

Gondolatok és képek

Bacsó Béla – Gábor György – Gyenge Zoltán –
Heller Ágnes: *A szépség akarata*. Budapest, Typotex, 2011.

A Bacsó Béla, Gábor György, Gyenge Zoltán és Heller Ágnes jegyezte, *A szépség akarata* címet viselő tanulmánykötet kép és filozófia kapcsolatát vizsgálja négy esettanulmány mentén. A téma mindenképpen üdvözlendő: a társadalomtudományokban lezajlott képi fordulat ellenére a filozófia vagy egyáltalán nem reflektált a képek megnőtt szerepére, vagy pusztán a gondolkodás regionális – az esztétika vagy a művészetfilozófia alá tartozó – tárgyát látta benne. Ezzel pontosan a kép filozófiai gondolkodásban betöltött lehetséges szerepének vizsgálata vész el – *A szépség akarata* pedig éppen erre a hiányra mutat rá.

Bár a könyv előszóban deklarált célja a fogalmi gondolkodás „képfilozófia értelemben vett kifejezhetőségének” vizsgálata, a négy tanulmány összességében inkább a fogalmi gondolkodás egy bizonyos képi kifejezhetőségének vizsgálatát adja. A különbség abból adódik, hogy a négy szerző mindegyike a valóságábrázoló (mimézis alapú) paradigma mentén gondolja el a képek működését. A képfilozófiai analízisnek véleményem szerint a kép működésének legalábbis két további elemére is ki kellene terjednie: a valóságábrázolás mint uralgó festészeti paradigma relatív történeti helyére és a képekkel való interakció intézményi meghatározottságára. A valóságábrázolás relatív történeti helye azt jelenti,

hogy bár képeket mindig is festettek, ezek a képek csak az antikvitás egyes szakaszaiban, valamint a nyugati festészetben Giotto realista fordulatát követően, egészen Cézanne és Picasso újításáig számítottak elsősorban egy lehetséges valóság vagy a valóság lehetséges képének. A középkorban például a képek inkább redukált jelekként működtek, amely a kifejezésnek és a felismerésnek visszafogottabb rendszerét engedélyezte, mint a háromdimenziós kép. A 20. században pedig a modern festészet a valóságábrázolás erőteljes kritikáját adta, és a képet alapvetően önálló esztétikai egységként – mint nem-fogalmi, de mégis kifejező képfelületként – határozta meg. Bár a képritmusok, színek és esetnyomok abszolút elsőbbsége a kép tartalmával szemben a század végére megkérdőjeleződött, a modern festészet sikeresen osztotta meg a hangsúlyt a képek pusztá fogalmi jelentése és ezen jelentés esztétikai működése között a valóságábrázoló képek esetében is. (Ahogyan azt a Bacsó Béla szerkesztésében megjelenő *Spacium* sorozat több kötete is meggyőzően tárja elénk.)

Képfilozófiai szempontból hasonlóképpen megkerülhetetlennek tartom, hogy a képek csak bizonyos történeti kontextusokban működtek az érdeknélküli szemlélődés pusztá tárgyaiként. A probléma akkor

is fontos, ha a kutatók többsége különbözőképpen ítéli meg ennek a történeti kontextusnak a kialakulását. Vannak, akik szerint a háromdimenziós valóságábrázolás újjáéledése 1300 körül már elegendő alapot szolgáltat arra, hogy ezeket a képeket a szemlélésnek felkínált képekként gondoljuk el. Némelyek szerint ez a váltás csak akkor következett be, amikor a protestantizmus a 16. században darabjaira törte azt az intézményi keretet, amely a képeket mint kultikus tárgyakat használta a liturgiában. És akadnak olyanok is, akik szerint az igazi fordulat csak a 18. század végén, emblematikus módon a Louvre demokratikus közgyűteménnyé alakulásával, vagyis a múzeum megszületésével történt meg, ugyanis ekkor alakult ki azon intézmény, amelynek elsődleges feladata pontosan az érdek nélküli szemlélődés zavartalan kontextusának biztosítása volt. Jellemző, hogy a művészi és nem-művészi kép kérdését nagyon meggyőzően exponáló Hans Belting különböző munkáiban mindhárom álláspont mellett letette voksát. Ezek a nagyon különböző pozíciók ugyanakkor egyaránt azt jelzik, hogy a képek gyakorlati érdektől megfosztott szemlélése nem konstans eleme a képekhez fűződő viszonyoknak, hanem történeti kontextus függvénye.

