

E. H. Gombrich

A látható kép

In Horányi Ö. (szerk.), 2003, Kommunikáció I–II. Budapest: General Press, 92–107. [The Visual Image. Scientific American 1972:227:3:85–96.] Fordította Pléh Csaba.

Korunk vizuális kor. Reggeltől estig képek bombáznak bennünket. Amikor a reggelinél kinyitjuk az újságot, a hírek között férfiak és nők fényképeit látjuk, s amint feltekintünk az újságból, máris a zabpelyhes dobozon levő képen akad meg a szemünk. Megérkezik a postánk, s a borítékokból egymás után színes prospektusok kerülnek elő vonzó tájképekkel, napozó lányokkal, amelyek tengeri kéjutazásra csábítanak, vagy elegáns férfiruhák képei bukkannak elő, amelyek új öltöny csináltatására unszolnak. Lakásunkat elhagyva, hirdetőtáblák mellett haladunk el, amelyek figyelemfelkeltésükkel megpróbálják kihasználni a dohányzás és az evés-ivás iránti vágyainkat. Valószínűleg a munkában is dolgozunk lesz valamilyen típusú képi információval: fényképekkel, vázlatokkal, katalógusokkal, tervrajzokkal, térképekkel vagy legalábbis grafikonokkal. Amikor este a televíziókészülék mellett kívánunk pihenni – amely új ablak a világra –, kéjek és horrorok tovatűnő képeit szemléljük. Még az elmúlt idők vagy a távoli országok képei is könnyebben hozzáférhetőek ma számunkra, mint valaha voltak az akkori közönség számára. A képeskönyvek, a képeslapok és a bekeretezett diáképek mint útiemlékek úgy felgyűlnek otthonunkban, akárcsak családi felvételeink.

Nem meglepő tehát az az állítás, hogy olyan történelmi korszak kezdetén vagyunk, amelyben a kép átveszi az írott szó helyét. Ezt az állítást szem előtt tartva, talán még fontosabb az, hogy tisztázzuk, mik a kép lehetőségei a kommunikációban, hogy felvethessük azt a kérdést, hogy mit tud jobban, s mit tud kevésbé a kép, mint a beszéd vagy az írott nyelv. Erre a kérdésre – jelentőségéhez képest – elkeserítően kevés figyelmet szentelnek.

A nyelv kutatói hosszú idő óta elemzik, hogy milyen különböző funkciókat lát el az emberi kommunikáció elsődleges eszköze. Anélkül, hogy részletekbe mennénk, a mi céljaink számára elfogadhatónak tűnik a nyelvi funkcióknak az a felosztása, amelyet Karl Bühler javasolt, aki megkülönböztette a kifejezés, a felhívás és a leírás funkcióját. (Ezeket egyébként szimptomának, jelzésnek és szimbólumnak is nevezhetjük.) Akkor mondjuk azt, hogy egy beszédaktus kifejező, ha a beszélő lelkiállapotáról informál. A beszéd tónusa maga szimptomatikus lehet a dühre vagy a jó hangulatra nézve; másrészt viszont lehet, hogy az a célja, hogy sajátos lelkiállapotot váltson ki a címzett személyben, mint olyan jelzés, amely dühöt vagy jó hangulatot vált ki. Fontos az, hogy

megkülönböztessük az érzelem kifejezését annak kiváltásától, a szimptomát a jelzéstől (szignáltól), különösen mivel a köznyelv nem teszi meg ezt a megkülönböztetést akkor, amikor az érzések „közléséről” beszélünk. Igaz, hogy ez a két funkció egybeeshet, s a beszélő dühének hallható szimptomái dühöt váltanak ki bennem, de az is lehet, hogy engem hidegvérrel kiterelve is feldühíthet. Ez a két kommunikációs funkció – az ember mellett az evolúciós skálán lefelé menve – más lényeknél is megtalálható. Az állati kommunikáció lehet szimptomatikus az érzelmi állapotokra nézve, vagy funkcionálhat úgy, mint olyan jelzés, amely bizonyos válaszokat vált ki. Az emberi nyelv ennél többre képes: az emberi nyelvben kialakult a leíró funkció (amely az állati jelzésekben csak elemei formájában van jelen). A beszélő beszélőpartnerét informálni tudja múltbeli, jelenlegi vagy jövőbeli tényállásokról, megfigyelhető vagy távoli, tényleges vagy lehetséges eseményekről. Mondhatja azt, hogy esik, esett, esni fog, lehet, hogy esni fog, vagy „ha esik, maradok”. A nyelv e csodálatos funkcióját jórészt olyan kicsiny partikulákon keresztül valósítja meg, mint a „ha”, „amikor”, „nem”, „mert”, „mint” és „némely”, amelyeket logikai szavaknak szoktak hívni, mivel ezek teszik lehetővé azt, hogy a nyelv segítségével logikai következtetéseket fogalmazzunk meg.

