

zatban a verbális képek családjában a „metaforák” és a „leírások” mellett az „írás” is helyet kapott. Ez utóbbi pedig különösen fontos, mivel ez a gondolat összekapcsolódik a Mitchell által is sokat hivatkozott Jacques Derrida megkülönböztetésére, melyet a *fonémák* (mint a beszélt nyelv elemi egységei) és a *grafémák* (grafikus jel, nyom, írás) között tett az előbbi javára.³ Ez az eltérés, mint tudjuk, soha nem rögzített evidencia, mert a kettejük közti el-különböződés [différance] alapvetően temporális, miáltal a köztük lévő viszony folyamatosan felülíródik.⁴ Ez pedig kulcsfontosságú fejlemény kép és nyelv heteronóm kapcsolatának megértésekor.

A „képek családfáját” bemutató csoportosítás a *kép* szó különböző diskurzusok szerinti előfordulását és jelentésmódosulását követi le a konkrét grafikus tárgyaktól a verbális alakzatokig. Mitchell ezzel az ábrával kívánta demonstrálni a *kép* fogalmának egységes megítélésében és a nyelvtől való elhatárolásban rejlő ellentmondásokat.

A másik ugyancsak zavaró elem az angol *image* szó következtelen fordítása a kötetben. A probléma nem is annyira ott adódik, amikor *képként* és *képzetként* egyaránt fordítják, hanem amikor egyes esetekben e szó *kép(zet)*ként is szerepel. Utóbbinak szintén volna jogosultsága, mivel a fogalom kettős (reális és mentális) vonatkozásait egyaránt érvényben tartja, azonban sokszor bizonytalan, hogy egy adott szöveggörnyezeten belül éppen melyik jelentésrétegre helyeződik át a hangsúly. (Például: „A legrövidebb válasz természetesen az egész tétel tagadása azzal az ortodox kijelentéssel, hogy az absztrakt művészet nem fojtja el a nyelvet; egyszerűen »puszta vizuális kép(zet)eket alkot, amelyeknek nincsen semmiféle olyan nyelvi vagy irodalmi jellemzőjük, amit elnyomhatnának.«”⁵) A kötet fordításai sajnos amúgy is sok kivetnivalót hagynak maguk után. Rengeteg egyeztetési- és helyesírási hiba, elütés található a könyvben. (Babits Mihály nevét angolosították, Vajda György Mihály neve néha Varga György Mihályként szerepel stb.) Ezek a félreírások és figyelmetlenségek valószínűleg nem az előbb említett Derrida-tanulmány szellemében kerültek a könyvbe. Némely mondat már-már az érthetetlen határát súrolja: „A terror fő fegyvere az erőszakos látvány, a destrukció képe, a képek destrukciója, vagy mindkettő, mint ahogy történt ez a mind közüli legnagyobb látványosság esetében is, a World Trade Center megsemmisítésekor, ahol a globálisan felismerhető ikon lerombolását tudatosan meg lett rendezték, így ikonná vált, mely saját jogán szerepel.”⁶ És ha már egy olyan kötetről esik szó, melynek legfőbb tárgya kép és nyelv viszonya, nehéz megállni, hogy a tipografikus elemek igénytelenségéről (tördelés, betűtípus, borító stb.) egy szó se essék. Az effajta szépséghibák sajnos még a szűkre szabott pénzügyi kerettel sem indokolhatóak. A négyféle betűtípussal, piros és fekete alapszínekkel kódolt szegényes előlapra William Blake szaturnuszi figurája teszi fel a koronát, amint éppen Kazimir Malevics festményének vörös négyzetén üldögél. A látványelemek esetlen használata sajnos a hátsó borítón (a kötet ismertetője például kétféle pirossal íródott) és a könyv belsejében is visszaköszön

(a Blake-szöveg fejléce a Goodman-tanulmány tetejére is átterjedt, a kezdő oldalak iniciáléi és a sokféle betűszedetek zavaróan hatnak).

(a szerkezetről)

A *képek politikája* kötetsszerző elvéből következtetve a könyv első sorban változatos tablóként kíván hozzájárulni a magyar nyelvű Mitchell-recepcióhoz, így az egyes tanulmányok nem fűződnek szorosán egymásba. Az előszó világos áttekintést nyújt Mitchell tudományos tevékenységéről és a képelméleti diskurzusokban elfoglalt szerepéről. A már említett *Mi a kép?* című dolgozat kitűnő megalapozása a rákövetkező tanulmányoknak. Ebben az írásban a képekre vonatkozó reflexiók történetét a platóni-arisztotelészi hagyomány látásmélettől a zsidó-keresztény teológiai hagyomány idevágó tendenciáin át a modern-posztmodern korok filozófiájának és művészettörténetének vizualításra vonatkozó kommentárjaikkal követhetjük nyomon. Emellett Mitchell vázolja a különböző társtudományok (szemiotika, lingvisztika, kognitív pszichológia, kortárs elmefilozófia stb.) módszertani előfeltevéseit és kutatási irányait is. Ezt követi az első fejezet *Szó és Kép* címmel, mely a *Blake és a testvérművészetek hagyományára* címet viselő írással indul, és az 1986-os *Ikonológiából* (*Iconology: Image, Text, and Ideology*) származó két tanulmánnyal (*Képek és bekezdések: Nelson Goodman és a különbözős grammatikája; Tér és Idő: Lessing Laokoónja és a műfajok politikája*) záródik. Míg az utóbbi kettő az eredeti mű kontextusában sokkal feszesebben illeszkedtek egymáshoz, addig a Blake-tanulmánnyal kiegészülve inkább csak ízelítők a képteoretikus konkrét szerzők mentén vizsgálódó műveiből. Bár a három tanulmány számtalan közös metszéspontot mutat *szó és kép* kapcsolatát illetően – hiszen a Blake-alkotások kompozit-jellegének megértése, Lessing műfajelméleti alapokon nyugvó különbségtevése és Goodman jeltudományos vizsgálata végső soron mind ebbe az irányba mutat –, a fejezet mégsem utal egységes vezérelvre. A képpolitika témaköréhez talán *A képrombolás retorikája: marxizmus, ideológia, fetiszmus* (*The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism*) című tanulmány is idekívánkozna az *Ikonológiából*.

