

## BEVEZETÉS

1. „A ’romlatlan’, ’elfogulatlan szem’ nem egyéb, mint mítosz” – írja Gombrich *Művészet és illúzió* című könyvében (270).

Kis túlzással mondható, hogy ebben a könyvben, amit kezében tart az olvasó, minden sor azzal függ össze, hogy mi a romlatlan szem, illetőleg az elfogulatlan szem kifejezés értelme.

Gombrich szövegének (eredeti) angol változatában a „romlatlan”, illetőleg az „elfogulatlan” helyén egyetlen szó, az *innocent* áll.<sup>1</sup> A kérdés így látszólag az, találó-e a fordítás.<sup>2</sup>

Kicsit változik azonban a kép, ha visszalapozva Gombrich könyvébe a következő passzust tesszük hozzá: „Constable úgy gondolja, hogy a közönség nem illetékes annak megítélésében, mily mértékben ragaszkodik valamely festmény az ’igazsághoz’, mert a közönség látását elhomályosítja a tudatlanság és az előítélet. Ez a meggyőződés vezette Ruskint is, amikor 1843-ban közzétette Turner védelmében *Modern festők* című munkáját. Ez a vaskos mű talán az utolsó és a legmeggyőzőbb könyv, amely az /idősebb/ Plinius és

<sup>1</sup> „The innocent eye is a myth.”; ugyanígy még a következő helyeken: 23, 273, 281, 284, 294, 296, 327, 352. A 271. oldalon a következőt olvassuk: „ha nincs ’romlatlan’ szem, akkor Roger Fry beszámolója az ’elfogulatlan szem’ látásmódjának felfedezéséről – hamis.” Itt azonban az eredetiben nem *innocent* áll, hanem *unbiased*.

<sup>2</sup> Az Ország-féle *Angol-magyar Nagyszótár* szerint az *innocent*: ’ártatlan’. (Ez a szó egyetlen egyszer fordul elő Gombrich *Művészet és illúziójának* fordításában, a 272. oldalon, itt viszont az eredetiben *harmless-looking* áll.) Az *innocent* latin eredetű. A Gyököcssy-féle *Latin-magyar szótár* szerint: *innocens*: 1. ártalmatlan, nem ártó; 2. ártatlan, becsületes, feddhetetlen, önzetlen. A *Magyar Szinonima Szótár* pedig a következő eligazítást adja: *ártatlan*: büntetlen, vétlen; feddhetetlen; romlatlan; *szűzi(es)*, hamvas, fehér, harmatos; illetőleg *szűz*: érintetlen, szeplőtlen, tiszta, ártatlan; töretlen. Végül talán érdemes annyit megjegyezni, hogy az *innocent* körüli bizonytalanságot jól jellemzi, hogy a Gilbert–Kuhn-féle esztétika-történet *ki nem művelt szemek* fordítja (333), ami viszont rokonságot mutat – koncepciónálisan – H. Read *Art Now* című könyvében található oppozícióval: *innocent* vs. *Instructed* [kiművelt] (71). S ha már itt tartunk, megemlítem, hogy Arnheim *Vizuális élmény* címen lefordított kötetének alcímében a *creative eye* áll, magyarra *alkotó látásnak* fordítva, s Gregory magyarra fordított kötetének címeiben az *értelmes szem* helyett *intelligent eye* áll, ami egy cseppet mégiscsak mást mond.

Vasari által képviselt hagyomány vonalában a művészetek történetét a vizuális hűség felé való törekvés folyamatának fogja föl. Ruskin érvelése szerint Turner kiválóbb művész, mint Claude vagy Canaletto, mert kimutathatóan többet tud a természetes hatásokról, mint elődei. De ezt a 'természethez való hűséget a kiműveletlen érzékszervek nem veszik észre'. Analizálja csak a kétkedő kritikus a hullámok, a felhők, a sziklák és növények struktúráját, és kénytelen lesz belátni, hogy Turnernek mindig igaza van. E szerint a felfogás szerint a művészet haladása a hagyomány előítéleteinek a legyőzéséből áll. Lassú folyamat ez, mert nagyon nehéz mindnyájunk számára kibogozni és elkülöníteni azt, amit valóban látunk, attól, amit csak tudunk; pedig csak így nyerhetjük vissza elfogulatlan látásunkat. ('Elfogulatlan látás', 'romlatlan szem' – olyan terminusok ezek, amelyeket tulajdonképpen Ruskin hozott divatba.)" (23)