Ha a kommunikációt a nyelv szempontjából vizsgáljuk, először is azt a kérdést kell felvetnünk, hogy a vizuális kép ezek közül a funkciók közül melyeket képes ellátni. Látjuk majd, hogy a vizuális kép nagyszerű a felhívó szerepben, hogy meglehetősen problematikus a kifejező szerep, s kiegészítő támpontok nélkül teljességgel képtelen arra, hogy a nyelv leíró, állító funkcióját teljesítse.

Gyakran hitetlenkedve fogadják azt az állítást, hogy az állítások nem fordíthatók le képekre, de ez legegyszerűbben úgy igazolható, hogy ha a kételkedőket olyan feladat elé állítjuk, hogy illusztrálják valahogyan azt az állítást, amelyben kételkednek. Nem adható vissza képen az állítás fogalma ugyanúgy, ahogyan a szóról képre való fordítás is lehetetlen. Nemcsak arról van szó, hogy a nyelv absztrakciójának mértéke nem áll rendelkezésre a vizuális közegben: az az elemi iskolás mondat, hogy „A macska a szőnyegen ül” nyilvánvalóan nem absztrakt, nem elvont mondat, s bár lehet, hogy az iskolás olvasókönyvben van is egy kép arról, hogy a macska a szőnyegen ül, rövid töprengés után kiderül, hogy ez a kép nem ekvivalens az állítással. A képen nem tudjuk érzékelteni azt, hogy „a” macskáról (egy egyedről) vagy „egy macskáról” (az osztály egy tagjáról) van szó. Továbbmenve: bár a mondat a kép egyik lehetséges leírása lehet, a képről számtalan szintén igaz állítás tehető, mint pl.: „macska képe hátulról”, vagy éppen „a szőnyegen nincsen elefánt”. Amikor aztán az elemista könyv ilyen mondatokkal folytatja: „A macska a szőnyegen ült”, „A macska a szőnyegen fog ülni”, „A macska ritkán ül a szőnyegen”, „Ha a macska a szőnyegen ül...” és így tovább a végtelenségig, azonnal feltűnik, hogy milyen messze kerültek a szavak a képektől.

Mondjuk azonban ezt a mondatot egy gyereknek, majd mutassuk meg neki a képet, s a kép iránti respektusunk azonnal visszatér. A

mondat nem mozgatja meg a gyereket; a kép viszont szinte ugyanannyira tetszik neki, mint az élő macska. Ha a képet játékmacskával cseréljük fel, a gyerek felkapja a macskát, és akár ágyba is viheti. A játékmacska ugyanazokat a reakciókat váltja ki, mint az élő macska, sőt még erősebbeket is, hiszen a játékmacska kezeesebb és könnyebben simogatható.

A helyettesítő dolgoknak ezt a viselkedéskiváltó erejét az állati viselkedés kutatói sokat tanulmányozták, és kétségtelen az, hogy a szervezet mintegy „programozva” van arra, hogy bizonyos látott jelzésekre úgy reagáljon, hogy ez a reakció elősegíti a túlélést. Egy ragadozó vagy egy lehetséges szexuális tárgy legdurvább modelljénél csak arra van szükség, hogy néhány különleges ismertetőjellel rendelkezzen, s máris kiváltja a megfelelő viselkedésmintát. S ha ezeket a tulajdonságokat még fel is erősítjük, a helyettesítő (mintajáték) akár hatékonyabb is lehet, mint a természetes inger. Persze, óvatosan kell eljárni, amikor ezeket az automatizmusokat az emberi reakcióhoz hasonlítjuk, de Konrad Z. Lorenz, az etológia úttörője például feltételezte, hogy a gyermekek számára készült művészi produkciók bizonyos típusai, amelyeket általában „helyesnek” vagy „édesnek” nevezünk (ide tartozik például sok Walt Disney-figura is), szülői érzéseket keltenek bennünk azáltal, hogy szerkezetileg hasonlítanak a csecsemőkhöz.

