

7 Metafora, kifejezés és stílus

Annak érdekében, hogy a műalkotásokat elhatároljam azoktól a reprezentációs eszközöktől, melyek véletlenségből hasonlóak ugyan hozzájuk, de mégsem műalkotások, a retorika, a kifejezés és a stílus fogalmait vezetem be. Talán ezek a legalkalmasabbak arra, hogy hozzásegítsenek a művészet definiálásához. Úgy gondolom, a három közül a kifejezés fogalma tartozik legszorosabban a művészet fogalmához – végülis azt szokás a művészet definíciójának tekinteni, hogy a művészet kifejezés –, és ez a vélekedésem megerősítést nyer, ha a műalkotások nem csupán reprezentálnák tárgyukat, hanem ezen felül ki is fejeznének róla valamit, amennyiben van tárgyuk. Tehát ami nem lenne képes kifejezni valamit, az nem lenne műalkotás. Ám ha figyelembe vesszük, hogy a stílus és a retorika előző vizsgálódásunkban majdnem ugyanezt a megkülönböztető funkciót szolgálta, arra következtethetünk: lehetséges, hogy ezek – bár a művészetelméleti bevezetőmben kevésbé kitüntetett szerep jut nekik – a kifejezés fogalmával közös jegyekkel rendelkeznek, melyeket hasznos lenne meghatározni. Maga a kifejezés fogalma ugyanis olyan sok területre terjed ki, hogy az a filozófus, akinek meggyőződése, hogy a kifejezés a művészet fontos aspektusa, minden idejét eltölthetné a fogalom egy olyan vonatkozásának vizsgálatával, melynek a művészetfilozófiához alig van köze. Azt feltételezem, hogy a stílus, a kifejezés és a retorika metszéspontjának az általunk keresett dolog közelében kell lennie, és ha ezt a továbbiakban szem előtt tartjuk, talán egy olyan védővarázs birtokába jutunk, amely megóv attól, hogy túlságosan elmerüljünk az egyszerre bővítő és nehezen kezelhető fogalmak vizsgálatában, melyek mindegyikének könyvtárnyi irodalma van.

Lichtenstein *Madame Cézanne portréja*-nak elemzésekor az mondtam, hogy a művész a diagram-formát retorikusan használta fel. Most jobban meg akarom világítani ezt az állítást, előtérbe állítva néhány, a retorika gyakorlatában általánosan ismert jellemzőt. A gyakorlatban a retorika funkciója az, hogy egy beszéd hallgatóságában egy adott beállítottságot alakítson ki a beszéd tárgyának irányában: hogy a tárgyat egy adott megvilágításban láttassa. Kétségtelenül ez a tényközlésen túlmenő tevékenység az oka, hogy a retorikát manipulatívnak, a rétor pedig tisztességtelennek szokás tartani, a „retorikus” jelzőt pedig majdnem mindig elítélően használják. Természetesen a rétor – és bármelyikünk, amikor retorikai stratégiát követ – nem egyszerűen tényeket állapít meg, hanem úgy adja elő őket, hogy már ezzel is befolyásolja a hallgatóságot (logikailag érdektelen, hogy a tényközlés szintjén is hazudhat; feltételezhetjük, hogy kijelentése megfelel a tényeknek, melyekhez való ragaszkodásra gyakorta felhívunk bennünket; a retorika ugyanis csak akkor válik lehetségessé, ha ezt feltételezzük).

Loran diagramjának nagyjából az a funkciója, hogy feltérképezze a *Madame Cézanne portréja* által a nézőben kiváltott szemmozgásokat. Funkcióját a megigézett szem mozgásainak grafikonon történő ábrázolásával ki is meríti. Mint diagram igaz vagy hamis, és tesztek segítségével meghatározható, hogy melyik a kettő közül. Ezzel a nagyrabecsülendő szereppel teljességgel összhangban van, hogy a diagram tiszta és világos, sőt tetszetős legyen: hogy legyenek bizonyos esztétikai minőségei – anélkül, hogy műalkotás lenne. Legalábbis nem retorikusan használja fel a

diagram-formát. Rengeteg ilyen intenciójú diskurzus létezik, például a tudományos diskurzus egésze ilyen. Ezek semmi többet nem céloznak meg, mint hogy a közönségnek beszámoljanak bizonyos tényekről, amelyek irányában persze megjósolható egy bizonyos beállítottság, de ahol pusztán a tények elegendőek ennek kiváltásához. Az író vagy a beszélő nem avatkozik közbe, csupán hagyja, hogy a dolgok magukért beszéljenek. A kognitív és diszkurzív készségeken túlmenően semmilyen „művészet”-et nem használ fel. Ez persze az ideális eset. Valójában még a legobjektívabb jellegű írás esetében is alighanem elkerülhetetlenül jelen van a retorika. Lehet, hogy maga az objektív írásmód használata már eredendően retorikus, és retorikai szándéka éppen az, hogy abban erősítse meg az olvasót: ezek nem mások, mint maguk a tények, amelyek önmagukért beszélnek. Mégis, különbséget kell tennünk retorikus és nem-retorikus kommunikáció között; filozófiai vizsgálódásoknál az ideális esetre van szükségünk.

Felteszem, hogy a retorikának az a jellemzése, melyet most kifejték, mind a szavak, mind a képek esetében helytálló. Továbbá felteszem, hogy a reprezentált irányában kiváltott beállítottság létrehozása mindkét esetben intencionális. Egy üveg sör képe szomjúságot, egy női ruha képe érzéki vágyat válthat ki akkor is, ha kizárólag ezen dolgok külalakjának illusztrálására használják ezeket a képeket. Ám amikor egy üveg sört úgy mutatnak, hogy a szemlélő arra következtessen, hogy az be van hűtve, vagy egy ruhadarabot úgy, hogy abból viselőjének érzékiségére lehessen következtetni, akkor a szemlélő úgy fogja észlelni a sört, mint valamit, amit jó meginni, a ruhát pedig úgy, mint amit érdemes megvenni. Az ilyen észlelések előhívása pedig azt mutatja, hogy a reklámgrafikusok kiművelt retorikai készséggel rendelkeznek. A képeket valóban úgy festik meg, hogy megértésük szükségszerűen bizonyos következtetésekre vezessen, ezek a következtetések pedig bizonyos, a tárgy beállítása folytán megjósolható érzelmeket váltanak ki a nézőből. A sör esetében ábrázolt behűtöttség, melynek célja az, hogy a szemlélő elképzelje a szomjúság érzését és annak kielégítését, és a Carlo Dolci festményein ábrázolt könnyező, felnagyított szemek – melyek célja az, hogy kegyes szomorúságra indítsa a szemlélőt –, nem állnak olyan távol egymástól, hogy arra kellene következtetnünk: a retorika tárgyalásakor kizárólag annak legkiválóbb példáival kell foglalkoznunk. Számomra most egyedül az a logikai szempont érdekes, miszerint a retorika szándéka az, hogy valamilyen beállítottságot váltson ki (függetlenül attól, hogy jó vagy rossz indítékok rejlenek emögött). El kell ismernünk, hogy Dolci nagy szemű szentjei és mártírjai a mai ízlés számára túlságosan érzélgősek, indítéka pedig túlságosan egyértelmű, hogysem kiváltaná belőlünk a célbavett beállítódást; ez tehát azt jelenti, hogy a beállítódást kiváltó eszközök felismerése megakadályozhatja a megcélzott hatás létrejöttét. Még a legemelkedettebb művészetben sem nehéz retorikai aspektusokat találni, és lehet, hogy a művészet egyik legfőbb hivatása nem annyira ábrázolni, mint inkább úgy ábrázolni a világot, hogy az egy adott beállítódást és egy speciális látásmódot eredményezzen. Ez volt a virágzó itáliai barokk kimondott célja, ahol a művészeknek az volt a megbízatásuk, hogy a hit hangsúlyozása és megerősítése céljából bizonyos érzelmeket ébresszenek a nézőkben; és ez a világos célja a szocialista realizmusnak, valamint a mai világban általában a politikai művészetnek. Valójában nehéz elképzelni olyan művészetet, melynek nem célja valamilyen hatást létrehozni, és ennyiben a művet a maga teljességében tapasztaló befogadók világlátását valamelyest átalakítani vagy megerősíteni. Vegyünk néhány példát.

Mikor Napóleont római császárként ábrázolják, a szobrász nem egyszerűen divatjamúlt ruhában ábrázolja Napóleont – egy olyan ruházatban, melyet a római császárok feltehetően viseltek –, hanem inkább arra akarja késztetni a nézőt, hogy a fenséges római császároknak megfelelő beállítottságot vegyen fel (mely Caesarhoz vagy Augustushoz illik, nem pedig Marcus Aureliushoz, hiszen az némileg más beállítottságot célozna meg) a téma, azaz Napóleon irányában. Az így

felöltöztetett alak a méltóság, a tekintély, a nagyság, a hatalom és a politikai tökély metaforája; *a*-nak *b*-ként történő ábrázolása vagy leírása mindig ezzel a metaforikus struktúrával rendelkezik. Saskia Flóráként, Marie Antoinette pásztorleányként, Mrs.Siddons a tragédia műzsájaként, Gregor Samsa rovarként: mintha a festmény egyfajta felszólítássá alakulna át, hogy *a*-t *b* jellemzőivel felruházva lássuk (azzal a nem feltétlenül helytálló implikációval, hogy *a* nem *b*; a művészi azonosítás korábban bevezetett fogalmának ennyiben metaforikus struktúrája van). Az imént idézett eseteket meg kell különböztetnünk azoktól, amelyekben egy individuumot, aki egyébként véletlenségből éppen Napóleon, Sarah Siddons vagy Marie Antoinette, egy római császár, a tragédia műzsája vagy egy egyszerű *bergère* [pásztorlány] modelljeként használnak. A modellek ugyanis önálló reprezentációs eszközök, és pusztán ahelyett állnak, aminek a modelljei; a modell azonossága beleolvad jelöltjének az identitásába. A modellt átlátszónak szánják, és a befogadó feltételezetten nem annyira a modellt fogja észlelni, mint inkább azt, aminek a modellje; még ha természetesen a modell is az, akit lefestenek, lefényképeznek, és így tovább. Ha a modell túlságosan ismert ahhoz, hogy identitása eltűnhessen, akkor rosszul választották meg: Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy vagy Richard Nixon nem lennének jó modellek, mert identitásuk túlságosan erős ahhoz, hogysem minden további nélkül eltűnhetne. A modell mint modell szert tehet bizonyos identításra, mint ahogyan a montparnasse-i Kiki vagy Renoir Gabrielle-je. De még itt is igaz, hogy a művész nem annak látja, aminek a modelljeként használja őket, ha valóban modellként és nem témaként használja őket: nem a tengerparton álló meztelen emberek helyettesítőiként, hanem a tengerparton található meztelen emberekként látja őket. Saskia olykor modell, olykor téma – például amikor Rembrandt a nyári kalapot viselő, vagy a haldokló Saskiát ábrázolja –, olykor pedig egy metafora alanya – Saskia-Virág-istennőként. A metaforikus átlényegülés struktúrájának egyik jellemzője, hogy az alany mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel. Ezért átlényegülés, nem pedig átváltozás: Napóleon nem változik át római császárrá, csak egy római császár jellemzőit hordozza – ezért van, hogy Gregor Samsa egy *science fiction* mű hőse, akiről inkább mondhatjuk, hogy átváltoztatott, mint hogy metaforizált.

Ha leleményesek vagyunk, nemcsak a legismertebb retorikai trópusnak, a metaforának, hanem az összes többinek is megtalálhatjuk a párdarabját a képi reprezentációban. Ám mivel céljainkat jobban szolgálja, részletes illusztrálás helyett inkább azt a kérdést tesszük fel: miért retorikai eszköz a metafora, következésképpen miért több a Napóleon-római-császárként-portré egy római császár olyan reprezentációjánál, melyben Napóleont modellként használják fel; vagy, miért több ez Napóleonnak klasszikus tógában történő ábrázolásánál. Úgy vélem, az erre adott válasz hozzásegít minket egy másik, az előző fejezetben tárgyalt probléma megoldásához, és magyarázatot tudunk adni arra, hogy egy műalkotás (a Lichtenstein-portré) és egy egyszerű reprezentáció (Loran diagramja) közötti különbség miért nem pusztán tartalmi különbség. Most a kérdést a következőképpen tehetjük fel: miért van az, hogy a Napóleon-római-császárként-kép és egy olyan kép közötti különbség, amelyen Napóleon egy római császár modelljeként szolgál, nem *pusztán* tartalmi különbség? És ha pusztán tartalmi különbség, akkor mi értelme van egy Napóleont a császári nagyság alakjaként mutató metaforát használni, ahelyett, hogy Napóleont egyszerűen a császári nagyság kellékeivel mutatnánk, melyekből, mint tudjuk, rengeteg volt: miért ne „hagyjuk a tényeket önmagukért beszélni”, annál is inkább, ha a metafora maga semmilyen új tényt nem tesz láthatóvá? Így ahhoz a kérdéshez jutunk vissza: minek a metafora egyáltalán?

Arisztotelész *Retoriká*-ja elsősorban morál-pszichológiai értekezés. A II. könyv az érzelmek olyan elemzését adja, amely óta – úgy vélem, Heidegger joggal jegyezte meg – egy lépést sem tettünk előre. Arisztotelész az érzelmekkel mindenekelőtt mint a retorika hatásaival foglalkozik; a retorika

valamely leírt dolog irányában való beállítottság kiváltását célozza, úgy írva le azt, hogy a leírás a megfelelő érzelmeket váltsa ki. Következésképpen elengedhetetlen, hogy a rétorok fogalmilag kielégítően tisztázzák az érzelmek mibenlétét: ha haragra akarnak indítani, akkor tudniuk kell, hogyan jellemezzék a harag célba vett tárgyát, hogy az azzal szembeni harag legyen az egyetlen igazolható reakció. A hallgatóságról nem egyszerűen azt feltételezik, hogy észreveszi, hogy valaki egy bizonyos módon megsértett valakit; a sértés fogalmával rendelkezni annyi, mint a tényre az ennek megfelelő haraggal reagálni. Tehát többről van szó, mint annak eléréséről, hogy a hallgatóság egy leírást igazként fogadjon el, nevezetesen egy olyan beállítottság kiváltásáról, mely spontán módon jött volna létre, ha a tárgy eredetileg állt volna olyan megvilágításban, amilyenbe a rétor helyezte. A gyakorlati szillogizmust arra szánják, hogy egy cselekvésre fusson ki, az elméleti szillogizmust pedig arra, hogy egy meggyőződésre. Ezek mintájára a *Retorika* Arisztotelészét egyfajta patetikus szillogizmus-struktúra kidolgozójának tekinthetjük, aminek valamilyen érzelmet kell eredményeznie. Végülis, hasonlóan a hithez [belief] és a cselekedetekhez (és ellentétben a pusztá észlelésekkel és a testmozgásokkal), az érzelmek (ellentétben talán a pusztá érzésekkel) szintén az igazolás struktúrába vannak beágyazva. Vannak dolgok, melyekről tudjuk, hogy bizonyos körülmények között éreznünk kellene azokat. És vannak dolgok, melyeket éreznünk, és tudjuk, hogy nem lenne szabad éreznünk, éppen úgy, ahogyan vannak dolgok, melyekről tudjuk, hogy hinnünk kellene bennük vagy meg kellene tennünk azokat, vagy nem lenne szabad hinnünk bennük és nem lenne szabad megtennünk azokat. A hit, a cselekedet és az érzelem inkább egy személy állapotai, semmint egy érvelés lépései, és ezért az arisztotelészi struktúrában éppúgy helyük van oksági, mint logikai megfontolásoknak. A rétornak nem elegendő demonstrálnia, hogy egy bizonyos érzést kellene éreznünk, vagy hogy a hallgatóságot az igazolná, ha érezné ezt, az pedig nem, ha nem érezné. A rétor csak akkor érti a mesterségét, ha *kiváltja ezt az érzelmet*, nem pedig egyszerűen elmondja, hogy mit kellene érezni. Valamilyen csodálatos módon meg kell ragadnia az elmét és az általa megcélzott állapotba kell juttatnia. Mivel nem is automatákkal, de nem is merőben racionális lényekkel áll szemben, a retorikának – ami a meggyőzés és a logika művészete – pszichologizált formájában, a bizonyítás művészeteként egyrészt meg kell ragadnia a hallgatóságot, másrészt pedig jellemeznie kell a tényeket és a közöttük levő viszonyokat.