A szerkesztői szándékot leginkább tükröző *Kép/Szöveg* fejezet, az 1994-ben megjelent *Képelméletből* (*Picture Theory*) szemzset, és inkább elméleti fejtegetéseken alapuló értekezéseket tartalmaz. Ettől a résztől nem is érdemes számon kérni egybe-

³ Ld. W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?* (ford.: Szécsényi Endre) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 35.

⁴ Ld. Jacques Derrida: *Az el-különböződés* (ford.: Gyimesi Tímea) = *Szöveg és interpretáció*, szerk.: Bacsó Béla, Cserépfalvi Kiadó, Budapest, é. n. A szójáték eredeti értelmét magyarul talán a „külömbőség” szó jobban kiadná, bár Derridánál (différance) fontos szerepet játszhat az is, hogy a hangzott és írott nyelv közötti eltérést egy magánhangzó adja.

⁵ W. J. T. Mitchell: *Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv* (ford.: Rajnai Judit) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 234–235.

⁶ W. J. T. Mitchell: *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen: Szó és Kép a terror idején* (ford.: Horváth Gyöngyvér) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 275.

függő szempontrendszerrel, mivel itt önálló értékű tanulmányok lettek összegyűjtve. Az első szöveg a *Képelmélet* bevezetője, ezt követi a *Képi fordulat* című, sokat hivatkozott és vitatott esszé, melynek egy rövidített változata már korábban is megjelent magyarul.⁷ Ezután a *Metaképek* címet viselő tanulmány, valamint a manapság szintén közkeletű retorikai problémának, a *képleírás* műfajának Mitchell-féle értelmezése (*Az ekphraszisz és a Másik*) következik. A passzust az *Ut pictura theoria: Az absztrakt festészet és a nyelv* beszédes címre keresztelt dolgozat zárja.

A tanulmánykötet címéhez leginkább az utolsó szakaszban (*Politika, Ideológia, Kép*) található írások kapcsolódnak, itt ugyanis az amerikai tudós képelméletét láthatjuk működésben kurrens politikai témák elemzése közben. Kétségkívül ezek az esettanulmányok világítják meg leginkább Mitchell kritikai ikonológiájának létjogosultságát. Míg *A CNN-től a JFK-ig* az 1990-es évek politikai közhangulatát formáló *Sivatagi Vihar* hadművelet médiareprezentációjának vizuális retorikáját elemzi, addig *A Kimondhatatlan és az Elképzelhetetlen: Szó és Kép a terror idején* a napjaink legsürgetőbb problémáját, a terrorizmus virtuális és szimbolikus vonatkozásait teszi kritika tárgyává, összefüggésbe hozva mindezt a „kimondhatatlan” és az „elképzelhetetlen” klasszikus teológiai konfliktusával. Mindez ténylegesen is alá kívánja támasztani azt a feltevést, miszerint a „művészet utáni kép” a „művészet előtti kép” problematikáját újítja meg.

(summa summarum)

A képek politikája számos szépséghibája ellenére is fontos adalékul szolgálhat ahhoz, hogy a képekre vonatkozó, mindenkor érvényes kérdéseinket artikulálni tudhassuk. A kötet létrehozásában közreműködők célkitűzéseit a mérsékelt színvonalról függetlenül is dicséret illeti. Ennek jelentőségét még azok a szkeptikus érvek sem tudják beárnyékolni, amelyek szerint a képek kérdése csupán a tudományos hóbortok újabb vesszőparipája. Manapság e téma jelentőségét éppen az adja, hogy „a jelenkori vizuális kultúra és a reprezentáció nem-diszkurzív rendszerének hatalom/tudás hányadosa túl kézzelfogható, túlságosan mélyen be van ágyazódva a vágy, a dominancia és az erőszak technológiáiba, túlságosan át van itatva a neofasizmus emlékeztetőivel és a globális közösségi kultúrával ahhoz, hogy ne vegyünk tudomást róla.”⁸

Bazsányi Sándor

„Testének temploma” – és arcának tükre

(Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Ford.: Hidas Zoltán, Atlantisz, 2009)

„Ő pedig az ő testének templomáról szól vala.”
(Jn. 2,21)