Akárhogy is legyen, a vizuális benyomások érzelmkiváltó erejét már az ókorban is megfigyelték. Horatius mondta ars poeticájában, amikor a színház hatását hasonlította össze a szóbeli elbeszéléssel:

*Csak ballott dolgok nem rázzák úgy meg a lelkünk,
Mint az, amit biztos szemmel meglátva a néző
Önmaga érzi.*

(Episztolák II/3. Muraközy Gyula fordítása)

Prédikátorok és tanárok megelőzték a modern hirdetési szakembereket a tekintetben, hogy ők is jól ismerték, milyen hatást gyakorol ránk a vizuális kép, akár akarjuk ezt, akár nem. A nedvdús gyümölcs, a vonzó meztelen nő, a visszataszító karikatúra, a hajunkat égnek állító horror, mind képesek hatást gyakorolni érzelmeinkre, s magukra vonni figyelmünket. Ez az érzelmkeltő hatás nemcsak jól körülírt képekre korlátozódik. Vonalak és színek konfigurációi szintén befolyásolják érzelmeinket. Csak jól nyitva kell tartanunk a szemünket ahhoz, hogy észrevegyük, hogy a vizuális közegnek ezeket a lehetőségeit hogyan használja ki a világ, kezdve a veszély vörös jelzésétől odáig, hogy egy étterem berendezése kiszámított módon valamilyen „atmoszférát” óhajt sugallni. Ezek a példák is jól mutatják, hogy a vizuális benyomások érzelmkeltő ereje jóval túlmegy e cikk tárgyalási keretein. Amikor kommunikációról beszélünk, rendszeren dolgok közlésére gondolunk, s nem a hangulat befolyásolására.

Az egyik pompeji ház bejáratánál egy láncra kötött kutya képét találták meg a következő felirattal: „Cave canem”, vagyis: „Vigyázz kutya!” . Nehéz lenne nem észrevenni, milyen összefüggés van a kép és kiváltó funkciója között. A képre ugyanúgy kell reagálnunk, ahogy egy valóságos, ránk ugató kutyára reagálnánk. Vagyis a kép hatékonyan megerősíti a feliratot, amely az esetleges betolakodót figyelmezteti a veszélyre. Vajon a kép egyedül is képes lenne e kommunikációs funkció betöltésére? Nos, képes lenne, ha a képpel az összes társadalmi szokás és konvenció ismeretében találkoznánk. Miért ne lenne például kommunikációs értéke azok számára, akik nem tudnak olvasni? Ha azonban elfelejtjük, amit mindezekről a szokásokról tudunk, és egy idegen kultúra képviselőjét képzelünk el, amint találkozik ilyen képpel, akkor a képnek sok egyéb lehetséges értelmezése is felmerül. Nem lehet-e szó például arról, hogy valaki egy eladó kutyát hirdet, vagy egy állatorvos cégéről, de a mozaik egy „Fekete kutya” elnevezésű vendéglő cégére is lehetett volna. Ezzel a példával csak arra szeretnénk emlékeztetni, hogy milyen sok mindent nyilvánvalóan adottnak veszünk, amikor egy képre nézünk, és megpróbáljuk üzenetét megfejteni. Ez az üzenet mindig előző ismereteinktől vagy lehetőségeinktől függ. Hiszen például, amikor a pompeji mozaikot a nápolyi múzeumban látjuk, nem jutunk olyan következtetésre, hogy valahol egy leláncolt kutya van jelen. Nem ez a helyzet a kép kiváltó funkciójával. Még a múzeumban is képes a kép arra, hogy némi borzongást váltson ki belőlünk. Mostanában például hallottam egy ötéves gyermekről, aki az állatvilágról szóló könyvet lapozgatva, nem mert hozzáérni a csúnya állatok képeihez.