Arisztotelész egyik legérdekesebb pszichológiai-logikai megfigyelése szerint az enthüméma a retorikai célokra legalkalmasabb logikai forma. Ez első látásra rejtélyesnek tűnhet, de valami döntőhöz adja meg a kulcsot. Az enthüméma csonka szillogizmus, hiányzó premisszával vagy hiányzó konklúzióval, és érvényes szillogizmust akkor eredményez, ha – azon túl, hogy teljesülnek a szillogisztikus érvényesség általános feltételei – a hiányzó sor egy magától értetődő igazság, vagy valami, amit annak szokás tekinteni, amit tehát feltételezhetően mindenki elfogad: egy banalitás. Ám ezek szerint az enthümémánál nem csak arról van szó, hogy a premisszái igazságából (melyek megfelelő esetben magától értetődően igazak) fakadó konklúziót demonstrálja, hanem arról is, hogy az enthüméma megalkotója és olvasója között összetett kölcsönviszony alakul ki. Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie: neki kell pótolnia a hiányzót és aztán levonnia saját következtetéseit („saját következtetéseit” azok, melyeket „bárki” levonna). A passzív befogadóval ellentétben neki nem mondják meg, mit kell beillesztenie, hanem saját magának kell kiderítenie és aztán odahelyeznie. Részt kell vennie az ész közös eljárásában, ami a reszponzív imához hasonló módon működik, ahol úgymond nem a gyülekezethez – a gyülekezet előtt –, hanem a gyülekezettel együtt imádkoznak. Az enthüméma hallgatósága kicsiben ugyanúgy cselekszik, ahogyan ideális esetben minden olvasónak cselekednie kell: részt vesz a folyamatban, nem pedig információkat kódolnak bele, mint egy *tabula rasá*-ra. Ennek a rábeszélő kiválasztásnak, amit az

enthümémikus formák nagyszerűen példáznak, ellensége az explicit kimondás; és valami ehhez hasonló igaz a retorika minden más formájára is. Elég, ha a „retorikus” melléknév legismertebb köznyelvi előfordulására gondolunk, a „retorikus kérdés” kifejezésben. H. W. Fowler, a rá jellemző visszafogott ingerültséggel, azt mondja erről: „A kérdést gyakran nem úgy teszik fel, hogy információt hívjon elő, hanem úgy, hogy egy állítás erőteljesebb helyettesítőjeként szolgáljon. Emögött az a feltevés áll, hogy ha csak egyetlen válasz lehetséges, és azt a hallgató mintegy belülről, saját maga kénytelen megadni, az mélyebb hatást tesz rá, mint amit a beszélő állítása tenne” (*A Dictionary of Modern English Usage*, Oxford, 1926.). A dialógus mint a Szókratész által alkalmazott bábaművészet eszköze – amelyben Szókratész partnere úgymond maga alkotja meg azokat az elméleteket, amelyek kidolgozására Szókratész saját magát képtelennek állította – tehát nagyjából ugyanazokra a feltevésekre épül, mint ellenségeinek, a szofistáknak a retorikai trópus-rendszere, akik ezt ugyanebből a célból dolgozták ki. Pszichológiailag nincs eltérés a két módszer között, és nem meglepő, hogy szókratészi dialógusok írása egykor bevett retorikai feladat volt. Az enthümémikus űr tehát a retorika által kiaknázott kihagyásokat példázza; a rétor arra a valószínű pszichológiai feltevésre épít, hogy a hallgató maga fogja kitölteni az űrt az elme majdhogynem elkerülhetetlen működésbe lépésével, és így mindenki másnál hatásosabban győzi meg önmagát. A rétor a hallgató saját gondolkodó tevékenységét használja ki. Tanulságos megfigyelni, milyen keveset beszél Jágó, mikor ügyesen eléri, hogy Oteló féltékenységében saját magát kergesse örületbe.

A metaforában is megtalálható valami ugyanebből a dinamizmusból. De ha ez igaz is, önmagában még nem magyarázná meg, hogyan értjük meg a metaforákat, csupán azt jelzi, hogy a megértésben az elme valamilyen sajátos tevékenysége is jelen van: ezt Arisztotelész a logika szempontjából talán nem elég kimerítően, de a megértés szempontjából megfelelő pontossággal úgy magyarázott, mint egy közbülső t terminus megtalálását. Ha a metaforikusan b , akkor kell lennie valamilyen t -nek, amire igaz, hogy a t -hez viszonyítva ugyanaz, mint t b -hez viszonyítva. A metafora tehát egyfajta elliptikus szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel. Talán minden terminus-párhoz található egy harmadik terminus, amely metaforává kapcsolja őket össze, kezdetben bármilyen távol állónak tűnjenek is egy lehetséges lexikai térképen. Tehát éppúgy, mint az enthümémák esetében, a metaforánál is valamilyen magától értetődőnek vett, közhelyszerű előfeltételezés irányítja a megfelelő közbülső elem kiválasztását. Ez a tény már önmagában erősen kérdésessé tenné azt az elgondolást, miszerint a metafora képezi a nyelv *eleven peremét*. Azonban nem az a lényeg, hogy Arisztotelésznek sikerült-e megtalálnia a metafora logikai formáját, hanem inkább az, hogy pragmatikailag valami döntőt azonosított: meg kell találni a közbülső terminust, az űrt be kell tölteni, az elmének működésbe kell lendülnie.

A részvételre való felhívás hatástalan vagy egyszerűen zavarbaejtő egy elégtelen tudással rendelkező személy számára: Napóleon-római-császárként csak azok számára vizuális metafora, akik tudják, hogy Napóleon általában miként öltözködött, hogy történetileg hiba volt Napóleonnak így öltözködnie, hogy a római császárok öltözködtek így, és így tovább. Ezen túl, a nézőnek a metaforát a „miért *azt* az embert öltöztette a művész *azokba* a ruhákba?” kérdésre adott válaszként kell felfognia, ami teljesen más kérdés, mint az, hogy „miért van így felöltöztetve Napóleon?”. Az utóbbira adott válasz valószínűleg egyáltalán nem lenne metaforikus. Röviden – és ez a megfigyelés a logika szempontjából eléggé ígéretes ahhoz, hogy később visszatérjünk rá: a metaforikus kifejezés helye inkább az ábrázolás (Napóleon-római-császárként), semmint az ábrázolt valóság (nevezetesen, az azokat a ruhákat viselő Napóleon). Természetesen nem titok, hogy Napóleon erőteljes személyiség volt. A retorikus portré szándéka az, hogy ezt a mindenki által ismert tényt a római hatalom fényébe állítsa, és ennek a klasszikus fogalomnak összes magasztos konnotációjával ellássa. És ez a fogalom

valóban hatásos, gazdag, és aligha kimeríthető. Ha Napóleon egyszerűen római tógát viselne, azon kívül, hogy miért teszi ezt, mást nemigen kellene megértenünk – hacsak *maga* a ruha nem rendelkezne Napóleon számára metaforikus jelentőséggel, amit egy szó szerinti portréja, amelyen ezt a ruhát viselné, nem tudna kifejezni. Egy metafora képe nem szükségképpen metaforikus kép, sőt majdnem biztos, hogy nem az. Ezért – vagy legalábbis részben ezért – döntő fontosságú, hogy különbséget tegyünk a reprezentáció formája és a reprezentáció tartalma között.

Ezeket a futólagos megfigyeléseket szem előtt tartva most visszatérhetünk az előző fejezetben egymás mellé állított példáinkhoz. Tanulságos lesz még egyszer megmutatni, hogy struktúráját tekintve miben különbözik a Cézanne feleségét ábrázoló portréről készült Loran-diagram és ennek Lichtenstein-féle átvétele. A két reprezentációnak ugyanaz a festmény, ugyanaz a portré a tárgya. Az egyik esetben a diagram a szem pályagörbéjét térképezi fel, többé-kevésbé. A másik szándéka, ahogyan láttuk, teljesen más. Metaforaként a következőképpen értelmezhetjük: ez mintegy a *Madame Cézanne portréja*-diagramként. A portré átlényegítése ez, amelyben a portré (hasonlóan Napóleonhoz) a helyettesítésben, aminek az a szerepe, hogy más jellemzőkkel ruházza fel, megőrzi azonosságát: a portrét diagramként látni azt jelenti, hogy a művészt úgy látjuk, mint aki a világot sematizált struktúráként látja. Ahhoz, hogy a szemlélő együtt tudjon működni az átlényegítésnél, természetesen ismernie kell a portrét és Loran diagramját, és el kell fogadnia a diagram fogalmának bizonyos konnotációit, majd fel kell ruháznia a portrét ezekkel a konnotációkkal. Tehát a műalkotás inkább átlényegítő ábrázolás, mint *tout court* ábrázolás, és úgy gondolom, ez általánosan igaz a műalkotásokra, amikor azok ábrázolások, függetlenül attól, hogy az átlényegítés tudatos – mint a fentebb elemzett mestermű esetében –, vagy a művész tudattalanul ruházza fel tárgyát meglepő, ám azt minden részletében átható jellemzőkkel. A műalkotást megérteni annyi, mint felfogni a metaforát, ami – úgy gondolom – mindig jelen van. Újabb példa gyanánt vegyük szemügyre Gainsborough St. James Mallról készített festményét. A kép valóban IV. György-korabeli, sétáló hölgyeket mutat – ám a nők egyszersmind virágokká vannak átlényegítve, az *allée* pedig egy folyammá, amelyen tovalebegnek, és a kép több, mint a szabadidő eltöltésének és a divatnak egy dokumentuma: az idő és a szépség metaforájává lesz. Ám mindegyik műalkotás példa az elméletre, ha az elmélet helytálló: Rembrandt prófétaként, Parmigianino domború tükörképként, Diocletianus Héraklész-ként, Krisztus bárányként. Mindazonáltal úgy vélem, a művészetnek azok a legnagyobb metaforái, melyekben a megfigyelő azonosul az ábrázolt alak jellemzőivel, és saját életét az ábrázolt életként látja: saját magát Anna Kareninaként, Isabelle Archerként, Elizabeth Bennetként vagy O-ként; hársfateát kortyolgatva, a marabári barlangokban, az East Egg-en vagy a Vörös Szobában. Ezekben az esetekben a műalkotás az élet metaforájává lesz, és az élet átlényegül. Az efféle átlényegítés struktúrája valójában talán a hamis látszat struktúrájához hasonló – ahol a tettetés nem valamilyen csalás céljából történik, hanem valamilyen örömszerzés érdekében. Az ilyen esetekben persze mindig tudnunk kell, hogy nem azok vagyunk, akinek tettetjük magunkat, és a tettetés – a játékhoz hasonlóan – megszűnik tettetés lenni, mikor már végrehajtottuk. De a művészi metaforák annyiban eltérnek ezektől, hogy valamilyen módon igazak: magunkat Annaként látni annyi, mint valamilyen módon *Annának lenni*, és a magunk életét az *ő* életként látni: megváltozni az Annának-lét tapasztalata által. Tehát az a gondolat, hogy a művészet tükör (domború tükör!), végső soron mély lényeglátásról tesz tanúbizonyságot, hiszen – ahogy vizsgálódásunk kezdetén láttuk – a tükrök valami olyasmit mondanak el nekünk, amit nélkülük nem tudhatnánk meg magunkról; a tükrök az önfelfedés eszközei. Megtudunk valamit magunkról, ha képesek vagyunk valamiképpen Annaként látni magunkat. Természetesen tudjuk, hogy nem vagyunk szép nők, vagy egyáltalán nők sem vagyunk, arról nem is beszélve, hogy oroszok és tizenkilencedik századi emberek lennénk. Identitásunktól nem

lehet teljesen elválasztani az arra vonatkozó meggyőződésünket, hogy mi az az identitás: Annának hinni magunkat annyi, mint Annának lenni arra az időre, amíg ezt hisszük; életünket szexuális csapdaként, magunkat pedig a kötelesség és a szenvedély áldozataként látni. A művészet olykor az élet metaforája, és amikor az, akkor az az ismerős élmény, hogy a művészet segítségével „kilépünk” önmagunkból – a jólismert művészi illúzió – gyakorlatilag egy olyan metaforikus átalakulást jelent, melynek alanya mi magunk vagyunk. A mű végső soron rólunk, csodálatos nőkké átlényegített hétköznapi emberekről szól.

Ezek persze emelkedett eszmefuttatások. Ám el kell ismernünk, hogy egy ponton érinteni kell a kérdést, hogy mi az, ami magát a művészetet emelkedett tevékenységgé teszi, és mi az oka annak, hogy a művészetet általános tisztelet övezi. Szép dolgok létrehozása persze emelkedett tevékenység, mint ahogyan a szépség emelkedett minőség. Ám az esztétika – ezt gyakorta láthattuk – alig érinti a művészet lényegét, főként nem a nagy művészetét, amely biztos, hogy nem a legszebb művészet. És eddigi fejtegetésünk annyira egyszerű példákat vett alapul – üres vásznakat, ócska dobozokat és egyszerű vonalakat –, hogy részegítő, ha csak egy pillanatra is, eltűnődnünk a mesterműveken. De egyelőre le kell ereszkednünk a csúcsokról, ahol nehéz a fellengzősség látszatát elkerülni, és retorikai szempontból kell megvizsgálnunk a műalkotások néhány nyilvánvalóbb jellemzőjét és implikációját.

Az első a következő: ha a műalkotások struktúrája ugyanolyan, mint a metaforák struktúrája, vagy nagyon hasonló ahhoz, akkor a műalkotásnak semmiféle parafrázisa vagy összefoglalása nem képes olyan hatást tenni a befogadóra, mint maga a műalkotás. A mű belső metaforájának semmiféle kritikai taglalása sem képes helyettesíteni a művet – minthogy egy metafora leírása egyszerűen nem rendelkezik a metafora erejével, ugyanúgy, ahogyan egy félelem keltette kiáltás leírása sem ugyanazokat a reakciókat váltja ki, mint maga a jajveszékelés. Egy általunk csodált műalkotásról beszélve mindig veszélyes szavakba önteni, hogy a festmény mit jelent, mert bárki azt mondhatja erre: „ez minden?”, azt értve rajta, hogy szerinte ez nem túl sok. Ha úgy próbálunk választ adni erre a lekicsinylő reagálásra, hogy még valamit hozzáteszünk a leírásunkhoz, újra felteheti ezt a kérdést. Ennek az az oka, hogy a többlet – mely mindig jelen van – nem egyszerűen mennyiségi többlet, amit több szóval kimeríteni remélhetünk, hanem inkább a mű ereje, amit a metafora foglal magában, és az erő valami olyasmi, amit *érezni* kell. A metaforák nem csupán jóval több konnotációval rendelkeznek, mint amennyit pontosan meg lehetne határozni (ebben az értelemben talán ki tudnánk „bontani” a metaforát alkotó konnotatív elemek teljes sorát), hanem arról van szó, hogy a konnotatív ekvivalens egyszerűen nem rendelkezik a metafora erejével, minthogy – az attribútumok listájaként – logikailag teljesen más típusú, mint a metafora. A művészetkritika tehát, amely ennek a kibővített értelemben vett metaforának az értelmezésében áll, nem törekedhet arra, hogy pótolja a művet. Funkciója inkább az, hogy az olvasót vagy a nézőt ellássa azokkal az információkkal, melyek ahhoz szükségesek, hogy reagálni tudjon a mű erejére – ami végülis elveszhet a fogalmak változása miatt vagy hozzáférhetetlenné válhat, ha a művet bizonyos külsődleges jellemzői miatt egy másik kulturális közeg képtelen műnek látni. Nem egyszerűen arról van szó, ahogyan ezt gyakran mondják, hogy a metaforák elcsépelletté lesznek; a metaforák úgy halnak ki, hogy olykor a képzett tudósoknak kell feléleszteniük őket. Az olyan diszciplínák, mint a művészettörténet és az irodalomtörténet, nagy értéke abban áll, hogy az ilyen műveket újra megközelíthetővé teszik.

Ezek szerint van némi igazság abban az állításban, hogy „figyelmünket magára a műre kell irányítanunk”, hogy a közvetlen tapasztalatot nem helyettesíti és nem is helyettesítheti semmi. Ennek a gondolatnak az analogonját bizonyos jólismert empirista elméletekben találhatjuk meg, és felszínes olvasat alapján ellene vethetnénk, hogy az analógia bizonyos mértékig aláássa azt, amiről azt reméltük, hogy a műalkotások megkülönböztető jellemzője. A „piros”-hoz hasonló predikátumok

megértéséhez ugyanis a piros egyszerű minőségének közvetlen tapasztalása szükséges, amit semmi sem helyettesíthet, így semmilyen leírás – bármilyen hosszúra nyújtott legyen – nem lehet ekvivalense a primitív tapasztalatoknak. Ennek az analógiának az alapján kétségtelenül fel lehetne vetni, hogy miként az empirizmus által nagyra tartott primitív minőségeknél, a műalkotások esetében is van valami egyedülálló és redukálhatatlan, és az „Éjjeli őrjárat” egyedülálló minősége a maga módján ugyanolyan része az univerzum alapanyagának, mint a „piros” egyszerű minősége. Ezzel pedig úgymond meglenne a művészet különlegességének magyarázata! Vonzó elmélet, de végső soron nem meggyőző. Nem az, mert még egyszer: a műalkotások struktúrája a metaforák struktúrájához hasonló és a *művészi* tapasztalat belsőleg kapcsolódik ehhez a struktúrához. Emiatt a művészetnél egy kognitív reakcióról van szó, ami egy összetett megértés-aktust foglal magában, és teljesen más, mint az egyszerű tulajdonságokkal való bázis-találkozás. Ha a jelentést az annak denotációjával való megismerkedéssel tanuljuk meg, az képessé tehet bennünket arra, hogy alkalmazni tudjuk az „Éjjeli őrjárat” nevet, mint ahogyan a „piros”-sal való, ehhez hasonló találkozás képessé tesz bennünket a „piros” alkalmazására. De az erre vagy bármely más festményre való reagálás jóval több annál, mint hogy képesek vagyunk azonosítani azt. A rezponzív megértésnek pontosan ezt az összetettségét kell – sokszor explicit módon – a művészetkritika és a művészettörténet közvetítésének elősegítenie. És nemcsak az tartozik bele a minket „magához a műhöz” irányító gondolkodásába, hogy a másodrangú műveket kikezdi, hanem az is, hogy elfogadják a primitív tapasztalattal való analógiát: jellemző módon ők a művészi tapasztalatot valóban egyfajta esztétikai homályként kezelik, aminek egyetlen verbális megfelelője a töltelékszó. Elkerüli figyelmüket az az összetett struktúra, melyet a mű befogadásának lehetősége foglal magában – mint ahogyan a mű leírására használt nyelv és magának a műnek a tapasztalása közötti bonyolult viszony is.

