

Ön/megmutatás<sup>1</sup>

Az ujjal mutató képessége Michael Tomasello főemléskutató szerint kizárólag az emberre jellemző készség.<sup>2</sup> Csakhogy nem minden rámutatáshoz szükséges mutatóujj. Egyes artefaktumok is alkalmasak arra, hogy valamire rámutassanak. A szélkakas azt mutatja, hogy milyen irányba fúj a szél, a hőmérő higanyszála azt, hogy mennyire van hideg vagy meleg, a várostérkép megmutatja, hogyan jutunk el A-ból B-be, az összeszerelési útmutató azt, hogy miként állítsunk össze egy bútordarabot.

Az ilyen mutató artefaktumokhoz tartoznak nem utolsósorban a képek is, melyekről azt szokás mondani, hogy igazi megjelenítő erő jellemzi őket. Amit egy kép megmutat, az – eltérően a matematikai bizonyítástól – nem egy folyamat végeredménye; amit a kép látnunk enged, az már kezdettől fogva nyíltan állt előttünk. Ámde eltérően a narratív ábrázolástól, mely a hallgatóban vagy az olvasóban a szabad, imaginatív szemléletességet hozza létre, a képi szemléletesség soha nem választható el anyagi szubsztrátumától, a kép testétől.

De amiatt, hogy a kép úgyszólván önmagán mutatja meg azt, amit mutat, úgy tűnik, éppen az hiányzik belőle, amit a diszkurzivitáshoz szokás sorolni: a metanyelv lehetőségét, vagyis azokat a jeleket, melyek meghatározzák, hogyan használandók a rendszer jelei. Míg a zenei jelölésrendszerben a hangjegykulcs adja meg, hogy a kottában lévő hangokat milyen magasságban kell játszani, a kép, úgy látszik, nem rendelkezik ennek megfelelőjével. Hogyan közli a kép, hogy miként kell őt szemlélni, és hogyan mutat rá arra, amire rámutat?

Erre az elméleti problémafelvetésre El Greco 1610 táján festett *Toledo látképe és térképe* című alkotása tekinthető képi válasznak. A festmény márdártávlattól, a Cerro de la Horca hegyéről nézve ábrázolja a spanyol várost, melyet a kasztíliai királyok rezidenciavárosukká alakítottak át. A fényes, új

1 Forrás: Emmanuel Alloa: Zeigen/Sichzeigen. *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 2011:2, 208–215. <https://rheinsprung11.unibas.ch/archiv/ausgabe-02/glossar/zeigen/sichzeigen/>

2 Michael Tomasello: *Origins of Human Communication*. Bradford Books, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.

reneszánsz város, melyben a Krétáról származó festő élete utolsó évtizedét töltötte, különösen élesen tűnik fel a drámai, felhők alkotta kulisszák előtt. De mennyiben ábrázolja valóban Toledót a kép? A legárulkodóbb elem, a Tajo folyó, első látásra hiányzik. A part menti épületektől eltérően, mint amilyen az Alcázar vagy a katedrális, a folyót a festmény szimbolikusan, a megszemélyesített folyóisten alakjában ábrázolja a kép előterének bal oldalán, mint ahogyan a városalapítást is allegorikusan, egy lebegő embercsoport révén, benne a város védőszentjével, Ildefonsóval jelképezi. El Greco látképe azért sorakoztatja fel egymás után e retorikai trópusokat, hogy megerősítse, ami nem nyilvánvalóan magától értetődő: a kép utalás a valóságos városra.

Ennek a retorikai igyekezetnek, amely arra irányul, hogy megmutassa, mire mutat a festmény, bizonyára legbámulatosabb példája a kép jobb oldali előterében található: Juan Manuel, a festő fia, karjaival Toledo térképét tárja a néző elé. A dublőr (a fiú) testi mutató gesztusa szó szerint „be-mutatásnak” [Vorzeigen] felel meg: a festő a kép [megfestésével tett] mutató gesztusát előlegezi meg a proscéniumban, a gesztusok általi utalások közvetlen terében. De egyúttal felfedi a titkos logikát is, miszerint a festmények, akárcsak a térképek, pusztán síkban léteznek. Az előszínpad még egy másik vallomásnak is színhelye lesz. A térképen, melyet a fiú a néző elé tár, felirat található – tovább fokozva úgymond ezzel a *mise en abyme*-t –, amelyben El Greco megmagyarázza, miért volt szükség (*ha sido forzoso*) néhány torzításért és csúsztatásért cserébe feláldozni az átláthatóságot. A Hospital de Taverát, amelynek ebből a látószögből voltaképpen a város jó részét takarnia kellett volna, kiszakítja a kompozícióból, s a kórház így most már szabadon – „modellként”, ahogy a festő fogalmaz (*como modelo*) – lebeg egy felhőn.