A lehetséges további képfilozófia-horizontok jelzése mellett azért is tartottam fontosnak ezt a két megjegyzést, mert a könyvben olvasható esettanulmányok egyfajta előfeltételeit jelentik. Az a kérdés ugyanis, hogy miként lehetséges a fogalmi gondolkodás képi kifejezése, előfeltételezi, hogy a kép jelentésem (holott nem mindig az, időként szándékosan lebontja a jelentést – még akkor is, ha ebből éppenséggel időnként új típusú kifejezés épülhet meg), és szemlélésre szolgál (holott nem feltétlenül, a képnek lehetnek kultikus vagy hatalombiztosítási funkciói). Vagyis a könyvben olvasható tanulmányok egy többé-kevésbé jól körülhatárolható me-

zón belül, a valóságábrázoló kép múzeumi kontextusán belül maradnak. Ugyanakkor ez a redukció elgondolható pozitívan, és végeredményben ebben áll a négy írás hozadéka: a valóságábrázoló kép fogalmi működése tagadhatatlan. Vagyis, bár a valóságábrázolás megszűnt a kép kizárólagos paradigmájának lenni, pontosan a valóság visszatükrözésének köszönhetően egyben olyan összetett fogalmi sémákat képes a szemlélőnek felkínálni, amelyek lendületbe hozzák a gondolkodást. Míg a modern tradíció hajlott arra, hogy a képek erejét a színekben, a vonalritmusokban, a kompozícióban és az anyagiságban keresse, addig mostanra már világossá vált, hogy a formajegyek mellett a művek tartalmi elemei, vagyis az alakok, a tárgyi világ, a mozdulatok és a hozzájuk tapadó kulturális jelentések fogalmi elegye is kihívást intéz a tudathoz, és hozzájárul a kép „erős” fenomenéjéhez. A kötet szerzői ebből az alapállásból a következő belátásokra jutnak.

Bacsó Béla az erény antik tanításának továbbbélését elemzi Raffaello *A lovag álma* című képe kapcsán. *A Herkules a válaszáton* témája meggyőzően mutat rá arra az antik hagyományra, amely szerint a döntéshelyzet nem pusztán lehetőség saját akaratunk kinyilvánítására, hanem egyben olyan kihívás is, ahol mérlegelnünk kell, akár egész életünk tükrében is, hogy a pillanatnyi gyönyör vagy az erény útját választjuk-e. Nagyon elgondolkodtató az a recepcióesztétikai javaslat, amely a filozófiai dialógus és hallgatósága közötti antik viszonyt a festmény és szemlélője közötti koramodern viszonytal állítja párhuzamba. Bacsó rekonstrukciója különösen megvilágító Annibale Carracci szintén elemzett képével kapcsolatban, ahol a hős döntéskényszere erőteljesen jelenik meg. Raffaello képével kapcsolatban a filozófiai elemzésnek szükségképpen lezáratlannak kell maradnia, ugyanis a kép alapvetően többértelmű: a fa és a két nőalak, továbbá az elváló háttér

egyértelműen a választást hangsúlyozzák, míg a nőalakok gesztusrendszere és öltözte inkább harmóniájukat fejezi ki, ahogyan azt Bacsó is jelzi. A kérdést tovább bonyolítja, hogy a kép egy időben készült el a *Három grácia* című művel – bár történtek kísérletek arra, hogy a kettőt egy diptichon két szárnyaként azonosítsák, az arányok és a képek méretei ehhez túlságosan eltérőek. Ugyanakkor talán annyi megengedhető, hogy a *Három grácia* című képen 1504 körül Raffaello tudott és akart is meztelen és csábító antik női testeket festeni, így a *lovag álma* ruhába bújtatott és virágot nyújtó Vénusza szándékosan *nem* akar csábító lenni, így a lovag választása, ellentétben Herkules választásával, nem feltétlenül gyönyör és erény között húzódik. Carracci esetében az alternatíva tiszta – itt inkább az ébreszt némi kételyt a nézőben, hogy a festő vajon miért sorolja a zenét és a színjátékot az elvetendő élvezetek közé?

