

A KÉP „LOGOSZA”

Ikonológia és művészettörténeti hagyomány
a képi fordulat után

Jelige: „REP 201”

Budapest, 2012.

Tartalom

I.	Bevezetés.....	3
II.	Az értelmezés szempontjai.....	4
III.	Tartalomelemzés és interpretáció	7
1.	Az ikonológiai analízis.....	8
2.	Az ikonológiai módszer „bizonyossága”	14
3.	<i>Mimika, gesztus és preikonográfiai leírás</i>	19
IV.	Reprezentáció és prezencia	22
1.	<i>A kép és a képmás dialógusa</i>	23
2.	<i>A képi elem elsőbbsége</i>	26
V.	Zárszó.....	30
	Irodalom:.....	32

I. Bevezetés

„Amit tehát képnek neveziünk, az nem valóságosan valós létező?” – teszi fel a kérdést a vendég Theaitétosznak *A szofistában*, s idézi Gottfried Boehm az ikonikus differencia koncepciójának megalapozása során.¹ A platóni dialógus sorai ugyanis pontosan azt a problémát ragadják meg, amely a képtudományi diskurzus és az ikonológia polémijában a kép logoszára vonatkozó kérdés mentén bontakozik ki. A szembenálló interpretációs lehetőségek vitája egyrészt abból indul ki, amennyiben Panofsky kijelenti: „az oka, hogy a jó öreg ikonológia kifejezés felelevenítését javasolom, az, hogy (...) a „lógia” utótag – mely a „logosz” szóból származik és „gondolatot”, „eszmét” jelent – valamilyen értelmező jellegű dolgot fejez ki.”² Kurt Badt ugyanakkor, Vermeer-elemzésében³ egy másik logoszról beszél, amikor „a képi felépítések logikájának” figyelembevételére szólít fel. A kép logikájának kérdése a képi értelem mibenlétére kérdez rá, s állítja: míg az ikonológiai kutatás megtartja az imitatio gondolatát, értelmezése kimerül a tartalom felfejtésében, a képet alárendeli a fogalmi azonosíthatóság nyelvi struktúrájának. A képi logosz elsőbbségére tekintettel lévő képelméleti megközelítés azonban számol az *ikonikus* felépítésében megmutatkozó alapvető *különbséggel*. Azzal ugyanis, hogy a kép nem merül ki a puszta képmás fogalmában, hanem *deiktikus* jelleggel bír: a kép önmagán mutat meg/mutat fel valamit, amely felmutatott megjelenésében mindig csupán önmagára utal vissza, s amelynek értelme nem merül ki a jelölő és a jelölt azonosítható struktúrájában. Olyan nem-predikatív értelemről van tehát szó, „amelynek előzménye nem a nyelvi logosz. (...) A logosz ugyanis nem csak predikáció, verbalitás és nyelv; a logosz jelentősen tágabb területet ölel fel. Ezt a területet kell megművelnünk, kultiválnunk.” – írja Boehm.⁴ A kép ontológiai státusza ugyanis megjelenésében rejlik.

¹ Gottfried Boehm: Ikonische Differenz In.: *Rheinsprung 11. N. 1. Zeitschrift für Bildkritik* EIKONES 2011. 170.o.

² Erwin Panofsky: Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába. (ford.: Tellér Gyula) In.: *A jelentés a vizuális művészetekben*. (szerk.: Beke László), Gondolat, Budapest, 1984. 288.o.

³ Kurt Badt: „Modell und Maler” von Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayer, DuMont, Köln, 1961. 129.o.

⁴ Gottfried Boehm: A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájáról (ford.: Teller Katalin) In.: *Paul Cézanne. Montagne Saint Victoire-Válogatott művészeti írások*. (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005.

II. Az értelmezés szempontjai

„Amikor a tekintetünket egy képre vetjük, gyakran őszinte, paradox érzés kerít hatalmába. Nehezen határozzuk meg azt, ami ilyen hirtelen tör ránk; egy olyan magától értetődőség ez, amely valahogy homályba burkolódik.”⁵ – írja Georges Didi-Huberman a képi befogadás kapcsán. A képekkel való szembesülés paradox tapasztalata abból ered, hogy miután a kép felületén valami „világosnak és elkülönítettnek” tűnik, hamar felismerjük, hogy „az egy hosszú kerülőút eredménye; közvetítés.”⁶ E paradoxonhoz kétféleképpen viszonyulunk: egyik esetben megengedjük, hogy a kép magával ragadjon, miközben egyfajta élvezetet is lelünk abban, ahogyan a kép a tudás és nem-tudás mentén felváltva tesz „rabszolgájává és egyben szabadít fel bennünket”. A kép felületén ugyanis semmi sem jelenik meg rejtettként, már minden *prezentálva* áll a befogadó tekintete előtt. Előfordul azonban, hogy elégedetlenek leszünk, minél többet akarunk tudni a képről, egy másik, intelligibilis módon akarjuk *reprezentálni* magunk számára azt, amit az előttünk álló kép önmagában még mindig elrejtteni látszik. Kénytelenek vagyunk tehát olyan tudomány felé fordulni, melynek feladata, hogy hozzásegítsen a műalkotás megértéséhez. A szóban forgó diszciplína a művészettörténet tudománya, amely azonban – Didi-Huberman szerint – nem képes számolni a fentebb vázolt befogadói tapasztalat eredeti paradoxonával. A képen fellelhető „nem-tudott, a nem-ismert”, amit a kép felkínál számunkra, „a tekintet jelenségeinek törékeny evidenciájára vonatkozik”⁷, amellyel a történész nehezen boldogul, hiszen – ellenszegülvén minden esetleges módszertani és besorolási kísérletnek – az kizárólag saját tekintete által valósulhat meg. A művészettörténeti metódus ezzel szemben belefeledkezik a jelentésbe, s e mozzanattal elhomályosítja a műalkotás *jelenlétét (prezenciáját)*.

Amit Didi-Huberman e ponton felvázol, a kortárs képtudományi diskurzusok egyik legfontosabb kiindulópontjára utal, amennyiben olyan *képi értelem* áll a vizsgálódás középpontjában, amely számot vet a kép szemlélete során feltáruló értelemkonstrukciókkal, s amely a kép mibenlétének igazolását a képi megjelenés és megjelenítés sajátosságaiban keresi. „Hogyan is nevezhetnénk a vizuális birodalmát szigorú, 'tudományos' értelemben igazolhatónak, amikor az nem az ismeret tárgya, (...) hanem olyan hatás, amely a tekintetre

⁵ Georges Didi-Huberman: *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (angolra ford.: John Goodman), The Pennsylvania State University Press, 2005. 1.o. (saját fordítás)

⁶ u.o.

⁷ Didi-Huberman: i. m. 25.o.

hat?” - írja Didi-Huberman.⁸

A jelenkori képtudomány és a hagyományos művészettörténeti tradíció – ha egyáltalán beszélhetünk ilyesmiről – polémiája a *képi elemre* helyeződő egyre jelentősebb hangsúly mentén pozicionálja önmagát, amelynek a modernitásban gyökerező, az egységes művészet elvét elvető, új médiumokkal operáló művészeti jelenségek szolgáltatnak alapot. Belting az „*egyetemes művészettörténet*” kulturális, történeti és módszertani keretének felbomlására, s az új keretek lehetőségeinek perspektíváira mutat rá⁹, miközben Horst Bredekamp felhívja a figyelmet arra, hogy a képtudomány és a művészettörténet fejlődésének törésvonalai korántsem vázolhatók fel egyértelműen. Hüen tükrözi ezt a fotográfia és a film igen korai bevonása a művészettörténeti diskurzusba, de Warburg azon kijelentése is, miszerint a művészettörténeti kutatást ki kell terjeszteni a legtágabb értelemben vett képek összességére is. Már ő maga sem művészettörténészként, hanem több helyen *képtörténész*ként aposztrofálja magát. („*Sagte zu ihm: ich sei Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker.*”)¹⁰. Bredekamp szerint ugyanakkor történetileg két mozzanat teremti meg a képtudományt: „*ha a művészettörténet figyelme nem korlátozódik a képzőművészetre, hanem a képek világának egészére kiterjed, s ha (egyben) komolyan is veszi mindezen tárgyakat.*”¹¹ Ebben az értelemben pedig Warburg eljárása, amely során a képzőművészeti alkotásokat egymás mellett mutatja be a háborúról készült fotográfiákkal, vagy Panofsky azon kísérlete, hogy Dürer ábrázolásait mozgóképi kategóriák segítségével írja le, teljes mértékben megfelel az ilyesfajta kritériumoknak.

Mindenesetre a német nyelvterületen végbement ikonikus fordulat, vagy az angolszász területen lezajlott pikturiális fordulat¹² vonulata egyre távolodni látszik a művészettörténeti hagyománytól, amennyiben annak uralkodó tendenciáját „*a prezenciának a jelentés érdekében történő mellőzésében*” – ben látja.¹³ A fordulat előtt született interpretációs kísérletek eszerint olyan *jelentések* terhet róják a vizuális műalkotásra, melyekkel azok soha nem rendelkeztek valóságosan. A képi műalkotásba beleértett mögöttes tartalom felfejtésének szándékát, vagy a kép mint pusztán önmagán túlmutató utalásrendszer elképzelését az a felfogás váltja fel, miszerint a képben leképezett a jelenben, a szemlélő számára létezvén mindig más és más vonatkozásában mutatkozik meg. „*A képek történelmi determinánsoknak vannak alávetve, de*

⁸ Didi-Huberman: i. m. 28. o.

⁹ Hans Belting: *A művészettörténet vége* (ford.: Teller Katalin) Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2007. 25.o.

¹⁰ Horst Bredekamp: „Mellőzött hagyomány? A művészettörténet mint képtudomány” (ford.: Wessely Anna) *BUKSZ* 2003/3. 253.o.

¹¹ u.o.

¹² vö.: Keith Moxey: „Visual Studies and the Iconic Turn” In.: *Journal of visual culture* 2008/2. 131-146.o.

¹³ u.o.

olyan hatásokat és erőket is fejlesztenek, amelyek érvényesülésre formált igénye elutasíthatatlan”¹⁴ – írja Gottfried Boehm. E hatások és erők szintézise a képen szerveződő érzéki értelem – ahogyan Boehm már egy korábbi írásában nevezi – amely „a maga sajátosságában csak a képiség feltételei között és csak valamely mindenkori artefaktumban tapasztalható meg.”¹⁵ A képi értelmet ugyanis nem előzi meg egy már korábban adott eszme, vagy egy olyan nyelvi fogalom, melyhez igazodni lenne képes; egy, „a fogalomból és az értelemről le nem vezethető” érzéki teljesítményről van szó, mely az ábrázoltat nem „mint fogalmak tartalmát, mint valami képen kívülit”¹⁶ ragadja meg.

Nem meglepő tehát, hogy a képtudomány újra és újra az ikonológiai tradícióval szemben határozza meg önmagát. Ahogyan Otto Pächt fogalmaz, az ikonológia bűne abban áll, hogy „verbális közlések csomagolásának”¹⁷ tekinti a képi alkotást, amely olyan mögöttes tartalmat feltételez, amely egy megfejthető *titok* analógiájára e tartalom módszeres felfejthetőségét hirdeti. Nem kétséges ugyanakkor, hogy a legtöbb bírálat máig Panofsky-t éri, amennyiben az interpretáció abból az elképzelésből indult ki, miszerint feltárható lenne egy végső, lényegi értelem.

¹⁴ Boehm: Az élő toposza (ford.: Kelemen Pál) In.: Gottfried Boehm: *Paul Cézanne Montagne Sainte-Victoire/Válogatott művészeti írások* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 149.o.

¹⁵ Gottfried Boehm: A képi értelem és az érzékszervek (ford.: Poprády Judit) In: *Kép-fenomén-valóság* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 243.o.