A festmény úttörő karakterét joggal emelték ki többen is. Szergej Eisenstein az épületekkel való szabad bánásmódot és ezek ábrázolását a montázs első formájának tekintette, Louis Marin a reprezentáció öndekonstrukciójaként olvasta a képet, Victor Stoichita számára a festmény a tekintet mélységi és felületi térszerkezete közötti meghasadását jelenti.<sup>3</sup> Másoknak a mű egyenesen a leibnizi perspektivizmus illusztrációjának számít, miszerint „egy és ugyanaz a város is más és más látványt nyújt, aszerint, hogy milyen nézőpontból szemléljük”.<sup>4</sup>

3 Sergej M. Eisenstein: Synchronization of Senses. In uő: *The Film Sense*. Ford. Jay Leyda, New York, 1942, 78–80; Louis Marin: *Utopiques. Jeux d'espaces*. Paris, 1973, 283–290; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. Übers. v. Heinz Jatho, München, 1998, 201.

4 Gottfried Wilhelm Leibniz: Metafizikai értekezés. Fordította Endreffy Zoltán. In *Gottfried Wilhelm Leibniz válogatott filozófiai írásai*. Válogatta Márkus György. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, 16.

Valóban sok múlik azon, hogy hogyan értelmezzük a látképet *parergon*ként keretező előszínpadot és rajta az ifút. A látképpel ellentétben a nézőnek az előtérben odatartott térkép perspektíva nélküli. A térkép papírra számúzi a teljes várost, s ezért válik lehetővé számára, hogy e meghatározottság révén a város látképét egyértelműen Toledóként azonosítsa. A térkép bizonyos értelemben azt mutatja, amire a kép mutat, az *indicatio* az *identificatió*t szolgálja. Így azt a szerepet tölti be, amit Karl Bühler *Nyelvelmélete* (1934) mint „megnevező mezőt” jellemzett:<sup>5</sup> az itt ábrázolt térkép nem a térbeli tájékozódást szolgálja (szó szerint „nem használható”), sokkal inkább egy festett látkép és egy tulajdonnév absztrakt egymás mellé rendelését teszi lehetővé.

Megállhatnánk ezen a ponton, és magyarázhatnánk a mű történetével, hogy miért érzi szükségét a művész, hogy a körülbelül tíz évvel korábban festett másik *Toledo látképe* után, amelynek témáját gyakran félreismerték, ezúttal egyértelműen kiemelve a kép tárgyát. De talán megéri egy pillanatra egy másik hipotézist követni: mi van akkor, ha az előszínpad nem csak arra szolgál, hogy rámutasson arra, amit a kép mutat, hanem arra is, hogy *hogyan* mutatja azt?

Eltérően Jan Vermeer kevéssel később festett képétől, *A festészet allegóriájától* (1666 körül), amelyen a nagyméretű földrajzi térkép önállóul és beborítja a hátsó falat, Toledo térképét nem választhatjuk el úgy az őt tartó személytől, hogy a térkép ne esne azonnal a földre. Az ifjú kézmozdulata, amely a köpenyét (*capote*) előrenyújtó torreádorra emlékeztet, kifeszíti a pergament, és ezzel akaratlanul is nemcsak valamit (a térképet), hanem önmagát is mutatja.