Egy kiegészítés kívánczik még ide: „A valóságábrázolás története a művészetben a görögöktől az impresszionistáig egy nagyon sikeres kísérlet története, a jelenségek valóságos fölfedezése, amint ezt Roger Fry leírta. Az egyetlen kérdőjel, amelyet Roger Fry beszámolója után kell tennünk, a 'fölfedezés' szó használatára vonatkozik. Csak azt lehet fölfedezni, ami mindig meg is volt. Ez a terminus magába foglalja a 'romlatlan szemre' vonatkozó elgondolást is, vagyis azt az elgondolást, hogy csakugyan azokat a színes foltokat 'kellene' látnunk, amelyekről Berkley beszélt, és hogy valamiféle eredendő bűn volt az, ami eltorzította, megrontotta azt a szépséget, amely megadatott volna nekünk, hogy lássuk.” (296) És hát persze említhetnénk J. Locke-ot is Berkeley mellett a „passzív észlelés” koncepcióval kapcsolatban.<sup>3</sup> Vagyis annyiban van csupán itt fordítási problémáról szó, amennyiben egy több évszázados koncepcióra utaló terminus megfelelőjét keressük. Vagyis valójában nem fordítási problémáról van szó, hanem arról, hogy *miféle* probléma rejtőzik ebben a fordítási problémában.

Az előző idézetek alapján ebben a koncepcióban mindenekelőtt valamiféle értékmozzanat van, amely alapján a különböző festői megoldások rangsorolhatóak.

Nézzük erről Gombrich véleményét a könyvet lezáró *Visszapillantásból*: „abban a percben, hogy ceruzát veszünk a kezünkbe és rajzolni akarunk, egyszerre abszurdummá válik az a gondolat, hogy átadjuk magunkat passzívan annak, amit érzéki benyomásainknak nevezünk. Ha kinéziünk az ablakon, ezerféleképpen láthatjuk azt, ami szemünk elé tárul. Melyik ezek közül 'érzéki benyomásunk'? Választanunk kell; el kell valahol kezdenünk a dolgot; fel kell építenünk magunkban a túloldali ház képét és előtte a fákat.

<sup>3</sup> Az észleléssel kapcsolatos koncepciók történetétől vö. Leahy 1980.

Akármit teszünk is, olyasvalamivel kell elkezdenünk tevékenységünket, amit 'konvencionális' vonalnak vagy formáknak nevezünk. A bennünk továbbélő *egyiptomit* elnyomhatjuk ugyan, de teljesen meg nem semmisíthetjük. Azóta, hogy ezeket a szavakat először leírtam, főként azt kellett megtanulnom, hogy a legutolsó idézett mondat még mindig sokkal kevesebbet állít, mint ami a valóság. A 'bennünk továbbélő egyiptomi' igazában aktív értelmünk, az a törekvésünk, hogy jelentést keressünk; ezt pedig nem semmisíthetjük meg magunkban anélkül, hogy egész világunk ne válne általa kétértelművé" (351).

Jó kiegészítés olvasható ehhez egy korábbi fejezetben: „Minden látás céltudatos tevékenység, a művész célja pedig a festés. Ily módon aztán miközben a lehetséges alternatívákat keresi, a művész nem feltétlenül lát többet, mint a laikus. Sőt, bizonyos értelemben a művész még kevesebbet is lát. (Meg is mutatja, amikor behunyja fél szemét.) És mégis gazdagabbá teszi tapasztalatunkat, mert olyan értékeket kínál föl a maga közegében, amelyek számunkra is érvényesek. Ha viszont a laikus a festő művére tekint, és miután becsületesen igyekezett, kijelenti: »Sajnálom, én nem tudom így látni ezt, akkor ez a laikus nem ellensége a művésznek, hanem partnere az egyenértékűségek megtalálásának játékában.« El kell ismernünk, vannak más játékok is a művészetben, de nem mindig a laikus az, aki egy kissé zavarban van, hogy milyen játékról is van szó egy adott pillanatban. Azt hiszem, hogy hangsúlyoznunk kell ezt a partnerséget és az elfogadás aktusát, nem azért, mert a művészetben szükséges a tisztelet, a siker és a népszerűség, hanem azért, mert nem beszélhetünk tapasztalatról valamiféle sztenderd nélkül, amely szerint eldönthető, hogy sikerült-e vagy sem" (296).

Úgy látom, ez az álláspont lényeges vonatkozásokban különbözik az előző Ruskin–Fry–(Berkeley–Locke) vonaltól. *Egyenértékűségekről* beszél Gombrich, meg sztenderdekhez igazodó tapasztalatokról. Szó sincs rangsorról. Vagyis Gombrich álláspontja pontosan az, amit a kötet tanulmányai közül például Searle és Kjørup írásai nyíltan is kimondanak a *nyers* és az *institucionált* szembeállításával:<sup>4</sup> meghatározott kánonok (szabályok, kódok) mentén, ezekhez viszonyítva válik a nyers institucionálissá; a dolog képpé.

Ebben az értelemben bizonyosan nem *ártatlannak*, nem *romlatlannak* és főleg nem *elfogulatlannak* kell az *innocent*et venni. Azt gyanítom, hogy az *innocent* értelme itt az *érintetlennel* adható vissza. Vagyis Gombrich szemléletében maga a probléma is átalakult, s ez – természetesen – együtt jár egy jelentésváltozással is: a rangsorolás (akár művészettörténet-filozófiai, akár

<sup>4</sup> Említhetném persze még, annyi más mellett, Lévi-Strauss oppozícióját is: a *nyers* és a *főtt* oppozíciót.

esztétikai értelemben) a konstituálás kérdésévé: mitől kép a kép, egyáltalán mi a kép?