De nem csupán erről van szó. A műalkotásoknak azoktól a történeti és általában oksági mátrixoktól való elválásával szemben foglaltam állást, melyekből identitásukat és struktúrájukat nyerik. „Maga a mű” ugyanis olyan sok, a művészi környezethez való oksági kapcsolódást előfeltételez, hogy egy ahistorikus művészetelmélet filozófiailag nem védhető. Ezt csak még erősebben alátámasztja a retorikai erő fenti elemzése. A mű retorikája előfeltételezi az azokhoz a fogalmakhoz való hozzáférést, amelyekkel az enthümémákat, a retorikai kérdéseket és magukat a trópusokat kiegészítik, és ha ezek nem hozzáférhetőek, akkor nem érezhető a mű ereje, ennél fogva maga a mű sem. De mindezen túl, analitikus igazságnak tartom, hogy maga a retorika intencionális tevékenység, és csak bizonyos létezők képesek rá. Ha ez igaz, akkor a mű és a művész közötti fontos viszonyt implicál. Arra utal implicit módon, hogy a retorika segítségével arra próbálják készíteni a befogadót, hogy reagáljon – esetleg hibásan – a műre. Az „intencionális” természetesen nem vonja maga után a „tudatosan”-t, és elképzelhető egy olyan elmélet, amely a művészetet a művész tudattalanjába utalja – anélkül, hogy ez az elmélet megváltoztatná a művészet és annak intenciói közötti fogalmi viszonyt, hiszen a metaforákat *létre kell hozni*. Tehát pszichológiailag – a továbbiakban nem kívánok ebben az irányban haladni – mindez rendkívül bonyolult.

Végül arra a futólagos megállapításomra térek vissza, hogy a metaforikus struktúrának a reprezentációnak nem a tartalmához, hanem más jellemzőihez van köze. Ennek kell magyarázatot adnia arra, hogy a műalkotások és az egyszerű reprezentációk közötti különbség miért nem pusztán tartalmi különbség. Ezen túl azt is érthetővé kell tennie, hogy egy ugyanazzal a tartalommal rendelkező másik reprezentáció miért lenne teljességgel képtelen arra, hogy helyettesítse a művet – azért, mert a mű erejének egy része belsőleg kapcsolódik *annak* a reprezentációnak a jellemzőihez. Ezt nemigen lehet anélkül tisztázni, hogy a metaforának némely más, az eddigiekben nem tárgyalt logikai jellemzőjét is figyelembe vennénk, és bár a metafora hatalmas témakör, nem kerülhetem el,

hogy valamilyen elemzését adjam – legalábbis a metaforával kapcsolatos olyan problémák elemzését, melyek a jelen vizsgálódás szempontjából fontosak.

Ebben az írásban szándékosan és célzatosan helyeztem a hangsúlyt a *vizuális* metaforákra, mivel ha tényleg vannak vizuális metaforák, akkor a metaforikus kifejezés helytálló elméletének a metafora mindkét alapvető reprezentációs rendszerben – tehát a nyelvi és a képi rendszerben – történő előfordulását meg kell tudni magyaráznia. Ennek megfelelően az, ami a metaforát lehetővé teszi, nem lehet valamelyik rendszer sajátos jellemzője, hanem a két rendszer közös jellemzőin kell alapulnia. Vannak például olyan elméletek, melyek a metaforát egyszerűen grammatikailag vagy szemantikailag deviáns mondatokként vagy kifejezéseként jellemzik. A nyelvi metaforák valóban lehetnek ilyenek, ám kétlem, hogy az, hogy valami metafora-e, bármilyen módon függne attól, hogy grammatikailag vagy szemantikailag deviáns mondat vagy kifejezés-e. Mert mit mondjunk akkor a képi metaforáról? Van a képeknek „nyelvtanuk”, ami a normális és a deviáns képek próbaköve lenne? És van valami – nevezzük képi kompetenciának –, a nyelvi kompetenciához hasonló dolog? Akkor milyen viszonyban áll a kompetenciának ez a két rendszere? Amennyiben létezik ilyesmi, a képi kompetencia a nyelvi kompetencián élőködik, tehát végső soron a képi metaforákat a grammatikai kompetencia alapján kell megmagyaráznunk, megteremtve a lehetőséget a metafora mint valami grammatikailag deviáns egységes elmélete számára? Vagy esetleg éppen fordítva? Vagy pedig két független rendszer van? Ezeket a kérdéseket nem itt, a művészetfilozófiában kell megválaszolni. Másutt foglalkozom velük, és a filozófia mint olyan központi kérdéseinek tartom őket. Itt csupán a fogalmi provincializmus elleni figyelmeztetésképpen vettem fel őket: pusztán az, hogy megtaláljuk a nyelvi metafora helytálló elméletét, még nem jelenti, hogy megtaláltuk a *metafora* helytálló elméletét. A nagyobb világosság kedvéért mindazonáltal jobb, ha fejtegetésem során nyelvtani, vagy legalábbis nyelvi területeken mozgok. Hadd kezdjem néhány dogmatikus megállapítás vizsgálatával.

(1) Gyakran állítják, hogy a hétköznapi nyelv az elhalt metaforák temetője, mintha a szó szerinti diskurzus halott, úgyszólván elfásodott metaforákból állna, a metaforák pedig a nyelv kipattanó rügyei lennének. Mindez számomra teljesen tévesnek tűnik. A hétköznapi beszéd természetesen tele van klisékkel, és a klisék kétségtelenül halott, vagy legalábbis megkopott metaforák (mégis mennyire találó a halálról mint a nagy alvásról, az időről mint folyamról, az életről mint álomról, a szenvedélyről mint lángról, a férfiakra mint disznókról beszélni). A klisék gyakorlatilag szólásokként lépnek be a beszédbe, az elfogadott bölcsesség párlataiként, melyeket azért veszünk elő, hogy – a karácsonyi díszekhez hasonlóan – megszépítsük a kitüntetett alkalmat. A pillanat megnyilatkozásai ezek, mint a „Boldog születésnapot!” vagy a „Váljék egészségedre!”. Ezeket megérteni annyi, mint érteni, hogy hol és mikor helyénvaló kimondani őket – aminek semmi köze a nyelvi kompetenciához, hanem a kulturális kompetenciához tartozik. Mint ilyeneket el kell őket választanunk az olyan szó szerinti mondatoktól, mint „a víz forr”, ami meghatározott vízre adott hőfokon igaz, és semmi köze a kulturális kompetencia formális aspektusaihoz. „A víz forr” soha nem volt életerős trópus, így aztán most nem is fáradt trópus. Senki soha nem találta ki. Állítsuk szembe a „forrott a véré”-vel. Ez valószínűleg a banalitás felé tartó középkorú metafora: használója nem a kitalálója – merem állítani, hogy valamelyik író találta ki. Feltűnő, hogy „forrott a nyirokja”-metafora nem használatos, mivel a nyirok – ellentétben a vérrel – nem olyasvalami, amivel kapcsolatban metaforákat lenne szokás alkotni. Persze erre azt lehetne mondani, hogy a „forrott a vére” a szó szerinti kifejezés, és a „forr a víz” a metaforikus melléktermék, mely – ahogy általában a szó szerinti

diskurzus – klisévé lett. Ez természetesen tévedés, aminek okait az alábbiakban közelebbről is meg fogom határozni. Egyelőre csupán azt állapítom meg, hogy a „forr a víz”-et „a víz eléri a 100 fokot”-ként lehet pontosítani, ám nem tudnánk hasonló pontosítást találni a „forr a vér”-t helyettesítendő: a belső forrás ugyanis a diskurzus tárgyának halálát jelentené. A metaforák általános megkülönböztető jegye, hogy ellenállnak az ilyen helyettesítésnek és pontosításnak; úgy gondolom, ennek a magyarázata kulcsot kell adjon a fogalom megfejtéséhez. Ha léteznek képi metaforák, akkor sejtésünk szerint képi klisék vannak, de nem minden kép sorolható be a két típus valamelyikébe. Valaki kitalálta, hogy egy ökölcsapás elszenvedését a szenvedő fél feje körüli csillagokkal és ferde vonalakkal jelezzük, ami aztán a képregények jelrendszerének kliséjévé lett – vajon a „csillagokat látás” ennek verbális megfelelője, vagy pedig a másik a képi megfelelő? –, ám az is lehetséges, hogy egy kép, amelyen egy ember látható csillagokkal a feje körül, egyszerűen csak egy olyan kép, amelyen egy ember van, csillagokkal a feje körül.

(2) Úgy vélem, a metaforákat deviáns megnyilatkozásoknak tekintő elmélet elismeri azt, amit a fentiekben bizonyítani próbáltam: hogy kell lennie egy olyan megkülönböztetésnek, amely a metaforákat – régieket és újakat egyaránt – elválasztja a szó szerinti megnyilatkozásoktól, amelyek élettartama nem egészen olyan jellegű. Ezen elmélet szerint a deviancia elegáns fogalmának segítségével nagyszerűen – és egyúttal strukturálisan – elvégezhető ez a megkülönböztetés. A deviancia megkülönböztetendő a rosszul-megformáltságtól és az agrammatikusságtól, és semmiféle statisztikai adathoz nincs köze. Az „a stitch in time” [„a stitch in time saves nine”: (amikor egy ruhadarab foszlani kezd) ’egy idejében tett öltéssel kilenc másikat takarítunk meg’; a kifejezés metaforikus értelemben használatos, és ’idejében elvégzett munká’-t jelent; ennek rövid változata a „stitch in time”] kliséjét, ami metafora, majdnem biztos, hogy gyakrabban használjuk, mint az „a stitch in brine”-ről (szó szerinti jelentése: egy öltés sósvízben] szóló mondatot, amelyet talán szó szerintinek tekinthetünk. Amikor valaki „egy öltés sósvízben”-ről beszél, egy tartósított, egy hiábavaló, egy víz alatti, vagy milyen öltésről beszél? Az „a sósvízben tett öltés jó”-ban nincsen egyértelmű metafora, de vajon azért nincs, mert maga a mondat nem deviáns? Hogyan lehet ezt eldönteni? Világos, hogy az elmélet jó úton halad, mivel a metaforikusságot inkább a mondat, semmint a szó tulajdonságaként vizsgálja, ami olyan elméleteket tett korlátozott érvényűvé, mint Nietzsche vagy Derridáé. De a probléma, hogy miként azonosítsuk a devianciát, továbbra is megmarad; hasznosnak bizonyulhat, ha a dolgot először a képeknél vizsgáljuk meg.

Vegyünk egy olyan képet, amely Napóleont Madame Récamier-ként ábrázolja. Valószínűtlen öltözékben mutatja a császárt, abban a csodálatos empire-köntösben, melyről David portréja miatt Mme Récamier jut eszünkbe. Napóleon köpcös alakja egy díványon nyúlik el: talán a férfiasságára vonatkozó gáncsnak szánták, talán célzásnak, hogy Récamier a trón mögött álló hatalom: ki tudja? Tegyük fel, hogy egyszerűen egy leleményes festő szellemes ötletéről van szó, aki a jelentés kiegészítését a nézőkre bízta. Ha bármilyen módon deviáns is a kép, legalábbis nem abban a tekintetben az, hogy Napóleont azelőtt sohasem ábrázolták így. Ám próbáljuk a deviancia-fogalmat úgy alkalmazni, hogy elképzeljük: Napóleon és barátai transzvesztiták voltak – ahogyan ezt sok náciról feltételezték. Otthona meghitt magányában magára öltötte a korabeli nők csodálatos empire-köntösét, és zömök testével úgy helyezkedett el a díványon, ahogyan azt David festményén látta. Feltételezhetjük, hogy perverzítése olyan messzire ment, hogy le is akarta magát festetni abban a köntösben, azon a díványon, és megrendelt egy portrét, amelyen nemétől idegen ruhában ábrázolják – talán azért, hogy aztán odaajándékozza valamelyik szeretőjének. Képzeljük el a kész portrét. Csak úgy tudjuk elképzelni, mint az imént leírt Napóleon Récamier-ként képtől megkülönböztethetetlen művet. Két kép van egymás mellett, mindkettő ugyanannak az embernek a képe, női ruhában. Az

egyik metafora, a másik nem az. Az egyik – amennyiben a metafora deviáns – egy deviáns portré, a másik, mely maga nem-deviáns, a devianciáról (perverzioról) készült portré. Hogyan döntsük el, melyik melyik? Egyértelmű, hogy az igazságnak ehhez semmi köze. Az egyik metaforikus igazsága konzisztens a másik nem-metaforikus igazságával, és az utóbbi valószínűleg képtelenné tenné Napóleont magát, hogy észrevegye az előbbi metaforikus jellegét, amelyet ő talán zsarolási kísérletnek lát („Hogyan jöhettek rá?”). Mivel a két festmény (mint mindig, amikor arra van szükségünk, hogy ugyanolyannak tűnjenek) ugyanolyannak tűnik, és egyébként az is lehetséges, hogy műalkotások tűnjének ugyanolyannak, mint más reprezentációk, vagy mint olyan dolgok, melyek még csak nem is reprezentációk, a látás nem segíthet a probléma megoldásában. Nem mondom, hogy a kérdés megválaszolhatatlan, de nem nyújtom tovább a szenvedést azzal, hogy újabb zavaró tényezőket vetek fel a deviancia-teoretikusok számára. Ehelyett a metafora néhány általánosan ismert logikai jellemzőjéről fogok beszélni röviden, amellet érvelve, hogy ezek semmi deviánsat nem vonhatnak maguk után, hiszen a logikai mintapéldák néhány bevett típusa is rendelkezik ezekkel a logikai jellemzőkkel, anélkül, hogy bármilyen értelemben deviánsak lennének. Vagy ha azok, akkor meg fogjuk találni a deviancia logikai kritériumát.

(3) Az, hogy a „forrott a víz” esetében a „forrott”-at helyettesíthetjük azzal, hogy „elérte a 100 fokot”, de a „forrott a vére” esetében nem, lehet, hogy pusztán annak egyértelmű bizonyítéka, hogy a „forrott” szó az angolban kétértelmű. Azonban úgy vélem, hogy a predikátumoknak nemcsak a szó szerinti, hanem a metaforikus használata is lehet kétértelmű, és mélyebb oka van annak, hogy a „forrott a vére” esetében nem lehetséges helyettesítés. Nevezetesen az, hogy a metaforák struktúrája intenzionális, ami azokra a struktúrákra jellemző jegy, amelyek ellenállnak az ekvivalens kifejezésekkel való helyettesítésnek. Azok a helyettesítések, amelyekre a fentiekben példákat hoztunk, lehet, hogy kétértelműségeket foglalnak magukban, de lehetségesek. Ha T kétértelmű kifejezés, akkor lesz legalább két olyan kifejezés, mely kölcsönösen felcserélhető T-vel, anélkül, hogy kölcsönösen felcserélhetőek lennének egymással: ez az, amiért T kétértelmű. De amikor a kontextus intenzionális, semmiféle helyettesítés nem lehetséges. Legjobb tudomásom szerint annak felismerése, hogy a metaforák ellenállnak a helyettesítésnek, egyik tanítványomtól, Josef Sterntől származik, aki Rómeó jólismert metaforikus felkiáltásával illusztrálja ezt, aki azt mondja: „Júlia a Nap”. Bár igaz, hogy a Nap a Naprendszer középpontjában levő, forró gázokból álló égitest, az az állítás, hogy Júlia a Naprendszer középpontjában lévő, forró gázokból álló égitest, hamis lenne. És rendkívül komikus lenne, ha valaki azt feltételezné, hogy az inkongruencia „a Nap” kifejezésben rejlő valamilyen kétértelműségnek tudható be. Természetesen lehetséges, hogy „a Nap” valamilyen módon kétértelmű, de rendkívül valószínűtlen, hogy amikor Rómeó szerelmesét a Nappal azonosította, valamilyen kétértelmű dolgot értett rajta. Ugyanakkor persze lehetséges olyan érv, amely szerint nem világos: a „forrott a vére” metafora-e (vagy inkább klisé) vagy pedig egy kétértelmű predikátumot tartalmazó szó szerinti mondat. Szerintem ezt nem nehéz eldönteni, mert a mondat nem annyira az alany véréről állítja, hogy „forrott”, mint inkább magáról az alanyról, hogy „forró a vére”, ily módon az alanyt képszerűen nagyon dühösnek írva le. Úgy gondolom, nem igazán célszerű egyedi esetekkel foglalkoznunk; ehelyett inkább úgy haladok tovább, hogy azt feltételezem: a metaforikus kontextusok intenzionálisak, nagyjából úgy, ahogyan ezt Stern állította, és ha meg akarjuk érteni a metaforikus konstrukciókat, akkor az első filozófiai lépés az, hogy rájövünk, miért. Nem vagyok benne biztos, hogy választ tudok erre adni, de van néhány feltevés.

Az elmúlt időszakban a filozófusok számos olyan kontextust azonosítottak, melyek egyike sem különösebben grammatikailag deviáns, mint inkább intenzionális, annak révén, hogy a ko-referenciális (vagy ko-extendív) kifejezések ezekben a kontextusokban nem cserélhetőek fel

egymással *salve veritate*, és – minthogy a kvantifikáció a helyettesítés konverze – nem meglepő módon amiatt, hogy ezekbe a kontextusokba nem igazán lehet kvantifikálni. Az említett kontextusok közül legalaposabban talán azt vizsgálták meg, amelyekben valamilyen *m*-ről azt mondják, hogy azt hiszi, hogy *s*. Legyen *s* az a mondat, hogy „*a* rendelkezik *F* tulajdonsággal”. Akkor abból, hogy *a* azonos *b*-vel, nem fog következni, hogy *m* azt hiszi, hogy *b* rendelkezik *F* tulajdonsággal, és az sem fog következni belőle, hogy (Ex) (*m* azt hiszi, hogy *x* rendelkezik *F* tulajdonsággal) – bár elfogadott, hogy ezen műveletek mindegyike igaz állítást eredményez, ha az egymagában álló *s* mondatra alkalmazzuk. A hit-kontextusoknak ezeket a látszólagos anomáliáit a mentális diskurzus – amikor valakiről azt mondják, hogy valamilyen mentális állapotban van (pl. félelem, óhaj vagy remény) – nagyon sok olyan területén megtalálhatjuk, amely lehetővé teszi a „hogy *s*” módozatú konstrukciót. Ilyen esetben a beágyazott *s* mondat nyilvánvalóan intenzionális, és ezen logikai szempont alapján az intenzionalitást „a mentális megkülönböztető jegyeként” szokás megközelíteni. Lehet, hogy így van, de elhamarkodott lenne ebből arra következtetni, hogy az intenzionalitás kizárólag a „mentális”-hoz kapcsolódik, hiszen nagyon sok olyan típusú kontextus van, amelyik egyértelműen intenzionális, anélkül, hogy egyértelműen mentális lenne. Például a modális kontextusok és minden olyan kontextus, amelyik strukturálisan analóg a modális kontextussal (ami az episztemikus logikának azokat a struktúráit is magában foglalja, amelyekben magát a „hiszi”-t mondatokon történő mondatformáló műveletként használjuk); azok a kontextusok, melyekben egy személyt idéznek vagy egy személyről azt mondják, hogy azt mondta, hogy... (a „monda, hogy...”-ot a figyelmeztetés, a megígérés, az állítás és hasonló beszédaktusok nagy osztályába sorolhatjuk); és – ha a metaforák intenzionálisak, akkor nem meglepő módon – a hasonlatok is ilyenek. A hasonlatok valóban jó példát szolgáltatnak, mert bár mindegyikük összehasonlítást és valamilyen hasonlóságon alapuló kapcsolatot látszik magában foglalni, mégsem minden mondat, amelyben valamiről azt mondják, hogy olyan, mint valami más, *ipso facto* egy hasonlat. Tip olyan, mint Xerxész, mivel mindkettő kutya, ám ez aligha hasonlat, szemben egy túlzó hasonlattal, amelyben Tipről azt mondják, hogy olyan, mint Fafnir vagy Cerberus. Kérdéses persze, hogy ezzel egy minden lehetséges intenzionális kontextust magába foglaló kimerítő leltárral rendelkezünk-e – ám a fenti felsorolás nem erre törekedett. Csupán azt remélem, elegendő esetet adtam meg ahhoz, hogy bebizonyítsam: az intenzionalitásnak felületes az a magyarázata, mely az elme vagy a tudat bizonyos speciálisnak feltételezett jellemzőjén alapul.