A mozaikok által hordozott üzenetekre természetesen csak akkor tudunk adekvát módon reagálni, ha a képet megfelelően olvastuk el. A mozaik közege jó lehetőséget ad arra, hogy a kérdést az információelmélet terminusaival fogalmazzuk meg. A mozaik modern megfelelője olyan hirdetőtábla lenne, amely villanyégők hálójából áll, ahol mindegyik égő bekapcsolható vagy kikapcsolható annak érdekében, hogy létrehozzunk egy képet. A mozaik azonos méretű kockákból [tesseract] állhat, amelyek vagy világosak vagy sötétek. Az ilyen közeg által átvitt vizuális információ mennyisége attól függ, hogy mekkora a kockák mérete a kép skálájához képest. A mi esetünkben ezek a kockák elég kicsik ahhoz, hogy a művész éreztetni tudja a szörpamacsokat a kutya lábán és farkán, valamint a lánc egyes szemeit. A művész megtehetette volna azt, hogy olyan kódra korlátozza magát, amelyben a fekete határozott formát jelöl a fehér háttérrel szembeállítva. Az ilyen sziluett elegendő mennyiségű megkülönböztető jegyet képes hordozni ahhoz, hogy mint kutyát ismerjük fel. A pompeji mester azonban olyan hagyományban nőtt fel, amely túlmegy a reprezentáció pusztán fogalmi módszerein, s ezért a képbe a fénynek a formára gyakorolt hatásával kapcsolatos információkat is belevette. Átadja nekünk a szem és a száj

fehérségének villogását, megmutatja a fogakat, és körvonalazza a füleket, s ezentúl a mellső lábak árnyékát is ábrázolja a mintázott háttéren. A jelentést idáig még meglehetősen könnyű dekódolni, a kutya testén látható fehér foltok és főként a hátsó láb megformálása azonban rejtélyes. A művész idejében elfogadott konvenció volt az, hogy az állat testét úgy formálták meg, hogy jelezték a szőrzet csillogását, ez lehetett ezeknek a vonásoknak az eredete. Az, hogy tényleges formájuk hanyag kivitelezés vagy szakszerűtlen restauráció eredménye-e, csak úgy lenne eldönthető, ha az eredetét is látnánk.

A kutyamozaik jelentésének értelmezésével kapcsolatos nehézségek azért is tanulságosak, mert a kommunikációelmélet terminusaival is kifejezhetőek. A képek, hasonlóan a szóbeli közleményekhez, érzékenyek az olyan véletlenszerű behatásokra, amit a mérnökök „zajnak” neveznek. Ahhoz, hogy ezt a veszélyt leküzdjük, redundancia beépítésére van szükségünk. A verbális kódnak ez a beépített biztosító rendszere teszi lehetővé számunkra, hogy elolvassuk a „Cave canem” feliratot minden nehézség nélkül, pedig az első e nem is teljes. A képfelismeréssel kapcsolatban a formát körülvevő kontúr hordozza a legtöbb információt. Például nem tudnánk megbecsülni a farok hosszát, ha a fekete kockák nem volnának ott. A mintázott talaj egyedi kockái, illetőleg a kutya testén belüli egyes kockák viszonylag redundánsabbak, míg a ragyogást jelző kockák közbülső helyzetet foglalnak el. Olyan tulajdonságot jeleznek ugyanis, amely a valóságban is megfogható, bár az a konfiguráció, amelyet a képen láthatunk, a valóságban így sosem jelenne meg.

Bármennyire automatikus is belső reakciónk egy képre, a kép tényleges elolvasása sohasem passzív folyamat. A lehetőségek előzetes ismerete nélkül például még csak el sem tudnánk képzelni, hogy milyen helyzetben van a kutya két hátulsó lába. Bár erre vonatkozó ismereteink vannak, más lehetőségek esetleg nem állnak rendelkezésünkre. Lehet, hogy a kép például olyan kutyafajtát akart ábrázolni, amelyet a rómaiak különlegesen vad kutyának véltek. Ezt ma, a kép alapján nem tudjuk megmondani.