¹⁶ u.o.

¹⁷ Gombrich kifejezése, vö. Otto Pächt: Az ikonológia kritikája. (ford.: Havas Lujza) In.: *A Michelangelo-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika* (szerk.: Rényi András) Enigma/33 143.o.

III. Tartalomelemzés és interpretáció

„Az ikonológiai kutatás nem került volna az érdeklődés homlokterébe, ha nem terjedt volna el széles körben az a meggyőződés, hogy éppen a legjelentősebb műalkotásoknál (...) az érzékelhető felszín mögött valamilyen mélyebb értelem rejtőzik, mégpedig szándékosan elrejtve” – írja Otto Pächt.¹⁸ Amikor ugyanis Panofsky interpretációs sémája elnyeri végső formáját, Panofsky kijelenti: az a *belső, egységes tartalom*, melynek feltárása az ikonológia feladata, „alapul és magyarázatul szolgál mind a látható esemény, mind ennek értelemmel felfogható jelentése számára.”¹⁹ Vagyis olyan egységesítő elvet jelöl meg, amely meghatározza a műalkotáson megjelenő ábrázolások azonosíthatóságát és az ábrázolások mikéntjét egyaránt. Míg Panofsky kiemeli, hogy az ikonológia elnevezése – az ikonográfiai leírástól elkülönítetten – a módszer értelem által irányított, *értelmező jellegére* mutat rá, ez az *értelmező jelleg* ugyanakkor össze is olvad az ikonográfiával, mivel egymásra utaltságuk döntő hatással bír az jelentés meghatározásában. Az ikonológia a panofsky-i modell mentén olyan módszertani eszményt testesít meg, amely a mű *tulajdonképpeni jelentését* az adott kultúrából és hagyományból eredő *dokumentumok* feltárásával próbálja megragadni, s amely így, visszaható mozgásával a művészetben is az adott korszak kulturális képződményeinek megismerését veszi célba.²⁰ Ez a művészet területén létrejött *logocentrizmus* (Belting) a művek helyett a tartalmak hatáskörében tevékenykedik, melynek szándéka, „*hogyan megértése folyamatának az egykorit tegye meg kiindulópontjául*” – s egyúttal elemzése célját is abban találja meg.²¹

¹⁸ Otto Pächt: i. m. 143-144.o.

¹⁹ Panofsky: Ikonográfia és Ikonológia, In.: *A jelentés a vizuális művészetekben* 285.o.

²⁰ Hans Belting: i. m. 214.o.

²¹ Johann Konrad Eberlein: *Tartalom és belső tartalom: Az ikonográfiai-ikonológiai módszer*
url: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197

1. Az ikonológiai analízis

A tartalomra irányuló ikonológiai kutatás szándéka már a warburgiánus gyakorlatban is tetten érhető, amennyiben Warburg munkássága a társadalmi és kulturális folyamatokra fordítván figyelmét az emberi kultúra területeinek közös nevezőit kutatja.²² A warburgi *Kulturwissenschaft* az antikvitás tovább-élésének vagy újjá-éledésének (*Nachleben*) összerendezésével a klasszikus örökségnek a nyugati tradícióban való folytatólagos továbbélését igyekszik nyomon követni, de kifejezetten elutasítja a művészettörténet egyenes vonalú, unilineáris értelmezését; azokat a komplex erőtereket igyekszik megérteni, melyek az egyes periódusokat áthatják.²³ Gombrich meg is jegyzi egy helyen, hogy Warburg „szerette ugyanazt a tárgyat 'leromlott' és megfelelő állapotában egymással szembe állítani, és másodkézből 'újra-átélni' a tartalomnak az idegen lerakódások alól történő felszabadulását. Néha ikonológiának nevezte e megszállottságát, de az ő ikonológiája nem az összetett emblémák és allegóriák tudománya volt, hanem a formák és tartalmak egymásra hatása a tradíciók összeütközésében.”²⁴ Gombrich szembe is száll a vonatkozó bírálatokkal, amelyek azt állítják, hogy az ikonológiai megközelítés figyelmen kívül hagyná a műalkotás esszenciális vonásait; már Warburgot sem kizárólag a tartalom foglalkoztatja, hanem a vizuális leképezés, de amelyekben ugyanakkor az emberi civilizáció dokumentumait látja. Warburg mindazonáltal kitüntetett szerepet játszik a képtudományi diskurzusban, amennyiben „igyekezett kiszélesíteni azt a területet, amit a vizuális ábrázolás érint.”²⁵

A Palazzo Schifanoia freskóciklusának azonosításáról tartott római előadása során először prezentált „ikonológiai analízis” a művészettudomány „*metodikai határainak tárgyi és térbeli kitágítása érdekében*”²⁶ lépett fel; olyan művészettudományi eljárás mellett érvelt, amely –

²² Vö: Keith Moxey, „Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art” In.: *New Literary History*, 1986/2, 267.o.

²³ Gombrich: *Aby Warburg. An intellectual biography*, The Warburg Institute, London, 1970. 15.o. és 319. o.

²⁴ Gombrich: i. m. 313.o. (saját fordítás) A Gombrich által véghezvitt vállalkozást, hogy megjelenesse Warburg számos, még kiadatlan jegyzetét, s azokat egy következetesen kidolgozott szellemi biográfia kereteibe foglalja, megjelenése óta számos bírálat érte. Az egyik legmarkánsabb éppen Edgar Wind recenziója, amely a monográfia azon szándékát kifogásolja, hogy Warburg jegyzeteit mint a tudós mentális instabilitásának pszichológiai manifesztációit láttassa. Gombrich eszerint – amellet, hogy a kiforrott műveket figyelmen kívül hagyja – nem tud mit kezdeni a warburgi *Kulturwissenschaft* fogalmával, a „rendkívül széles skálán mozgó jegyzetek tömkelegével”, amelyek mind csupán akkor nyerik el értelmüket, ha Warburg munkássága „a konkrét művészetszemlélet, a művészetelmélet és a történelemkonstrukció együttese”-nek megbonthatatlan triászaként áll a vizsgálódás középpontjában. Ld: Edgar Wind: *On a recent biography of Warburg* In: *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art by Edgar Wind* (szerk.: Jaynie Anderson) Clarendon Press, Oxford, 1993. 106-107.o. és Edgar Wind: *Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége az esztétika számára* (ford.: Széphelyi F. György) Enigma/46, 2005. 35.o.

²⁵ Gertrud Bing: *Aby Warburg* (ford.: Galamb Zoltán) In.: *Enigma/46*, 2005 54. o.

²⁶ *Aby Warburg: Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoiaiban* (ford.:

szemben a művészettörténet fiatal diszciplínájának törekvéseivel – nem kívánja elszigetelni a művészettörténeti vizsgálódás szféráját. „Az ikonológiai analízis nem hagyja magát holmi határóri elfogultság által visszariasztani” attól, hogy a fejlődési folyamatokat összefüggéseikben ragadja meg, sőt, a vizsgálódás a „művészet alkotásait a kifejezés szempontjából egyenrangú dokumentumokként faggatja.”²⁷

E megállapításban tetten érhető az a törekvés, amely már Burckhardt gondolkodásában a „történelemfilozófia kentaurjától” való megszabadulás igyekezetéből indult ki, ahol a középpontban elhelyezkedő szemlélődő ember a történelem keresztmetszeteit vizsgálja; „az ismétlődőt, az állandót, a tipikust” keresvén, a szellemi horizontok kontinuitásának megismerését tűzi ki célul a múlt fennmaradt emlékeinek tükrében.²⁸ Ez a kontinuitás, amely elhatárolódik bármely fejlődésemélet követelményétől, a kultúrtörténeti vizsgálódás során a népek és szellemek közötti *mágneses vonzódások és sorsszerű érintkezések*²⁹ példáit szolgáltatja; az érintkezési pontok felkutatásának feladata pedig mind a burckhardti történelmi szemlélet intencióját, mind pedig a warburgi eljárás kiindulópontját meghatározza. Az ösztörténeti, átfogó kulturális szempont birtokba vételének következménye a megismerés során mindazonáltal kettős: egyrészt, lehetetlenné teszi az *egoizmus* (Burckhardt) perspektíváját, amely engedne mindazon tudományos módszerek térhódításának, melyek a kizárólagosság igényével lépnek fel. Warburg egyértelművé teszi: a művészettörténet tudománya, amennyiben túlzottan „materialista”, vagy túlzottan „misztikus”, úgy „elzárja maga elől a világtörténelmi kitekintés távlatát”.³⁰ A kizárólagosság igényének kiiktatása elutasítja az „ikonológiai analízis” mint szigorú, tudományos értelemben megalapozott módszer lehetőségét; erre hívja fel a figyelmet Heckscher is, amikor a későbbi ikonológiai gyakorlatot felvázolván sajnálattal jegyzi meg, „a módszerről alkotott vita csak elrontja annak alkalmazását.”³¹ A kultúrtörténeti szempont ugyanakkor lehetővé teszi azt is, hogy a „sorsszerű érintkezések” töréspontjain megfigyelt „találkozások” felfedésével bizonyos tematikák, motívumok vándorlására és jelentésbeli változására mutasson rá, amely

Széphelyi F. György In.: MNHMOΣYNH-Aby M. Warburg válogatott tanulmányai (szerk.: Széphelyi F. György), Balassi Kiadó-Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995. 208.o.

²⁷ U.o. vö.: William S. Heckscher: *The Genesis of Iconology*. 246-247.o. url: <http://www.scribd.com/doc/91206941/Heckscher-William-S-The-Genesis-of-Iconology-In-Stil-und-Uberlieferung-in-der-Kunst-des-Abendlandes-Akten-des-XXI-Internationalen-Kongresses-f>

²⁸ Jacob Burckhardt: *Világtörténelmi elmélkedések. Bevezetés a történelem tanulmányozásába* (ford.: Báthori Csaba és Hidas Zoltán) Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001. 12.o. és 17.o.

²⁹ Burckhardt: i. m. 83.o.

³⁰ Warburg: *Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoióban*, 208.o.

³¹ Heckscher: i. m. 262.o. Érdekes, hogy Heckscher érve az „ikonológiai analízis” mint tudományos módszer warburgianus tagadása mellett az, hogy az „ikonológia” kifejezést soha nem alkalmazza, csupán az „ikonológiai” terminusra hivatkozik. (259-260.o.)

bizonyítja, hogy egy adott képi ábrázolás öröklődése nem jelenti egyben, hogy az mindig korokon átívelő, rögzített jelentéssel rendelkezik. Wind a warburgi képfogalom rekonstrukciója során éppen erre a vonatkozásra mutat rá, amikor a szimbólum polaritásának elméletét bontja ki.

Wind elemzése abból a warburgi kettős intencióból indul ki, amely a vallás, kultúra, állam és társadalom hatásainak direkt kontextusába állítja a képi alkotást, de amely a kép funkcióját, a kép hatását sem veszíti szem elől e viszonylatokban.³² Minden olyan kísérlet ugyanis – írja – amely nem veszi figyelembe a kérdés másik oldalát – ahogyan azt sem Wölfflin, sem pedig Riegl nem teszi meg -, amely megbontja a kép „*valláshoz és költészethez, kultuszhoz és drámához fűződő kapcsolatát, (...) elzárja az őt életető nedvektől*”.³³ Wind számol a Warburgra hatást gyakorló vischeri³⁴ szimbólumkoncepcióval, ahol a szimbólum (kép és jelentés meghatározott pont alapján történő összefogása) elágazásának szélső, „*mágikus-összekapcsoló*” és „*logikus-elkülönítő*” értékei között kell keresnünk a „*művészeti eszközökkel keltett, illúzióként felfogott*” műalkotást; míg az előbbi a kép és a jelentés teljes azonosságát, az utóbbi a tiszta fogalmi funkciót mutatja fel. A kritikus tartományt ugyanakkor abban a köztes térben határozza meg, ahol a „*szimbólumot jelként értelmezzük, mindazonáltal képként is eleven marad*”.³⁵ Kitűnő illusztrációja ennek az asztrológia, ahol a reprezentáció két oldala – logika és mágia, tudományos csillagjel és mágikus csillagkép, mérés és varázsolás³⁶ -, azaz a mágikus-asszociatív és logikai-disszociatív oldalak együttesen vannak jelen. A szimbólum pólusai között fennálló feszültség erőterébe ágyazott „műalkotás” mindazonáltal olyan „*egyensúlyi állapotként*” mutatkozik meg, amely – az antikvitas kétféle felfogásának analógiájával élve – az „*az emberi élet legsötétebb energiáiból*” eredő feszültségében mindig csakis a felszínen megtartott; a látszólagos egyensúlyt nem garantálja a klasszicista szépség harmóniája”,³⁷ hiszen a folytonosan fenyegető „démoni” a fennálló

³² Wind.: i. m. 36.o.