Azt hiszem, kell lennie valamilyen általános magyarázatnak arra vonatkozóan, hogy ezek a különféle kontextusok miért intenzionálisak: olyan speciális igazságfeltételeket kell teljesíteniük, melyek minden intenzionális kontextus, és kizárólag az intenzionális kontextusok esetében vannak jelen. Amíg nem tudjuk meghatározni ezeket az igazságfeltételeket, addig az intenzionalitás nem általánosítható magyarázatait *ad hoc*-ként kell kezelnünk, bármilyen sokatmondóak és nagy hatásúak legyenek is. Tehát azt a részletesen kidolgozott eszköztárat is, amelyet a modális kontextusok leírására – és számos más, látszólag ugyanilyen struktúrájú kontextus vizsgálatára – hoztak létre, a lehetséges világok készleteinek rendkívül művi fogalmának felhasználásával. Ez az elmélet azt a gondolatot, hogy valami lehetséges, hogy igaz (az aktuális világról), arra a gondolatra cseréli fel, hogy valami aktuálisan igaz (valamely lehetséges világról). Kétségtelen, hogy ez a megközelítés még sokáig nagy hatású lesz, nem utolsósorban azért, mert a filozófusok szeretik az olyan technikai eszköztárakat, melyeket a lehetséges világokra való utalás hívott létre. Minden okom megvan azt hinni, hogy – ha eddig nem vetették volna fel – nagyon rövid időn belül azt fogják indítványozni, hogy bizonyos mondatokról az „erre a világra vonatkozóan metaforikusan igaz” helyett azt mondjuk, hogy „szó szerint igaz egy lehetséges világra”, tehát a metaforák szemantikáját dolgozzuk át a modális logika szemantikájává. Ám mivel szerintem az intenzionalitás *általános* magyarázatára van

szükség, meglehetősen valószínűtlennek tartom, hogy a lehetséges-világ analízis sokáig fennmaradjon, minden éleselméjűsége és – roppant esetleges – belátásai ellenére. Eltekintve attól, hogy rendkívül művi – ami, úgy gondolom, soha nem lehet meggyőző filozófiai érv egy analízis elutasítására –, nehezen tudom elképzelni, hogyan fogja egy lehetséges világ-struktúra megoldani az egyenes idézet kontextusait, az olyan eseteket, amelyekben igaz, hogy *m* azt mondta: „*a* rendelkezik F tulajdonsággal”, és hamis, hogy azt mondta: „*b* rendelkezik F tulajdonsággal”, annak ellenére, hogy *a* azonos *b*-vel. Az én elméletemben semmi nincs a lehetséges világok fogalmára felépített szemantikai elméletek architektonikus lendületéből, de természetesebb azoknál és valóban számot ad arról, hogy miként értjük meg az ilyen kontextusokat. Továbbá, megítélésem szerint általánosítható úgy, hogy a közvetlen idézés könnyedén félresöpört eseteire is kiterjedjen. Az alábbiakban csupán az elmélet körvonalait vázolom fel, és alkalmazásának módozatait csak nagy vonalakban jelzem.

Az elmélet röviden a következő: az intenzionális kontextusok logikai sajátosságának az a magyarázata, hogy az ilyen mondatok által használt szavak nem arra utalnak, amire a megszokott nem-intenzionális diskurzusban rendszerint utalni szoktak. Ehelyett inkább arra a formára utalnak, amelyben azok a dolgok, amelyekre ezek a szavak rendszerint utalnak, reprezentálva vannak; igazságfeltételeik között szerepel valamely, reprezentációra vonatkozó utalás. Ezért amikor azt mondjuk, hogy *m* azt hiszi, hogy Frege nagy filozófus, ez nem ugyanaz, mint az, amikor azt mondjuk, hogy *m* azt hiszi, hogy a *Begriffsschrift* [Fogalomírás]-szerzője nagy filozófus; bár annak Frege a szerzője. Ez nem egyszerűen azért van, mert esetleg nem tudja, hogy Frege írta a művet. Lehet, hogy tudja, és lehet, hogy tényleg úgy gondolja, hogy a *Begriffsschrift* szerzője nagy filozófus. Inkább arról van szó, hogy *mi* nem Fregére és nem is a *Begriffsschrift* szerzőjére utalunk, hanem annak egy összetevőjére, ahogyan *m* reprezentál valamit. A *mi* mondatunk a reprezentációnak erről a részéről szól, (ebben a példában) arról, ahogyan *m* a világot felfogja. Mivel az intenzionális kontextusok egészen másról szólnak, mint amiről az ugyanezeket a szavakat használó kifejezések egyébként szólnának, nem túlságosan meglepő, hogy úgy tűnik, nem lehetséges helyettesítés és kvantifikáció. Azért nem lehetséges, mert az intenzionális kontextusokban előforduló kifejezések egyszerűen nem arra valóak, hogy ugyanazokra a dolgokra vonatkozóan használják őket, mint a nem-intenzionális kontextusokban. Szemantikailag mindez meglehetősen bonyolult; most megvizsgálók néhány kontextust, hogy az olvasó lássa, ez az elmélet milyen jól le tudja írni a metaforát. A nem-filozófusok ki is hagyhatják a következő részt, és rögtön a metafora-elemzéshez lapozhatnak.

Idézetek. Vegyünk egy talán túlságosan is összetett esetet: amikor valaki egy beszélgetés során rejtett idézetet, allúziót alkalmaz. Az ilyen idézetek retorikai alkalmazása talán arra szolgál, hogy segítségükkel az idéző belopja magát a hallgatóság szívébe, amely feltételezetten felismeri az idézetet, egyszerűen azért, mert a rejtett utalás jártasságot előfeltételez (az ilyen esetekben magát az idézetet ismertnek feltételezik). A jártasság a személyek olyan körét vagy csoportját jelöli ki, amely közösséget alkot – legyen szó akár arról, hogy Mr. Daubeny idézi Vergiliust latinul a *Phineas Finn*-ben, vagy Mark Rudd hivatkozik Bob Dylanre egy saját nemzedékébe tartozó emberek alkotta hallgatóság előtt. Az ilyen idézetek pragmatikája mindig metaforikus (azon felül, hogy esetleg már maga az idézet is metaforát tartalmaz). Az idézet rendszerint arra szolgál, hogy felismerhető párhuzamot állítson fel a között a szituáció között, amelyre ekkor alkalmazzák, és a között, amelyet az idézett kifejezés segítségével intencionálnak. Mr. Daubeny csupán azt mondja, fontos bölcsesség gyanánt: „Graia pandetur ab urbe”, Rudd pedig azt: „You don't have to ask the weatherman which way the wind is blowing” [„Nem kell megkérdezned az időjóst, hogy megtudd, merről fúj a szél”], és mindenki úgy fogja érezni, ebben tényleg sok igazság van. Tegyük fel, hogy a bonyolult szemantikai és az általános metaforikus megfeleltetés létrejött: az idézetet felismerték, a szituációt megértették,

úgy gondolják, hogy a beszélő egy nagyon mély igazságot mondott ki, és a párhuzamok valóban megvannak, vagy azt gondolják róluk, hogy megvannak. Ezek egyikét sem biztos, hogy befolyásolja, ha a beszélő tévedésből kissé más szavakat használt, mint amelyek az idézetben eredetileg szerepeltek. Mr. Daubeny Graia helyett mondjuk Hellenicát, Rudd pedig „időjós” helyett meteorológust. Abban a nyelvi közösségben, amelyben a megnyilatkozás eredetileg szerepelt (Vergilius, Dylan), az író szabadon választhatta meg, milyen szavakat használ, és valójában azokat is választhatta volna, amelyeket az idéző – hibásan – használ, hiszen az „időjós”-nak és a „meteorológus”-nak manapság nagyjából ugyanaz az extenziója, a „Görögország” és a „Hellász” pedig nagyjából ugyanazt a földrajzi helyet jelöli. Valószínűleg valamilyen prozódiai szempont miatt választották éppen azt a szót (akkor is megvolt a választási lehetőség, ha valójában nem hoztak semmilyen választást – ha Dylannek egyáltalán eszébe sem jutott, hogy a „meteorológus” szót használja; persze a radikális *underground* stílusa teljesen más lett volna, ha ezt a másik kifejezést választja). A lényeg az, hogy bármilyen választási lehetősége volt is Vergiliusnak és Dylannek, ez a választási lehetőség idézőiknek nem áll rendelkezésére. Mint idézőknek nekik pontosan azokat a szavakat kell használniuk, bármilyen retorikai szándékuk legyen is velük, például párhuzamok megvonása, költői igazságok kimondása, a közösségi kötelékek megerősítése és hasonlóak.

Most némileg formálisan fogalmazom meg mindezt. Legyen I egy idézet, F pedig egy függvény I-ből valamilyen P propozícióba, ami akkor lép működésbe, ha a beszélő azt akarja elérni, hogy hallgatósága vegye észre: amikor I-t mond, P-t érti rajta. Mr. Daubeny például nem egy kis görög városról beszél, hanem egy angol kisvárosról, ahol egy politikai beszédben az Anglikán Egyháznak az államtól való elválasztását hozta szóba. Mindenesetre, a hallgatóság megértette a függvényt, I-t mintegy helyettesítette P-vel, és ennyiben ez retorikai siker volt. Tegyük fel továbbá, hogy I-P-ként igaz, bármit jelentsen is ez az ilyen kontextusokban. Ha ez igaz, ennek igazsága nem szabad hogy csorbát szenvedjen, ha az I-ben szereplő *t* terminust véletlenül egy olyan *t* terminus helyettesíti, amely normális esetben ezzel felcserélhető lenne *salve veritate*.

Az idézési aktusokban mindig jelen van a kimondóra vonatkozó implicit utalás, egy forrásmegjelölés, amit a titkos összejátszás érdekében el lehet hagyni. Az Alsóház tagjai feltételezhetően tudják, hogy Vergilius mondta: „Graia pandetur ab urbe”. És az I-ből kiinduló függvény valószínűleg nagyon egyszerű, amikor magához az I mondathoz utal minket. Ehhez hasonló az „apa azt mondta: ’kész a vacsora’”, amely az adott hallgatóságot a „kész a vacsora”-hoz utalja. Az ilyen esetekben a retorika minimális vagy nincs is jelen, eltekintve attól, hogy ebben – a tekintély idézésére való – példában maga a beszélő feltehetően nem rendelkezik olyan tekintéllyel, hogy bárkit is az asztalhoz tudna hívni. Általában véve, az a P, melyhez a hallgatót utalják, az I parafrázisait alkotó nagyjából ekvivalens mondatok halmazának bármelyik tagja lehet. Tulajdonképpen semmi nem változik meg, ha miután *a* azt mondja *b*-nek: „apa azt mondta: ’kész a vacsora’”, *b* egyszerűen azt mondja *c*-nek: „az étel tálalva van”. Általánosan igaz, hogy az idézésnél az idéző kiejt egy mondatot és intencionál egy mondatot, és amikor az intenciók retorikusak, akkor az idézőnek az a szándéka, hogy a hallgatóság találja meg azt a függvényt, melynek segítségével megtalálhatja az intencionált mondatot. A hallgatóság a retorikai csalihoz közeledve általában szabadon választhat az ott található mondatok közül: jóllehet valamennyire különbözőek, mindegyikük nagyjából ekvivalens módon egészíti ki a retorikai aktust, ha a kommunikáció valóban sikeresen megvalósul. Ám, mint már említettük, az idéző maga nem rendelkezik ilyen szabadsággal: neki pontosan kell megismételnie az idézett szavakat, természetesen a fordítás nyújtotta rugalmas határokon belül, ha lehetséges, hogy a lefordított mondat – Carnap kifejezésével – intencionálisan izomorf legyen az eredeti mondattal. Amikor Mr. Daubeny Vergiliust idézi, nagyon összetett állítást tesz, melynek bizonyos

igazságfeltételeit maguk Vergilius szavai elégítik ki, másokat az, amiről Vergilius szavai most szólnak, megint másokat pedig – bármi legyen is ez – annak kell kielégítenie, amiről az a mondat szól, amelybe I-t utalták. Továbbá olyan igazságfeltételek is jelen vannak, amelyek az igazságfeltételek két utóbbi halmaza közötti viszonytal állnak kapcsolatban. Ennek az összetettségnek az az oka, hogy Mr. Daubeny megnyilatkozásának számos szintje van. Szavai utalnak bizonyos szavakra; arra, amire azokkal a szavakkal utalni szándékoztak; arra, amire ő akart azokkal a szavakkal utalni; és így tovább. Tehát rejtett idézése – mint minden ilyen – a diskurzusban nagyon összetett szerepet játszik. Ám itt most azt akarom mondani, hogy annak, ami az idézési kontextusokat intenzionálissá teszi, ahhoz van köze, hogy azoknak a *szavaknak* bizonyos jellemzői, melyeket replikálnia kell, részét alkotják annak, ami az állítást – ha az állítás igaz – igazzá teszi; ezeknek, és nem valamely más szavaknak a jellemzői, melyekkel ez a szó az idézési kontextuson kívül minden további nélkül felcserélhető lenne. Daubeny megnyilatkozása nem teljességgel intenzionális, minthogy részben arról szól, amiről az általa replikált szavak szólnak. Ezek a szavak itt mintegy egyetlen beszédaktusban egyszerre jelennek meg átlátszatlanul és átlátszóan, és ennek az az oka, hogy az idézésen túl Mr. Daubeny egyben azt a mondatot is állítja, melybe a retorikai függvény az idézetet áthelyezi; és ez megköveteli, hogy maga az idézet a kölcsönös felcserélhetőséget lehetővé tevő helyzetben legyen. Az egyszerű idézés szemantikája természetesen sokkal egyszerűbb ennél. Csupán azt követeli meg, hogy valaki megismételje a szavak bizonyos csoportját; az idéző szándéka pedig egyrészt az, hogy megismételje ezeket a szavakat, másrészt pedig az, hogy hallgatósága felismerje ezt az intencióját. Ekkor mindössze arra van szükség, hogy az általa használt szavak pontosan ismételjék meg az idézett szavakat. De én az összetettebb esetet akartam megvizsgálni, azt, amelyikben maguk a szavak csak egy részét alkotják annak, ami az egésze vonatkozó igazságfeltételek kielégítéséhez szükséges.

Modalitások. Úgy tűnik, az összes intenzionális kontextus közül az idézési kontextusok adják legvilágosabb magyarázatát annak, hogy miért nem lehet egy szót annak pusztá szinonímájával helyettesíteni: mert az a szó az, és nem valamilyen szinonímája, amit valóban *mondtak*. Ezért úgy tűnik, az idézési kontextusoknak szigorú megkötései vannak. Azért kezdtem ez elemzést az idézési kontextusokkal, mert ez és a többi intenzionális kontextus sokkal jobban hasonlít egymásra, mint gondolnánk. Az idézési kontextust a továbbiakban megvizsgálendő kontextusok modelljének szánom; most pedig a modális kontextusokat fogom elemezni. Bizonyára triviális megállapítás, hogy a modalitások logikailag a mondaton végrehajtott műveletekként jelennek meg, és hogy a modális operátornak egy beágyazott mondatához való hozzákapcsolásából származó mondatok csak akkor igazak, ha a beágyazott mondat teljesíti a hozzákapcsolt modalitás feltételeit – ennél fogva pedig az ilyen mondatok a beágyazott mondat egy tulajdonságáról szólnak: igazak, ha a beágyazott mondat rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, és hamisak, ha nem rendelkezik vele. *Arról* a mondatról szólnak, és nem valamely másikról, melyet a beágyazott mondatból úgy nyerhetnénk, hogy az egyik terminust egy másik, azzal ko-referenciális terminussal cseréljük fel. Tehát nem arról szólnak, amiről maga a beágyazott mondat szól. Gondolkodjunk el egy pillanatra a jól ismert fregei mondaton: „A Hajnalcsillag azonos az Alkonycsillaggal” és ennek pármondatán: „A Hajnalcsillag azonos a Hajnalcsillaggal” [vö. G. Frege: „Jelentés és jelölés”, in: *Logika szemantika, matematika*, ford. Máté András, Gondolat, 1980. 195.o.]. Általában csak az utóbbit tartják szükségszerűnek, de szükségszerűsége nem csillagászati tényből fakad, hanem abból, hogy az „*a* egyenlő *a*-val” sémát instanciálja, ahol az instanciálásnak az az egyik előfeltétele, hogy az azonosságot közrefogó terminusok ugyanazok legyenek. Az első mondat viszont csak azért „lehetséges”, mert az általa instanciált mondat nem is az előbbi sémát, de nem is az „*a* nem egyenlő *a*-val” sémát instanciálja.