A fenti evangéliumi passzust választotta egykor Nadas Péter az *Emlékiratok könyve* mottójául. Mely regényben viszont mindvégig csakis az emberi testről olvashattunk, azon belül a teljességgel felszabadított s így magára hagyott test sokrétű tapasztalatainak szorongató mélységeiről és eksztatikus magasságairól, illetve a mélységekre és magasságokra törő vágy óhatatlan kudarcairól – miként azt a főelbeszélő summázza is a mű

végén: „Belőlem azokban az években hiányzott mindennemű messziség; minden szavam, mozdulatom, titkos óhajom, célom, törekvésem és szándékom kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekezett kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni.” Ámde: „És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messi dolga nélkül?” Hiszen: „A szar nem ér az égig, csak gyűlik és töpped.”

Ugyanakkor a Nadas-regény mottójának eredeti szöveggörnyezetében az egyetlen személyben kettős, azaz mind isteni, mind pedig emberi természettel rendelkező Jézus Krisztus az ő saját testéről beszél, amely tehát egyszerre valóságos-emberi és misztikus-isteni. És noha az ókeresztény kori (efezusi és khalkédoni) zsinatokon kidolgozott dogma szerint a két természet Krisztus isteni személyében úgymond összekeveredés nélkül volt együtt, mely krisztusi személy ráadásul a Szentháromság dogmájának értelmében azonos az Atya és a Szentlélek szintén isteni személyeivel, mégpedig az egy és oszthatatlan isteni lényeg jóvoltából –, nos éppen ezért, a „lényeg” okán nem lehet kétséges, hogy a János-evangélium adott pontján leginkább Krisztus misztikus testéről (no és persze az egyházzól) van szó. Mert csakis arról lehet szó. Vagy ha – feltéve, de nem megengedve – az emberiről, az akkor is az istenit jelenti. Mert csakis azt jelentheti.

És ha máshonnan nem, akkor a regénymottó evangéliumi helyéből mindenképpen igazolhatónak tűnik, hogy még Nadas sem tud úgy beszélni kizárólagos intenzitással az emberi testről, hogy közben ne utaljon „az istenek messi dolgaira”. Mint ahogyan a képek több évezredes története sem mesélhető el anélkül, hogy ne érintenénk Jézus Krisztus kettős természetének titkát, hogy ne vetnénk fel az istenemberre vonatkozó „hiteles kép” kérdését.

⁷ Ld. http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html, hozzáférés: 2009.12.05.

⁸ W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat* (ford.: Tóth Zsófia Anna) = *A Képek Politikája*, Szőnyi György Endre és Szauder Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 143–144.

A művészettörténész Hans Belting a megtestesülés képi és nyelvi következményeit firtatva többször is utal a János-evangélium híres prológusára, amely a testté lett *logosz*ról tudósít. (A prológus részletét egyébként Nadas is felhasználta, mégpedig szintúgy mottóként, az *Egy családregény vége* című korai regényében.) És ha nyugati kultúránk története leírható – kontrasztosan – a kép és a szó folytonos, változó heveségű vetélkedéseként, akkor e történetben a „*logosz*” „*verbum*”-ként való fordítása Szent Jeromosnál „nemcsak ennek a szónak, hanem minden további-
nak is olyan tekintélyt kölcsönzött, amely előtt a képek kénytelenek voltak kapitulálni.” (11) Eszerint a *Képviták mint hitviták* alcímet viselő könyvben leginkább a kora kereszténység és a reformáció szónak elkötelezett, ámde képről alkotott vélekedéseit követhetjük nyomon (gazdag és találó művészettörténeti példákkal ellátva), amelyek megelőzik, és egyúttal elő is készítik a modern művészeti kép jócskán összetett, sokszínű és szétartó jelenségsorozatját. Ugyanis Belting több könyvében foglalkozik a premodern, a modern és a posztmodern képesség és vizualitás összefüggéseivel – hagyományosabb művészettörténeti megközelítéssel az 1990-es *Kép és kultuszban*; majd markánsan nyitva a Gutenberg-galaxist újabban leváltani látszó vizuális kultúra teljes mezeje felé a 2001-es *Kép-antropológia* elemzéseiben; ámde mindvégig *A művészettörténet vége?* című, 1983-as módszertani számvetés programszerű önreflexiójának fényében. Egyébként *Élet és Irodalom*beli ismertetésében (2009. december 11.) Bacsó Béla is úgy látja Belting 2005-ös könyvét, mint amely a húsz éve megjelent *Kép és kultusz* tárgyát mondja újra a *Kép-antropológia* szemléleti-fogalmi keretei között. Az antropológiai megközelítés értelmében *A hiteles kép* is úgy beszél a Krisztus-ábrázolások korszakfüggő példáiról, hogy közben mindvégig a teljes zsidó-keresztény kultúra vizuális mezejéről, azon belül a kortárs vizuális kultúra önmegértésének esélyeiről van szó. És nem csak az alabamai országút melletti Krisztus-óriásplakáthoz (38) vagy a Mel Gibson-féle *Passió*hoz (51–52) hasonló látványkampánytermékek kapcsán, hanem az antropomorf igényű ábrázolások történetének bármely pontján; mely ábrázolások prototípusa természetesen az Újszövetségben megtestesült istenember, vagy éppen az Ószövetségben Isten képére – és egyúttal bűnre – teremtett ember. Az ember, akinek tehát – a szónak elkötelezett Baudelaire híres költői képe nyomán – képek erdején át visz az útja, mely képekkel teli útról ráadásul minduntalan képeket is alkot magának.