³³ u.o.

³⁴ megj.: Theodor Vischerről van szó.

³⁵ Wind.: i. m. 40.o. „*ahol „az említett két pólus közötti feszültség által fenntartott lelki-izgalmi állapot a metafora kötőerejénél fogva sem összpontosul annyira, hogy cselekvésre kényszerítsen, ugyanakkor az analitikus gondolkodás által sem bomolhat fel oly mértékben, hogy belefakuljon a fogalmi gondolkodásba.*”
vö.: Warburg: „... *mikor logika és mágia mint szóképek és metaforák*” (Jean Paul szavaival) *egy tövön oltva virágoztak.*” In.: Aby Warburg: *Pogány antik jóslás Luther korából* (ford.: Adamik Lajos), Helikon Kiadó, Budapest, 1986. 8.o.

³⁶ Radnóti Sándor: *A pátoz és a démon* In.: *Pogány-antik jóslás Luther korából* 113.o. vö.: Warburg: „*Vitathatatlan tény, hogy az asztrológiában két teljesen különálló szellemi hatalom – melyek logikusan csakis hadakozhatnak egymással – állt össze egy módszerré: a matematika, az absztrakt gondolkodás legfinomabb szerszáma társult a démonféléssel, a vallásos okkeresés legprimitívebb formájával.*” In.: Warburg, u.o., 8.o.

³⁷ vö.: Rényi András: *Az elfojtott pátoz formulái – Aby Warburg Rembrandtról: kultúratudomány és*

rendezettség illúzióját újra és újra megtöri. Az elgondolás kapcsán igen érdekes perspektívát nyújt Radnóti Sándor tanulmánya, aki a warburgi műfogalmat – s egyben szimbólumkonceptiót – a mítoszhoz való esztétikai viszonyulás analógiáján mutatja be. Warburg a *Pogány-antik jóslás Luther korából* c. tanulmánya végén a művészettörténetet és a vallástudományt a *kultúrtörténeti képkutatás* közös munkaasztalához invitálja, amennyiben azok együttműködése elengedhetetlen a képkutatás módszerének javításához.³⁸ Azért, hogy e koncepció teljessége világossá váljon, Radnóti felteszi a kérdést: a „*vallásos telítettségnek nem az esztétikai üresség-e az alternatívája*”,³⁹ amennyiben ugyanazon jelenség szélső értékeiről beszélünk? Warburg – írja – az esztétikai befogadás típusai közül azt a mintát keresi, *amelyikben megszűnik az eredeti hittartalom, mint világlátásunk szemhatára, s mégis valamilyen módon hozzátartozunk.*”⁴⁰ Vagyis, a képekben való démonikus hit, valamint a képnek e hit alól történő felszabadítása jelenti azt a két szélesítő értéket, amelynek feszültségében képződik a műalkotás jelentése. A „*mágikus-démoni*” pólust ugyanakkor relativizálja; „*ha a mítosz lényegi magva rendkívül hosszantartónak bizonyul is, újabb és újabb, gyökeresen különböző történelmi korszakok munkálkodhatnak rajta, eleveníthetik fel, ez nem azonos az eredeti maggal, mely viszont mindig hipotetikus marad.*”

A szimbólum vagy maga a kép ezen instabilitása abban a folyamatban nyeri el értelmét, amit Warburg az antikvitás *tovább-élésének* (*das Nachleben der Antike*) programjában rögzít, s amelynek kitüntetett orgánumait a mítoszban már preformálva meglévő, az antikvitásban megjelenő, majd a „jelen” – a reneszánsz – korában újra felbukkanó *pátoszformulák* jelentik. (E folyamat meg nem értését rója fel Wind először Gombrichnak!) A múlt töredékeinek a jelenben adott tényleges *jelenléte* e mintáknak és formáknak a továbbélésében – s az arra irányuló reflexióban – érhető tetten. A „*patetikus mimiká*”-nak, az antik „*tipikus gesztusnyelvezeté*”-nek mint stílusformáló erőnek reneszánszbeli visszatértése⁴¹ ösztönzi Warburgot arra, hogy e kifejezéstípusok történetét keletkezésüktől nyomon kövesse, de amelyekben – mint az *emberi emóciók*⁴² szimbolikusan továbbélő típusaiban – az emberi

receptióesztétika, In.: Enigma/46 sz. 77-135

³⁸ Warburg: *Pogány-antik jóslás Luther korából*, 58.o.

³⁹ Radnóti, i. m. 113.o.

⁴⁰ u.o.

⁴¹ Warburg: *Dürer és az itáliai antik* (ford.: Széphelyi F. György) In.: MNHMOΣYNH, 148.o.

⁴² Bing: i. m. 60.o. vö.: Warburg kiindulópontja egyaránt magába foglalja Darwin: *Az ember és az állat érzelmeinek kifejezése* c. 1872-ben megjelent művét, valamint Robert Vischer pszichológiai esztétikáját (főként a „beleézés” (einführung) és a szimbólumképződés kapcsán) ld. Gombrich: 'Aby Warburg: His aims and methods: An anniversary lecture' In.: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 1999/62. 268-282. és Matthew Rampley: 'From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art' In.: *The Art Bulletin*, 1997/1. 41-55.o.

kifejezést rejtő képzőművészeti szimbólumok pszichológiájának – vagy inkább antropológiájának – folyamatát vizsgálja. Ahogyan Saxl fogalmaz: „*mindenekelőtt a maradandó kifejezésformák bevéssődésének jelenségeiről, továbbá ezek változásairól és az emberiség történetének későbbi szakaszaiban való újabb felbukkanásairól van szó.*”⁴³ Az egyes „*különösképpen kifejező mozdulatok*” megszilárdulása típussá válása után is olyan erővel rendelkezik, „*hogyan évszázadokig, sőt évezredekig eleven marad és a legkülönfélébb tartalmakat veheti magára*”⁴⁴ Ez pedig annyit jelent, hogy a mimika és a gesztus – amelyben a legősibb népek is képesek gondolataikat közölni – az egyedüli olyan hordozók, melyek az egyes korok közötti közvetítő szerepét vállalni tudják. Mint írja, a vad népek mindent életteli módon utánoznak; „*a mimika és a gesztus eleven hagyományából születnek a képalkotó művészet őstípusai.*”⁴⁵

A képileg merevedő gondolat, emóció mint gesztusnyelv ezáltal eredendőbb, megelőzi az emberi írott/beszélt nyelv konvencionális struktúráit. A képinek, a szimbolikusnak pedig ez az a vándorló-hordozó jellege, ami a mítosz továbböröklődésében, de „*hipotetikus eredeti magjának*” megfoghatatlanságában, a kígyó-szimbólum funkciójának megváltozásában vagy a pátoszformula korareneszánszbeli újjáéledésében tetten érhető. Ugyanakkor – ahogyan a pátoszformula elnevezése is tükrözi – a kép vagy szimbólum megőrzi a két pólus feszítettségének egyensúlyát; a befogadás során realizálódó kép/szimbólum – „*szemben a mágikus totem és a tehermentesített esztétikum egyaránt monolitikus természetével és közvetlenségével – a minden érvényes képben rejtve munkáló (és történetileg roppant változatos alakot öltő) kétpólusúság észlelését, feltárását és dinamikus „lejátszását” követeli meg a befogadó-értelmezőtől.*”⁴⁶ E vonatkozásban a tűnékeny valóságra adott emberi reakciók lenyomataiként⁴⁷ számba vett emlékek halmaza, melyeknek vizsgálata a tudós tulajdonképpeni feladata, az emlékezés folyamatában az „*emberi kifejezés történeti pszichológiájának*” (Warburg) megértését célozza meg; a rögzült és tovább élő formák sorozata pedig korántsem „*holt üledékek*”⁴⁸ láncolatának rajzolatát adja, hanem nagyon is élő, eleven tükröződései múlt és jelen keresztmetszeteinek. Az emberi tradíció ugyanis nem a múlt jelenségeinek passzív szemléletében mutatkozik meg – ahogyan az még Burckhardt gondolkodásában jelenik meg –, hanem a múlt töredékeivel való aktív szembenézés

⁴³ Fritz Saxl: *A kifejező mozdulatok a képzőművészetben* (ford.: Rényi András) In.: Enigma/46. 2005. 25.o.

⁴⁴ Saxl, 27.o.

⁴⁵ u.o.

⁴⁶ Rényi: i. m. 52.o.

⁴⁷ Bing: i. m. 54.o.

⁴⁸ Bing: u.o.

(*auseinandersetzung*)⁴⁹ tevékenységében érhető tetten. Az emlékezés aktusa így válik az ember történeti önmegértésének folyamatává e töredékek eleveniségének tükrében.

⁴⁹ Bing: 62.o. vö.: megj.: „*auseinandersetzungenergie*” – a fogalom magába hordozza azt a dialektikus viszonyulást, amelyet Warburg a reneszánsz művészetben – Burckhardt-hoz és Nietzsche-hez kapcsolódva – határoz meg, s amely az antik görögség kétféle felfogásában érhető tetten. A fogalom ugyanakkor a múlt és a jelen folyamatos párbeszédére, dialógusára, s a jelennek a múlt alkotásaira történő folytonos reflexiójára is utal, amely alkotások mindazonáltal a jelenben élnek tovább. vö.: Gombrich: 'Aby Warburg: His aims and methods: An anniversary lecture', 274.o.