Ha nem volna túl nagy szó, szinte azt mondanám, hogy paradigmaváltásról van szó, avagy más szavakkal azt mondanám, hogy a rangsorolás, illetőleg a konstituálás közti különbség megvonása teszi lehetővé, hogy konceptuális vizsgálatainkban a problémák *kibogozásának* irányába induljunk, s ne csak egyhelyben topogva *bogozgassuk* ezt. Vagyis a fordítási probléma a kép *kategoriális szerkezetének* problémáját rejti magában.

2. A kép kategoriális szerkezetéről még mindig keveset tudunk. Hogy ismét Gombrichhoz forduljak: „Az a mód, ahogy a művészet nyelve megközelíti a látható világot, annyira nyilvánvaló és egyszerre annyira rejtélyes is, hogy szinte semmit sem tudunk róla – nem beszélve természetesen a művészetről, akik ezt úgy használják, mint mi a beszélt nyelvet, még abban az esetben is, ha semmit sem tudunk a grammatikáról és a szemantikáról” (19). Noha csakugyan keveset tudunk, de azt például gyanítjuk, hogy a művészek nem úgy használják, mint a nyelvet, mert nem az, sőt nem is olyan. Talán már azt is gyanítjuk, hogy miért nem tudnak semmit a (vizuális) grammatikáról és a szemantikáról. A vizuális grammatikáról alighanem azért nem, mert ilyenről – a vélhetően Gombrich figyelmét lekötő esetekben – nem lehet beszélni: nincs. A szemantikáról pedig talán azért nem tudnak a művészek, mert ahhoz hogy használják, nem szükséges, hogy tudjanak róla: használatához nem szükséges valamiféle teoretikus tudás magáról a (vizuális) szemantikáról.

A kötetbe gyűjtött tanulmányok egyébként csak látszat szerint foglalkoznak a művészeti alkotásokkal. Legyen szó festményről vagy fényképről, grafikáról vagy szőnyegbe szőtt képről, ezeket a műalkotásokat (műtárgyakat) nem művészeti alkotásokként elemzik a kötet írásai, hanem olyan jelentésszerű vagy éppen kommunikatív jelenségként, amelyek valami módon vonatkoznak a világra, a világ egy darabjára és 'mondanak' valamit róla például az 'állítás' értelmében vagy másként. Olyan episztemológiai, sőt logikai perspektívájuk van ezeknek az írásoknak, amelyek érdekessége az elmúlt húsz évben inkább nőtt, mint csökkent; sőt ez az érdeklődés más konceptuális keretek között is megjelent, így például a kognitív tudomány keretében. Éppen ezért ebben a második, módosított kiadásban arra törekedtem, hogy még inkább kidomborodjék ez az episztemológiai-logikai szempont, mint az első kiadásban.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Ebből a törekvésből adódik az a tény, hogy a kötetbe gyűjtött írások immáron kivétel nélkül angolul íródtak eredetileg. Tény azonban az is, hogy az analízisnek ez az episztemológiai-logikai módja, amelyet a kötet megmutatni óhajt, elsősorban az angol nyelvű szakirodalomban van jelen.

2.1. Manapság konszenzus van abban, hogy a kép képpé tudás fényében válik (amit igen változatos terminusokkal szoktak illetni: kánon, nyelv, kód, szkéma, szabály); vagyis abban, hogy a kép képvolta nem valamiféle „inherens” tulajdonság, hanem konstitúció eredménye.

Ez a konszenzus legalább a következőkre vonatkozó egyetértést foglalja magában:

- a kánon társadalmi szinten van kidolgozva, s nem az egyén szintjén; vagyis a kép konstitúciója egy (társadalmi) intézményen belül folyik;
- a kánon követése vagy alkalmazása a kép létrehozásában, illetőleg megértésében egyaránt szerepet játszik. (Itt nincs terünk részletezni ezt, csupán megemlítjük, hogy ezzel kapcsolatban határozható meg a *látás és a tudás viszonya*.)
- Különböző kánonok léteznek, illetőleg létezhetnek: a különbségek lokalizálhatók térben és időben, földrajzilag, történetileg, társadalmilag. A lokalizálhatóság nem zárja ki, hogy egyugyanazon térben és időben esetleg több, egymástól különböző kánon is érvényben lehet;
- vagyis a kánonoknak, illetőleg vonatkozásaiknak van történetük.

2.2. Nincs konszenzus abban, hogy mit is konstituál a kánon, avagy mi mindent; más szóval a mi a kép? típusú kérdés – könnyen lehet – súlyosan elmarasztható és megválaszolhatatlan – legalábbis ebben a formájában; vagyis az a kérdés, amely tradicionálisan a kép ontológiai státuszát (státuszait) keresi.