Azok a mondatok, amelyek nem ezen két séma egyikét instanciálják, nem a világ valamely tulajdonsága folytán „lehetségesek”, hanem pusztán az általuk használt terminusoknál fogva, és a „Lehetséges, hogy a Hajnalcsillag azonos az Alkonycsillaggal”-t pusztán az ezekkel a terminusokkal kapcsolatos tények teszik igazzá, nem pedig valami olyasmi, ami magát a beágyazott mondatot tehetné igazzá vagy hamissá. Tehát teljességgel független minden olyan megfontolástól, amely arra tehet képessé valakit, hogy a világban azonosságokat állapítson meg. Az, hogy a modalizált mondatoknak kizárólag az őket alkotó terminusokhoz van közük, magyarázatot fog adni arra, hogy miért intenzionálisak – ha az intenzionális mondatokat valóban annak a nyelvnek bizonyos jellemzői teszik igazzá vagy hamissá, amelyről szólnak. Úgy tűnik, a témának erről az aspektusáról ennél többet nem is kell mondanunk, jöllehet a modalitások más aspektusairól még hosszasan lehetne értekezni. Számunkra most csak ez az aspektus fontos.

Természetesen lehetnek a „szükségyszerű”-nek, a „lehetséges”-nek és a „lehetetlen”-nek olyan használatai is, hogy az a mondat, amelyet ezekkel kvantifikálunk, nem válik intenzionálissá. Például amikor azt mondom: „lehetséges, hogy meg fogok házasodni”, egyáltalán nem egyértelmű, hogy ez a mondat intenzionális-e. Egyszerűen azért nem, mert egyáltalán nem egyértelmű, hogy a „lehetséges” szó itteni előfordulása modalitás-e, melynek logikai ábrázolása egy mondaton végzett művelet. Ugyanakkor az ilyen mondatok analízise igen összetett lesz. Vegyük például a „lehetséges, hogy S házas”-t. Tegyük fel, hogy S a főkönyvelő; tehát ha lehetséges, hogy S házas, ugyanúgy lehetségesnek tűnik az is, hogy a főkönyvelő házas, minthogy a kettő ugyanaz az ember. Elképzelhető, hogy S egyúttal Mrs.S férje is; és noha lehetséges, hogy Mrs.S férje házas (minthogy Mrs.S férje maga S), és úgy tűnik, ez grammatikailag megegyezik a „lehetséges, hogy a főkönyvelő házas”-sal, mégis: furcsának tűnik ezt *mondani*. Talán azért, mert ennek nem annyira ahhoz van köze, hogy miként írjuk le S-t, mint inkább ahhoz a módhoz, ahogyan a „lehetséges” terminust felfogjuk. Ezért – a középkori szemlélethez visszatérve – manapság olykor azt szorgalmazzák, hogy a „lehetséges”-t a „nem inkonzisztens valaminek a lényegével”-nek tekintsük. Elképzelhető, hogy ez ennek a kifejezésnek a mély megértését tükrözi, ám a lényegek fogalmának vannak olyan kiváló analízisei is, melyek ehelyett definíciókhoz utalnak minket. Tehát úgy tűnhet, hogy a „lehet, hogy” „nem definíció dolga, hogy nem”-ként olvasandó – ez pedig hamisnak tűnik, hiszen ha Smith-ről mint Mrs. Smith férjéről beszélünk, akkor igenis úgy tűnik, definíció dolga, hogy Mrs. Smith férje házas. Mindenesetre, ha a „lehetséges, hogy”-ot így olvassuk, az definíciókhoz fog minket utalni, a definíciók pedig nagyon szorosan kötődnek a szavakhoz. Más elméletek azt szorgalmazzák, hogy a „lehetséges, hogy”-ot episztemikus kvantifikációnak tekintsük, tehát a „lehetséges, hogy Smith házas”-t „amennyire ezt meg lehet mondani, Smith házas”-nak, vagy pedig „Smith-ről való tudásunkkal konzisztens, hogy Smith házas”-nak. De a „megmondás” és a „tudás” többé-kevésbé a megismerés állapotaihoz utal bennünket – vagy pl. a hit állapotaihoz –, és az ilyen állapotok leírásai paradigmatisan intenzionálisak. És meglehetősen valószínűtlen, hogy az „amennyire ezt meg lehet mondani” és a kognitív szerénység hozzá hasonló kifejezéseiben rejlő tudatlanság félhomálya túlélne azt a megvilágítást, hogy arra az emberre, akire utalunk, mint férjre utalunk. Ekkor ugyanis aligha lehet kétséges, hogy házas, hacsak ezt nem valami egészen speciális vagy leszűkített értelemben kell értenünk. Úgy vélem, általánosan igaz, hogy azoknak a terminusoknak a nem-modális használatát, amelyeknek modális használatuk is van, úgy lehetne kidolgozni, ha abból indulunk ki, hogy intenzionalitásuk egy olyan elemen élösködik, mely elem igazságfeltételeinek meghatározása csak tisztán intenzionális kontextusok esetében lehetséges. De most nem az a célom, hogy teljes katalógust állítsak össze, vagy kimerítően felsoroljam a különféle eseteket.

Pszichológiai tulajdonítások. Azoknál a mondatoknál, amelyekben valamilyen jellegzetesen mentális predikátum szerepel, mint a „hiszi”, „reméli”, „fél”, „gondolja”, és ezt „hogya s” mondatföredék követi, ahol *s* maga egy mondat, a beágyazott mondat intenzionális jellege a jelenség felfedezése óta nyilvánvaló. Az összes ilyen mondatot kezelhetjük úgy, mint az „*m* 's'-t mondja”-t, tehát úgy, mint amelyekre nagyjából ugyanazok a megkötések vonatkoznak, mint a közvetlen idézésre. A „hogya” persze arra mutat, hogy az ilyen mondatok szorosabb grammatikai kapcsolatban állnak az „*m* azt mondja, hogy *s*”-sel, ami – az *oratio obliqua* példájaként – nem vonja maga után, hogy *m* valóban „*s*”-t mondta. Mondhatott volna más szavakat is, melyek teljességgel egyenértékűek *s*-sel; vagy azt is megtehetette volna, hogy nem mond egyetlen szót sem, hanem valamilyen más módon közli *s*-t; és így tovább. Bárhogyan járt is el: ha *m* azt mondta, hogy *s*, akkor lennie kell valamilyen specifikus mondatnak – kiejtettnek, leírottak vagy valamilyen módon jelzettnek –, és végső soron az a mondat, mely egy ilyen mondat mondását tulajdonítja, erről a mondatról, ennek specifikus szavairól és grammatikájáról szól. Mint láttuk, az idézési kontextusok ennél fogva intenzionálisak. Tehát az „*m* azt hiszi, hogy *s*”-t kezelhetjük úgy, mint ami az „*m* hiszi *s*-t”-tel az *oratio obliqua* által példázott viszonyban áll; és ez azt implikálja, hogy van valamilyen specifikus *s* mondat, melyet *m* hisz. Ennek persze ellene vethető, hogy amikor igaz, hogy *m* mond valamit, akkor a mondat valóban megjelenik, kiejti a száján vagy a papírra veti: hogy létrejön egy mondat – viszont mit lehet mondani egy olyan mondatról, amit csupán hisz valaki? Hol van ez a mondat? Vannak olyan elméletek, amelyek szerint ha papírra vetjük azt, amit *m* hisz, azzal eleget tettünk ennek a követelménynek. De azt mondani, hogy *m* ezt hiszi, miközben a leírt mondatra mutatunk – ez rendkívül erőltetett magyarázat. És ez egy jóhiszemű ellenvetés.

Az én elméletem a következő: ha *m* azt hiszi, hogy *s* igaz, akkor *m*-nek van egy olyan mondat-jellegű állapota, melyet *s* individuál. Ha valaki azt hiszi, hogy *s*, az azt jelenti, hogy olyan módon reprezentálja a világot, amit maga *s* példáz; egy hitet tulajdonítani pedig részben annyi, mint jellemezni egy reprezentációt. Ez minden olyan mentális jellemzésre igaz, mint a remény, a félelem, és a többi. Természetesen nem oldja meg a hitnek a reménytől és a félelemtől való megkülönböztetésének problémáját, de engem csupán ezek reprezentációs jellege érdekel. Röviden összefoglalva: úgy gondolom, hogy az elme egy médium, amelyben a mondat-jellegű reprezentációk ugyanúgy a szó szoros értelmében jelennek meg, mint az írott mondatok a papíron, vagy a kiejtettek az éterben; és minthogy ebből az következik, hogy a pszichológiai inskripciók igazságfeltételei között szerepelhetnek a reprezentációra irányuló referenciák is (és lehet, hogy valaki ezt még akkor is elfogadja, ha talán tulságosan váratlan elméletemet elveti), intenzionalitásukat pedig akkor tudjuk megmagyarázni, ha az, ami az intenzionalitást magyarázza, végső soron valamilyen reprezentációra irányuló referencia.

Szövegek. Ha ezen vázlatos analízisek alapján általánosítani lehet, akkor azt mondhatjuk: az intenzionális kontextusok azért intenzionálisak, mert azok a mondatok, amelyek megformálásába belépnek, specifikus mondatokról – vagy specifikus reprezentációkról – szólnak, nem pedig arról, amiről ezek a mondatok és reprezentációk akkor szólnának, ha ezeken a kontextusokon kívül jelennének meg. Ahogyan az idézési kontextusok tárgyalásakor megjegyeztük, az intenzionális kontextusok gyakran igen összetettek, abból fakadóan, hogy a mondatok – amelyek tulajdonságai a teljes mondatra vonatkozó igazságfeltételek között szerepelnek – gyakran egynél több szerepet játszhatnak. Idézéskor a szavak pusztá idézésén túl az azokkal való egyetértésünket is kifejezésre juttathatjuk; a beágyazott mondatot egyszerre idézhetjük is és fel is használhatjuk valamire, egyetlen beszédaktusban. Az is elképzelhető, hogy valaki nem pusztán regisztrálja a tényt, hogy *m* azt hiszi, hogy *s*, hanem ezen túlmenően még azt is mondja, hogy amit *m* hisz, az igaz; ez valójában annyi, mint

az idézett mondatot egyszersmind a hit tartalmaként is állítani. Minden bizonnyal erről van szó akkor is, amikor *a* azt állítja *b*-ről, hogy *b* tudja, hogy *s*, mert ez azt implikálja, hogy *a* maga tudja, hogy *s*. Ezt egy olyan mondat performatív állításaként kell felfognunk, amely azt mondja, hogy *a* tudja, hogy amit *b* tud, az valóban úgy van. Tehát – kihasználva a kurrens terminológia nyújtotta előnyöket – azt mondhatjuk, hogy egy mondat egyetlen beszédaktusban egyszerre jelenhet meg átlátszóan és átlátszatlanul, és az átlátszatlan szerep vagy helyzet az, amelyben az intenzionalitás jelenségét felfedezhetjük. Ezt talán sehol nem láthatjuk világosabban, mint azokban az irodalmi szövegekben, amelyekben a szerző azon túl, hogy állít valamit, egyszersmind olyan *szavakat választ ki* ehhez az állításhoz, melyek más célokat is szolgálnak: valamilyen utalást tesznek, fenntartják a versmértéket, egy szójátékot alkotnak, kigúnyolnak egy szereplőt, bevezetnek egy vezérmotívumot – és ezek az irodalmi intenciók kudarcot vallanának, ha más szavakat használna.

Ezek a szövegjellemzők mennek veszendőbe, amikor a szövegeket lefordítják, ami az átlátszóság vonatkozásában nem okoz ehhez hasonló problémát, ugyanis bármit, amit egy nyelven mondani lehet, ekvivalens módon lehet a fordítás nyelvén is mondani. A szövegeknek mint bizonyos sűrűséggel rendelkező *dolgoknak* ezek a jellemzői azok, melyek – a textualitás bizonyos elveinek megfelelően – egyes töredékeket úgy kapcsolnak más töredékekhez, aminek vajmi kevés köze van a tények állításához vagy az igazság megadásához. Legalábbis részben ez magyarázza meg azt is, miért szeretjük jobban az eredetit, mint a fordítást, és miért szeretjük jobban a fordítást, mint a parafrázist vagy a tömörített változatot: azért, mert a szerzői árnyaltság és, hadd fogalmazzunk így: a szerző *művészete* csak abban a verbális anyagban foglaltatik benne, amelyikből a szöveg felépül. És természetesen a verbális anyag hordozza a szöveg jelentését is. Úgy vélem, az átlátszatlanság viszonylatában kellene kijelölnünk, hogy mi tartozik a szöveg formájához, az átlátszóság viszonylatában pedig, hogy mi tartozik a tartalmához. Mivel minden szöveg rendelkezik mindkettővel, nem nehéz megmagyarázni, hogy a forma és a tartalom miért nem választható el egymástól, és hogy a kettő miben különbözik egymástól. De mint dolog, a szöveg nem fordítható le, egyszerűen azért, mert a dolgok nem fordíthatóak le. (Mellékesen megjegyzem, hogy ez az a szövegekkel kapcsolatos ártatlan logikai tény, amely a Kontinensen a túlradó szövegimádat elképesztő áradatát eredményezte.)

Metaforák. Mostmár nem nehéz látni, mit kell mondanunk a metaforákról általában, amelyek legalábbis abban az értelemben igazak vagy hamisak, hogy értelmezésük igaz vagy hamis, és amelyeknek ezen túl még az átlátszatlansággal összefüggő tulajdonságaik is vannak. Vegyük azt a szitok-metaforát, hogy „a férfiak disznók”. Bár igaz, hogy disznóhúst kizárólag a disznóból nyerünk, magának a disznóhúsnek mégsincs köze ahhoz, amiért bizonyos harcias nők a férfiakat disznóknak bélyegzik. A disznók alapjában véve hasznos, jóra való állatok. A metafora azonban a disznók olyan tulajdonságait veszi célba, melyek morálisan visszataszítóak, ha emberek rendelkeznek velük. Ám ez azt jelenti, hogy a metafora igazságfeltételeit részben magának a predikátumnak bizonyos jellemzői alkotják. A metafora inkább férfiakról, semmint disznókról mint „disznók”-ról szól; *erről a kifejezésről*, a hétköznapi beszédben jelenlevő konnotációival együtt. És mivel döntő fontosságú, hogy *erről a kifejezésről* szól, nincs rá biztosíték, hogy bármilyen másik szó vagy kifejezés hordozni fogja a metafora által kibocsátott becsmérő mérget, az átlátszóság keretében bármennyire felcserélhetőek legyenek is különben a „disznó” kifejezéssel. A metafora tehát prezentálja tárgyát és prezentálja azt a módot is, ahogyan prezentálja azt. És a metafora igaz, ha tárgya prezentálható így, míg hamis vagy lapos is lehet, ha valamilyen más formában van prezentálva.

A metaforákban a „prezentálás formája” természetesen csak olyan jelentésekkel és asszociációkkal rendelkezhet, amelyekkel az adott korszak kulturális kerete rendelkezik.

Elképzelhetőek más korszakok és más kultúrák, amelyekben ez a kifejezés szintén metaforának számít, ám anélkül, hogy szítok lenne, például a disznók pillanatnyi ritkasága vagy értéke miatt. Végülis lehetséges, hogy a „Júlia a Nap” Shakespeare korában azt jelentette, hogy Júlia makulátlan – ám ez a konnotáció nem élné túl a napfoltok felfedezését és az égitesteknek egyszerű, a mechanika törvényeinek engedelmeskedő testekké történő lefokozását. Ennek következtében – bár lefordíthatóak – a metaforák fordításkor el fognak veszíteni valamit vagy szert fognak tenni valamire, azon kulturális különbségek miatt, amelyekkel a két nyelv mássága együttjár. Ezek szerint tehát a metaforák semmilyen szempontból sem deviánsabbak, mint az idézetek, a modalitások, a propozicionális beállítottságok vagy a szövegek. Ahogyan a devianciát illetően az sem jelent különbséget, ha egy kifejezés használatáról a kifejezés megemlégtetésének vizsgálatára térünk át, és azt vizsgáljuk meg logikai szempontjából.

Úgy vélem, nemigen lenne értelme tovább folytatni ezt a gondolatmenetet. A különböző retorikai trópusok szemantikájának kidolgozása hobby gyanánt talán megtenné. De jobb, ha ezt meghagyjuk azok számára, akik az elmélet rajongó híveivé – vagy esküdt ellenségeivé – válnak. Az én szempontomból elegendő lesz, ha megmutatom, hogy a metaforák azt a struktúrát testesítik meg, amellyel feltételezésem szerint a műalkotások rendelkeznek; nem pusztán tárgyakat reprezentálnak, hanem megértésükben magának a reprezentáció módjának tulajdonságai is szerepet kell hogy játsszanak. Végülis közhely, hogy minden metafora egy kisebb költemény. Az imént megállapított jellemzőknél fogva a metaforák kisebb műalkotások.