2. Az ikonológiai módszer „bizonyossága”

A warburgi képfelfogásban megmutatkozó tendenciák tükrében nem csoda, hogy Warburg válik Didi-Huberman historiográfiai hősévé, amennyiben – Panofsky kantianus tudományideáljával szemben – éppen a *Nachleben* és a *Pathosformel* koncepcióiban képes megragadni a műalkotás „ana-kronisztikus” jellegét.⁵⁰ Panofskyval ellentétben, aki „*elűzi mestere démonait*”, Warburg számol azzal, hogy a „*túl-élő kép*”, születése után a különböző történelmi korok munkálkodó erőinek van kitéve, de amely mindig a jelenben adottként „*újra és újra kísért prezenciájával*.”⁵¹ A warburgi felfogás, amely megőrzi a kép „*elevenségét*”, a művészettörténet történeti hagyományával folytonosan szembehelyezkedő Didi-Huberman számára (is) döntő jelentőségű: a koherens történeti kronológiát felülíró műalkotásban megtörik a kezdettől a vég felé tartó történeti idő linearitása, sőt, éppen a kép töri meg a racionális-kronologikus történetiség – a Burckhardt által már korábban mellőzött – elméletét; a műalkotás „*bele-törik*”⁵² az időbe. A művészet története ugyanis végső soron ott kezdődik – írja Didi-Huberman – ahol a műalkotást a múlt kontextusába vesző holt emlékek sorozatának tekintjük, s e történetnek valamilyen értelmet tulajdonítunk. A művészettörténet éppen azért a reneszánsz szülötte, mert az a (holt) antik műalkotás újjáélesztésére törekszik, azaz, a korábbi művészetet már kezdettől fogva az *elmúlt birodalmába* száműzi. Szemben Warburggal, aki a *Nachleben* koncepciójában a művészettörténetet már eleve anakronisztikus vállalkozásként fogja fel,⁵³ Panofsky, – mint „*humanista tudós*” – száműzi gondolkodásából „*a képek nagyon is paradox, nagyon is specifikus 'életét' (...) egy olyan történeti modell érdekében, amely lényegében deduktív, s ezért kevésbé figyel (...) a kulturális jelenségek 'dinamikus' aspektusaira*.”⁵⁴ – írja. Vagyis, Panofsky szétválaszt, elkülönít, fölfejt: a „*homályos, a kevert vagy a tisztázatlan túl-élését*” a reneszánsz ideáinak és tiszta képződményeinek külsődlegességébe helyezi, a „*szimptomatikus visszatéréseket*” pedig a (cassireri) szimbólumok szférájában rögzíti.⁵⁵ Míg Panofsky a jelölő és jelölt pusztá azonosításával

⁵⁰ Keith Moxey: Visual Studies and the Iconic Turn, 135.o. vö.: Didi-Huberman: Confronting Images, xxii. o.

⁵¹ Didi-Huberman: xx. o.

⁵² Moxey: Visual Studies and the Iconic Turn 135.o.

⁵³ vö: Moxey, u.o.

⁵⁴ Didi-Huberman: i. m. xxiii. o. (saját fordítás)

⁵⁵ Didi-Huberman: i. m. xxiv. o. (saját fordítás) vö.: Didi-Huberman freudiánus nyelvezete a szerzőnek azt a meggyőződését tükrözi, miszerint a warburgi pátoszformulákat nem a testi gesztusok szemantikáján vagy szemiotikáján alapulva kell lefordítanunk, hanem a pszichikai szimptomatológia alapján. Eszerint a *nachleben*-t mint pszichikus időt, a *pathosformel*-t pedig mint pszichikus gesztust gondolja el. A pátoszformulák így a pszichikus idő szimptomáiként értendők, amelyek redukálhatatlanok a retorikai, a szentimentális vagy az individuális fordulatokra. Ezen elképzelés teoretikus paradigmáját Didi-Huberman a warburgi „*kifejezésben*” találja meg, amelyet nem mint egy intencióra adott reflexiót fogja fel (szemben

magyarázza, vagy az értelem és az ész uralma alá vonja a képileg adott elemeit, addig Warburg megpróbálja megérteni a képet azáltal, hogy olyan „kifejező értékeket” szabadít fel, amelyek képesek e jelölő és jelölt közötti megfeleltethetőségen túllépni.

A didi-hubemani koncepció – röviden – a folytonosan Panofskyra erőltetett kanti terminológiára támaszkodva azt igyekszik hangsúlyozni, hogy a művészettörténet metodológiai bizonyossága – Vasari örökségének újjáélesztésével⁵⁶ – a panofskyánus modell elfogadásával veszi kezdetét, s amelynek kizárólagos uralma a fogalom győzelmét hirdeti a képi ábrázolás interpretációjában. Azt is mondhatnánk, hogy Panofsky a tudományos magyarázat eszközeit oltja a művészettörténeti metódusba – ahogyan már Oscar Bätschmann is erre a meglátásra építette bírálatát.⁵⁷ Jól példázza ezt az az általános felfogás, amely Panofsky interpretációs modelljét a vizuális tapasztalat meghaladására felszólító, egy feltételezett végső fogalmi alapra irányuló redukcióként fogja fel; a megértés-aktusok különböző szintjeinek, mint hierarchikus rendben felépülő, a magasabb fokozat felé mutató statikus értelmezése arra enged ugyanis következtetni, hogy az értelmezési tevékenység momentumai rangsorolhatók az interpretáció során felfejtendő értelemrétegek jelentősége szerint.⁵⁸ Panofsky ugyanakkor maga teszi nyilvánvalóvá, hogy a különböző értelmezési szintek egymásra utaltak, kölcsönös feltételei egymásnak, vagyis a világosan elkülönített kategóriák „az egészként felfogott műalkotás különböző aspektusait jelölik”.⁵⁹ A modell statikusságának képzete félrevezet, amennyiben nem mint organikusan összefonódó és kibomló szintek dialógusáról beszélünk, hanem lépcsőzetesen egymásra épülő szintek soráról, melyek a materiális kiindulóponttól haladnak a szellemi koncepció felé.⁶⁰ Az interpretációs modell inkább az értelmezés aktusának különböző viszonyait igyekszik meghatározni, ahol a preikonografikus leírás ugyanúgy hozzájárul az ikonológiai tartalom megértéséhez, ahogyan a leírás sem értelmezhető tisztán a már eleve adott tartalom – vagy legalábbis valamiféle konvencionális jelentés – előzetes ismerete nélkül. Az így leírt metódus kapcsán azt kellene

Wind Schleiermacherre hivatkozó koncepciójával), hanem a „kifejezést” a látenszen jelen lévő „elfojtott” visszatéréseként ragadja meg a képen. vö.: Georges Didi-Huberman: 'Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm' In.: *Art History*, 2001/5. 621-641. o.

⁵⁶ vö.: Boehm éppen ellenkező értelemben hozza példaként Vasarit, aki a retorikai hagyomány kapcsán számol a kép elevenségével In.: Gottfried Boehm: A képleírás. A kép és a nyelv határaitól (ford.: Rózsahegyi Edit) In.: *Narratívák 1. Képelemzés* (szerk.: Thomka Beáta) Kijárat Kiadó, Budapest, 1998. 28.o.

⁵⁷ Oscar Bätschmann: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába* (ford.: Bacsó Béla és Rényi András) Corvina, Budapest, 1998. 76.o.

⁵⁸ u.o.

⁵⁹ Erwin Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia: Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, 294.o. vö.: Gottfried Boehm: A képleírás, 26.o.

⁶⁰ Vö: Bätschmann, i. m. 75.o.

mondanunk, hogy a hangsúly inkább egy olyan általános szervezőelv feltételezése felé mutat, amely a műalkotást teljességét áthatja; ennyiben azonban megjelölhetünk valamilyen „végső, lényegi értelmet”, melynek elképzelése valóban nem áll távol Panofskytól. Didi-Huberman annyiban számol e vonatkozással, amennyiben Vasari *disegno*⁶¹ fogalmában az Idea utánpótlásának eszményét egyenesen az Ideával való teljes azonosulásig követi nyomon, hogy végül levonja a következtetést: az Idea mint a művész gondolkodását, a művészi tevékenységet és a természet törvényszerűségeit egyaránt meghatározó princípium éppen az imitatio során realizálódik.⁶² Amennyiben tehát Panofsky valóban elevenné teszi Vasari örökségét, a műben kifejeződő esszenciális szervezőelvnek is az Idea szellemében kell újjáélednie, ami annyit jelent: az interpretáció pusztán a műalkotásban „*reprezentált valóság*” realizálásában merül ki. Ha Vasari és a Panofsky közötti explicit egyezés nem is, egy ilyen immanensen jelenlévő, lényegi értelem gondolata, amely az interpretációs modell 1932-es, korai változatában a „Wesensinn” fogalmában összpontosul, jogosan róható fel Panofskynak. Mint fogalmaz, „*a művészi produkciók is egy, a jelenségértelmen és a jelentésértelmen túli, végső, lényegi tartalomra épülnek, a világgal szembeni alapmagatartás akaratlan és öntudatlan megnyilatkozására.*”⁶³ Talán nem véletlen ugyanakkor, hogy a későbbi angol változat már finomítja ezt a koncepciót, s az ikonológiai kutatás a „*(szimbolikus értékek világát alkotó) belső jelentésre vagy tartalomra irányul.*”⁶⁴ A Panofsky-t Warburgtól olyannyira távolítani kívánó didi-hubermani koncepció ugyanakkor annyiban helyesen érvel, amennyiben a panofsky-i metódus feltételezett belső tartalmának eszméjében a múlt viszonyainak teljes reprodukálhatóságát kéri számon. Jaś Elsner hasonlóan fogalmaz, amikor Panofsky interpretációs idealizmusában a Geistesgeschichte nyomait véli felfedezni, amely Warburg számára teljességgel idegen az ikonológiai analízis során. Ahogyan Bing fogalmazott, Warburg tudta, hogy az „*eszmék nem születnek szűznemzés*”⁶⁵ útján; nincs olyan állandó világnézet, amely bárhogy is rögzíthető vagy bármely formából kibontható lenne.

⁶¹ Didi-Huberman: *Confronting Images*, 80.o.

⁶² Didi-Huberman: u.o. 69.o.

⁶³ Panofsky: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához In.: *A jelentés a vizuális művészetekben* (szerk.: Beke László), Gondolat, Budapest, 1984. vö.:

⁶⁴ Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia. Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába ... o. vö.: Az 1932-es Logos-ban megjelent szöveg és az 1955-ben kiadott utolsó változat közötti fogalmi módosulásokat részletesen tárgyalja Jaś Elsner és Katharina Lorenz az 1932-es tanulmány nemrég kiadott angol változatához mellékelt tanulmányban. A szöveg rámutat, hogy míg a német nyelvű változat filozófiai irányultságú, addig a végső, kidolgozott interpretációs modell már inkább egy művészettörténeti metódust alapoz meg. A tanulmány a fogalmak változását és különbségét részletesen tárgyalja, amely megvilágítja a Panofskyra hatással lévő gondolati konstrukciókat is, főként Kant, Heidegger, Sedlmayer és Cassirer vonatkozásában. Jaś Elsner és Katharina Lorenz: The Genesis of Iconology In.: *The Critical Inquiry* 2012/Spring*

⁶⁵ Bing, 54.o.

Warburg ugyanis éppen a szimbolikus kép vándorlásainak nyomait követve bizonyította be a különböző tartalmak egymásra hatását, az egységesen rögzíthető tartalom lehetetlenségét, amely már eleve tagadja egy feltételezett „*Wesensinn*” pontos azonosíthatóságát, még akkor is, ha az számol „*az intuitív esztétikai újraalkotás és a történeti kutatás 'organikus szituációjával'*”.⁶⁶ Bár Panofsky e tekintetben megőrzi a warburgi ikonológiai analízis egyes vonatkozásait, amennyiben az intuíció túlkapásait a formák, típusok, témák vagy „szimbólumok” hagyománytörténetben elfoglalt szerepének ismereteivel korrigálja; úgy tűnik azonban, hogy hagyománytörténetet mégis racionálisan rendszerezhető struktúraként fogja fel, amely lehetővé teszi egy egységes belső tartalom vagy szervezőelv felfedését a kép történeti pozíciójának abszolutizálása mentén. Panofsky valóban hangot ad több helyen is annak az elképzelésnek, hogy a művek jelentésének megragadása, amely az ikonológia feladata, csakis oly módon vihető véghez, ha a műben megnyilvánuló eredeti koncepciót reprodukáljuk, mi több „*realizáljuk*”.⁶⁷ Feltehető ugyanakkor a kérdés, hogy van-e más választása, mint a történeti szempont figyelembe vétele, ha a reneszánsz humanista tradíció kutatása és felfejtése az elsődleges cél. Egy ilyen perspektíva megléte ugyanis megköveteli a reneszánsz művészetkonceptió vagy az adott korban alkalmazott metodika vezérfonalát, még akkor is, ha az az interpretáció egészére rányomhatja bélyegét. Panofsky e tendencia ellenére ugyanakkor tisztában van az interpretátor történeti pozíciójának meghatározottságával: meg is jegyzi egy helyen, hogy „*a lényegi értelem megragadására törő magyarázó munka forrása leginkább a munkát végző saját világnézeti alpmagatartása.*”⁶⁸

Az azonban figyelemre méltó, hogy míg Didi-Huberman elismeri a történeti szempont korrekciós elvének bizonyos keretek közötti jogosultságát, amelynek sikerült megkerülnie a *tisztán kortalan műalkotás* szubjektív befogadásának túlkapásait, máshol – meglepő módon – így fogalmaz: „*ne felejtsük el persze, hogy Panofsky csupán saját kalapját tudta példaként felhozni, ahelyett, hogy valóban a művészettörténeti intuicionizmus ellen küzdött volna!*”⁶⁹ A kijelentés leginkább annyit takar: ahelyett, hogy a Panofsky a képen jelenlévő vizuális elemek vizsgálatára fordította volna figyelmét, már a puszta jelenségszintű leírást is az „*értelem*

⁶⁶ Panofsky: A művészettörténet mint humanista tudomány In.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, 245.o.