Mivel Krisztus „a láthatatlan Isten képe”, (Kol. 1,15) és mivel „aki látja őt, látja az Atyát” is, (Jn. 14,9) így szól a művészettörténész következtetése: „A művészek számára tehát a három isteni személy [Atya, Fiú és Szentlélek] közül csak egy volt ábrázolható, ám annak képe mindig magában foglalta a két másik személyt is.” (111) A misztikus istentapasztalat övezetében az Istennel azonos eucharisztia „realitása” mellett megjelenik a Krisztust ábrázoló képek „realizmusa” (127), először a kultikus kép formájában, eleinte közösségi, később magánáhitati igények szolgálatába állítva, majd egyre inkább a művészeti vagy eszté-

tikai jellegű képek megannyi változatában – ahogyan azt a *Kép és kultusz* szerzője most újrasummázza: „Az esztétikai reflexió a művészet nevében a képek saját jelenlétét erősítette meg, miközben ugyanilyen mértékben gyengítette annak realitását, amit a képek ábrázoltak.” (128) Gondoljunk csak Mantegna *Halott Krisztus*ának provokatív alulnézetére, vagy éppen Max Ernst ó- és újszövetségi toposzokat elegyítő képére: *Szűz Mária elfenekeli a kis Jézust három tanú jelenlétében*. Mert ha már Krisztus emberi természete révén az istenség ábrázolhatóvá válik, akkor az ábrázolásban rejlő lehetőségeknek nem lehet gátat szabni – feltéve, ha nem maradunk valamely kötött formarenden belül, mint amilyen például elsősorban a görögkeleti ikonok világa, amelyet ugyanakkor lehet szabadon értelmezni; lásd például Vajda Lajos ikonos önarcképeit; vagy mondjuk a Belting-könyvben külön fejezetet érdemlő Dürer-önarckép ikonjellegét, amelyen – az „Isten képére teremtett” emberre vonatkozó ószövetségi passzus nyomán – „az Istenhez való hasonlóság a Dürer arcához való hasonlóságon sejlik át”, miáltal „az archetípusra történő utalás egyazon arc kettős szemléletét eredményezi: Dürer a maga arc-képét festi meg, amely viszont »Isten képmására« (*in imaginem*) teremtetett.” (160) Mindazonáltal, azaz mindezen érvényes festői döntések ellenére (vagy jóvoltából) a Krisztus-ábrázolások történetének mélyén soha fel nem oldható dilemma húzódik, amelyet Belting a Tábor-hegyi színeváltozás kapcsán ekképp összegez: „A Megváltó színeváltozását megelőzően méltatlan az ábrázolásra, utána pedig már ábrázolhatatlan, mivel csak halandó testben lehetne megmintázni.” (72–73) A krisztusi halandó test lehet megfogant és megszületett test (lásd például Raffaello *Sixtus-Madonnájának* gyermek Jézusát), szenvedő és halott test (mint Holbein *Halott Krisztusa*), vagy feltámadott test (lásd például Caravaggio *Hitetlen Tamás*ának Jézusát). Van tehát egyfelől a változatlan lényeg, és van másfelől a változásnak – és nem csak a misztikus színeváltozásnak! – kitett test. Meg kell hát kritikai értelemben különböztetnünk az *eikónt* mint eszmét és az ikont mint materiális képet, Krisztust mint az Atya ösképét, és az adott Krisztus-ábrázolást mint képmást. A láthatatlan Isten, annak ösképe, valamint ennek képmása olyan vizuális hierarchiát alkotnak (à la Platón), amelyet teljességgel felfogni lehetetlen, ámde körüljárni mindenképpen érdemes – például a Szentháromság- és Krisztus-dogmákban alkalmazott görög *proszópon* kifejezés révén, amely egyszerre jelent „arc”-ot és „maszk”-ot, és amelynek latin megfelelője, a *persona* immár kizárólagosan „maszk”-ként értendő. Belting ugyanakkor felhívja figyelmünket a szójelentés színházi párhuzamára (most nem beszélve annak retorikai-irodalmi allúziójáról, a *prosopopoea* illetve *personificatio* mint megszemélyesítés alakzatáról): „A maszkfogalom nyelvi síkon arra a paradoxonra utal, hogy Krisztus Egyetlen, noha egyaránt reprezentál Istent és embert, hasonlóan ahhoz, és mégis eltérően attól, ahogy a színész egyetlen figurában kapcsol össze szerepet és szereplőt: Krisztus – ha úgy tetszik – ember mivoltában Isten maszkját viselte.” (63) És talán ezúttal tényleg érdemes Krisztus kettős természetű személyének titkát nem is annyira dogmatikai,

mint inkább képzőművészeti összefüggésben vizsgálni, továbbá a szűkebben értett képzőművészettel határos művészeti (mondjuk színházi) vagy nem-művészeti (adott esetben dogmatikai, vagy éppen politikai, netán piaci érdekeltségű) vizuális médiumok történetére figyelni.