Nincs itt túl sok tér e kérdésnél elidőzni, annyi azonban bizonyos, hogy a kérdés egyszerre tűnik archetipikusnak és hipermodernnek. Archetipikus, mint ezt a kép szó 'arc' értelme világosan példázza.<sup>6</sup> Hipermodern, mint ezt a McLuhan galaxis korában az olyan elemzések, mint Searle-é vagy Kjørupé mutatják: a kép legalább annyira vehető képaktusként, mint amennyire – tradicionálisan – tárgyként, képtárgyként.

Végsősoron a konszenzushiányban – e tekintetben – nincs semmi meglepő: az európai művelődéstörténet jól mutatja, miként voltak a kép-elméletek (esztétikák és is festői kézikönyvek) a filozófia, az ismeretelmélet köznapni használatra szánt „változatai”. Arról a Kjørup említette tényről nem is szólva, hogy a valóban hatékony sokszorosítási eljárások hiányában a legutóbbi időkig ki sem fejlődhettek, el sem terjedhettek (s így nem is legitimálódhattak) a képhasználatnak azok a módjai, amelyek a legprimitívebbeknél összetettebb társadalmi funkciókat képesek megvalósítani.

Említhetném persze azt a „feszítő” tény is, hogy a kép-konstitúció ma-

<sup>6</sup> Első előfordulása 1380, vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára* (Akadémiai, Bp., 1970.).

napság a művészet mint intézmény kereteit feszíti szét, vagy legalábbis állandó „definíciós bizonytalanságot” idéz elő: művészet-e az, avagy nem-művészet, ami a konstitúció eredményeként létrejön.

2.3. Nincs konszenzus abban, hogy a kánonok működése akadály-e az individualitás kifejeződésének.

„Az az ellenvetés – olvasható már Wölfflinnél –, hogy a szemléletmód /látásforma/ ’törvényszerű’ fejlődésének feltevése a művészi egyéniség jelentőségének tagadásával egyértelmű, igen felszínes. Amiképpen az emberi test is általános törvényszerűségek szerint épül fel, anélkül, hogy ezáltal az individuális fonna csorbát szenvedne, éppúgy az emberi szellem alkatának törvényszerűsége sincs ellentétben a szabadsággal.”<sup>7</sup>

Természetesen nem egyetlen hasonlattal elintézhető problémáról van itt szó. A dilemma látszólag feloldhatatlan: az analitikus beállítottságú európai tudományosság-gondolkodásmód konceptualizációiban mindig az általánost, a nem-egyetlen esetre érvényest igyekszik megragadni, miközben a megismételhetetlen egyszeriség (műé, alkotóé) volna az – ez esetben –, ami a konceptualizáció magját kellene, hogy alkossa – intuíciónk szerint.

Az ún. modell elméleti (vagy lehetséges világ) szemantika fényénél azonban (a kötetbe gyűjtött tanulmányok közül Hintikkáé képviseli ezt az irányt) – számomra úgy tűnik – a dilemma valójában feloldható, s korábban is csak konceptuális eszközeink korlátai nem engedték ezt.

2.4. Nincs konszenzus a kánon természetét illetően sem.

Íme egy rövid részlet Gombrichtól: „Miért van az, hogy bármilyen ábrázolás szükségszerűen végtelenül sokféle interpretációt tesz lehetővé, és hogy miért áll a néző feladata mindig abból, hogy olyan értelmezést találjon, amely összhangban áll korábbi várakozásaival” (350).

Goodman megtoldja még ezt: „alkalmas korrelációs alapelvek szerint Constable /egy/ tájképe roppant mennyiségű információt szolgáltathat egy rózsaszínű elefántról.”<sup>8</sup>

A kötetbe gyűjtött tanulmányok legnagyobb része élesen szembeáll ezzel a nézettel. Kétségtelen, hogy a kánon természetét illetően nincs konszenzus, noha mindkét álláspont összeegyeztethető azzal, hogy a kánon *konvenció* jellegű. Goodman (és részben Gombrich) ezen belül úgy véli, hogy önkényes is. A többiek szerint nem önkényes. Én magam is ezzel az állásponttal szimpatizálok (látni fogjuk pl. Walton írásában, hogy mennyire nem magától ér-

<sup>7</sup> Wölfflin: A művészettörténet alapfogalmai, 18.

<sup>8</sup> Goodman: Review of *Art and Illusion* [Recenzió a *Művészet és illúzióról*], 559.

tetődő ez!),<sup>9</sup> ámde itt világosan kellene látni, s nem az a lényeg, hogy ki mivel s mivel nem szimpatizál, hanem az, hogy mi az az adekvát koncepció (vagy éppen azok az adekvát koncepciók), amely(ek) leírni képes(ek) a viszonyokat.

Az előző bizonytalanságok – könnyen lehet – abból adódnak, hogy az az egyetlen megállapítás, amivel kapcsolatban konszenzus van: a kánon konstitutív szerepével kapcsolatban – valójában nem szó szerinti konszenzus, csak *metaforikus*.