⁶⁷ Panofsky: A művészettörténet mint humanista tudomány (ford.: Tellér Gyula) In.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984. 271.o.

⁶⁸ Panofsky: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához (ford.: Tellér Gyula) In.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984. 258. o. megj. Alapvető különbség mutatkozik itt a Warburg által meghatározott pszichológiai reprodukáló tekintettel szemben, ugyanis Panofsky realizáló tekintete valóban a múlt viszonyainak felfejtésére és rekonstrukciójára törekszik.

⁶⁹ Didi-Huberman: *Confronting images*, 102. o.

tűrannosza” alá vonta. (A *jelenség-értelem* kifejezése itt kétségkívül megvilágító erejű lehet.) Didi-Huberman érvelése,⁷⁰ miszerint Panofsky csupán annyiban tér ki a látás tisztán formális tapasztalatára, hogy azonnal kijelentse annak lehetetlenségét, végül arra a következtetésre jut, hogy *„még mielőtt elkezdődhetne, minden leírás már eleve lerombolta a percepció lehetőségét, (...) már eleve a szignifikáció rendszerébe torkollik.”*⁷¹ Panofsky valóban elveti a *„naiv látás”* gondolatát. Amint egy helyen fogalmaz, *„az a pseudo-impresszionisztikus elmélet, amely szerint mindössze annyi történik, hogy formák és színek formákat és színeket mutatnak be, egyszerűen nem igaz”.*⁷² Didi-Huberman szándéka e gondolatmenet kapcsán, hogy rámutasson az ikonológiai képleírás hiányosságára – amely nem több a jelölő és a jelentett azonosításánál – annyiban kétségkívül releváns, amennyiben Panofsky maga jelenti ki, hogy *„a jelentés viszonyait felfogni annyi, mint a kifejezendő fogalom eszméjét elválasztani a kifejezés eszköztől.”*⁷³ Kérdés azonban, hogy amikor Didi-Huberman a kalapemelés mozzanatát rója fel Panofskynak, nem éppen Panofsky és Warburg közös kiindulópontjára hívja-e fel a figyelmet, amennyiben az interpretáció mindkét esetben a hétköznapi tapasztalatból indul ki, s amennyiben mindkét értelmezés jelentős hangsúlyt fektet a gesztikus elemek nem-verbális jelentéseinek fontosságára.

⁷⁰ Didi-Huberman: 100.o. skk

⁷¹ Didi-Huberman: u.o.

⁷² Panofsky: A művészettörténet mint humanista tudomány, 245.o.

⁷³ 237.o.

3. *Mimika, gesztus és preikonográfiai leírás*

Azáltal, hogy Warburg az ikonológiai analízis során a gesztusok és a „mozgó járulékok” megfigyelésével bizonyította az antik pátoszminták továbbélését, rámutatott arra, hogy a gesztus és a mimika ábrázolásainak értelmezése tovább vezet ott, ahol az írásos dokumentumok nyújtotta lehetőségek kudarcba fulladnak. Az az ikonológiával szemben felhozott vád, miszerint az értelmezés *kizárólagosan* a jelölő és a jelölt azonosításában merülne ki, így elveszíti értelmét, amennyiben az ikonológiai analízis igenis számol az irodalmi források korlátozottságával és a gesztusok elementáris hordozó-jellegével. Ahol a gesztusnyelv megjelenik, ott valóban szükségesek az értelmezés más aspektusai, hiszen, ahogyan Saxl is fogalmaz, *„a művészi gesztusnyelv kifejező formulái – az eleven ember gesztusnyelvéhez viszonyítva, amely már önmagában is ’kifejezésforma’ – maguk is (...) inkább hatványozott kifejezésformák.”*⁷⁴ Már a testi gesztusokban megjelenő lelki tartalmak reprodukálhatósága is lehetetlen – figyelmeztet Saxl –, ahogyan a modern pszichológia is tisztában van azzal, hogy csupán a szimbólum, a szimptóma, a képszerű vagy a kifejezésszerű nyomán, közvetett utakon képes a lelki tartalmak megközelítésére. Az a pszichológia, írja, amelyre *„a mi művészet-és kultúratudományunk igényt tart, (...) a kifejezés olyan pszichológiája, amely magát a kifejezést teszi meg vizsgálata tárgyává, amely (...) a társadalmilag-emlékezetszerűen megőrzött kifejezésértékek kiformalódását és továbbélését értelmes, szellemtechnikai funkcióként fogja fel.”*⁷⁵ Nem hasonlóan gondolkodik-e Panofsky is, amennyiben a *„kalapemelés példáját hozza fel a befogadói intuicionizmus ellenében”*, vagyis amennyiben az értelmezés kiindulópontjául a gesztusokban megjelenő kifejezésértékeket jelöli meg? Amikor Panofsky a kalapemelés gesztusától elindulva az üdvözlés aktusát elemeire bontja, hogy azon mutassa be a műalkotás interpretációjának vonatkozásait, éppen azokat a mozzanatokot ragadja meg, amelyek a korábbi ikonológiai analízisben is hangsúlyos szerepet töltöttek be. A mindennapi tapasztalat alapján leírt tárgyi azonosítást azonnal a másik gesztusában megmutatkozó „lelki többlet” felismerésével egészíti ki, melyet *kifejezésbeli többletnek* nevez, s amelynek befogadása az „empátia” függvényében ugyanúgy e hétköznapi tapasztalat szerves részét képezi. A tárgyi és kifejezésbeli értékek együtt jelentik a leírás alapját, vagyis Panofskynak figyelembe kell vennie, hogy létezik egy olyan tartomány, amely az egyes tárgyi vonatkozások azonosíthatóságán túl valamilyen többlettartalommal rendelkezik. Panofsky számol is azzal, hogy e „többlet” nem férhetünk

⁷⁴ Saxl, i. m. 31.o.

⁷⁵ u.o.

hozzá teljesen, s hogy a kifejezésbeli mellékjelentés a gesztusban olykor tudattalanul mutatkozik meg.⁷⁶ Egy korai írásában meg is jegyzi, hogy „*valamely önkéntelen gesztus a kifejezés legkisebb szándéka nélkül is igen kifejező lehet.*”⁷⁷ Az, hogy az értelem tevékenysége alá sorolja a konvencionális jelentés meghatározását, kétségtelen, amennyiben az a különböző civilizációs vonatkozások ismeretének függvényében artikulálódik: „*Hogy a szembejövő férfi mozdulatának ezt a jelentését felfoghassam, nem csupán a tárgyak és a történetek tapasztalati világát kell ismernem, hanem egy bizonyos civilizációra jellemző szokásoknak és kulturális hagyományoknak (...) világát is.*” – írja. Ám éppen azáltal, hogy a konvencionális jelentést az érzékek felfogóképességén túllépve az értelem ellenőrzése alá vonja, mutat rá arra, hogy a gesztusok megértése sokkal elementárisabb, mint a kultúra és a civilizáció által ránk hagyományozott konvenciók megértése.⁷⁸ „*Az ausztráliai bozótlakó képtelen volna az Utolsó vacsora témáját felismerni; számára a kép csupán egy emelkedett hangulatú étkezés eszméjét tartalmazná.*”⁷⁹ A kép tárgyi és kifejezésbeli értéke az ausztráliai bozótlakó számára is világos, sőt, a gesztusokban megnyilvánuló mozdulatok emelkedett hangulatát (!) is képes érzékelni, vagyis, úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bizonyos gesztusok tartalmának megértését éppen ugyanaz a gesztus más és más értelem-összefüggésekkel való telítődése határozza meg. A gesztusokhoz társult konvenciók nélkül „*mindannyian ausztráliai bozótlakók vagyunk*”, jegyzi meg Panofsky, vagyis a gesztus antropológiai meghatározottsága és a „*gesztikus ősnyelv*” (Warburg) hordozó jellege nála is hasonlóképpen tetten érhető, mint a warburgianus gyakorlatban. Amikor feltételezi az üdvözlés gesztikus hagyományának ismeretét (t.i. hogy a lovagi korból ered és hogy a nyugati civilizáció szokása), éppen erre a vonatkozásra mutat rá, azaz arra, hogy bizonyos mozdulatok bizonyos korokban más és más tartalmakkal telítődhetnek, s amelyek hagyományozódása hasonlóképpen visszahat a gesztusok és mozdulatok mai használatára is. Persze tény, hogy Panofsky rendszerében a gesztusokkal egy *egységes világnézet* vagy egy *szimbolikusan sűrített belső tartalom* tudatos vagy tudattalan kifejeződéseinek értelmében is számolnunk kell. Az is kétségtelen, hogy Panofsky feltételezi a kialakult típusoknak egy nyomon követhető hagyományba való ágyazottságát. Amellett ugyanis, hogy számol a gesztusok kifejezőértékeinek elementáris gyökereivel, az értelmezés minden szintjén helyesbítő eszközöket állít fel, amelyek, ha nem is mindig garantálják az interpretáció sikerét, nem adják fel a kép és az írott dokumentum

⁷⁶ Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia: Bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*, 253-254.o.

⁷⁷ Panofsky: „A Kunstwollen” fogalma (ford.: Tellér Gyula) In.: *A jelentés a vizuális művészetekben*, 8.o.

⁷⁸ vö.: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához c. tanulmány még jelenség-értelmeiről beszélt, ám itt, a végső változatban az érzéki tapasztalat szerepe hangsúlyosabb.

⁷⁹ Panofsky: *Ikonográfia és ikonológia*, 260.o.

összevethetőségének eszméjét. Ebben azonban szintén nem különbözik a warburgi ikonológiai analízis eljárásától, amely, habár nem feltételez semmilyen általánosan adott világnézeti alapbeállítódást, szintén a dokumentum és képi alkotás összehasonlíthatóságának eszméjét követi a tartalomelemzésre irányuló értelmezés során.