Krisztus maszkjának illetve testének különböző ábrázolásait követhetjük nyomon könyvünkben – Veronika kendőjének változataitól a turini lepel fotójáig, amelyek kapcsán Belting egymás mellé állítja a Krisztus-test látására vonatkozó „szomatikus érveket” és a Krisztus-igazságra irányuló „metafizikai érveket”. (65) Metafizika és szomatika, dogmatika és esztétika, lényeg és jelenség, igazság és annak látszása – olyan fogalmi párok, amelyek révén könnyen belátható, hogy a „hiteles képre” törekvő ábrázolástörténet adott pontjain „a kép evidenciája egyszerre csökkent és fokozódott: csökkent, mivel a kép csak a látható testet tudta ábrázolni, és fokozódott, mivel azon túli, láthatatlan referenciája is volt. Amit láthatóvá tett, az nem állt ellentmondásban azzal, amit nem tett láthatóvá.” (134) Ahogyan egyébként az (isteni) igazság mindig is létezett, csakis részlegesen megnyilvánulva – de azért így mégiscsak megnyilvánulva – az arra vágyakozó halandó számára. (Miként Heidegger írja és értelmezi a görög „igazság” szót – kiemelve annak fosztóképzőjét – „*a-létheia*”-ként, azaz „el-nem-rejtettség”-ként, az egyidejű feltárultság és leplezettség dialektikájában.) A krisztusi igazság részleges és áttételes megmutatkozásának/megmutatásának szép példái a XVII. századi Zurbarán (Veronika kendőjét, Isten bárányát és a Megfeszítettet ábrázoló) képei, amelyeken „a festő azon dilemmája” kap változatos vizuális minőséget, „hogy bár a látható világot jeleníti meg, a vallásban mégis kénytelen túllépni azon.” (171)

És ahelyett, hogy mi is „túllépnénk a látható világon”, elléphetünk, elmozdulhatunk a hasonlóság-elvű ikonikus felfogástól – Peirce és Nelson Goodman szemiotikus stílusváltásával – az egyezményes elvű szimbolikus jelszerűség irányába is; mondjuk a mimetikus képek (lásd pl. Masaccio Szentháromság-freskóját) és a mechanikus lenyomatok (lásd pl. Veronika kendőjét) megkülönböztetése révén: míg az előbbiben a megtevesztés esztétikai formája van jelen, addig az utóbbi valamiféle képi bizonyítékként a hiányzó testre, a valódi test hiányára utal. Platonikus éllel fogalmazva: „...a képek életet színlelnek, holott valójában nincs bennük ilyesmi. Ilyen csalódás a jel kapcsán nem érthette az embert.” (200) A kereszténység érvényes jele a kereszt (és nem a mimetikus ábrázolás szenvedélyének kiszolgáltatott Veronika-kendő, vagy éppen a turini lepel); mindaz pedig, ami a kereszt jelen túl van, vagy azon túlra törekszik, vita tárgya, a mindenkori „képvita mint hitvita” tárgya lehet. És ha már az egymást feltételező képimádat és képprombolás szélsőséges indulatait gerjesztő Krisztus-ábrázolások helyett módunk van a jóval békésebb kereszt-jelet választani, akkor miért ne választanánk azt? Miért ne látnánk be e visszafogott döntés biztonságát és bizonyosságát? Belátni persze könnyű, elfogadni viszont korántsem. Hiszen antropológiai, sőt „kép-antropológiai” értelemben bennünk rejlik a

makacs vágy – az ábrázolásra, illetve az ábrázolt dolog felismerésére, arra az öröme tehát, amely mindebben rejlik (ahogyan arról Arisztotelész is beszél a *Poétika* legelején). Nem tudunk hát lemondani a képekkel, a képi ábrázolással kapcsolatos örömről (és persze indulatokról) – még az egyetértés, a béke, a nyugalom érdekében, a kereszt vizuális ökömenéje, szemiotikai egyértelműsége jegyében sem.

Az ikon vizuális bűvöletét semlegesítő kereszt jelét egyébként is csak egy paraszthajszál választja el az érzékek helyett egyenesen a lélekhez szóló igétől, ama bizonyos jeromos *verbum*tól. Legalábbis a kép és szó dichotómiájára kihegyezett figyelem számára. De talán nem kell feltétlenül dichotómiát látnunk ott, ahol másként, más látásmódokkal is boldogulhatunk. Norman Bryson például 1981-es *Word and Image* című könyvének előszavában a képeknél és szavaknál *egyaránt* megfigyelhető diszkurzív(-logikai) és figuratív(-retorikai) dimenziók formális különbségeire hívja fel a figyelmünket. Miáltal, vagyis a körültekintő szemiotikai elemzés által – szabadon használva Bryson fogalmi megkülönböztetését – mégiscsak megbabolázhatjuk az ikonok abszolút realizmusigényét, annak nehezen vagy sehogyan sem zabolázható következményeivel (idolátria, ikonoklasmus) együtt. A diszkurzív referencia (értelemvonatkozás) megengedő és tagolt övezetében a mimetikus ikon igazságát leválaszthatjuk a figuratív autoreferencia (esztétikum) anyagelvű érzékelésének kalandjáról. Mondhatni magára hagyjuk az érzékelést annak érzéki – immár igazságsemleges – tárgyával. Ilyen értelemben az adott Krisztus-ábrázolás figuratív szépségének nincs közvetlen köze a jelentés diszkurzív tisztaságához, noha tagadhatatlanul együtt vannak jelen; miként Krisztus egyetlen személyében – összekeveredés nélkül – az ő isteni(-,diszkurzív) és emberi(-,figuratív) természete.