Kérdés mostmár az, lehet-e nem metaforikusan is konszenzust kialakítani.<sup>10</sup> Más szóval az a kérdés, *hogyan* követjük, alkalmazzuk a kánonokat; mi ezen kánonok működésének kerete, formája, *logikája*. Vagyis nem az a kérdés „mindössze”, hogy *ez-és-ez-e* a kánon, vagy valami más, hanem, hogy maga a kánon hogyan működik.

Nyilván valami efféle felismerés jegyében, a kötetbe gyűjtött tanulmányok (különösen a kötet II. részében található) elsősorban és főként *konceptuális analíziseket* folytatnak, vagyis a tisztánlátás érdekében szisztematikusan kétségbevonják annak a közegnek, a verbális nyelvnek *átlátszóságát*, transzparenciáját, amivel állításainkat a képekről (többnyire nem egyes képekre vonatkozó, kisebb-nagyobb mértékben egyetemes állításainkat) megtesszük. A II. rész tanulmányai mutatják meg azt is, hogy mit tesz a konceptuális analízis a képekkel kapcsolatban. A konceptuális analízis, amely így nem történeti, nem filozófiai, nem szociológiai, nem pszichológiai eszméket akar bevezetni; sőt mindezekről együttesen is különbözik abban, hogy nem is új eszméket akar bevezetni, vagy új elméleteket kidolgozni, hanem tisztázni, a tisztánlátáshoz hozzájárulni: mondhatnám, olyan ködoszlító feladatra vállalkozik, amely *nyomán* már valóban van értelme – a kor színvonalán álló – tudományos elmélet konstruálásának.

3. A kötetbe gyűjtött tanulmányok jobb áttekintéséért – ha helyenként megengedhetetlenül elnagyoltan is – összefoglaltam a képekre vonatkozó elméleti megközelítések főbb vonatkozásait. Ezek elsősorban diszciplinárisak, másodsorban a 2. pontban megemlített konszenzussal, illetőleg konszenzushiányokkal függnek össze. Szeretném hangsúlyozni, hogy mindezt csupán a kötetbe gyűjtött tanulmányok szempontjából teszem.

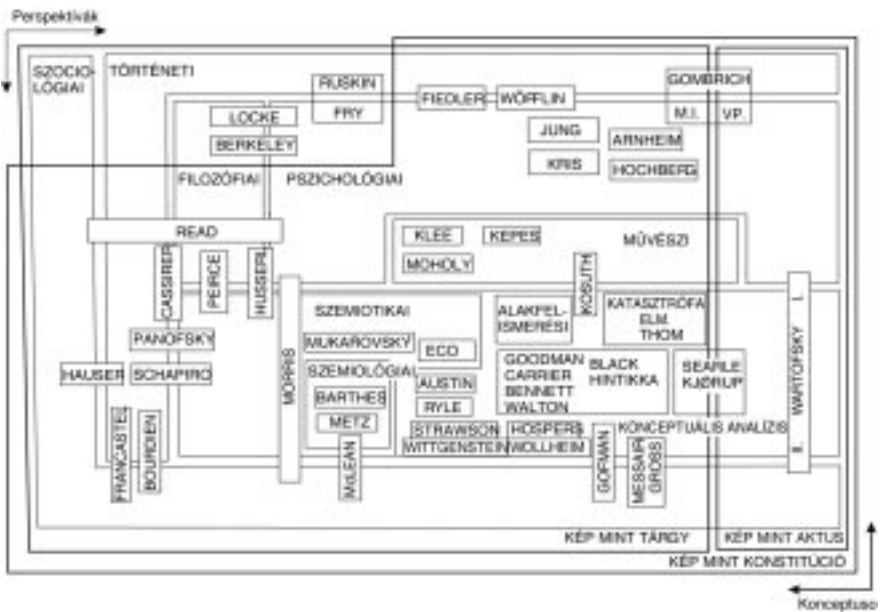
Az összefoglalás a mellékelt „térképen” található (1. ábra). A térkép „lokalizálja” a képekkel kapcsolatos elméleti kutatásokat egy-egy jellegzetes képviselőjének nevével utalva magára a törekvésre. A térkép a lokalizálás-

<sup>9</sup> A probléma egy másik aspektusához vö. Grice *Meaning* [Jelentés] című tanulmányát, különösen a két példaként említett fénykép, illetőleg rajz elemzését: 99.

<sup>10</sup> Ennek igénye, természetesen, Gombrichban már meg van fogalmazva: 87.



nak vagy rendezésnek két többé-kevésbé különböző szempontját tartalmazza. Mindenekelőtt azon *perspektívák* szerint vannak az egyes elméletek elrendezve, hogy miféle diszciplináris háttérből közelednek a problémákhoz. Hat főbb perspektívát tartalmaz a térkép: *történetit* (nem téve különbséget a művelődéstörténeti és a művészettörténeti között), a *filozófiai* (amelyet tovább oszthatnánk ontológiaira, episztemológiaira és esztétikaira), a *pszichológiáit*, a *művészt* (ezeknek szerzői maguk művészek, s „öntörvényű” kiindulópontot képviselnek mindenféle más diszciplináris megközelítéssel szemben), a *szociológiáit* és végül a *konceptuális-analízist*.