IV. Reprezentáció és prezencia

A képtudományi diskurzus ugyanakkor éppen azt veti az ikonológia szemére, hogy az a művet mint *valami másnak a megjelenési formáját* (Panofsky) mutatja be, azaz a *valóság* és a *műalkotásban* leképezett – ha nem is teljes – megfeleltethetőségének eszméjét feltételezi, vagy a szövegre, az Írásra vezeti vissza a képzőművészeti alkotást. „*A tradicionális ikonológia is csupán egy, a képi tartalomra és annak azonosítására vonatkozó utalási rendszert képvisel*” – írja Boehm –, vagyis a reneszánszban kialakult hagyomány az irodalmi szövegek és a helyes ábrázolás, pontosabban a nyelv és a kép közötti megfelelés sikerültségének vizsgálatára redukálódik.⁸⁰ A tartalomelemzésre irányuló kritika jórészt a kép és a nyelv azonosíthatóságának kérdésén dől el, amennyiben az a képi értelem eredetére kérdez vissza. Didi-Huberman rögtön a *logosz* fogalmát emeli ki az *ikono-lógia* elnevezésében, melynek újjáélesztésével Panofsky többé nem a művészi jelenségek birodalmában tevékenykedik, hanem – ahogyan az már említésre került –, valamilyen fundamentum interpretációjára törekszik.⁸¹ Már Cesare Ripa Iconológiájának sikerült megvalósítania a „*mágikus szintézist*” – írja – mivel képes volt arra, hogy a képeket olvashatóvá tegye, s mivel olyan ábrázolások képezik tárgyát, amelyek valami mást jelentenek, valami másra utalnak, mint ami a szem számára feltárul. „*A kép e felfogásban nem tesz mást, mint a logika érveléseit, intelligibilis nyilatkozataikat utánozza*”; terminusról terminusra követi azt a diskurzust, amely a dolgot definiálja.⁸² Az ikonológia a képet a definíció, a fogalom, az *olvasható* uralma alá vonja, az olvasás aktusa pedig éppen abban a tevékenységben bontakozik ki, amit ikonológiának nevezünk, vagyis, ami a *láthatatlant, a láthatatlan fogalmakat* – láthatóvá fordítja le.⁸³ „*Az immanens értelem megismerésére irányuló törekvésnek szüksége van a 'dokumentumokra', hogy mindenekelőtt a kérdéses művészi jelenség tisztán fenomenális megértését biztosítsa.*” – írja Panofsky.⁸⁴ A műalkotásban feltételezett tartalom reprodukciójának eszméje ugyanakkor elfogadhatatlan egy olyan képtudomány számára, amely a filozófiai hermeneutika örököse, s amely felismeri, hogy a művészet tapasztalata soha nem lesz képes „*egy végső ismeretben összegezni önmagát*”, vagyis „*nincs semmiféle végérvényes kimerítése annak, ami egy műalkotásban*

⁸⁰ Boehm: A kép hermeneutikájához (ford.: Eifert Anna) In.: *Athenaeum* 94/3. 88. o.

⁸¹ Didi-Huberman: i. m. 118. o.

⁸² Didi-Huberman: i. m. 119-120.

⁸³ Didi-Huberman: 122.o.

⁸⁴ Panofsky: A Kunstwollen” fogalma In.: *A jelentés a vizuális művészetekben* 26.o.

rejlík.”⁸⁵

1. A kép és a képmás dialógusa

A művészet ontológiai státuszának meghatározása során Gadamer a játék művészetként való beteljesedését mint *képződménnyé való átváltozást* írja le; „az, ami előzőleg van, most már nincs; de azt is jelenti, hogy ami most van, ami a művészet játékában megmutatkozik, az a maradandó igaz.”⁸⁶ Vagyis a képződmény, maga a műalkotás (mint átváltozás) az „átváltozatlan valóság felemelése a maga igazságába”; a mimetikus alapviszony nem a valóság pusztá leképezésében áll, hanem abban, hogy „a megmutatott itt van (...) aki utánóz valamit, az előidézi, hogy itt legyen az, amit ismer, s ahogyan ismeri”⁸⁷. Gadamer a kép esetében is világosan elkülöníti a pusztá leképezést (Abbild) attól a módtól, „ahogyan a képben a bemutatás (Darstellung) valami mintaképre vonatkozik”⁸⁸, vagyis attól a képtől, amely a műalkotás létmódjával bír. A képmás egyetlen célja abban áll, hogy a mintaképet felismerhetővé tegye, azonosítsa, hasonlósága alapján a leképzettre utaljon; ám ha elveszíti funkcióját, rendeltetésének beteljesítésével megszünteti önmagát. A kép léte a megmutatásban rejlik, mert olyasvalamit ábrázol, ami a kép nélkül nem mutatkozhatna meg. („A kép mond valamit a mintaképről.”)⁸⁹ Nem pusztá képmás, mert nem csupán leképezi a mintaképet, hanem megtartja vonatkozását a mintaképre, amely abban megmutatkozik. Gadamer úgy ragadja meg ezt, mint kétoldalú vonatkozást: „Az, hogy a képnek saját valósága van, másfelől, a mintakép felől azt jelenti, hogy a mintakép a megmutatásban megmutatkozik, (azaz) önmagát mutatja meg benne.”⁹⁰ E megmutatkozás így az ábrázolt saját létehez tartozik, amely azt jelenti: a megmutatott léte annak megmutatása révén gyarapodik. A kép tehát nem másodlagos a valósághoz képest; nem pusztá imitatio, hanem az ábrázoltat *valamiként* mutatja meg, s olyan értelem-összefüggést teremt, amely csakis a képen és a képben magában valósulhat meg. A képmás fogalmában nem teljesül e többlet, mivel a képmás csupán *eszközlétében* valósul meg, funkciója kimerül az azonosításban; ha a *titok*⁹¹ – ahogyan Otto Pächt utalt az ikonológiai képfelfogásra – kiderül, ha a rejtvény megfejtése nyilvánossá válik,

⁸⁵ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer* (ford.: Bonyhai Gábor) Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 131.o.

⁸⁶ Gadamer: i. m. 143.o.

⁸⁷ u.o.

⁸⁸ Gadamer: i. m. 168. o.

⁸⁹ Gadamer: i. m. 170. o.

⁹⁰ Gadamer: i. m. 171.o.

⁹¹ Otto Pächt: i. m. 14.o.

a kép betölti rendeltetését és megszünteti önmagát. A képnek ugyanis realitássá kellene változnia, vagyis a tökéletes leképezés, az „*az illuzionizmus egybevág a tökéletes ikonoklasztikával*”- teszi hozzá joggal Boehm. A sikeres leképezésben „*ott rejlik a képet megszüntető erő.*”⁹²

Az ikonológiai képfogalom mindvégig fenntartja a kép másodlagosságának tételezését a kifejezett tartalommal szemben, ugyanakkor kérdéses, hogy ebben az értelemben megtartja-e a képet pusztán képmásként értett felfogásában. Panofsky *Idea*-tanulmánya számol azzal, hogy a platóni mimesis fogalma nem merül ki a valóság jelenségeinek pusztán imitatio-jában – ahogyan az Gadamer értelmezésében is kitűnik –, jóllehet rámutat, hogy a reneszánsz a „*valóság modellhű másaként*” értett műfogalmat nem csupán felújítja, hanem radikalizálja és „*művészi programmá is avatja.*”⁹³ A természetben valamiképpen megmutatkozó törvényszerűségek vagy az antik formák imitatio-ja megdönthetetlen követelményként magasodik a művészet praxisa fölé, a kérdés csupán az, hogy mely művészet tudja leginkább utánozni a természet vagy az antikvitas törvényszerűségeit. Boehm éppen ezt a relációt emeli ki, amikor „*az ideális természet-kánon nyelvileg megfogalmazható normái és a kép tartalma közötti teljes mértékű kommenzurabilis viszonyíthatóság*”⁹⁴ hagyományát ragadja meg. Az, hogy mely művészet képes jobban teljesíteni az imitatio követelményét, a művészetek elvi összehasonlíthatóságán alapul; a reneszánsz humanizmus pedig ki is használja ezt, amennyiben a kép és a nyelv között „*egy problémamentes tertium comparationis-t teremt*”⁹⁵, az irodalmi témát. A reneszánsz humanizmus által létrejött *elirodalmiasítottság* – írja Boehm – olyan képértelmezést segített elő, amely a nyelv modelljének nyomán jár el; „*azt követi nyomon, hogy a jelek hogyan értelmezik számunkra a transzparens jelentéseket tovább.*”⁹⁶ E felfogás nagyban rányomja bélyegét az olyan interpretációs megközelítésekre, mint az ikonológia, mert „*amíg a képzőművészet megőrzi kapcsolatát a nyelvi humanizmus szellemi világával (kiemelkedő mítoszokkal, vallási kinyilatkoztatásokkal, történelmi eseményekkel), produktumai kapcsolatba hozhatók ezzel a kontextussal.*”⁹⁷ Amíg a kép a verbális nyelvvel közös nyelvi szerkezettel bír, addig nem nyílik kiút a képmásként értett képi ábrázolás koncepciójából. Ha úgy tetszik, amíg a nyelvi logosz struktúrája megegyezik a kép

⁹² Gottfried Boehm: A képkérdés (ford.: Kerekes Amália) In.: Paul Cézanne: *Montagne Sainte-Victoire-Válogatott művészeti írások* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 133.o.

⁹³ Panofsky: *Idea. Adalékok a régebbi művészettörténet fogalomtörténetéhez* (ford.: Szántó Tamás) Corvina Kiadó, Budapest, 1998. 29.o.

⁹⁴ Boehm: *A kép hermeneutikájához*, 88. o.

⁹⁵ u.o.

⁹⁶ u.o.

⁹⁷ Boehm: *A képleírás. A kép és a nyelv határaitól*, 23.o.

logosának struktúrájával, addig a kép nem több, mint pusztai illusztráció. E struktúra pedig döntő befolyással bír a képi leírás mikéntjére vonatkozóan is.

Amíg a kép mint pusztai illusztráció létezik, a leírás megelégszik a képen ábrázoltak nyelvi lefordításának kísérletével; már erre utal Max Imdahl is a *látó látás* és az *újräfelismerő látás* megkülönböztetésével. A képen ábrázoltak pusztai azonosítása az *újräfelismerő látás* közreműködésével megy végbe, de a *látó látás* egy olyan folytonos értelmi potenciálra hívja fel a figyelmet, amely értelem csakis érzékileg, a tekintet által valósulhat meg. A *látó látás* nem törli el az *újräfelismerő látás* teljesítményét, csupán túllép annak fogalmilag azonosító tendenciáján; nem hagyja figyelmen kívül sem a tárgyi-, sem a szövegreferencialitást, ám azokat a képi megvalósulás függvényének vonatkozásába állítja. Ezzel szemben a kép – írja – e tekintetben az ikonológia és „Panofsky számára – legyen az műalkotás vagy sem – nem más, mint egy újräfelismerő, tárgyakat azonosító látás oka. (...) Előzetes tudáson és azonosítási képességen túlmutató perspektívát nem tartalmaz formafogalma: vagy semmit vagy csak a már ismertet ismerjük fel.”⁹⁸ Imdahl bírálata világos: a mindenki számára adott bizonyosságok, konvenciók – amelyek Panofsky ikonológiai feltárását nagyban meghatározzák – változatlanul jelentőséggel bírnak, ám csupán a „mindent felülmúló szemléletesség” – ben mutatkoznak meg, melyre Panofsky a műalkotások értelmezése során nincs tekintettel.⁹⁹ Ezt a megfontolást viszi tovább Boehm is, amennyiben megállapítja: „a sikertelt leírások kettős feladatot oldanak meg: elmondják mi 'van', ugyanakkor azt is elmondják hogyan 'hat' a kép, visszanyúlnak a tényállásra, és a képre jellemző érvényre juttatási formára is.”¹⁰⁰ A tudományos leírás pozitívista eszméje ugyanakkor rányomja bélyegét a művészettörténeti leírásra, amennyiben nem a kép e teljességét, hanem annak egyedi aspektusait akarja helyesen megítélni; „arra van szükség, hogy még egy izolált képi részlet gondos leírásának is kinyilvánító ereje lehessen (...) a mű (alkotója, kora) 'szellemére' nézve is.”¹⁰¹ Ebben a szellemben jár el az ikonológia és egyben Panofsky is, mivel a néző beállítódását az értelmezés objektív leírási folyamatával ellensúlyozza. A tartalom felfejtésére törekvő értelmezés a szemlélet általi vizualitást átmeneti és „túlhaladásra ítelt”¹⁰² elemként tünteti fel; ennek tekintetében pedig újra csak a fogalmi értelem alá rendelt leképezés problémájához jutunk.