De visszatérve Belting gondolatmenetéhez: a „képviták mint hitviták” során „magától értődött, hogy a jelek kiténtetett szerepet élveznek, hogy általuk meg lehessen szabadulni a képektől.” A jelek jele, a szó pedig „rangban minden más médiumot megelőzőtt”. (224) Játsszunk hát a szavakkal! Nézzük meg röviden, milyen összetett kifejezéseket alkothatunk a magyarban a „kép”, a „jel” és a „szó” szavakból! A „jel”-hez mindkét másik szót társíthatjuk: „jelkép”, „jelszó”. Míg a „szó”-hoz csak a „kép”-et ragaszthatjuk: „szóképp”. A „kép” viszont teljességgel magára marad (legalábbis a jelenlegi nyelvi szokás szerint). Szofisztikusan kiaknázva, azaz a valóság síkján továbbjátszva a szójátékot: a jelnek gond nélkül alárendelhetjük a képet is (lásd a béke jelképévé vált galambot), és a szót is (lásd a *Bánk bán*ban jelszóvá degradált Melinda nevet); a szónak pedig biztosan alárendelhetjük a képet (legyen az akár Juhász Ferenc-szóképp, akár Parti Nagy-féle akaratlagos képzavar); a képnek viszont nem rendelhetünk alá semmit. A kép, ha nem akar a jel vagy a szó alárendeltje lenni, önmagára marad, hiszen nem rendelheti maga alá sem a jelet, sem a szót. Miként a sokak által kritizált Panofsky-féle „ikonográfia” (= „*eikón*” + „*graphé*”) vagy „ikonológia” (= „*eikón*” + „*logosz*”) szavak kapcsán is az írásnak és a nyelvnek, egyszóval a nyelvben

megragadható tudásnak alárendelt képről beszélhetünk (mely művészettudósi szóházasító szenvedélyt korrigálja Max Imdahl a csakis képi értelemre vonatkozó, egytagú „ikonika” terminussal.)

Érdekes ebben az összefüggésben a Belting által jeleméleti szempontból körüljárt úrvacsoravita, hogy tudniillik: „Vajon a kenyér, amelynek külső megjelenése a »szóra épülő« liturgia folyamán mit sem változott, az Úr valóságos *testvé* vált-e, amelyről belsőleg lehet *képet* alkotni, vagy megőrizte pusztá *jel* voltát?” (243 – kiemelések: B. S.) A reformátorok, mint tudjuk, rövidre zárták a test, a szó, a kép és a jel összetett kérdéskörét, azaz „bűcsüt vettek a kép és a test minden ambivalenciájától, amelyet a katolikus gondolkodás dédelgetett, és a jel és test kontrasztja mellett döntöttek.” (245) A puritán jel nem tart igényt a kép státusára, azaz nem kíván kapcsolatba lépni a testtel, miáltal le is mond a mimetikus ábrázolás ambivalens értékeiről: szépségeiről és veszélyeiről, veszélyes szépségeiről. Ám ha – Luther nyomán – a *sola scriptura* értelmében „a szó megtisztította a belső képeket, nyugodtan meghagyhatók a külső képek is”; ami egyfelől azt jelenti, hogy nem feltétlenül muszáj lerombolni a katolikus ábrázolásokat, másfelől pedig megengedi, hogy lehet úgynevezett protestáns képeket is készíteni (miként Luther festőbarátja, Cranach teszi), amelyek „jelszerűségüknek köszönhetően [...] mentesek [...] a csábérotól, mely a régi képekben ott lappang.” (235) A protestáns kép mint *jelszerű kép* végső soron titoktalanítja a katolikus képet mint *testszerű képet*, amennyiben a szóból értő lélekbe/szívbe számúzi a hit igazságát. Ez a szóelvű képfelfogás majd más és más összefüggésekben, újra és újra feltűnik a művészetek történetében; így például – messzire nyúlva – Duchamp nem retinának szóló, antiszenzualista, hiperintellektuális művészetében, vagy éppen a Kandinszkij-féle festészet szellemi igényű absztrakciójában.