1. ábra

Ez utóbbin belül viszont (amely a kötetbe gyűjtött tanulmányok legnagyobb részének szemléletét meghatározza) megjelöltem néhány „elágazást”. Először is a *szemiotikáit*, amelyet – meggyőződésem szerint – a konceptuális analízis perspektívájának történeti előzményeiként, korai változataként is lehet tekinteni. A szemiotikán belül többé-kevésbé jól elkülöníthető az a perspektíva, amelyet itt *szemiológiai*nak nevezek s jellemzője, hogy szemléletét a természetes nyelv határozza meg, s így a képet is mint a természetes nyelv módján vizsgálható jelenséget tekinti (amely viszont esetenként kibogozhatatlanul összekeveredett az ún. strukturális vizsgálattal, a *strukturálizmussal*). A konceptuális analízis egy másik ágát alkotja a számítástudomány köréből indult ún. *mesterséges intelligencia* problémáját vizsgáló tö-



rekvésen belül az *alakfelismeréssel* kapcsolatos vizsgálatok. Megítélésem szerint ezt önálló elágazásnak kell tekintenünk. Akárcsak a *kognitív tudomány* belül fellelhető vizsgálódásokat. Végül van helye a konceptuális analízisen belül az ún. *katasztrófa elméleti* perspektívának is, amely e kötet első kiadásának idején még nagy reményekkel kecsegtetett: ma már inkább csak problémátörténeti érdekességként látszik érdemesnek megemlíteni.

A térképen való lokalizálás másik rendező elve a képelméleti konceptusokból tevődik össze. Hármat tartalmaz a térkép a 2. pont alapján: a kép mint tárgy; a kép mint aktus; a kép mint konstitúció.

A térképen megtalálható a kötetbe gyűjtött összes tanulmány. A többiek vagy a képekre vonatkozó elméleti vizsgálódások jelentős alakjai, vagy pedig általában jelentősek kognitív térképünk alakításában, a kötet szerzői hivatkoznak rájuk, s – egy-két kivételtől eltekintve – a magyar nyelvű szakirodalomban sem ismeretlenek.<sup>11</sup>

Az egyes szerzők lokalizálása a térképen az általuk valóban képviselt nézetek alapján történt, s nem saját deklarációjuk alapján (pl. Eco gyakran szemiotológiáról beszél, de az itt megadott értelemben szemiotikát csinál).

A kötet tizennégy tanulmánya, illetőleg könyvrészlete három részre tagolódik. Az I. részben egyetlen, mondhatnám, a legfontosabb írás, Gombrich tanulmánya található. Ha nem volna túl erős a kifejezés, azt mondanám, hogy Gombrich vesszőparipájával szinte új paradigmát adott a képről való gondolkodásban. Ebben a tanulmányban jelenik meg először – tudomásom szerint – az a gondolat, hogy a kép elméletének egyik legalapvetőbb problémája, a reprezentáció mint sajátos aktus tekintendő. Ez a gondolat vezetett talán a képektus koncepcióhoz. Ebben a kötetben Gombrich természetesen nem csupán ezzel a tanulmánnyal van jelen. Igen erőteljesen jelen van *Művészet és illúzió* című könyvével is (hiszen Pl. a kubista festészetéről – Hintikka írásában lesz majd szó róla – a laposnak látszó pénzdarabig – lásd majd Wartofskynál – jóformán alig van a kötetben vizsgált problémák közül olyan, amelynek ne volna meg itt legalább csírája).

A II. részt Goodman a *Művészet nyelvei* című könyvének két fejezete nyitja, felvetve voltaképpen azt az alapproblémát: a reprezentációét, amely a kötet minden tanulmányát át- meg- átszövi, s nem véletlenül Goodmanra hivatkozva, vele vitatkozva. Egyik részük (Bennett, Carrier, Walton) közvetlenül Goodman könyvéhez kapcsolódik; egy másik részük szinte független (Black, Hintikka, Searle, Wolterstorff). A II. részbe gyűjtött írások szemlélete ugyanakkor még sem teljesen egységes, nincs azonban hely itt, egy efféle bevezetésben, a konceptuális analízis jelen irányainak bemutatására, még azoknak az irányoknak sem, amelyek a tanulmányokban képviselve

<sup>11</sup> Fontosabb műveik a *Bibliográfiában* találhatóak.

vannak. És még az sem helytálló, hogy az összegyűjtött tanulmányok közül egyik sem hagy maga mögött kérdőjeleket. Ennek épp az ellenkezője igaz. Nincs azonban értelme egy rövid bevezetőben minden elképzelhető és valódi problémát felvetni (ugyanazért a térkép sem részletezi őket; mondhatnám így is: csak néhány felszíni konfigurációt jelez, a mélyebb rétegeket pedig egyáltalán nem – noha ez nem elvi korlátja) egy továbbgondolásra serkentő kötetben. Ezek a kérdések javarészt nyitottak, s aligha mondhatja bárki is – jó lélekkel –, hogy tudja a biztos válaszokat.