⁹⁸ Max Imdahl: *Giotto: Arénafreskók. Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika* (Ford.: Kerekes Amália) Kijarat Kiadó, Budapest, 2003. 81-82.o.

⁹⁹ Imdahl: i. m. 80. o.

¹⁰⁰ Boehm: *A képleírás*, 26.o.

¹⁰¹ u.o.

¹⁰² vö.: 55. lábjegyzet

2. A képi elem elsőbbsége

Az ekphraszisz sikerültségére keresett boehmi válaszlehetőségek a képi fakticitás és a benne jelenlévő szemléleti diszpozíció különbözőségében újra és újra arra a problémára mutatnak vissza, amelyet a kép és a szó átfordíthatósága vagy a képi és a nyelvi logosz közötti átmenet lehetősége implikál. A képmásként felfogott ikonológiai képkonceptió – mint láttuk – a képi és a nyelvi logika azonos struktúrájának feltételezésével nem figyel eléggé a kép deiktikus jellegére, s a leírást főként a faktikus tényállások azonosításában meríti ki. A kép logikai szerkezetének sikeres megragadása azonban – jelzi Boehm – nem hagyja figyelmen kívül azt a tényt, hogy a „*kép természete szerint differenciafenomén.*”¹⁰³ Azaz, a jelenségében adott képi alkotás nyelvi leírásának számolnia kell a kép olyan potenciális értelemképző erejével, amelyet a nyelvi interpretáció képtelen teljességgel uralma alá vonni. Mint ahogyan fogalmaz, amit valóban látunk „*azt semmilyen módon nem nevezi meg a nyelvi kifejezés, amit pedig olvasunk, semmilyen módon nem erősíti meg a szem.*”¹⁰⁴ A nyelvi interpretáció és a kép viszonylatában olyan alapvető *különbség* mutatkozik meg, amely során a képi, az ikonikus folytonosan kitér a nyelv kategóriái elől; amennyiben a képi elem létezése nem válik el megjelenése módjától, a nyelv nem képes azt dologi adottságában megragadni. Boehm ugyanakkor nem utasítja el a sikeres leírás lehetőségét, amelynek feltételét kép és szó közös, deiktikus jellegében rögzíti. E gondolat eredetét szintén Gadamer-nél kell keresnünk, amennyiben Gadamer a „*képet és költői szót közös művészetjellegében határozza meg*”, s ahol a műalkotás történelmi instanciája kapcsán teszi fel a kérdést: „*mi ez a rejtélyes jelenlét*”, amely „*maga számára a közvetlenséget és a jelent veszi igénybe?*”¹⁰⁵

A metron és a metrion mértékfogalmainak platóni megkülönböztetésével, miszerint „*létezik egy mérték, amivel az ember a dolgokat megközelíti, és létezik egy másik, amit a dolgok saját magukban hordoznak*”, Gadamer a művészeti alkotásnak arra az alapvető tulajdonságára mutat rá, amely szerint az a szép tapasztalatában mindig az „*így van*”, mindig az „*így létező*” módján mutatja meg önmagát. A műalkotás a konvencionális mértékfogalmak változó feltételei közepette is *saját mértéke szerint* jelenik meg, csakis ebben áll ugyanis a mű igazsága; önmagán teszi láthatóvá azt a harmóniát, melynek önmagában hordozza eredetét. Ahogyan az a kép és a képmás megkülönböztetése során is világossá vált, a kép, amely a

¹⁰³ u.o. 34.o.

¹⁰⁴ Boehm: A képleírás, 25.o.

¹⁰⁵ Gadamer: A kép és a szó művészete. (ford.: Hegyessy Mária) In.: *Kép-fenomén-valóság* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 274.o.

valóság elemeit felemeli a maga igazságába, csakis akkor gyarapítja azok létét, ha azokat éppen saját mértéke szerint teszi jelenvalóvá. Gadamer ugyanakkor a műalkotás létmódját – mind a képzőművészeti alkotások, mind a tranzitorikus művészetek esetében – a *végbemenés* (*Vollzug*) fogalmában rögzíti, melynek lényegi vonása, hogy „*a végbemenés során nem tesznek tárgyáá valamt, inkább az viszi véghez, teljesíti ki önmagát.*”¹⁰⁶ Az az igazság, amit a műalkotás olvasása során keresünk, csakis a *végbemenésnek* eme felismerésén múlik, azaz, hogy a mű mindig önmagán és önmagában teljesezik ki, s ami általa és benne bemutatott, azt mindig e teljesülés függvényében állítja élénk. A műnek e folyamatjellegére utal Gadamer akkor is, amikor Arisztotelész *enargeia* és *entelekheia* fogalmaihoz nyúl vissza, amelyek nem művek (*Werk vagy ergon*), mivel létüket nem az előállítás befejeztével nyerik el. Olyan *kibomlásként* értendők inkább, amelyek léte nem válik el megvalósulásuk folyamatától; nem pusztá kinézés – írja Gadamer, „*hanem önmagában hordozza saját teljes létét, telosza önmagában van.*”¹⁰⁷ Azaz, a mű (vagy a kép) a bemutatottat mindig önmagában és önmagán teljesíti, úgy, hogy azt a külső mértéktől függetlenül, megjelenésében mindig *így létezőként*, s egyben önmaga mértéke szerint mindig igazként tárja föl. Amit a műalkotás a saját igazságába fölemel, eme folytonos teljesülésben mindig más és más vonatkozásban, történelmi megvalósulásától függetlenül mutatkozik meg, de amely megjelenésében csakis önmagára utal vissza. Hasonlóképpen a képi értelem sem valamilyen azonosítható, feltárható értelem-összefüggést jelent tehát; a kép inkább olyan esemény vagy folyamat, amely más és más viszonylatok közepette más és más értelem-összefüggéseket teremt, vagy teszi lehetővé ezen értelmek keletkezését. A kép nem leképez, hanem e viszonylatokban újra és újra bemutat, felmutat, és valamiképpen jelenlévővé tesz. Erre vonatkozásra hívja fel a figyelmet Boehm, amikor leszögezi, hogy a kép olyan *ábrázolási folyamatnak* tekinthető, amelyben „*a lét a jelenségbe folytonosan megy át*”. Mint ahogyan fogalmaz, „*a kép esetében egy permanens átmenettel van dolgunk, amely mindent, ami a képben 'létezik', jelenséggé változtat. A kép olyan megjelenítési folyamat, amelyben a lét momentumai mindig is jelenséggként tűnnek fel.*”¹⁰⁸ A nyelvi leírás ugyanakkor e folytonos átmenetet nem képes rögzíteni, amennyiben feltételezi a dolgok tényállása és megjelenése közötti szétválaszthatóságot. A képi logika tényállások nélküli logika – teszi hozzá Boehm – s éppen annyiban, amennyiben a kép a nyelvi átfordítás kísérlete során nem igazolható kijelentésekre, hanem a benne megjelenőre *mint létében megjelenésként adottra* mutat vissza. Erre a lényegi

¹⁰⁶ Gadamer: 283.o.

¹⁰⁷ u.o.

¹⁰⁸ Boehm: A kép hermeneutikájához,

meglátásra hivatkozván joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy a képi leírás nem bízhat a tudományos leírás pusztán objektíváló tendenciájában, hanem számolnia kell a mű *energeia*-jával. „A leírás nem csak valami újra-felismerhetőt tételez föl” –írja – „hanem képes azt is nyomon követni, amit a kép elsősorban láthatóvá tesz.” A sikeres ekphraszisz rámutat a médiumok közötti határvonalakra, s mindezt úgy teszi, hogy aktiválja a nyelv megmutató képességét: „*azt kell végrehajtania, amit a kép lényegében kiemel.*”¹⁰⁹ Ahhoz azonban, hogy ebben sikerrel járjon, a tekintet megvalósító erejére kell támaszkodnia.

A képi és nyelvi konvergenciájában jelentkező *differencia* fogalma kapcsán Boehm korábbi írásaiban ugyanakkor Fiedlerre hivatkozik, aki, mint a képi hermeneutika nevelőapja, „*a látható sajátos logikájának a kéz kifejező mozgásával akar megfelelni.*”¹¹⁰ A fiedleri gondolkodás alapja, miszerint az ember csupán annyiban ragaszkodik a szemlélethez, amennyiben az lehetővé teszi a fogalmi absztrakcióba való átvezetést,¹¹¹ döntő befolyással bír a képelméleti vizsgálódás számára, amennyiben az *ikonikusban* megmutatkozó *különbség* éppen a tekintet megvalósító ereje által válik jelenvalóvá. A képi identitás a látás által megjelenő *különbségben* tűnik fel: mint ahogyan Boehm fogalmaz, „*valami nem jelenlévőt jelent az, ami az ikonikus különbözőségben láthatóvá válik, vagyis maga a tartalom, amelyet ez a különbözőség hoz létre.*” Minden kép különbsége ebben az eltérésben mutatkozik meg, amely „*a nem jelenvaló árnyékából hozza létre a jelenvalóságot.*”¹¹² A képek ugyanis olyan jelentéstereteket nyitnak meg, amelyek lehetővé teszik a szem ide-oda mozgását, a szimultán és a szukcesszív viszonyok egymásba fonódását. A képi értelem lényegétől idegen fogalmi meghatározások csakis akkor kerülhetők el, ha figyelembe vesszük a képi értelem érzékileg szerveződő jellegét, *ha a kép azonosságát az ábrázolás folyamataként, az érzékek médiumában értelmezzük.*¹¹³ A hagyományos képleírás azonban, a legtöbb esetben nincs erre tekintettel – állítja a képelmélet – az idea pusztá leképezésének eszméjében kimerülő képfelfogás ugyanis nem számol azzal, hogy minden „*ikonikus artefaktum egy vizuális, értelemmel bíró, nem nyelvi differencia formájában szerveződik.*”¹¹⁴ Pedig a döntő különbség éppen ebben mutatkozik meg: a kép nem pusztá illusztráció, nem másodlagos utánzása az ideának, hanem olyan létszerkezet, amely saját logikája mentén mutatván fel a megjelenőt, azt mindig önnön mértékének igazságában állítja elénk. A képen bemutatott léte nem válik el

¹⁰⁹ Boehm: A képleírás, 34.o.

¹¹⁰ Boehm: A kép hermeneutikájához, 89.o.

¹¹¹ Konrad Fiedler: A képzőművészeti alkotások megítéléséről

¹¹² Boehm: A nyelven túl?, 165.o.

¹¹³ Boehm: A képi értelem és az érzékszervek, 252.o.

¹¹⁴ Boehm: Ikonische Differenz, 172.

fenomén-jellegétől, hanem a mindenkori változó feltételek között megjelenvén szólít megértésre, vagy ahogyan Gadamer fogalmaz, *olvasásra*. Ez az olvasás azonban nem reprodukció, elszigetelt tárgyasítás, vagy egy feltételezett mögöttes értelem helyreállítása, hanem a „*végbemenésbe oltott sokrétűség*”¹¹⁵ vezérli. A képi műalkotás olyan folytonosan változó viszonylatrendszer, amely újra és újra fölülírja egy egységes tartalomra vonatkozó interpretáció kísérletét, vagy egy már előzetesen adott tényállás behelyettesíthetőségének elgondolását. Amennyiben olykor az ikonológia elfelejti ezt, úgy joggal figyelmezteti erre a képtudomány.

¹¹⁵ Gadamer, i.m. 283. o.