Ha Meyer Schapironak igaza van abban, hogy a stílus „egy átfogó minőségre” utal, melyet „'kifejezésnek' nevezhetünk”, Nelson Goodmannek pedig abban, hogy a kifejezés metaforikus példázás, akkor vizsgálódásunkban talán a retorika fogalmától elindulva körkörösén haladhatunk kifelé, a kifejezés fogalmán keresztül, a stílus átfogó fogalma felé. Akkor ugyanis a három fogalom közös magja a metafora lesz, és ha ezt sikerül megértenünk, akkor tisztába jövünk magának a művészetnek a fogalmával is, melynek elemzésében a retorika, a stílus és a kifejezés mindig is hatalmas szerepet játszott. Ám ez a három fogalom természetesen nem esik egybe, közös elemeik leírása nem egyenlő a három fogalom összes elemének leírásával, és azoknak a területeknek a felkutatása is fontos információkat kell hogy szolgáltatson, amelyeken a három fogalom nem teljesen fedi egymást. Nem kell semmilyen ürügyet keresnünk ahhoz, hogy ezt megtehessük, hiszen a kifejezés és a stílus tradicionális – bár meglehet, tévesen felfogott – viszonyban áll a művészetfilozófiával. Mivel úgy tűnik, a kifejezés a stílus és a retorika között félúton helyezkedik el, először ezt vizsgálom meg, Nelson Goodman ragyogó gondolatát követve, miszerint a kifejezést a metaforikus példázásra [exemplification] lehet mintegy redukálni. Ha pedig a metafora témaköréről elmondtuk, amit tudtunk, a kifejezés elemzését könnyen el kell tudnunk végezni, hiszen magának a példázásnak az elemzésen kívül nem sok tennivalónk marad, ez pedig aligha lesz nehéz feladat.

A példázás a reprezentáció legegyszerűbb eseteinek egyike: egy mintát kiemelünk egy osztályból, majd az osztályt képviselendő használjuk. A minta majdnem garantáltan rendelkezik mindazokkal a tulajdonságokkal, melyek alapján létrejön az osztály, és amelyekkel az osztály minden tagja rendelkezik. Az ilyen példák nem vetnek fel néhány olyan kérdést, melyeket a tágabb értelemben vett reprezentáció némely más fajtái felvetnek. Abból ugyanis, hogy p k -ra egy példa, következnie kell, hogy k -nak kell hogy legyenek elemei: máskülönben p nem lenne példa. Így aztán minden példa egyfajta ontológiai bizonyítékát adja saját jelöletének, következésképpen nincsenek hamis példák, csak olyan dolgok, amelyeket tévedésből példáknak hiszünk. A példázás kiterjeszthető

úgy, hogy felöleljen minden esetet, amelyben a reprezentáció hordozója annak egy instanciája, amit feltételezetten reprezentál: egy vonal reprezentál is egy vonalat és egyben vonal is, ahogyan egy szín, egy alak, egy hang is megteheti egyszerre mindkettőt, vagy egy mozdulat is, például egy ábrázoló táncban vagy egy mozgófilmben. Valójában a példázás nagyjából ugyanaz, mint amit Platón mimézisen értett, amelynek legjobb példája az, amikor a drámaíró a beszédet a beszédet reprezentálandó használja, a színész által kiejtett szavak egyben azok a szavak is, melyekkel a szereplő mint beszélő reprezentálva van. Ily módon kibővítve a példázások a reprezentációk egyik fő osztályát alkotják; a másik fő osztály pedig az, amelynek tagjaira vonatkozóan feltehetőek a korrespondeáló végső valóságra vonatkozó kérdések. Ám ezeket a kérdéseket félretéve most elegendő, ha a példázó reprezentációkat a következőképpen elemezzük: *a* példázva reprezentálja *b*-t, ha (1) *a* és *b* ugyanazt a predikátumot instanciálja és (2) *a* *b*-t denotálja (3) mert (1) igaz.

Az, hogy a műalkotások gyakran látszólag olyan predikátumokat instanciálnak, amelyeket általában más dolgok szoktak, bizonyos problémákat eredményez, amikor olyan műalkotásokkal állunk szemben, melyek látszólag nem instanciálhatják ezeket a predikátumokat. Különösen akkor van ez így – hogy a hagyományosan a kifejezés fogalmával összekapcsolódó példát hozzak –, amikor a szóbanforgó predikátum az érzelmi szókincsből származik. Sokan különösnek tartják, hogy egy zenemű vagy egy költemény a „szomorú” predikátumot instanciálja, ugyanazt a predikátumot, mint valaki, aki egy elveszett szerelemre vagy elszalasztott lehetőségekre gondol vissza: hiszen hogyan lehet valami szomorú, ha nincs lelke? Mivel ez értelmetlennek tűnt, általánosan elfogadott filozófiai elképzelések születtek, melyek szerint „a zene szomorú” egyfajta elliptikus oksági állítás: vagy abban az értelemben, hogy a zeneszerző a zenével saját szomorúságát fejezte ki, ahogyan a kevésbé tehetséges emberek ezt rendszerint könnyekkel és távolbavesző pillantásokkal szokták, vagy abban az értelemben, hogy a zene szomorúságot ébreszt a hallgatók szívében. Bár igen tetszetősek, ezek az elméletek aligha élik túl azokat a zenetudományi és fenomenológiai felfedezéseket, hogy a zeneszerző nem volt szomorú, amikor a zenét írta, és hogy bár maga a zene szomorú, hallgatóiban nem különösebb vagy semmiféle szomorúságot sem vált ki. Egy zenemű valóban kiválthat szomorúságot, hasonlóan ahhoz, ahogyan valaki szomorúságot érezhet, mert mondjuk egy dalról eszébe jut, hogy azt egykor az óvónénijétől hallotta – anélkül, hogy az adott zenemű maga szomorú lenne: ez a zenemű lehet például a *Country Gardens* című dal. És ez tökéletesen általános érvényű. Egy művész kifejezheti barátságát azzal, hogy megfesti barátja kedvenc kutyájának portréját: a festmény ugyan a barátság kifejezése, de ebből nem következik, hogy barátságot fejez ki. A művész ugyanúgy kifejezhetetne volna barátságát például azzal, hogy lenyírja annak az embernek a kertjében a fűvet: a lenyírt fű ugyanúgy a barátság kifejezése lenne, mint a kutya portréja. De mivel a lenyírt fű nem műalkotás – mondhatjuk erre –, ez aligha fejezhet ki barátságot, vagy bármi mást. Ugyanis a kifejezésnek az a fogalma, amit mi keresünk, csak olyan dolgokra vonatkozik, amelyek először is reprezentációk, és a lenyírt fű nem az, annak ellenére, hogy oksági értelemben ugyanúgy kifejezés, mint a kutya portréja. Tehát ha az utóbbi barátságot fejez ki, azt nem oksági eredete folytán teszi. Ám ugyanígy igaz lenne ez a szomorú zenére vonatkozóan is, ha annak a zeneszerző szomorúságát kellene kifejezni, jóllehet nem a könnyeivel, mégis ugyanúgy, ahogyan a könnyek teszik. Annyiban, hogy ugyanúgy magyarázhatjuk őket, mindkettő kifejezés, azonban a zene nem merül ki ebben; ha csupán ennyi, akkor kénytelenek leszünk azon tűnődni, hogy a könnyek mint olyanok miért nem műalkotások. Azon túl, hogy a zenét szomorúként fogjuk fel, a műalkotások legkifejezőbb tulajdonságait is felfogjuk – anélkül, hogy szükséges lenne bármit is tudnunk a szerzőről. A műelemzéséhez sem szükséges ilyen típusú ismeret. Ezzel azonban még nem magyaráztuk meg, hogy honnan származik a zene szomorúsága, és azt sem, hogyan tudja úgy instanciálni a „szomorú”

predikátumot, mint egy személy. Minden bizonnyal hasznos lenne tudni erre a kérdésre a választ, annál is inkább, mert ha egyszer megvan a válasz, akkor azt mondhatnánk, hogy a zene *példázza* a szomorúságot, ebből pedig a fenti analízis szerint az következne, hogy a szomorú dolgok osztályát denotálja. És mivel a denotálás a reprezentáció egy módozata, ha a zene *kifejező* lenne, azzal szükségszerűen együttjárna, hogy egyszersmind reprezentáló is. És mivel a zene reprezentáló jellegét erősen kétségbe szokták vonni, kifejező jellegét viszont majdnem mindenki elismeri, nem lenne rossz, ha sikerülne kimutatnunk, hogy ez a két beállítódás inkonzisztens egymással. Ezért fontos az a kérdés, hogy miként kell értelmeznünk a példázást. Goodman elmélete szerint metaforaként kell – vagyis egy festmény metaforikusan példázza a „szomorú” predikátumot –, ami valóban érdekes elmélet. Röviden megvizsgálom.

Nem lenne szerencsés, ha mindebből azt a következtetést vonnánk le, hogy a kifejező predikátumok a műalkotásokra sohasem szó szerint igazak. Minden szobornak van súlya, minden festménynek van térbeli kiterjedése; viszont nem minden szobor fejez ki súlyosságot, és nem minden festmény fejez ki teret, bár némelyik természetesen ezt teszi. A „metaforikusan példáz”-ból a „nem szó szerint példáz”-ra történő következtetés semmivel sem helyesebb, mint ennek paralelle, a „metaforikusan igaz”-ból a „szó szerint hamis”-ra történő. Úgy vélem, ezt a hibás következtetést az segítette elő, hogy a filozófusok olyan kifejező predikátumok vizsgálatára szorítkoztak, melyek a felszínen majdnem kategorikusan hamisnak tűnnek szobrokkal és festményekkel kapcsolatban, mivel ezek a predikátumok a pszichológia fogalmi tárából származnak, és amikor festményeket ruházunk fel velük, akkor a patetikus hibát követjük el. Azonban még azoknak az individuumoknak az esetében is, akikre vagy amikre ezek az állítások *nem* kategorikusan hamisak, maga a következtetés helytelen. Egy színész vagy egy zenész kifejezhet szomorúságot vagy boldogságot (például azért, mert a rendező vagy a szövegkönyv erre utasítja), és lehet, hogy szó szerinti értelemben is szomorú vagy boldog; mégsem saját szomorúságát vagy boldogságát fejezi ki, hiszen mindenkor belső állapotától függetlenül ki tudná fejezni az előírt érzelmeket. Ám a lényeg az, hogy az érzelmi predikátumok nem merítik ki a kifejező predikátumok skáláját, és ezért különös lenne azt feltételezni, hogy valami – mint például az oksági tételezések –, ami olyan predikátumokkal jár együtt, amelyek általában értelmi predikátumok, de kifejező predikátumok is lehetnek, más kifejező predikátumokra is igaz lehet valamilyen módon. Amikor egy festmény súlyt fejez ki, azt nem *saját* súlya okozza. Ettől persze még elképzelhető, hogy szó szerint példázza azt, amit metaforikusan is példáz. A Beauvais-i katedrális (szerencsére) vertikális struktúra. Ám valamilyen mélyértelmű módon, ami részben a támpilléreket elválasztó távolság és a belőlük kinyúló boltív magassága közötti aránnyal magyarázandó, a katedrális vertikálitást is kifejez. És a Beauvais-i katedrális vertikálitása, ha kifejezőként fogjuk fel, valóban egy metafora. Szó szerint felfogva az építészeti struktúrák életével kapcsolatos olyan tény, mely a gravitáció, a súrlódás, a nyomás, a feszültség és hasonló fogalmak révén magyarázandó.

A „szomorú”-hoz hasonló predikátumokat művészi predikátumként osztályozhatjuk, aminek logikáját az előző fejezetben vázoltuk fel. Úgy tűnik, talán nincs is a nyelvben olyan predikátum, melyet alkalmilag ne lehetne ilyen predikátumként használni – mégis legalább két érv szól a kifejező és a művészi predikátumok egybeolvasztása ellen. Az elsőt egy igen világos példa segítségével lehetne bemutatni: egy festmény anélkül is *kifejezhet* erőt, hogy közvetlen művészi értelemben erőteljes lenne; egy rajz anélkül is kifejezhet gyorsaságot, hogy gyors rajz lenne (és ha valóban gyors rajz, ez nem szükségszerűen vonja maga után, hogy gyorsan rajzolták). A példákat a végtelenségig sorolhatnánk: egy mű végülis bármit, amit kifejez, kifejezheti rosszul, alkalmatlanul vagy homályosan. Ezzel szemben a művészi predikátumok nem teszik lehetővé ezeket a modulációkat. A második érv az, hogy a művészi predikátumok valamilyen értékelést implikálnak, és ezért egy

festményt erőteljesként jellemezni egyfajta dícséretet jelent. Ám ez nem ugyanebben a logikai értelemben igaz a kifejező predikátumok esetében. Ha azt mondjuk, hogy a Beauvais-i katedrális vertikálisat fejez ki, azzal semmit nem mondtunk arról, hogy ez jó vagy rossz. Ám mindettől eltekintve az a véleményem, hogy egy festményt erőteljesnek nevezni annyi, mint egy művészeti világból származó predikátumot szó szerinti értelemben alkalmazni, és azt mondani, hogy egy festmény erőt fejez ki, annyi – ha Goodmannek igaza van –, mint egy hétköznapi predikátumot metaforikusan használni. Aki a Beauvais-i katedrális vertikálisáért dícséri, vagy a „vertikalitás”-t dícséretképpen használja, az természetesen nem azért dícséri, mert függőlegesen áll. Ám a vertikálisnak a művészi világból származó predikátumként történő használata – egyes épületek példázák ezt, mások nem – nem érinti azt a kérdést, hogy a katedrális kifejez-e vertikálisat, ami valószínűleg ugyanaz a kérdés, mint az, hogy a művészi világból származó vertikális hordoz-e metaforikus konnotációkat. És ezzel már el is kezdtük a stílus fogalmi határainak a vizsgálatát, annál is inkább, ha igaz Meyer Schapironak az a megállapítása, hogy a stílus vizsgálata a forma és a kifejezés korrelációjának vizsgálatát is magában foglalja. Valószínűleg nem kerülhetjük el, hogy mérlegeljük a határ kérdését, mivel nem könnyű elválasztani azt, amit egy mű kifejez, és azt, ahogyan kifejezi azt.

Ez egy harmadik érvet nyújthat – és talán ez a legjobb érv – a kifejezőnek a művészi szókinszbe történő beolvasztása ellen: azt, hogy maguk a művészi predikátumok szerepet kapnak a kifejezés magyarázatában. A „diagram-szerű” Lichtenstein-re alkalmazva művészi predikátum, Loran-ra alkalmazva pedig szó szerinti, de az előző diagram-szerűsége a Lichtenstein-mű által kifejezett metafora minden egyes magyarázatában szerepelni fog. Tehát, a Beauvais-i katedrálishoz visszatérve: noha nagyszerű vertikálisát minden további nélkül művészi tulajdonságként érzékelhetjük, kifejező tulajdonságként valószínűleg csak akkor érzékeljük, ha a lélek felemelkedésére vonatkozó metaforaként értjük meg. Természetesen anélkül is megérthetjük, hogy érzékelnénk, és fordítva. Kétségtelenül kérdéses, hogy Goodman egyetértene-e ezzel. A metaforikus példázás fogalmát én észrevétlenül azzá a gondolattá változtattam, hogy minden mű azt fejezi ki, aminek a metaforája. Mindenesetre Goodman hatalmas érdeme, hogy a kifejezés fogalmának depszichologizálására törekedett, és két lényegileg szemantikai fogalomra vezette vissza, a példázásra és az instanciálásra. Ahelyett, hogy elképzelésemet másokéival összevetném, most inkább visszatérek kulcspéldánkhoz, és ennek alapján dolgozom ki saját elméletemet.

Amellett érveltem, hogy *Madame Cézanne portréjének* egy róla készült diagrammal való metaforikus felcserélésének az a célja, hogy explicitté tegye azt, amit a festmény kifejez arról, amit mutat. Tehát ahhoz, hogy megértsük, mit fejez ki, magának a Cézanne-festménynek a szívében kellene keresnünk a metaforát. Erről a festményről azt mondhatnánk, hogy Cézanne feleségét témaként használta, mintha egy hegy, egy provence-i „*mas*” [parasztház] vagy egy alma lenne: mintha *még ő is*, aki olyan végtelen szenvedélyeket váltott ki ebből az erőszakos, lobbanékony emberből, a képi kutatás egy tárgya lenne. Lichtenstein tanulmánya ennek a beállítottságnak a karikatúrája, ám maga a festmény lehet, hogy azt fejezi ki – részben ön-referenciális módon –, hogy így kell a tárgyakat, még a szerelem tárgyát is, lefesteni. Olyan ez, mintha valaki szemekkel, de érzések nélkül született volna. Giacometti egyszer azt mondta nekem, hogy úgy próbálta meg a világot ábrázolni, ahogyan az tisztán vizuális módon jelenne meg, egy olyan ember számára, aki kezek nélkül született volna meg, és így nem rendelkezne a tapintás érzékével. A festmény nem fejezheti ki, és valószínűleg nem is fejezi ki (hacsaknem egy elméletet alátámasztandó azt akarjuk kiolvasni belőle) Cézanne-nak a mű tárgyával kapcsolatos érzelmeit: ezek nem kerülnek bele a képbe, csupán az általam leírt közvetett módon. A festmény a megmutatás egy módját adja nekünk, és

ugyanúgy felfoghatjuk a festészet metaforájaként, mint annak egy példányaként (kiváló példa lenne arra, amikor valami szó szerint példázza azt, amit metaforikusan is példáz).