A klasszikus retorika ezt a gesztust *ostensio* néven ismerte. Szemben az *indicatió*val, mely úgy utal, hogy el-utal önmagától, az *ostensió*ban mindig megmarad az intranzitív momentum: úgy mutat meg, hogy önmagára utal, úgyszólván önmaga előtt bontakozik ki. Nem véletlen, emlékeztet Émile Benveniste, hogy az *ostendere* a *tenderére* megy vissza, hiszen egy bizonyos térbeli kiterjedésre vonatkozik.<sup>6</sup> Ez a tér lebegett Karl Bühler szeme előtt is, amikor nyelvelméletében az aperspektivikus „megnevező mezőn” kívül még „megmutató mezőről” is beszélt, amelyet a testileg [leiblich] szituált beszélő megnyilatkozásai során maga köré feszít ki.

Míg a megnevező mezőt a szimbolikus közvetítés jellemzi, ami a nyelvi jeleknek a kontextustól való viszonylag nagymértékű függetlenség és egyetemességet biztosít, a mutató mező alapvetően alkalmi jellegű,

5 Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart, 1993.

6 Émile Benveniste: Le vocabulaire latin des signes et des présages. In uó: *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. II. Paris, 1969, 255–263.

és szüksége van egy kontextust adó keretre. Minden deiktikus mutató arra utal, hogy a megmutatott dolog mind a beszélő, mind a hallgató számára azonos módon hozzáférhető legyen, és hogy a demonstratív mutató gesztus megnyissa a deixis közös terét. Az „itt”, „most”, „emez” vagy „ott” típusú demonstratívumok az izotópok terében értelmetlenné válnak, és mindig szükségük lesz egy perspektivikus rögzítő pontra, melyet Bühler origónak is nevez. Így a beszélő testének tér-időbeli nullpontjából olyan projektív mutatótér feszül ki, melyben artikulálódni tud az értelem-történés. A rámutató cselekvésnek a mutató [ágens] átlátszóan testisége adja meg, Gottfried Boehm kifejezésével élve, a „hátterét” (Hintergründigkeit) – noha ez ebben az esetben a képi proszcénium előterébe került.<sup>7</sup> Az ifjú így egyszerre több szerepet is kap. Először is az *admonitort* játssza el, aki, Alberti *A festészetről* című könyve szerint, a néző figyelmét a képre irányítja.<sup>8</sup>

A kép többé már nem leplezheti illúzióeltérő technikákkal önmaga pusztá képi létét; sokkal inkább olyan felhívó struktúrává válik, amely a képre mint képre fordított figyelem formájában igényel választ. Másodszor az ifjú egy *indicator*, aki a néző helyét a kép küszöbénél jelöli ki, a kép terét ittre és odaátra osztva fel, és akinek a fizikai jelenléte mértéket biztosít a nézőnek. E deixis által nemcsak a kapcsolatok lesznek láthatóak a képen, hanem lehetségessé válnak a hivatkozások is: a festmény képes saját elemire hivatkozni, s ezzel ahhoz kerül közelebb, amit gyakran csak a beszélt nyelvnek szoktunk tulajdonítani, nevezetesen a rekurzív hivatkozás lehetőségéhez. De az ifjúnak van egy harmadik szerepe is – és itt válik kényessé az ikonikus deixis témája –, nevezetesen az *ostensor*. Az *ostensor* csak úgy mutathat rá valamire, hogy eközben önmagát is mutatja. Az igazán fontos az önmegmutatás „személye” lesz, amely nem az önmagára való hivatkozásra, hanem sokkal inkább az aktívum és passzívum közötti nyelvtani mediális alakjára utal (az önmegmutatás itt mint a görög „phainesthai” fordítása).

Hogy a képi megjelenés e fenomén jellegű sajátosságának nem szentelt figyelmet a szakirodalom, annak nem utolsósorban az az oka, hogy a képet mint legitim megismerő eszközt megnevelítő kísérletek gyakran azon buktak el, hogy a képben a beszélt nyelv struktúráját akarták viszontlátni. A kép akkor lenne képes reflexivitásra, ha anaforikus

7 Gottfried Boehm: Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes. In uó: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press, Berlin, 2007, 19–33.

