál, új létformát jelent a pusztá mikro- és makro-fizikai folyamatokhoz képest.

⁹¹ Elismerjük, hogy minden racionalizálási szándék ellenére a kép tartalmaz bizonyos irracionális elemet is, amely a gondolkodásban apóriához (bizonytalansághoz) vezet, mégpedig éppen abból a paradox helyzetből fakadóan, amelyben az észlelés és a megmutatkozás az identikus léttől eltávolodva (eltávolítva) jön létre. Ez hasonlatos ahhoz a paradoxonhoz, amely a vallásos gondolkodást is jellemzi. Így ír Mircea Eliade *A szent és a profán* című könyvében: „Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden hierophánia – még a legelembb is – paradoxon. A tárgya, amennyiben a szent nyilatkozik meg benne, valami »egészen más« lesz, mindazonáltal továbbra is megmarad annak, ami, hiszen továbbra is része kozmikus környezetének”. A képi megmutatózó észlelése továbbra is „észlelés”, de mégsem ugyanaz, mint a „közönséges” észlelés.

lebb, illetve attól távolabb, de mindenképpen a két fogalom integrációjában hajtja végre az egzisztencia meghatározását. A lét és a nem-lét fogalmai tehát a tudat számára az elmében „modellezik” a valóságot.⁹² A mikrofizika pontosan tudja, hogy a mikro-méretű elemi részek közötti tér hol „üres”, hol pedig nem üres, s ez a két lehetőség akár egyszerre is fennállhat. Az a „semmi” azonban, ami a létező elemi részecskék között helyezkedik el, feltétele az elemi részecskék létének is, s ebbe a „semmibe” nem, vagy csak kivételesen hatolhat be idegen anyag vagy más elemi részecske. A tömeg, melyet az anyaggal, és annak kiterjedésével azonosítunk és az olyan fizikai jelenség között, mint a hullámmozgás, amelyet viszont nem tartunk hétköznapi fogalmaink szerint anyagi természetűnek, a távolság nem olyan nagy, mint hétköznapi gondolkodásunkkal gondoljuk. Ha jogosan feltételezzük a szellemi létet, mint a lét olyan formáját, amely egyfelől *van*, tehát léttel rendelkezik, másfelől viszonyt nem megragadható a lét zárt, anyagi szerkezetei felől, ahonnan nézve viszont éppenséggel *nincs*, akkor nem nehéz feltételeznünk azt sem, hogy a fizikai létből a nem-létbe több fokozatú átmeneten keresztül juthatunk el, s ebben az átmenetben a hullámmozgás is a lét egy módusa. Ebben a felfogásban a kép a létezés egy fokozatának számít. Mégpedig olyan fokozata a létezésnek, amely kiterjedésében a végtelen felé halad, de potencialitását megőrzi mindaddig, amíg el nem jut a látáson keresztül a „megvalósulásig”, a percepció valamilyen (emberi vagy állati) formájáig.

Az, hogy a lét és a nem-lét integrációjában a jelenség megnevezéséhez mindig a létet gondoljuk hozzá, azt jelenti, hogy a gondolkodás ehhez a meghatározáshoz áll közelebb. Valójában azonban, ahogyan csak a vallás képes abszolút létet feltételezni, úgy az abszolút nem-létet is csak olyan feltételezésnek tarthatjuk, amely fogalompárjával, a léttel való dinamikus viszonyában nyeri el értelmét.

A kép észlelésének és megértésének kérdése tehát alapvetően nem esztétikai megközelítést igényel, hanem episztemológiai és ontológiai. A művészet menekülése a képi megmutatkozás elől abból az implicit felismerésből származik, hogy a kép jelenléte háttérbe szorítja azt az alakító mozzanatot, amelyben a műalkotás egy individuum kizáróla-

⁹² A „modell” kifejezés ebben az esetben a megszokottól eltérő értelmet vesz fel, hiszen éppen arról van szó, hogy a tudat képei nem egyszerűen „modelljei” a valóságnak, hanem az azzal való közvetlen találkozás egy módját jelentik, méghozzá azt, ahogyan a világ dolgai elérnek hozzánk, s helyet foglalnak bennünk. Az emlékép a létező kiterjedésének „nyoma”, de nem egyszerűen az egzisztencia által elhagyott, tehát kiürült nyoma, hanem az a mód, ahogyan a létező egy állapota megőrződik az időben a tudat rejtekében.

gos teljesítményeként jelenik meg. A kép új formái (mint a mozgókép) azonban éppen a művészettel ellentétes irányt követnek, s ezért a filmművészet e képtípus perifériáján helyezkedik el, míg a képkészítés hagyományos formája (a festett kép) eltávolodott saját történeti és ontológiai alapjaitól. Polányi a klasszikus *látványparadigmán* alapuló festményt vette mintának, s felfedezése olyan új nézőpontként épült be a kép történetébe, amely a képet az egyre regresszívebbé váló esztétikai megközelítés zsákutcájából visszafordította az episztemológiai vizsgálódás irányába.