A *Madame Cézanne motívumként*-ot (talán így nevezhetnénk a híres portrét) érdekes összehasonlítani Rembrandt Hendrickje Stoffelst Bethsabéként ábrázoló nagyszerű portréjával, Rembrandt ugyanis rendkívül hasonló viszonyban volt ezzel a nővel, mint Cézanne a feleségével. Azt hiszem, a festmény tárgya inkább Hendrickje Bethsabéként, semmint maga Bethsabé, akinek modelljeként véletlenségből éppen Hendrickjét használják fel, és úgy vélem, ennek eredményeképpen a reprezentáció szívében már van egy metaforikus struktúra. Ezzel a művel kapcsolatban Kenneth Clark azt írja (*Rembrandt: An Introduction*, 101.o.): „Ránézünk a súlyos, kerekded test vissza nem riadó megformálására, melyet a művész olyan mély szerelemmel lát, hogy széppé változik”. Az, hogy műalkotással, és nem valami mással állunk szemben, rögtön világos lesz annak az olvasónak, aki megpróbál elgondolkodni azon, hogy egy műalkotáson kívül mi másra vonatkozhat egy ilyen kijelentés. Ha igazam van – és semmi más, csak egy műalkotás írható le így –, akkor ennek részletes elemzése révén meg kell tudjunk valamit a művészetről és a művészet nyelveiről. A „vissza nem riadó megformálás” azt implikálja, hogy az ábrázolt testben van valami, amitől a festő visszariadhatna. Csak azoktól az igazságoktól riadunk vissza, melyeket nehéz elfogadnunk. Aki a szépsége teljében levő Brigitte Bardot képét kívánta volna elkészíteni, annak nem lett volna mitől visszariadnia, hacsak nem tulajdonítunk valamilyen perverziót a kép készítőjének. Tehát bárhogyan is jellemeznénk az általa készített alkotást, a „vissza nem riadó” semmiképpen sem lenne helytálló minősítés. Ám szintén nem lenne mitől visszariadni egy szenvedélyek és érdek nélkül szemlélt tárgy portréjának elkészítésekor, például akkor, amikor Madame Cézanne-t komplex geometriai felületként közelítik meg. Tehát pontosan a „vissza nem riadó”-hoz hasonló kifejezések logikai alkalmazhatósága illetve alkalmazhatatlansága az, ami majdhogynem önmagában elegendő, hogy szemléltessük: mennyire különbözőképpen volt ez a két művész művész, mennyire eltérő módon látták azt a két asszonyt. Rembrandt bizonyára úgy nézett Hendrickjére, ahogyan egy férfi néz egy nőre. Nagyon sok olyan dolgot lefestett – megnyúzott állati tetemeket, hullákat, öreg, beteg és vak embereket –, amelyektől az érzékeny emberek, akik a mészárosoktól, anatómusoktól, gerontológusoktól vagy például a buddhistáktól eltérően nem képesek ezektől valamiféle távolságot tartani, visszariadnának. Az, hogy ezeket a dolgokat „nem visszariadva” ábrázolja, mély emberségének és mindenre kiterjedő könyörületességének a jele. Úgy tűnik, mintha keresné azokat a dolgokat, melyeket „nem visszariadva” kellett lefestenie, hogy kifejezésre juttassa ezt a könyörületességet és emberséget. Az állati tetemeket nem úgy ábrázolja, ahogyan egy mészáros ábrázolná őket, vagy amilyen ábrázolást egy mészáros elvárna, az emberi tetemeket pedig nem úgy, hogy abból egy anatómus sokat tanulhatna: ugyan anatómia-leckéket fest, ám maguk a festmények nem anatómia-leckeként szolgálnak. Hendrickje lefestésekor az idő múlása és a test megfáradtsága az, amitől visszariadhatna. Egy férfi lefesthet egy középkorú nőt megalázó módon – de nem vissza nem riadva (Diane Arbus fotói ebben az értelemben vissza nem riadóak), pontosan azért, mert aki megalázni akar, az nem az a fajta ember, aki bármitől is visszariadna: azért festi le azokat a ráncokat, redőket és megereszkedett kebleket, hogy a nő úgy nézzen ki, mint egy elhasznált vén szatyor: előtérbe helyezi őket. De Rembrandt nem ezt teszi, hanem egyszerűen azért festi le őket, mert ahhoz a nőhöz tartoznak, akit szeret. És ez a nő, aki az életnek pontosan ezeket a jegyeit viseli testén: Bethsabé, akinek szépsége arra indított egy királyt, hogy gyilkoljon érte. Ez a mű metaforája: úgy mutatni meg ezt a közönséges, tömzsi amszterdami nőt, mint egy király szemefényét: ennek a szerelem kifejezésének kell lennie, mint ahogyan egy közönséges, tömzsi amszterdami nő közönséges tömzsi amszterdami nőként való ábrázolása alighanem a megvetés egy példája kell hogy legyen

(miért nem hagyja békén?). Ez az eset nagyon jól összevethető egy holttest Krisztusként való ábrázolásával, mely olyan helyzetben ábrázolja, amelyben Mantegna ábrázolta Krisztust, még hozzá olyan hatásosan, hogy azóta mindenkit, aki így festett le egy alakot, mantegnai perspektívában kellett látni. Tehát a festmény szükségképpen a végtelen kegyelmet, a megváltás igazságát és az isteni szeretet hatalmát fejezte ki. A festménytől teljesen függetlenül tudjuk, hogy Rembrandt szerette Hendrickjét, Cézanne pedig provanszál szenvedéllyel viseltetett felesége iránt. De amit ez a két festmény kifejez, annak semmi köze ehhez az ismerethez. Hendrickje hús-vér emberként van lefestve, Madame Cézanne viszont egyáltalán nem. Cézanne úgy ábrázolja, mint akire az öregség és az ifjúság predikátumai nem alkalmazhatóak, és az ábrázolás módjából semmit sem tudunk meg jelleméről, benső életéről vagy eszjárásáról.

Vizsgáljuk meg Madame Cézanne-t egy másik Cézanne-motívum kontextusában: legyen ez a kártyajátékosok sorozata. Különös tárgy ez egy geometrizáló szem számára. A kártyázás izgalmas időtöltés, sokszor komoly tétekkel, lehet jól játszani és lehet becstelenül. A játékasztal egyfajta életmódnak, a felfordított kártya pedig az igazság pillanatának a metaforája. Caravaggio festményén Szent Mátét hamiskártyások társaságában látjuk. Jan Steen mulatozó kártyásokat ábrázol: egyik kezükkel kupát fognak vagy egy női keblet – a másikkal pedig egy adut játszanak ki. Az ő kártyásai romlottak és jókedvűek. Cézanne kártyásai egyáltalán nem ilyenek: köpönyegükben és dinnye-szerű kalapjukban padlizsánra emlékeztetnek, semmiféle pszichológikum nem kapcsolható hozzájuk, nincs belső világuk, a festményről nem mondható el, hogy „az emberi jellem részletes feltérképezése” lenne. Ezekhez viszonyítva a Mont Sainte-Victoire majdhogynem eleven. Tudjuk, hogy csendéleteinél Cézanne viaszból készített gyömolcsöket használt: festészeti módszereivel összhangban állna, ha a kártyásokhoz próbabábukat használt volna. Nem véletlen, hogy Roger Fry – aki számára Cézanne a paradigmátikus művész – a pszichológiai tartalomnak ezt a hiányát a tiszta festészet pozitív vonásaként fogta fel, Rembrandt esetében pedig azon sajnálkozik, hogy festményeit megfertőzi a pszichológia. Ezzel még azt is sugallja, hogy Rembrandt jobb festő lett volna, ha a pszichológiai érdeklődést meghagyta volna a regényeknek, festményeit pedig tisztán tartotta volna tőle. De szerintem ezek egyszerűen metafora-beli különbségek, és Cézanne festményei nem kevésbé kifejezőek, mint Rembrandtéi.

Nagyjából ugyanilyen viszonyban áll forma és tartalom a regények esetében is, és a regények stílusára is nagyjából igazak az imént elmondottak. Hemingway figurái hasonlóak Cézanne kártyásaihoz, egyszerűek és geometrikusak, és aligha lehetnének mások, az őket leíró egyszerű kijelentő mondatok miatt. Proust viszont hosszú mondataiban ragok és ellentétező minősítések sokaságát alkalmazza, a legteljesebb összhangban azzal a szándékával, hogy árnyalt, érzékeny, befelé forduló, és gyakran neurotikus alakokat mutasson meg, valamint azzal, hogy minden egyes gesztus jelentsen valamit (az elbeszélő nővéreinek dialógusa, mikor burkoltan bókolni igyekeznek Swannnak, a prousti stílus metonímiája). Próbáljunk meg hemingway-i mondatokkal írni a prousti féltékenységről. Vagy gondoljunk James-re, akinek sűrű, zselatinos prózája tökéletesen példázza, hogy mi érdekli őt: az érzések birodalma, ahol az individuális szereplők többé-kevésbé sűrűsödési pontok. Ezt tökéletesen identifikálja a *The Awkward Age*-ben [A kamaszkor], amikor az írja: „Lady Brookingham szalonjának vendégeit majdhogynem minden másnál jobban érdekelték egymás rezdülései”. James mindegyik alakja a rezdüléseken keresztül kommunikál, és a próza mutatja ezt: próbáljuk meg elképzelni ugyanezt rebelais-i szintaxissal, johnsoni szimmetriákkal vagy shakespeare-i pompával leírva. De nincs értelme további példákat felsorolnunk, mert semmi újat nem tudnánk meg belőlük. Filozófiai szempontból a lényeg az, hogy a kifejezés fogalmát a metafora fogalmára

redukálhatjuk, amikor a reprezentálás módját a reprezentált tárgyhoz való viszonyában közelítjük meg.

A *stílus* kifejezés etimológiailag a latin *stilus*-ból származik (írásra szolgáló hegyes eszköz), mely specifikus, az írásra vonatkoztatott használatának eredményeképpen eltávolodott az eredetileg vele rokon *stimulus*-tól (hegyes karó, ösztöke) és *instigare*-tól (ösztökélni, megszúrni). A szó alakja és kevésbé emelkedett funkciói által konnotált, a szexualitással kapcsolatos felhangjai természetesen nem kerültek el korunk dévaj, csintalan grammatológusainak figyelmét. Számunkra azonban a stílus mint a reprezentáció eszköze fontos: az az érdekes tulajdonsága, hogy a bemetszett felületre saját jellegéből is rávisz valamit. A különböző fajtájú stílusokkal húzott vonalak érzékelhetően eltérő tulajdonságaira gondolok: a ceruzával papírra húzott vonal csipkézettségére, a kréta szemcsésségére a kövön, a hidegtűvel húzott sorjázott vonalra, az ecsetekkel rajzolt különféle vonalakra, a bottal a ragacsos színezőanyagokba vitt vonalakra vagy azokra az odavetett vonalakra, amelyeket a bot végéről erőteljes mozdulattal fröccsentenek le. Olyan ez, mintha a reprezentáció eszköze valaminek a reprezentálásán túl saját jellegéből is belevinne valamit a reprezentáció aktusába. A gyakorlott szem nemcsak azt fogja tudni, hogy miről szól a reprezentáció, hanem azt is, hogyan alkották meg.

A stílus kifejezését megtarthatjuk erre a *hogyan*-ra, arra, ami a reprezentációból akkor marad, ha kivonjuk belőle a tartalmát – ezt az algoritmust a gyakori használat által szentesített stílus-szubsztancia szembeállítás tesz lehetővé. Úgy vélem, a gyakorlatban nagyon nehéz a kettőt elválasztani, minthogy egyetlen impulzusból származnak. A kínaiak, akiknél az ecset nem hagyhatta el a papírt, amíg a forma készen nem állt, szükségképpen csak olyan formákat alkalmaztak (halakat, leveleket, bambusz-szegmenseket és ezekhez hasonlóakat), melyek lehetővé tették ezt a virtuóz kivitelezést. De a virtuóz mesterségbeli tudás elfecsérlése – perverzió – lenne, ha valaki az „Utolsó ítélet”-et vagy a „Betlehemi gyermekgyilkosság”-ot egyetlen vonallal rajzolná meg; ilyen tárgyak választásakor másfajta *stilus*-ra és másfajta stílusra van szükség. A kínaiak számára az anyag stílus-bravúrra való alkalom; de ez természetesen nézőpont kérdése. A lényeg az, hogy ugyanazt az anyagot sokféle stílusban lehet megtestesíteni, és hogy rokon eszközök jól látható stíluskülönbségeket mutathatnak; másrészt pedig az, hogy egy egységes stílushagyományon belül a stílus nemcsak saját jellegét, hanem az azt vezető kéz jellegét is tükrözi, és a stílus ily módon kézjeggyé válhat; a rembrandt-i vonal aláírássá lesz. Az első *Pietà* után Michelangelo soha többé nem szignálta műveit: nem volt rá szükség, mivel látszott rajtuk, hogy azok kizárólag az ő kezétől származhattak. Így természetesen Buffon mélyértelmű megfigyeléséhez jutunk, miszerint a stílus maga az ember – az a mód, ahogyan a világot reprezentálja, minusz a világ –, mely az embert kitüntetett jelentőségűnek: a szó testetöltésének tekinti. De ezzel kiszélesítettük a fogalmat, a stílusból metonímiát alkotva.

A fentiekben kidolgozott három fogalom közül a retorika a reprezentáció és a hallgatóság közötti viszonyra, a stílus pedig a reprezentáció és az azt megteremtő személy közötti viszonyra vonatkozik. A reprezentáció tulajdonságai egyik esetben sem – és valójában a kifejezés esetében sem – válnak a tartalom részévé. Azokkal a tulajdonságokkal, amelyekre mint stílusra utalunk, a művész a világ reprezentálásán túl saját magát is kifejezi: saját magának és a reprezentáció tartalmának viszonyát. Most ezt fogjuk elemezni, annak tudatában, hogy a stílust és az anyagot csak egy könnyörtelen, ám szükségszerű absztrakcióval tudjuk szétválasztani. Most ezt a viszonyt akarom elemeire bontani, amit érdemes azzal kezdeni, hogy Iónnak, a rapszódosznak az esetét vizsgáljuk meg, és saját stílusunkban a rapszodiáról a logikára térünk át.

Ión egy olyan előadóművész, aki egyedülálló tehetséggel képes Homérosz műveit előadni. Egyedülálló azért is, mert kiváló, és azért is, mert kizárólagos, minthogy más költők műveit nem képes ilyen erővel és meggyőzéssel szavalni; és ez nyugtalanítja az együgyű Iónt. Egy olyan zongoraművészhez hasonlít, akinek Bach-interpretációi kiválóak, de Faurét vagy mondjuk Alban Berget nem különösebben jól játssza. Szókratész szerint ennek az a magyarázata, hogy Ión nem rendelkezik „szakismerettel vagy hozzáértéssel”, bár kárpótlásul a szó szoros értelmében megszállott, valamilyen külső hatalom tartja fogva, vele és rajta keresztül közöl valamit, hasonlóan ahhoz – Szókratész híres példájára utalva –, ahogyan a mágnes saját erejét a vasgyűrűre kibocsátja, és ugyanakkor fel is ruházza vele azt [v.ö.: *Ión*, 533d-e, ford.: Ritoók Zsigmond]. És valóban, Ión kiváló szónoki képességekkel rendelkezik, valósággal megdelejezi hallgatóságát. Ennek függvénye, hogy mennyi bevételre tesz szert, és úgy vélem, ezért kívánja: bárcsak minden költő esetében képes lenne erre (ugyanúgy, ahogyan egy komikai tehetséggel megáldott színész arra vágyik, hogy Hamletet vagy Leart játssza), és tudni szeretné, miért képtelen rá. Szókratész pontosan az ilyen készségek kiterjesztésére való képesség hiányára utal, amikor azt mondja, hogy Ión nem rendelkezik szakismerettel vagy hozzáértéssel.

Minden bizonnyal ehhez a kiterjeszthetőséghez hasonló a „szakismeret vagy hozzáértés” megkülönböztető jegye is. Előfordul, hogy egy gyerek azt mondja, el tud olvasni egy bizonyos könyvet, de semmilyen másikat. Valójában persze nem tud olvasni: egy bizonyos könyvet valószínűleg olyan sokszor olvastak fel neki, hogy megjegyezte a szöveget, és ha előtte van, elő tudja adni. Valószínűleg észre sem veszi, hogy ez egyáltalán nem olvasás – bármennyire hasonlít is arra, amilyennek az olvasás kívülről látszik. Olvasni tudni annyi, mint képesnek lenni elolvasni egy adott nyelven írott minden egyes szöveget, bár természetesen nem mindig ugyanolyan fokú megértéssel – a megértéshez ugyanis nem olvasni kell tudni, hanem ehhez egy más típusú tudásra van szükség. Például képes lehet valaki a zongorán lejátszani egy darabot, viszont zongorázni tudni annyi, mint képesnek lenni bármit lejátszani a zongorán, persze a kézügyesség hiányából vagy a mű felületes megértéséből fakadó esetleges fogyatékokkal. És valami ehhez hasonló igaz a rajzolásra is: rajzolni tudni annyi, mint képesnek lenni bármi lerajzolhatót lerajzolni, noha kétségtelen, hogy nem mindenki képes olyan oroszlánokat rajzolni, mint Delacroix, vagy olyan meztelen alakokat, mint Boucher. Ebben az értelemben Ión rendelkezik szakismerettel vagy hozzáértéssel: mindent, amit el lehet, el tud szavalni. Az ő panasa az, hogy nem képes mindent ugyanolyan magas színvonalon előadni, mint Homéroszt. A kérdés az, hogy lehetséges-e olyan szakismeret vagy hozzáértés – az olvasáshoz, a szavaláshoz vagy a rajzoláshoz hasonló –, melynek segítségével mindent a lehető legmagasabb színvonalon tudna előadni. Ha lehetséges, akkor Ión megtanulhatná azt, és mi is megtanulhatnánk, és ugyanolyan jól elő tudnánk adni bármit, mint Ión. A szakismeret vagy hozzáértés pontosan az ellentéte annak, amit *tehetség*nek szoktunk nevezni, minthogy a tehetségnek logikailag eleve adottnak kell lennie; ha bármilyen módon elsajátítható lenne, nem lenne tehetség. Szókratész természetesen nem tagadja, hogy ebben az értelemben vannak tehetségek. Az ő kérdését így lehetne feltenni: vajon ami *de facto* tehetség – valaminek a végrehajtására való képesség –, annak logikai értelemben mindig eleve adottnak kell-e lennie? Vajon ha tudnánk, miben áll az erre a végrehajtásra való képesség, akkor ezt tanítás és tanulás révén el lehetne sajátítani? Ha igen, akkor nem függenénk a természet adta egyenlőtlenségektől. Bárki, aki hajlandó lenne végigmenni a megfelelő képzésen, egy Rubinstein, egy Bernhard – vagy egy Ión – lehetne, azzal a különbséggel, hogy nem csupán arra lenne képes, hogy a kérdéses dolgot megcsinálja, hanem (minthogy azt valamilyen tudás felhasználásával csinálná meg) semmilyen rajta kívüli erőtől sem függne, ellentétben szegény Iónnal, aki nyilvánvalóan függ. A „szakismeret vagy hozzáértés” egyfajta

radikális egalitarianizmust implikál, és az igazságtalanságokon való – melyeket Kant a „a mostoha természet zsugoriságának” nevez – felülkerekedést. Ha ez a tudás hozzáférhető lenne, akkor művészeinket és költőinket akár sorshúzás alapján is kiválaszthatnánk.