8 Leon Battista Alberti: *De pictura II*, 42. Az *admonitor* fogalmához a reneszánsz festészetben vö: Claude Gandelmann: *Der Gestus des Zeigers* [1985]. In Wolfgang Kemp (Hg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin/Hamburg, 1992, 71–9.

vonásokkal rendelkezne, vagyis ha önmagát tenné meg saját témájává. Ez a gondolat ismét arra fut ki, hogy a deixist mint az anafora egyik alkategóriáját ragadjuk meg, és amit egyes nyelvfilozófusok kétségkívül képviseltek is. Robert Brandom szerint például a beszélgetés folyamatában a deiktikus utalószók („ez”, „amaz”) mindig is kitölthetők konkrét fogalmi tartalmakkal, és ezért a deixis értelmét nem annyira a helyzeti keretezés, mint inkább a belső diszkurzív iteráció határozza meg: a deixis, vonja le Brandom a végkövetkeztetést, *anaforát feltételez*.<sup>9</sup>

Ha ezeket a gondolatokat radikálisan végiggondoljuk, akkor megmutatkozik minden olyan projekt fő baja, amely a kép értelmének immanenciáját egy médiumban szeretné lokalizálni (tehát mint a kép immanens önszerveződését). Ha a kép saját eszközeivel vonatkozik önmagára, akkor a vonatkoztatáshoz nincs többé szükség más médiumra (mint amilyen például a propozicionális nyelv); ez szavatolja az önálló belső keringést, és tárgytalanná teszi a metanyelv problémáját. De akkor jelent-e még bármit is, amikor azt mondjuk, hogy a kép mutat valamit? Amíg a képet a diszkurzív nyelv struktúráihoz mérjük, erre a kérdésre nem fogunk választ kapni. De talán megengedhető, hogy megfordítsuk a kérdést: mennyiben állítható, hogy a nyelvi deixis egyáltalán rámutat valamire?

Bühler maga is megkülönböztette a *demonstratio ad oculos* típusú deixist, amely olyan szavakat érint, mint „ez” vagy „ott”, és egy gesztus által közvetített utalásnak felel meg, illetve az *anatorikus deixist*, amely nem annyira mutat, mint inkább a diskurzusba korábban beillesztett elemekre utal vissza. Míg a demonstratív deixis olyan tárgyat illeszt be, amely korábban nem tematizálódott, az anatorikus deixis rekurzív vonatkoztatáshoz folyamodik, amely az explicit ismétlést fölöslegessé teszi: ahelyett, hogy azt mondanánk, „Hans Hans-t borotválja”, azt mondjuk „Hans magát borotválja” [Hans borotválkozik]. Az előzményre való reflexív visszautalás tisztán diszkurzuson belüli marad, akárcsak abban a kifejezésben, hogy „ezennel elnézést kérek” [Ich entschuldige mich *hiermit*]. A deixis magja ekkor nem a láthatóvá teendő, hanem az önreflexív dimenzió lesz. De a deixist még nem írtuk le elegendőképpen a reflexivitással, ugyanis a deixis rendelkezik a láthatóvá tétel olyan eredeti funkciójával is, amely nem merül ki a vonatkoztatás aktusában.<sup>10</sup>

9 Robert Brandom: *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*. Harvard University Press, Cambridge, 1998, 462.

10 Hasonlóan érvel Lambert Wiesing: Zeigen, Verweisen und Präsentieren. In Karen van den Berg – Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.): *Politik des Zeigens*. Brill, München, 2010, 17–27, 27. Lásd továbbá Günter Figal: Zeigen und Sichzeigen. In Heike Gfrereis – Marcel Lepper (Hg.): *Deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger*. Wallstein Verlag Göttingen, 2007, 196–207.