Noha a „jel és test kontrasztjában” fogant protestáns képfelfogás jóvoltából akár oda is hagyhatjuk a „képvita mint hitvita” harcok paradigmáját. Mert – teszi fel a kérdést Belting – miért csak ikonoklasmusról (*képrombolásról*) és idolátriáról (*bálványimádásról*) beszélünk; miért nem beszélünk idoloklasmusról (*bálványrombolásról*) és ikolátriáról (*képmádatról*)? Feltehetően azért, mert – szól a kézenfekvő (kép-)antropológiai bölcsesség – „az idolkok a mások képei, az ikonok a saját képeink.” (255) Ám ha – visszakozva az ókeresztény zsinatok jegyzőkönyveire – nem fokozzuk mértéken felül a képek iránti szenvedélyes elköteleződés mértékét, azaz nem imádatról (*latreia*), hanem csupán tiszteletről (*proszkúnészis*) beszélünk, és nem is a bálványok vagy látszatok (*eidolon*), hanem az igaz hitben fogant képek (*eikón*) vonatkozásában, akkor például kedvünket lelhetjük Erhard Schön 1530-as fametszetében, aki „egyszerre kezelte iróniával mind a képkultuszt, mind az ellene irányuló képrombolást”, és aki szerint „a képrombolás [...] csupán a mértéken felüli képtisztelet »azaz imádat« másik oldala, s egyszerre alapszik félreértésen és a képekkel való visszaélésen.” (259) Tekintsünk hát el a szélsőségtől, és figyeljünk inkább mindarra, ami mértékes és kiegyen-

súlyozott: a képek *arányos tiszteletének* különböző formáira (és így persze Isten *végtelen imádatának* gazdag lehetőségeire). Mert ha szakítunk a gyűlölet és imádat rossz dichotómiájával, akkor a képek politikájának finomabb változataira bukkanhatunk; így például a bibliai idézetek és könyvillusztrációk protestáns stílusú együttműködésére; vagy éppen a Belting által röviden elemzett evangélikus oltárképek szónak elkötelezett vizualitására. És innen nézve csakis szelídebb hangfekvésű, analitikusabb jellegű kérdések tehetők fel; mint például az alábbi: „A művészek a reformációban el kellett dönteni, hogy evangélikus vagy katolikus módon akar-e festeni. E képvitából fakad a kétféle német művészet léte.” (269) Továbbá, vonhatjuk le a gondolatmenet általánosabb tanulságát, a kép, a vizualitás interkonfessionális mezején módunk lehet szelíden, értelmesen és élvezetesen kommunikálni egymással, saját magunk mindenkor másikkal, akár még nagyon – nagyon-nagyon – másikkal is.

Ám ha továbbra is ragaszkodnánk az igaz *eikón* és a csalfa *eidolon* közötti különbségtevéshez, még akkor is fennáll annak lehetősége, hogy mondjuk Jean Baudrillard nyomába szegődve némiképpen mérsékeljük, vagy egyenesen kioltjuk azok ellentétét – az igazságsemleges – mivel a referenciális vagy autoreferenciális – szimulákrum fogalmának bevezetésével; ahogyan arra még könyve legelején Belting hivatkozik: „Ikonok és idolumok különbsége összeomlik, ha a képek a valóságot csupán színlelik, mintha nélkülük már nem is létezne valóság.” (18) A szimulákrumként felfogott művészeti és vizuális jelenségek mögött persze, ha nem is magát az igazságot, de valamiféle politikai vagy gazdasági szándékot, ideológiát mégiscsak sejdíthetünk. A fogyasztói szokásokat felmérő és alakító képpolitika látványos formáinak tűnhetnek például az egyesült államokbeli vallási missziók szemet gyönyörködtető és lelket megindító vizuális szimulákrumai – miáltal a keresztény kultúra örök témái, mint amilyen Krisztus „hiteles képének” toposza, mégiscsak visszalopakodnak az ezredforduló hipertrófikus alakzatokban bővelkedő vizuális (tömeg)kultúrájába, az egyidejű élvezésre és fogyasztásra sarkalló, hol rafináltabb, hol durvább eszközökkel dolgozó szimulákrumok médiavilágába. Mert miért volna kivétel mondjuk a vallásos giccs az általános érvényű megállapítás jókora tárgykörétől?: „Mivel tudjuk, hogy a képek üresek, élvezzük a fikciót, amellyel elkápráztatnak.” (29)

De ezek a kérdések már messzire vezetnének. Olyan, egyébként nem is túl távoli területekre, ahol valószínűleg könnyebben boldogulnánk, teszem azt, a képteoretikus W. J. Thomas Mitchell politikaorientált analíziseinek – még akár Krisztus-ügyben is – hasznosítható tanulságaival.

Gyenge Zoltán

Az iróniáról nem-ironikusan

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”
Változatok az iróniára. Kalligram, 2009)



„A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékoltan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. Egyképp lehetetlen a kimódolása és az elárulása. Aki nem képes rá, annak számára a legnyíltabb színvállás után is talány marad. Senkit meg nem téveszt ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszik itt, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni. Minden

merő komolyság és minden merő tréfa.” – írja Schlegel a híres 108-as töredékben. Ezzel persze ki is jelöli az utat mindazok számára, akik valamilyen módon foglalkozni akarnak az irónia kérdésével. Azaz egyrészt ismerniük kell a szókratészi felfogás lényegét, ami persze nem választható el a platonitól, másrészt éppen a schlegeli megjegyzés alapján nem vonatkoztathatnak el a német romantika által újra felfedezett és újraértelmezett irónia felfogásától. Engedtessek meg ehhez egy megjegyzés: Kierkegaard iróniafogalmát én ugyanide sorolom. De erről később.