Heller Ágnes az álom és akarat viszonyát elemzi három kérdés mentén. Egyrészt rámutat arra, hogy – bár az én vágyhat bizonyos álmok eljövételére, vagy szabadulna másoktól – összességében nem képes befolyásolni álmait, vagyis az álmok kialakulása független az én akaratától. Másrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy az álmodó énnel nincs akarata, vagyis az álomban megszülető döntések nem az ő döntései. Ezt a belátást Heller agykutatási elemzéssel is megtámogatja: az álom során a prefrontális cortex passzív állapotban van (ha netán aktív lesz, akkor ez olyan éberálomhoz vezet el, ahol maga az álmodó ugyan tudatában van saját álmának, de befolyásolni azt nem képes). Harmadrészt arra keresi a választ, hogy az álom lehet-e hatással arra az énrre, aki ebből az álomból majd felébred, és adott esetben akár az öt körülvevő többiekre. Goethe megjegyzéséből kiindulva, amely szerint harminc éves kora után minden ember felelős az arcáért, a szerző meggyőzően érvel az álomtartalom, a saját élettörténet és a min-

denkori aktuális cselekvés közötti hermeneutikai feszültség megléte mellett. Álom kulturális és történeti meghatározottságain túl egyben mindig sajátom is: egyfajta képet mutat rólam saját magamnak, amelynek megértése vagy meg nem értése egyben döntéseimet is befolyásolja, vagyis akaratvonalatkozással is rendelkezik. És tekintettel arra, hogy kihat döntéseimre, egyben a többiekre is érinti. Az álomelméleti fejtegetéseket Nicolas Dipre *Jákob álma*, William Blake *Jákob lajtorjája* és Henri Rousseau *Álom* című képeinek rövid elemzése vezeti be. Hellernek nem célja a képek történeti jelentésrétegeinek és hatásmechanizmusának részletes boncolgatása (Dipre festménye kapcsán megjegyzi, hogy az angyalok nem puttók és nem is arkangyalok, hanem hermafroditák – az adott kontextusban ez morfológiailag és teológiailag egyaránt nehezen igazolható felvetés). Ugyanakkor az álmodó én és az álomvilág énjének filozófiai elválasztása talán megfellelthető lett volna a képeken hangsúlyosan megjelenő álmodó alakoknak, és megnyithatta volna az utat annak vizsgálata felé, hogy milyen recepcióesztétikai viszonyrendszer áll fent a képen ábrázolt álom, a képen ábrázolt és az álmot álmodó alak, valamint a képet szemlélő befogadó között.

Gyenge Zoltán Ábrahám és Izsák történetét olvassa újra Kierkegaard és Caravaggio segítségével. Központi kérdése a következő: vajon Ábrahám áldozná Izsákot a hitért, vagy netán megengedhető, hogy Ábrahám saját magát áldozza fel Izsákért, apa a fiáért? A szerző ezt a kérdést összetett gondolati szerkezet keretein belül vizsgálja. A tanulmány egyrészt tartalmazza Ábrahám tettének két értelmezését, továbbá Sára és Izsák szemszögéből is megvizsgálja a problémát. Végezetül a gondolatmenetet három történet egészíti ki, amelyek Kierkegaard *Félelem és reszketés* című munkájának négy etűdjéhez hasonlóan újrafogalmazzák, kibővítik és átgyúriák a bibliai elbeszélést.