A kép helyes olvasásának esélyét három változó biztosítja: a kód, a felirat és a kontextus. Azt is mondhatnánk, hogy a felirat önmagában a másik két változót redundánssá teszi, kulturális konvencióink azonban túl hajlékonyak ahhoz, hogy ez így legyen. Egy képzőművészeti könyvben például, ha egy kutya képe alatt az a felirat áll, hogy E. Lantseer, akkor ezt úgy értelmezzük, hogy a felirat a kép készítőjére utal, nem pedig az ábrázolt fajra. Egy elemi iskolás tankönyv összefüggésében azonban a felirat és a kép feltehetően kiegészítik egymást. Még ha a lapokat valamilyen okból szét is tépték, úgyhogy csak annyit tudunk elolvasni, hogy „utya”, a rajz töredékéből is megállapíthatjuk, hogy a hiányzó betű „k”. A szó és a kép közege együttesen növeli a helyes rekonstrukció valószerűségét.

Látjuk majd azt, hogy a nyelv és a kép kölcsönös kiegészítése elősegíti az emlékezetbe vésést. A két egymástól független csatorna

használata megkönnyíti a rekonstrukciót. Ez az alapja a klasszikus mnemoteknikának (amelyet Frances Yates oly kitűnően elemez könyvében), ami arra indítja a személyeket, hogy minden szóbeli közleményt tegyenek át vizuális formába; minél bizarrabb és valószínűtlenebb ez a forma, annál hatékonyabb lesz az eljárás. Ha például a festő Hogarth nevét próbáljuk megjegyezni, képzeljünk el magunknak egy disznót (hog), amint művészetét (art) gyakorolja egy h betű festésével. Lehet, hogy ezek furcsa asszociációk, mégis ha egyszer elképzeltük őket, nehéz megszabadulnunk tőlük.



Vannak olyan esetek, amikor a kontextus, az összefüggés önmagában, szavak használata nélkül is egyértelművé teszi a vizuális üzenetet. Ezt a lehetőséget nagymértékben felhasználják a különböző nemzetközi események szervezői, ahol a nyelvek bábeli zűrzavara lehetetlenné teszi a beszéd használatát. Az 1968-as mexikói olimpiai játékokon használt képi jelzések például önmagukat magyarázzák. Ennek alapja az, hogy nagyon kis százalék várható üzenetről van szó, és a választások számát nagyon leredukálták, amint azt a képek közül legjobban az első kettő szemlélteti. Ezek az ábrák jól mutatják, hogy a cél és a kontextus hogyan irányítják a kód leegyszerűsítését azzal, hogy csak néhány megkülönböztető jegyre koncentrálnak. Ezt az elvet nagyszerűen mutatják az ugyanerre az eseményre a különböző sportágakkal kapcsolatban készített képi jelzések is.

Sohasem felejtsük el azonban azt, hogy még ilyen esetekben is a kontextust, az összefüggést a hagyományon alapuló korábbi elvárásoknak is támogatniuk kell. Ha ezek a kapcsolatok megszakadnak, a kommunikáció is megszűnik. Néhány évvel ezelőtt az újságok beszámoltak arról, hogy az egyik fejlődő országban lázongások törtek ki, mert olyan rémhír terjedt el, hogy a egyik boltban emberhúst árulnak. Kiderült, hogy a konzervdobozokon egy mosolygó fiú képe volt látható. Itt a kontextusváltás okozta a zűrzavart. A konzervdobozon levő gyümölcs, hús vagy zöldség képe ugyanis arra utal, hogy mi van a dobozban. Az, hogy mi nem vonjuk le azt a következtetést, hogy ugyanez a szabály érvényes arra az esetre is, amikor a dobozon emberkép látható, ez csak azért van, mert ezt a lehetőséget eleve kizárjuk.

Irodalom

Gombrich, E. H. (1971), *Symbolic Images*. Phaidon Press.

Gombrich, E. H. (1972), *Művészet és illúzió*. Budapest: Gondolat.

Ivins, Jr. W. M. (1953), *Prints and Visual Communication*. Harvard University Press. [A nyomtatott kép és vizuális kommunikáció. Budapest: Enciklopédia, 2001.]

Male, E. (1958), *Religious Art: From the Twelfth to the Eighteenth Century*. Farrar, Strauss & Giroux. Panofsky, E. (1962), *Studies in Iconology*. Harper & Row.