V. Zárszó

Kétségtelen tehát, hogy az a képi fordulat, amely a *képi logika* kizárólagos elsőbbségét hangsúlyozza az ikonológia értelmező-reprodukáló panofsky-i *logosz*ával szemben, s amely főként a filozófiai hermeneutika műfogalmában gyökerezvén a műalkotás és a képiség abszolút autonómiája mellett foglal állást, joggal rója fel az ikonológiai hagyománynak, hogy az csupán az Abbild vonatkozásában tekint a képi alkotásra. A puszta illusztráció – mint ahogyan az bebizonyosodott – maga is paradoxon: amint megvalósulása sikerrel jár, megszünteti önmagát. Az a sajátos képi logika, amely a boehmi *ikonikus differencia* által mutatkozik meg legtisztábban, s amely legkorábbi megjelenésében még Fiedlerre, majd Gadamerre hivatkozott, hosszú átalakuláson ment keresztül, amíg végül Heidegger ontológiai differenciájában találta meg igazolását.¹¹⁶ A képelmélet, amely e differencia alapján határozza meg a képi logikát, kijelenti: az eseményként felfogott kép olyan játéktérteremt, olyan állandó differenciálódási folyamatról van szó, ahol e differencia sajátossága az, hogy mindig a láthatóság elrendezésében fejt ki hatását. Ahogyan Boehm fogalmaz: „*A kép nem képez verbális predikátumot (van)*”¹¹⁷, hanem mindig csupán megjelenésében adott, s csak így, önmaga mértéke szerint állít eléink evidenciákat. Az *ikonikusban rejlő különbség* viszonylatai teremtik és abban manifesztálódnak tehát azok az értelemalakzatok, melyeket a képek logoszának nevezhetünk. Az ikonológia és e képelméleti vizsgálat így a képi logosz fogalmának értelmén fordul meg; habár, amennyiben a képi leírás lehetséges, úgy csakis annyit mondhatunk, hogy a szó megragadhat valamit a képi alkotásból, de nem képes kimeríteni a képben jelenlévő potenciált. Ebben a tekintetben pedig érthetővé válik, hogy a képi logosz mentén kibomló polémia miért ad különböző választ a művészeti produktum történetiségére; a képelmélet nem kérdőjelezi meg annak történeti viszonylatait, ám tekintettel van a képi prezenciájára.

Minden bizonnyal igazat kell adnunk Keith Moxeynek¹¹⁸, amikor arról ír, hogy a német nyelvterületen lezajlott ikonikus fordulat a képiség egzisztenciális megalapozásának kidolgozása során közelebb került a képi elem lényegi tulajdonságainak megragadásához, mint eddig bármely más megközelítés. S Didi-Huberman is joggal veti a művészettörténeti tradíció szemére, hogy az nem számol „*a kép paradoxonával*.” Jelen írás során a „*képi*

¹¹⁶ Boehm: *Ikonische Differenz*, 172.o.

¹¹⁷ u.o.

¹¹⁸ Moxey: *Visual Studies and the Iconic Turn*, 132.o.

logosz” fogalmának állandó figyelembevételével azonban arra igyekeztem rámutatni, hogy az ikonológiai értelmezés korántsem egységes tradíciója több helyen is számításba veszi azokat a problémákat, melyeknek hiányával a képtudomány oly sokszor vádolja azt, s kimondottan Panofskyt. Az írás igyekezett felmutatni azokat az elemeket – Warburg szimbólum-fogalma, a gesztusok hangsúlyos megjelenése, a *Pathosformel*, a *Nachleben*, a *Kulturwissenschaft* vagy a preikonográfiai leírás preverbális kiindulópontja -, amelyek mentén megpróbálta „megvédeni” az ikonológiát, vagy legalábbis árnyalni az ellentéteket. A Panofskyra vonatkozó bírálatok közül talán Didi-Huberman kritikája a legélesebb, ám több ponton is bebizonyosodott, hogy ott, ahol a szembenállást a legélesebben tünteti fel, éppen a hasonlóságokra mutat rá. Kétségtelen, hogy az ikonológia mindvégig megtartja a képet másodlagos pozíciójában, s az is, hogy jórészt történeti dokumentumokként kezeli. Ám amennyiben éppen Gottfried Boehm jelenti ki egy helyen, hogy „*a nyelven túl az értelem beláthatatlan terei léteznek, vagyis a vizualitás, a hangzás, a gesztus, a mimika és a mozgás megsejthetetlen terei.*”,¹¹⁹ s amennyiben valóban ezt a területet kell megművelnünk, úgy érdemes odafigyelni arra, amit az ikonológia egykor mondani kívánt.

¹¹⁹ Boehm: A nyelven túl? 166.o.

Irodalom:

- BACSÓ Béla: „Érzéki ráeszmélés és a kifejezés megértése” Mit értünk, amikor látunk valamit? In.: *Ön-arc-kép*, Kijarat Kiadó, Budapest, 2012. 277-296. o.
- BADT, Kurt: „*Modell und Maler*” von Vermeer. *Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayer*, DuMont, Köln, 1961.
- BÄTSCHMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése* (ford.: Bacsó Béla és Rényi András), Corvina, Budapest, 1998.
- BEKE László: Panofsky és az ikonológia. In.: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok* (ford.: Tellér Gyula), Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.
- BELTING, Hans: *A művészettörténet vége* (ford.: Teller Katalin), Atlantisz Kiadó, Budapest, 2006.
- BING, Gertrud: Aby Warburg (ford.: Galamb Zoltán) In.: *Enigma/46*, 2005. 46-65. o.
- BOEHM, Gottfried: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire – Válogatott művészeti írások* (szerk.: Bacsó Béla) Kijarat Kiadó, Budapest, 2005.
- BOEHM, Gottfried: A képi értelem és az érzékszervek (ford.: Poprády Judit) In.: *Kép-fenomén-valóság*, Kijarat Kiadó, 1997 242-253.
- BOEHM, Gottfried: A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról (ford.: Rózshegyi Edit) In.: *Narratívák I. Képelemzés* (Szerk.: Thomka Beáta) Kijarat Kiadó, Budapest, 1998. 19-36.o.
- BOEHM, Gottfried: Az élő toposza. Képtörténet és esztétikai tapasztalat (ford.: Kelemen Pál)

- In.: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire – Válogatott művészeti írások* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 141-155.o.
- BOEHM, Gottfried: A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájáról (ford.: Teller Katalin)
In.: *Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire – Válogatott művészeti írások* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 155-169.o.
- BOEHM, Gottfried: Ikonische differenz, *Rheinsprung 11. N. 1. Zeitschrift für Bildkritik*
EIKONES 2011
- BOEHM, Gottfried: A kép hermeneutikájához (ford.: Eifert Anna) In.: *Kép-képiség* (szerk.: Bacsó Béla) Athenaeum 1993/4. 87-111.o.
- BURCKHARDT, Jacob: *Világtörténelmi elmélkedések. Bevezetés a történelem tanulmányozásába* (ford.: Báthori Csaba és Hidas Zoltán) Atlantisz Kiadó, Budapest, 2001.
- BURCKHARDT, Jacob: *The Civilization of the Renaissance Italy* (ford.: S.C.G. Middlemore és Irene Gordon) The New American Library of World Literature, New York, 1960.
- BREDEKAMP, Horst: Mellőzött hagyomány? (ford.: Wessely Anna) In.: *Buksz*, 2003/ősz, 253-258.o
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (angolra ford.: John Goodman), The Pennsylvania State University Press 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm In.: *Art History*, 2001/5.621-641. o.
- FIEDLER, Konrad: A képzőművészeti alkotások megítéléséről. In.: *Művészeti írások*. (ford.:

Kukla Krisztián) Kijárat kiadó, Budapest, 2005.

EBERLEIN, Johann Konrad: *Tartalom és belső tartalom: Az ikonográfiai-ikonológiai módszer*

url.:

http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=202&Itemid=197 (utolsó megtekintés 2013. november 15.)

ELSNER, Jas és LORENZ, Katharina: The Genesis of Iconology In.: *The Critical Inquiry*/Spring 2012.

GOMBRICH, Ernst H.: *Aby Warburg. An Intellectual Biography* The Warburg Institute, London, 1970.

GOMBRICH, Ernst H.: Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture In.: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1999/62. 268-282. o.

GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer* (ford.:Bonyhai Gábor) Osiris Kiadó, Budapest, 2003.

GADAMER: A szó és a kép művészete (ford.: Hegyessy Mária) In.: *Kép-fenomén-valóság* (szerk.: Bacsó Béla), Kijárat Kiadó, Budapest, 1997. 274-285. o.

HECKSCHER, William S.: *The Genesis of Iconology*

url: <http://www.scribd.com/doc/91206941/Heckscher-William-S-The-Genesis-of-Iconology-In-Stil-und-Uberlieferung-in-der-Kunst-des-Abendlandes-Akten-des-XXI-Internationalen-Kongresses-f>

IMDAHL, Max: *Giotto: Arénafreskók. Ikonográfia-Ikonológia-Ikonika* (Ford.: Kerekes Amália) Kijárat Kiadó, Budapest, 2003.

MOXEY, Keith: Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art In.: *New Literary History* 1986/2. 265-274. o.

MOXEY, Keith: Visual Studies and the Iconic Turn In.: *Journal of visual culture* 2008/2 131-146

PÄCHT, Otto: Az ikonológia kritikája (ford: Havas Lujza) In.: (Szerk.) Rényi András: *A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika* Enigma/33. Budapest, 2002.

PANOFSKY, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok* (ford.: Tellér Gyula), (szerk.: Beke László) Gondolat Kiadó, Budapest, 1984.

PANOFSKY, Erwin: *Idea: Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez* (ford.: Szántó Tamás), Corvina Kiadó, Budapest, 1998.

PANOFSKY, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, 1939

PANOFSKY, Erwin: A neoplatonikus irányzat és Michelangelo. (ford.: Ruttkai Veronika) In.: Rényi András (szerk.): *A „Michelangelo-paradigma” a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*, Enigma/33. 2002. 85-142.o.

PLESSNER, Helmut: Más szemmel (ford.: Hecker Héla, Iványi-Szabó Rita és Tóth Csaba) In.: *Tér-fenómén-mű* (szerk.: Bacsó Béla) Kijárat Kiadó, Budapest, 2011. 195-207.o.

RADNÓTI Sándor: *A pátoz és a démon* In. Aby Warburg: *Pogány antik jóslás Luther korából* (ford.: Adamik Lajos) Helikon Kiadó, Budapest, 1986. 105-118 o.

RAMPLEY, Matthew: From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art In.: *The Art Bulletin*, 1997/1. 41-55.o.

RÉNYI András: Az elfojtott pátoasz formulái - Aby Warburg Rembrandtról: recepcióesztétika és művészettörténet. *Enigma* 46/2005, 77- 135. o.

SAXL, Fritz: A kifejező mozdulatok a képzőművészetben (ford.: Rényi András) In.: *Enigma*/46. 2005. 23-31.o.

WARBURG, Aby: *Pogány antik jóslás Luther korából* (ford.: Adamik Lajos) Helikon Kiadó, Budapest, 1986.

WARBURG, Aby: *Dürer és az itáliai antik* (ford: Széphelyi F. György) In.: MNHMOΣYNH-Aby M. Warburg válogatott tanulmányai (szerk.: Széphelyi F. György), Balassi Kiadó-Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995. 148-153.o.

WARBURG, Aby: *Itáliai művészet és nemzetközi asztrológia a ferrarai Palazzo Schifanoia-ban* (ford.: Széphelyi F. György) In.: MNHMOΣYNH-Aby M. Warburg válogatott tanulmányai (szerk.: Széphelyi F. György), Balassi Kiadó-Magyar Képzőművészeti Főiskola, Budapest, 1995. 193-213. o.

WIND, Edgar: *Warburg kultúratudomány-fogalma és jelentősége az esztétika számára* (ford.: Széphelyi F. György) *Enigma*/46, 2005. 32-45.o.

WIND, Edgar: On a Recent Biography of Warburg In.: *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art by Edgar Wind* (szerk: Jaynie Anderson) Clarendon Press, Oxford, 1993.