A legtöbb képelmélet egyetért abban, hogy a kép azáltal mutat, hogy önmagát mutatja. De ez a konszenzus elfedi, hogy így aligha jut valaha is szóhoz az „Önmaga” (sich) értelme. A szimbólumelméleti megközelítés számára például az a kijelentés, hogy a kép akkor mutat valamit, ha egyben önmagát mutatja, annyit jelent, hogy a kép nem *denotál*, hanem *exemplifikál*, vagy másképp fogalmazva, önmagán mutatja meg, hogy mire utal. A tapétaminta, színpróba és sablonkártya nem megnevez valamit, hanem önmaga tesz ki egy bizonyos minőséget; az ilyen exemplifikáció esetén minden körülírás nemcsak körülményes, hanem inadekvát lenne. A minta vagy a sablon egyébként ebben az értelemben szó szerint paradigma, hiszen mindig csak a szélén, azaz részben mutat meg (a paradigma a *para-daiknymi*-ből, „szélén mutatni”-ből ered): mint minden túlhasznált példa, ez is gyorsan kimeríti önmagát, még pedig azért, mert mindig csak egy meghatározott számú tulajdonság számít exemplifikálónak, és nem ezek összessége. Ezt tapasztalja meg Mary Tricias is, a Nelson Goodman által illusztráció céljából kitalált excentrikus személy, amikor a szabónál ahhoz ragaszkodik, hogy ruhaanyagkötegeit az anyagminták formában kapja meg; végül egyenként 2×3 hüvelyk méretű ruhanyag-csíkok százait kapja kézhez.<sup>11</sup> Goodman számára ezért minden exemplifikációnak szüksége van egy keretre. Másképp szólva: a tágabb szimbolizációs kontextus segítségével (képalírás, címkézés, nyelvi kiemelések, társadalmi használati módok stb. révén) kell egyértelművé tenni azt, hogy mely tulajdonságokat kell exemplifikálni. Ha ezt El Greco festményére vonatkoztatjuk, akkor a térkép vagy akár a felirat is betöltheti ezt a meghatározó szerepet. Az exemplifikáló önmegmutatás ezért csak egyik lehetséges módja a vonatkoztatás általános értelemelméletének. Más, gyakorlatiasabb képelméletek, mint amilyen az avantgárd, azzal védekeztek mindenféle referencializmus ellen, hogy az önmegmutatás „személyét” (sich) szó szerinti ilyen-létként fogták fel. Eszerint a kép nem mond ki semmit, nem jelent semmit, és nem utal semmire, hanem csak saját anyagiságát állítja; mivel elzárkózik minden lefordíthatóságtól, önmagán kívül semmi mást nem mutat fel.

Csakhogy: a képtárgy anyagi összetétele és a fatáblán található pigmentek felsorolása még keveset mond el arról, hogy mitől válik a kép képpé. Kurt Schwitters kollázsait még nem értjük, ha tudjuk, milyen anyagot használt a művész a kollázshoz. Ha a képtárgy néma jelenlétét szembeállítjuk az évszázados hagyománnyal, mely a képet az adott valóság pusztá reprezentációjaként értette, akkor ezzel, bár még egyszer megerősítjük az áttetszőség és a homály közötti oszcillációt, mely oly

11 Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, Indianapolis, 1978, 64.

jellemző a nyugati diskurzusra, még mindig keveset mondtunk az ikonikus megmutatás szingularitásáról.

A kép ugyanis se nem valós jelenlét, se nem reprezentáció, tárgya nem adott, sokkal inkább azt engedi látnunk, ami ebben a formában még nem állt előttünk. Ilyen értelemben a kép a „prezentatív formák” családjába tartozik.<sup>12</sup> Mivel egyéni időt teremt, a kép nem pusztán a kéznél levő dolgok repetitív visszaadása, se nem önálló jelenlét, hanem sokkal inkább *prezentáció*, amely a maga felmutató prezentálásában mindig megelőzi saját immanens dologiságát.

A *Toledo látképe* című festményen az ifjú – El Greco saját fia? – a kép be-mutatását [Vor-Zeigen] allegorizálja. Amit a látképnek mutatni kell, azt az emberi figura nyíltan állítja a néző elé, szembetartva vele a képet. Sík felületen lehetetlen bármit is elrejteni; amit a kép mutat, az már mindig is látható volt rajta. De az emberi figura ennél többet mutat. Azt is mutatja, hogy a be-mutatás [Vorzeigen] nincs kívül téren és időn, hanem csak meghatározott módon mehet végbe, csak ilyenformán, és nem másképp. Az emberi figura gesztusértékű testtartása arra utal, hogy miként mutatja azt, amit mutat; stílusát, *manieráját* mutatja be. A manierizmus szó értelme ritkán vált ennyire hatásosan nyilvánvalóvá, mint ebben a műben.

Molnár Péter fordítása

12 Susanne K. Langer: *Philosophy In a New Key. A Study In the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New American Library, Cambridge, Massachusetts, 1942.