Az első történet Ábrahám tettének első értelmezéséhez kapcsolódik, a második Sárahoz, a harmadik Izsákhöz. Ennek az összetett szerkezetnek, amely a fogalmi érvelés mellett rövid – vallomások – elbeszéléseket is alkalmaz, egyértelmű célja a történet újbóli felnyitása a befogadó számára, ahol a hit próbájának diadalmas teljesítéséről inkább a szereplők emberi tragédiáira kerül át a hangsúly. A szerző záró konklúziója Izsák története kapcsán arra mutat rá, hogy bár Ábrahám sikerrel teljesíti a hit próbáját, fia vélhetően nem fog tudni szabadulni az áldozathozatal kísértő tapasztalatától. Ez a konklúzió képelemzésekkel is kiegészül: Caravaggio *Izsák feláldozása* című műve áll szemben többek között Rembrandt és Tiziano hasonló témájú alkotásaival. Az analízis meggyőzően mutat rá arra, hogy Caravaggio képén Ábrahám brutálisan leszorítja az ordítva vergődő Izsákot – ez az erőszak éles kontrasztban áll a téma egyéb feldolgozásain látható óvó apa-fiú viszonyal. Ebben az értelemben állítható, hogy Caravaggio realizmusa mintegy megelőlegezi már a 17. század elején a magától értetődő transzcendens csodától a kusza és konfliktusos emberi viszonyrendszer felé mutató fordulatot, amely később Kierkegaard-nál kerül említésre, és amit Gyenge itt kísérel meg kibontatni.

Gábor György tanulmányában arra kérdez rá, hogy vajon a történelmi festészet mennyiben visz közelebb a múlt megismeréséhez. Bevezetőjében leszögezi, hogy ez nem pusztán a festészet (és a képek) dilemmája, hiszen a múlt megragadhatóságának kérdése már a történelmi elbeszélések és rekonstrukciók szintjén felmerül. Ugyanakkor a nyugati gondolkodásban a múltra vonatkozó szövegek mindig is elsőbbséget élveztek a múltat bemutató képekkel szemben. A szerző egy lépést tovább lépve a képek megkerülhetetlen szerepére mutat rá a történelem megalkotásában. Ezt a pozíciót kognitív és történelmi érvek

támogatják. A kognitív érv Donald és Damasio nyomdokain az agynak a gondolkodás során végzett alapvető képalkotó tevékenységét hangsúlyozza. A történelmi érv az ikontól és a képrombolástól Leonardo elméleti munkásságán keresztül egészen a kortárs spektakulumig ívelő rekonstrukcióját adja a kép változó ismeretelméleti státusának Nyugaton. Ennek a történelmi rekonstrukciónak fő kérdése az, hogy a kép vajon transzparens reprezentáció-e, amely törés nélkül közvetíti az ábrázolt fizikai vagy metafizikai valóságot, vagy netán torzítja azt? A problémát tovább bonyolítja, hogy sok esetben *A* múltbeli eseményről *B* több száz évvel későbbi időpillanatban készült képet mi ismételtén pár száz évvel későbbi időpillanatban nézünk – mi-féle közvetítésről lehet itt beszélni? A kép *A* eseményt vagy *B* időszak percepcióját közvetíti-e *A* eseményről? Ezeknek a szétartó perspektíváknak az együttes kezelése vezethet el ahhoz, ahogyan Gábor javasolja, hogy a szemlélő egyszerre lép viszonyra az ábrázolt történettel, és azzal a múltbeli befogadóval, aki az eseményt képíleg saját maga és kora számára bemutatja. Ebből a pozícióból a szerző Franz von Lenbach *Titus diadalkapuja*, valamint David Robert és Nicolas Poussin *Jeruzsálem lerombolása* című képeit vizsgálja meg. Az összehasonlító elemzés meggyőzően mutat rá Robert madártávlata, Poussin drámai elbeszélése és Lenbach zsánerképe közötti különbségekre. A szerző Robert képe kapcsán a mű prófétai és látomásos jellegét hangsúlyozza, amely az eseményt az isteni elrendelés szükségszerűségének eredményeként jelenti meg. Poussin képének és a vonatkozó Josephus Flavius szöveghelynek az elemzése Titus szerepének mutációjára koncentrálna: míg Josephus szerint Titus mindössze nem akarta feltétlenül elpusztítani a templomot (egy közkatona gyújtotta fel), addig Poussin értelmezésében már a császár át is érzi az üdvtörténelmi tragédia

teljes súlyát – és megretten tőle. Lenbach művének vizsgálata a „nagy” emberek világtörténelme és a mindennapok története közötti feszültséget helyezi a középpontba: a parasztesalád kocsija csaknem „összeütközik” a diadalív domborművén látható győztes császári menettel. Bár Gábor történelemteológiai tűnődései időnként talán inkább a „lehetséges”, mint a „valószínű” terepén mozognak, a képek részletes elemzése, valamint az ábrázolt esemény és az ábrázolás kontextusának rekonstrukciója révén elgondolkodásra és a képnél való időzésre ösztönöznek.