A III. részbe sorolt írások folytatják a konceptuális elemzést, de a kép vizsgálatának releváns kontextusát az *aktus* konceptuális keretében látják: vagyis a képet *képektusként* vizsgálják. Így különösen Kjørup és Novitz, s voltaképpen Schierer is.

Kjørup és Searle írása Hintikka és Bennett tanulmányaival összevetve világosan szemlélteti a mai szemantika két különös figyelmet érdemlő irányát: az *aktuselméleten* alapulót és a lehetséges *világ szemantikát*. Searle írása még arra is ad némi eligazítást, hogy e két koncepció – amely semmiképpen sem mond ellent egymásnak –, hogyan egyeztethető össze, avagy mi az egyesítés lehetősége.

Talán megemlíteni is felesleges, hogy a válogatás nem kimerítő. Mindenek előtt igen tanulságos lett volna néhány recenzió bemutatása Gombrich *Művészet és illúzió* című kötetéről. Ezek közül is különösen fontos lett volna kettő: N. Goodmané és R. Wollheimé. A jelen kötet talán a legmostohábban Wollheimmel járt el, amennyiben egyetlen sort sem tartalmaz e fontos és kiváló szerzőtől. Azt hiszem azonban, hogy az ő magyar bemutatása önálló feladat.

Önálló feladat volna a *mesterséges intelligencia kutatások* részeként számomtartható az ún. alakfelismerés problémájához kapcsolódó számítástudományi vizsgálatként művelt kérdéskör bemutatása is (vö. például Futó 1999, Russell – Norvig 2000). Ugyanígy a *kognitív tudományon* belül megjelenő vizsgálódások is. Ráadásul ennek Magyarországon is szinte iskolái vannak. Egy-két írással nehéz volna érzékeltetni e törekvések lényegét, de – szerencsére – erre talán szükség sincs, minthogy számtalan publikációban viszonylag könnyű tájékozódni róluk (vö. például Pléh – Kovács – Gulyás 2002).

Hiányzik a kötetből továbbá a R. Thom kezdeményezte ún. katasztrófaelmélet is. Ez a bizonyos szempontból félrevezető elnevezés egy igen sok területen (a közgazdaságtól a nyelvészetig) hasznosítható topológiai elmélet, amelynek van, de nem kevés és meglehetősen speciális előképzettséget igénylő, mondanivalója a képekkel kapcsolatban is. Megemlítésén (és néhány bibliográfiai utaláson) kívül nincs másra mód és tér.

Hiányzik a kötetből E. Goffman is. Ennek viszont egyszerű oka van: önálló kötete jelent meg *A hétköznapi élet szociálpszichológiája* címmel és témánkba vágó írásokkal.

Végül sajnálom, hogy a térképen J. Kosuth nevével jelzett irányzat sincs képviselve a válogatásban. Érdekessége a művészi praxis és a konceptuális analízis igényének és tudásának összetalálkozása a *művészetben*. Az olvasót leginkább talán P. Maenz és G. de Vries szerkesztésében megjelent dokumentumgyűjteményéhez tudom tanácsolni: *Art and Language* [Művészet és nyelv].

Ismétlem, a kötet semmiképpen sem teljes vagy kimerítő<sup>12</sup> – mindazonáltal remélem, hogy reprezentatív, s érzékeltet egy sajátos szemléletet, a logikai megfontolásokra érzékeny konceptuális analízisét a képekkel kapcsolatban.

A kötet célja ugyanis az, hogy – elsősorban az empirikus – kommunikációkutatás számára értelmezési keretet kínáljon. Így van ez azzal együtt, hogy nincs a kötetben egyetlen írás sem, amely kész, kikristályosodott ismereteket ajánlana fel.<sup>13</sup> Ugyanezen okból igen nagy hibának tartottam volna, hogy kigyomláljam a kötetből azokat a kisebb-nagyobb részeket, amelyek átfedik egymást. Arra törekedtem mindvégig, hogy a *műhely* légkörét felidézve a gondolatok formálódásába is engedjek bepillantást.

Kjørup úgy vélekedik, hogy a képeknek még nem volt idejük saját használat-intézményeiket kidolgozniuk. Ez minden bizonnyal így is van; s az is bizonyosnak látszik, hogy most már nagy a feszítés ezen intézmények kidolgozására. Emiatt aztán az sem meglepő, hogy a korábbinál intenzívebb az el-

<sup>12</sup> Annak érzékeltetésére, hogy miféle kínálatból lehet még választani manapság a magyar nyelvű szakirodalomban a képek kutatásával kapcsolatban, álljon itt három hivatkozás: Baecsó 1993, Baecsó 1997, Thomka 1998.

<sup>13</sup> Ugyanezen okból – megítélesem szerint – a szokásosnál is fontosabb a terminológia. A fordításokban mindenekelett arra törekedtünk, hogy közvetítsünk, s ne interpretáljunk (pontosabban: arra törekedtünk, hogy az interpretációt az elkerülhetetlen minimumra csökkentjük).