Bazsányi Sándor új könyvének az alcíme a következő: *Változatok az iróniára*. A címet, ha alcím is, illik komolyan venni, ezért ezek alapján a könyv – akkor is, ha közvetlenül nincs is mindenhol jelen az irónia boncolgatása – az iróniával összefüggésben három nagy tematikus részre osztható. Az első rész (a bevezetés is) az irónia elméleti megalapozását és annak Bazsányi-féle értelmezését tartalmazza. A másodiknak azt a címet lehetne adni, hogy *ironia in actu*, amelyben a központi elem a „gyakorlati alkalmazhatóság”, azaz itt elemzéseket olvashatunk Kertészről Spirón át Závadáig, az iróniával hol szoros, hol tág összefüggésben. Tanulmányok, elemzések szubjektív szemzőgökből, de mégis megmaradva a tárgyilagos tanulmányok keretei között. A harmadik rész pedig csak a szubjektív nézőpontot mutatja fel, de erről később.

Bazsányi egy számomra nagyon is szimpatikus felütéssel kezd: vitába száll azzal, akivel nem szokás. Kantnak a retorikáról tett megállapítását ugyanis „feszesen analitikus leírásnak” nevezi, és kimondja, hogy a königsbergi filozófusnak nincs feltétlenül igaza akkor, amikor a „megítélés szabadságát” látja csorbulni a szónok ékesszólásában. Ezzel szemben a szerző rámutat arra a nem elhanyagolható tényre, hogy a retorika és a költészet alapvetően egy gyökérből ered, amelynek két megkülönböztetendő,

de nem egymással szemben álló kommunikációs formájáról van szó. Ami azért fontos, mert az irónia ezen a szinten járulhat hozzá ahhoz, hogy a kommunikációs alakzatok fellazuljanak és új kifejeződési alakot találjanak.

Bazsányi a görögök alapján leírja az irónia különböző formáit, értelmezési lehetőségeit, ugyanakkor világosan látható, hogy azok egy elemre vezethetők vissza, amit az „eironeia” eredeti jelentése is takar: a nemtudás színlelése, a „mást gondol és mást mond” intenciójára. Ebben a körben – erre egyébként a bevezetés híján írt bevezetés nagyon röviden szintén kitér – érdemes utalni a 19. század legnagyobb ironikusára, Kierkegaardra, aki nem átalott egy egész disszertációt ennek a kérdésnek szentelni, és akit „koppenhágai Szókratésznek” is neveztek, nem utolsósorban azért, mert antik előképét követően ő volt képes igazán arra, hogy a szókratészi iróniát a műveiben szókratészi alakzatként használja. Nem szabad elhanyagolnunk azonban azt a különbséget – igen érdekes, hogy ezzel az elemző írásk kevésbé foglalkoznak – miszerint a szókratészi irónia megnyilvánulása verbális formát öltött, míg mindenki más, kiváltképp Kierkegaard, az írásban megjelenő iróniát és humort fejleszti mesteri szintre. Persze rögtön ellent lehet ennek mondani azzal, hogy a szókratészi irónia is leírt formában vált ismertté, de ezzel együtt – és erre éppen Kierkegaard-t felhasználva kell utalnunk – annak telosza a verbális meggyőzés volt, azaz, ahogy arra egy korábbi írásomban rámutattam, az iróniának volt egy világosan megkülönböztethető *metodikai* és *ontológiai* vetülete. Ennek köszönhető, hogy Kierkegaard elsődlegesen az elsőre koncentrált, ha Szókratészről van szó, és éppen ezzel összefüggésben fejt ki, hogy – szemben Schleiermacher megállapításával (mely viszont Arisztotelészre utal vissza) – nem igaz, hogy a szókratikus dialógusoknak nincs eredményük, igenis van, csak az „negatív eredmény”. Ezzel együtt az irónia „világtörténeti jelentőséget” kap, mégpedig azért, hogy a Kierkegaard által külsőnek nevezett valóságot (à la Hegel) megkülönbözteti a belső, igaz világtól, amelyet aztán az egzisztencia, szubjektum, individuum vagy egyszerűen a bensőségesség kategóriáival ír körül.

Bazsányit ebben a vonatkozásban a kierkegaard-i iróniából ugyancsak az első vetület érdekli, és főként a „megzabolázott irónia”, amely viszont nehezen értelmezhető a belső és a külső világ egymást afficiáló és egyben elválasztó viszonya nélkül, amikor is az irónia „végtelen és abszolút negativitása” (Kierkegaard) a szubjektivitás szabadságának végső alapját adja, azaz amidőn a szubjektum „mentes a kötöttségektől”. Igen ám, de a külsőtől való mentesség nem jelenti a korlátozatlanságot, ezt egyetlen filozófia sem állítja (vagy amelyik ezt állítja, az régen nem filozófia), hanem Schelling szép gondolatát felhasználva: ekkor saját törvényeihez kötött és önkéntesen igenli azt, ami szükségszerű. Azaz az irónia nem jelenthet megzabolázhatatlanságot, mert akkor önmagát szüntetné meg, számolná fel, akár metodológiai értelemben, akár másképp – gondoljunk arra a szigorúan feszes határokra, amelyekben az agora vitái zajlanak –, de ontológiai vonatkozásban semmiképp. És ezért vitázom azzal, hogy az