A tanulmányok mellé két módszertani megjegyzés kívánkozik. A valóságábrázoló paradigma platformján maradván is megkerülhetetlen az a kérdés, hogy a képek fogalmi struktúráját milyen szempontból rekonstruáljuk. Két alapvető útja van ennek: a történeti kontextus vagy a befogadó reakciójának előtérbe helyezése. Ha a hangsúly a történeti kontextusra kerül, akkor a rekonstrukció kulcsa olyan történeti bizonyítékok felmutatása lesz, amelyek meggyőzően segítik az egyes elemek azonosítását. Ezekre az azonosításokra épül fel aztán az értelmezés, amely a képre mint egy bizonyos fogalom kifejezésére tekint. Ha a hangsúly a befogadó reakciójára kerül, akkor az egyes elemek azonosítása mintegy spontán történik meg, ahogy ezekből spontán épül fel a mű értelmezése is. Ebben az esetben a történeti valóság nem zavarja, vagy szennyezi az értelmezést, amelynek sikere leginkább azon múlik, hogy a spontán azonosítások találkoznak-e a szélesebb ízlésközösség egyetértésével, vagy sem. Természetesen vegytiszta formájában egyik pozíció sem létezik, a kötet négy tanulmánya is ennek a kettőnek egyfajta elegyét mutatja fel. Ugyanakkor úgy vélem, fontos lenne az egyes gondolatmenetek elején jelezni – ahogyan azt Bacsó és Gábor meg is teszi –, hogy az egyes állítások történeti ígérennyel

is bírnak, vagy tisztán a kép inspirálta intuitív belátásoknak kell-e tekintenünk őket. Nem azért, mintha az egyik magasabb rendű lenne a másiknál, hanem azért, mert ezek a belátások a képről való fogalmi beszéd eltérő rendjébe illeszkednek.

Ennél a filológiai jellegű problémánál talán fontosabb az a kérdés, hogy meddig terjedhet a valóságábrázoló képi paradigma és a fogalmi gondolkodás szinergiája. A kötetben szereplő négy tanulmány esetében, bár különböző mértékben, mintha arról lenne szó, hogy a képi és fogalmi kifejezés különböző kérdések egymással párhuzamos leírását adhatják, a módszertani hozadék pedig az lenne, hogy ezen párhuzamos leírások között asszociatív viszonyok mutathatóak ki. Ahhoz nem fér kétség, hogy ez önmagában igen termékeny lehet: a kép időnként sűrítve és élesebben tud láttatni kérdéseket, mint a filozófiai analízis, a fogalmi gondolkodás időnként képes addig a pontig elvinni minket, ahol a képnek olyan, pusztán a képen keresztül nem-feltárható jelentése nyílik meg, amely gazdagítja a befogadást. Ugyanakkor felvethető, hogy a matematikai perspektíván alapuló valóságábrázoló kép egy bizonyos képi gondolkodást mutat, ettől egyértelműen eltérő például a középkori keresztény művészet tipológiai-geometrikus ábrázolási rendje, az Európán kívüli, modernség előtti képi kultúrákról nem is beszélve. Vagyis pusztán az ábrázoló kép talaján maradván úgy tűnik, különböző paradigmákat lehet azonosítani, amelyek talán a gondolkodás különböző rendjeivel is gyümölcsöző feszültségre léphetnek. A gondolkodásnak és a képnek ez a párhuzamos állított pluralitása végső soron mindkettő tagoltabb megismeréséhez vezethet el.

Ahogy ezek a felnyíló távlatok is híven jelzik, *A szépség akarata* című tanulmánykötet gondolatébresztő olvasmány, és fontos lépés filozófia és képtudomány interdiszciplináris kutatása felé.