A már megjelent fordítások esetében, természetesen, mindig ezeket használtuk. Ez azonban nem jelenti egyúttal azt is, hogy minden – félig-meddig szokássá vált – fordítási megoldást követtünk is. Így pl. az *illocutionary force*-ot nem *illokució*s erővel, hanem a gondolatkör szellemével jobban egyező *illokució*s értékkel fordítottuk; a *sense data érzet-adat* és nem *érzéki adat*, az *utterance megnyilatkozás* és nem *nyilatkozat* mint néha szokásos.

A terminológia egysége miatt azonban néhány esetben el kellett térnünk a megjelent fordításoktól. Gombrich esetében így lett pl. *érintetlen* a *romlatlanból*. Van aztán két olyan terminus, amely ugyan megjelent fordítással van kapcsolatban, mégis kissé különböző az előző típustól. Gombrich *image-ről* beszél, amelyet itt *képmással* adunk vissza a *picture-től* [kép] való megkülönböztetésül. Az általam szerkesztett *Kommunikáció* című kötetben található Gombrich tanulmányban (*A vizuális kép*) így minden *képet* az itt bevezetett terminológia értelmében *képmás*nak kellene olvasni. A *match* terminust pedig ebben a kötetben végig az *összevág*gal adjuk vissza, noha a *Kommunikáció* című kötetben található (újra megjelent: General Press, 2003) Toda tanulmányban (*A kommunikáció fogalma*) ez *összeillikk*kel van fordítva. Azt hiszem, a mostani megoldás a jobb.

A fordítások terminológiáját részben a köznyelvhez leginkább közelálló megoldások szem előtt tartásával igyekeztünk kialakítani, részben pedig összefüggésüket, rendszerüket igyekeztünk érzékeltetni. Ennek szellemében alkot családot a *hasonmás*, a *képmás* és a *kép*, illetőleg a *kép* és a *képez* (amely ugyan szokatlan a mai magyar nyelvhasználatban, de még

méleti érdeklődés is. Ennek ellenére a kötet elsősorban *belülről*, mondhatnám a régi problémák újragondolásával foglalkozik – egyébként ugyanazon okból és szándékkal.

E kötet első kiadása óta eltelt több mint húsz év nem egy újdonsággal szolgált a képek kutatásában is; hogy csak egy olyat említsek, amelyről az előzőekben még szó sem esett: a képek szerepének kutatása a hatalmi diskurzusban olyan fejlemény, ami nem igen volt előre látható (Horányi 1999). Ha mindezeket az újdonságokat is beengedjük e válogatott tanulmánykötetbe, akkor ezek biztosan szétfeszítik kereteit. Ezért a második kiadásban a korábban is érzékelhető trendet erősítettem, a logika megjelenését a képek kutatásában. Ezért ebből a második kiadásból elmaradt néhány olyan írás, amely más irányba mutatott, bekerült viszont néhány olyan írás, amely az első kiadást követően jelent meg.

Szeretném remélni, hogy az olvasó tetszésével is találkozok, hogy ebben a második kiadásban csak *módosult* az eredeti koncepció, netán erősödött, de nem lett *új* az eredetihez képest.<sup>14</sup>

1982-2003

Horányi Özséb

---

manapság is él, pl. a *leképezben* vagy a *fényképezben*). A jegyzetekhez csatolt *Függelékben* néhány kritikusabb terminus családjával együtt is megtalálható.

A terminológia kialakításában törekedtünk arra, hogy lehetőleg kerüljük az idegen szavakat, de nem erőltettük is egyúttal ezt, pl. az *inskripció* vagy a *koextenzív* helyett valami magyart. A *co-intended* esetében viszont a hasonló megoldás lett volna erőltetett az *intencionálisan egységessel* szemben, vagy a *self-denotig*-ot másként fordítani, mint *autodenotatív*, ugyanígy a *self-reference* esetében *autoreferencia*.

A konceptuális analízis szokásos finomságait terminus-értékkel visszaadni igazán nem könnyű feladat (egyetlen példa: a *possess*, illetőleg a *have* szokásos megfelelője a *van neki* mellett a rendelkezik, amely már nem relációt fejez ki, csupán mint az eredeti, illetőleg a *van neki*, hanem a cselekvő jellegből is van benne, ami ezekben a szövegekben fontossá váló különbség; ezért választottuk, az egyéb gyakran magyartalannak tekintett *birtokoltat*), s egyáltalán nem biztos, hogy megoldásaink minden részletükben sikeresek. A terminológiáról a kötet végén található jegyzék is tájékoztatja az olvasót.

<sup>14</sup> Végül e helyen is köszönöm Altrichter Ferencnek, Batori Zsoltnak, Beke Lászlónak, Hamp Gábornak, Horányi Attilának és Pléh Csabának tanácsait. Szabó Leventének pedig a második kiadás előkészítésében volt közreműködését.