Ebben a kérdésben valószínűleg mindenki elfogadná Szókratész álláspontját, eltekintve persze a költőkbe való alattomos döféstől, akiket a korabeli kultúrában morális tanítóknak tekintettek, ám akikről most kiderült, hogy éppen azt illetően nem rendelkeznek hozzáértéssel vagy szakismerettel, amiben mint költőknek kiválóaknak kellene lenniük, és bizony különös tanítók ők, ha éppen e téren nem rendelkeznek szakismerettel: akkor mi jogosítja fel őket arra, hogy tanítsanak? Miért nem a rendkívül hosszú orrú emberek tanítanak, hiszen az is egyfajta tehetség. De Szókratész már korábban is hevesen támadta a morális tekintélyek és szakértők egész eszméjét. Az *Euthüphrón*-ban, ahol a jót úgy definiálja, mint valamit, amit az istenek szeretnek, a következő kérdést teszi fel: vajon a jó azért jó, mert az istenek szeretik, vagy pedig azért szeretik az istenek, mert jó? Ha az előbbi, akkor milyen alapon tekintik jónak, ha nem ugyanazon, mint mi, nevezetesen azért, mert ezeket szeretik? Ebben a kérdésben mi ugyanolyan tekintélyek vagyunk, mint az istenek. Ha pedig az utóbbi, akkor azt feltételezhetjük, hogy ez szakismeret vagy hozzáértés dolga, és el kell ismernünk egy olyan tudást, amivel az istenek rendelkeznek, mi pedig nem, viszont elvileg megszerezhetjük, és akkor ugyanúgy bírái lehetünk annak, hogy mi a jó, mint az istenek. Egyik esetben sincs szükségünk az istenek morális útmutatására. Az *Államban* is azt próbálta bizonyítani, hogy az igazságosság nem olyasmi, aminek szakértői lehetnének (hiszen akkor mi értelme lenne az „igaz ember” fogalmának?). Tehát Szókratész gondolkodásában központi szerepet játszott, hogy bármit, amit tudni lehet, elvileg bárki tudhat, tehát ha valamit elvileg senki sem tudhat, akkor az nem lehet tudás. Talán az, amivel Ión rendelkezett, nem tudás volt. Talán elidegeníthetetlen tehetség volt. Mindazonáltal – ha azt feltételezzük, hogy elvileg tudás volt – hatalmas különbség van Ión előadása és egy olyan előadás között, mely végeredményét tekintve ugyanolyan, mint Ióné, azonban előadója valamilyen tudás felhasználásával hozná létre: mégpedig a különbség abban a viszonyban lenne, amelyben a két előadó saját előadásával áll. Ennek a különbségnek a vizsgálata alapján próbálom megragadni a stílus és a modor közötti különbséget. A stílus tehetség, a modort pedig meg lehet tanulni, annak ellenére, hogy a kettő kívülről nézve nagyjából ugyanolyannak tűnik.

Korábbi műveimben felhasználtam a bázis- és a nem-bázis-cselekedetek [*Analytical Philosophy of Action*], valamint a bázis- és a nem-bázis-ismeretek [*Analytical Philosophy of Knowledge*] közötti megkülönböztetést. A különbség nagyjából a következő: egy ismeret nem-bázis ismeret, ha valaki azt, amit tud, valami más, már tudott révén tudja; egy cselekedet pedig akkor nem bázis-cselekedet, ha a kérdéses személy, aki *a*-t cselekszi, egyúttal valami más, *a*-tól eltérő *b*-t is csinál és ezen *b* révén csinálja *a*-t. A bázis-ismereteket és bázis-cselekedeteket a közvetítő ismeretek és cselekedetek hiánya definiálja. Rendkívül nehéz megmondani, hogy bármit, amit valójában bázis-szerűen csináltak, csinálhattak volna-e nem-bázis-szerűen is, és megfordítva; és hasonló a helyzet az ismeretek esetében is. Galilei amellet érvelt, hogy bármit tudhatunk, amit tudni lehet, például mindent, amit Isten tudhat; de míg Isten mindent, amit tud, közvetlenül és intuitíve tudja, addig nekünk a legtöbb esetben következtetéseken keresztül kell haladnunk. Tehát Isten úgy tudhatja a távoli bolygók hőmérsékletét, ahogyan mi azt tudjuk, hogy fájdalmaink vannak. Mégis, bár ez munkát és eszközök közvetítését igényli, tudhatjuk azt, amit maga Isten tud. Ilyen volt Galilei kognitív hite. De ezek szerint Isten mindent, amit csinál, közvetlenül csinálja: minden cselekedetének bázis-cselekedetnek kell lennie. Mégis, ha a Galilei kognitív hitéhez hasonló gyakorlati hittel rendelkezünk, azt mondhatjuk, hogy talán mi is meg tudunk csinálni bármit, amit Isten, feltéve, hogy rendelkezünk a szükséges technológiával. Az, hogy tudhatunk is és meg is csinálhatunk bármit, ami elvileg tudható

és megcsinálható, talán nem áll távol attól, amit Szókratész szakértelmen vagy hozzáértésen értett. Amit Ión csinál, hozzáértés és szakértelem nélkül csinálja, tehát ennyiben ez egyfajta bázis-előadás. Ebből mégsem következik, hogy amit csinál, azt nem-bázis-szerű módon nem lehetett volna megcsinálni, mely utóbbi esetben a hozzáértés vagy a szakértelem közvetítésére lett volna szükség. Stíluson azt értem, ami nem igényli a hozzáértés vagy szakértelem közvetítését. Ezt érthetjük azon, amikor azt mondjuk, hogy a stílus maga az ember. A stílus az, ahogyan egy ember meg van alkotva, anélkül mintegy, hogy bármi másra szert tett volna. Ekképpen valóban bántó megkülönböztetést teszünk a stílus és a modor – mint nem-bázis-előadás – között, és ezen esszé lezárásaképpen kétségkívül érdemes erre rákérdeznünk. Úgy vélem, emberileg valami nagyon fontos rejlik a válaszbán, de azt is gyanítom, hogy esetleg a művészet és nem-művészet közötti különbség is benne foglaltatik.

Mostanra jól tudjuk: lehetséges, hogy két külsőleg megkülönböztethetetlen tárgy közül az egyik műalkotás legyen, a másik pedig nem. Nagyszerű lenne, ha a különbség – mely feltételezésünk szerint a két tárgy létrehozásának módjában rejlik – végső soron abban állna, hogy az egyik bázis-szerű módon, a másik pedig „hozzaértés vagy szakértelem” közvetítésével jött létre. Természetesen tudás, jártasság, készség és gyakorlás nélkül nincs művészet. A művészetnél a mesterségbeli tudás analitikus összetevő. Csak akkor merülnek fel a stílust érintő kérdések, amikor valaki tud rajzolni, vagy játszani valamin, csak ekkor nyernek jelentőséget azok a minőségek, amelyeket a stílus alá sorolunk. Mikor a bázis- és a nem-bázis-előadásra utalok, azt a kérdést értem alatta, hogy stilisztikai minőségekkel állunk-e szemben. Úgy vélem ugyanis, hogy a rajzolás „mestere” tud Rembrandt *stílusában* rajzolni: hogy bármit, amit Rembrandt tudhatott, egy másik festő is tudhatja hozzáértés vagy szakértelem révén, és ezért lehetséges, hogy pontosan ugyanúgy rajzoljon. Ugyanez igaz egy előadás vagy reprezentáció minőségeinek bármilyen halmazát illetően is. Az, hogy ezek a minőségek a stílusminőségek-e – ennél fogva *magának az embernek* a minőségei-e –, attól függ, hogy hozzáértésből vagy szakértelemből fakadnak vagy sem. A kérdés a következő: milyen különbséget eredményez a tárgy megítélését illetően, ennek imitáció-voltát, stílusát vagy bármi mást illetően az, hogy hozzáértésből vagy szakértelemből fakad vagy sem. Azt, hogy a kérdésnek van némi jelentősége, világosan láthatjuk abból, hogy a morális ítéletek esetében az analóg kérdéseknek nagy jelentőségük van.

Arisztotelész finom megkülönböztetést tett aközött, hogy valaki mértéktartóan cselekszik vagy pedig ő maga mértéktartó ember. Amellett érvelt, hogy egy cselekedet akkor valóban morális cselekedet, ha egy személy jelleméből fakad, nem pedig abból, hogy a személy eleget tesz a „mértéktartóság” kritériumainak. Attól még nem vagyunk mértéktartóak, ha a mértéktartó személyek cselekedeteiből összeállított lista szerint járunk el. Maga a lista használata távolságot állít a cselekvő személy és a célbavett minőség közé; a lista szerint eljárni inkonzisztens azzal, hogy valaki az adott tulajdonságokkal rendelkező személy legyen. És ezt sok más morális minőségről is elmondhatjuk: inkonzisztens a kedvességgel, a tapintatossággal és az előzékenységgel, ha valaki csak azért csinál például kedves dolgokat, mert szerepelnek a listán. Ennek nem csupán az az oka, hogy a fentiek értelmében a lista közvetítést jelent, hanem az is, hogy nem lehetséges teljes lista, nem lehetséges a cselekedetek véges halmaza, amely az összes ilyen cselekedetet tartalmazná. Kedvesnek lenni annyi, mint kreatívnak lenni, képesnek lenni újszerű szituációkban úgy cselekedni, hogy azt mindenki kedvesnek tartsa. A morális személy intuitív személy, aki olyan szituációkban képes helyes ítéletet hozni és helyesen cselekedni, melyekben azelőtt talán sohasem volt. A morális kompetencia abban az

értelemben majdnem olyan, mint a nyelvi kompetencia, hogy az utóbbi megkülönböztető jegye egy adott nyelven belül új mondatok megalkotására és megértésére való képesség. Ahogyan a nyelvi kompetencia sem csak abban áll, hogy egy adott nyelv mondatainak listáját elsajátítjuk, a moralitás sem állhat pusztán abban, hogy a helyénvaló cselekedetek listáját tökéletesen ismerjük. Az *Államban* a mindennapi élet aprócseprő kérdéseivel kapcsolatban Szókratész azt mondja: „...hogy ilyesmire törvényt is hozzanak, ezt értelmetlen dolognak tartanám: ez sehol sincs így, de – ha írásban vagy szóban rendelnék el – nem is igen maradhatna érvényben”. Példák segítségével tanítunk, de ezt végső soron azért tesszük, hogy az ítélőerő kifejlődését elősegítsük, az ítélőerő pedig arra szolgál, hogy az ezzel rendelkező embereknek rendezetlen morális és jogi kérdésekben segítséget nyújtson [*Állam*, 425b. ford. Szabó Miklós]. „A példák az ítélőerő mankói” – írja Kant, és morális rendszerének alapköve az alapelvekből fakadó és a pusztán alapelveknek megfelelő cselekedetek közötti megkülönböztetés. A *tiszta ész kritikájának* egyik lábjegyzetében ehhez még hozzáteszi:

Az ítélőerő hiánya voltaképpen nem más, mint az, amit ostobaságnak neveznek, és e fogyatékosagra nincs orvosság. A tompa vagy korlátozott ész, mely semmi egyébnek nincs híján, csak a szükséges mértékű értelemnek és önálló értelmi fogalmaknak, taníttatás útján akár a tudóssáig is felviheti. Mivel azonban rendesen az ilyen emberek is nélkülözik az ítélőerő képességét, ezért nincs semmi szokatlan abban, hogy igen nagy tudású férfiak tudományuk alkalmazása során egyre-másra fedik föl e jóvátehetetlen fogyatékoságukat [Bp.1995, 170.o., ford. Kis János].

Az ítélőerőnek ez a fogalma hasonló ahhoz, amit Kant ízlésképeségnek nevezett. Az ízlés ugyanis nem egyszerűen abban áll, hogy a dolgokat ízlésesen rendezzük el, hiszen tökéletesen elsajátíthatunk egy szabálykészletet, egy sajátos receptet, melynek segítségével anélkül, hogy ízléssel kellene rendelkezünk, ízlésesen el tudjuk rendezni a dolgokat. Az effajta receptek közvetítése valójában éppen azt mutatja, hogy a cselekedetet nem az ízlés segítségével hajtották végre: a receptek felhasználása éppenhogy az ízlés hiányáról tanúskodik. Állítólag vannak olyan népek, melyeknél az ízlés olyannyira ritualizált, hogy a tanult szituációktól jelentősen eltérő helyzetekben nem képesek esztétikai ítéletet hozni – annak ellenére, hogy figyelemreméltó nemzeti ízlésük van. A kanti ítélőerőhöz és a szellemességhez hasonlóan tehát az ízlést illetően sem lehetséges hozzáértés vagy szakértelem. Abban az értelemben talán lehetséges hozzáértés vagy szakértelem, hogy azt, amit ezzel összhangban alkotnak, egy jó ízléssel rendelkező ember ízlésesen fogja találni. Ám a kérdéses hozzáértés vagy szakértelem teljesen inkonzisztens azzal, hogy a dolgokat elrendező személynek ízlése legyen, ha hozzáértés vagy szakértelem révén rendezte el őket.

És végül valami ehhez hasonló igaz a szépművészetek esetében is. Bachot azzal vádolták, hogy titkos fűgáíró gépe van, ami úgy darálja ki a fűgákat, mint valami kolbászt. Természetesen bizonyos szempontból értelmetlen lenne szabadalmaztatni egy ilyen gépet. Hasonló lenne az aranytojást tojó tyúkhöz, minthogy ennek segítségével bárki bármilyen fűgát elő tudna állítani, ha akarna. Ezek a fűgák valódi fűgák lennének ugyan, de senkit nem érdekelnének. A dologban nem az az érdekes, hogy van-e valamilyen bizonyíték arra, hogy ilyen gép nem létezett vagy nem létezhetett, hanem az, hogy ha valóban létezett, akkor használója egészen más viszonyban állna az általa létrehozott fűgákkal, mint amilyenben Bach állt saját, e nélkül létrehozott fűgáival. A mechanikus fűgák ugyanis *logikailag stílus nélküliek* lennének, minthogy a fűgáíró-gép egy olyan viszonyt példáz, melyben közvetítő eszközök – szabályok, listák, kódok – szerepelnek. Bárki tudna olyan nyakkendőt festeni, mint Picasso, de annak nem lenne stílusa, bármennyire hasonlítana is a Picasso-féle

nyakkendőre. Picasso egyszer ravaszkásan azt mondta Kahnweilernak, hogy azért gazdag ember, mert eladta gitárfestési licencét.

A következő példa világossá teszi, mit akarok ezzel mondani: vizsgáljuk meg, miről van szó egy adott mű pontos replikálásánál. Bármilyen stílussal rendelkezzen is a mű, másolata logikailag stílus nélküli lesz – talán *mutatni* fog egy stílust, de nem fog *rendelkezni* vele. Pontosan azért nem, mert létrehozásához egy képletet használtak fel. Természetesen lehetséges, hogy két dolog pontosan ugyanúgy nézzen ki, és ugyanolyan stílusú legyen. David Pears mesélte, hogy J. L. Austin ugyan improvizálta az előadásait, mégis mindig ugyanolyan hosszúak lettek – ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy önmagát ismételte volna. A képzőművész Ad Reinhardt fekete négyzet festményeket készített, amelyek nagyon hasonlítottak egymáshoz, de mivel ugyanabból az impulzusból származtak, nem egymás duplikátumai voltak; mindegyik ugyanolyan viszonyban állt magával a művésszel. Ugyanez a helyzet Morandi esetében is, akinek palackokról készített festményei ugyanolyanoknak látszanak, vagy úgy vélhetni, hogy pontosan ugyanúgy néznek ki, de mivel mindegyik ugyanabból a művészi forrásból származik, a kölcsönös hasonlóság nem érinti stílusukat. Szemben Chagallal, akinek valaha talán volt stílusa, de most modora van, és akit gyakran önmaga plagizálásával, jobb esetben pedig önismétléssel vádolunk, jöllehet festményei talán kevésbé hasonlítanak egymásra, mint Morandi vagy Reinhardt képei. A kérdés tehát az, hogy egy művész és egy mű státuszát illetően miért tartjuk károsnak az effajta ismétlést, még hozzá olyan károsnak, hogy az ismétlést egyenesen a stílusos mű meglopásának tekintjük.

Ahhoz a belátáshoz akarok most visszatérni, miszerint a stílus az ember, és – jöllehet egy személynek külsődleges és átmeneti tulajdonságai is lehetnek – a stílus azokat a tulajdonságokat foglalja magába, amelyek bázis-szerűen jellemzőek rá. Eszerint a stílus és a divat között – ami definíciója szerint átmeneti és rövid életű – éppúgy ellentét van, mint a stílus és a modor között; a modor ugyanis stílusnak tűnhet, ám valójában egy szakadék választja el magától az embertől, amit a hozzáértésnek vagy a szakértelemnek kell áthidalnia. Tehát az, aki Rembrandt stílusában fest, egy modort vett fel, és legalábbis ebben a tekintetben festészete nem úgy immanens, mint Rembrandté. Az immanencia nyelvét magának az embernek és stílusának azonossága teszi lehetővé: ő a stílusa. A stílus szempontjából nézve Rembrandt nem más, mint a festményei. A továbbiakban ezeket a fogalmakat akarom kidolgozni, még hozzá könyörtelenül spekulatív módon, mivel az itt következő érvelés egy másik témakörhöz tartozik, melyet most csak utalásszerűen jelezhetek.

Mi valójában „az ember maga”? Egy olyan elmélet mellett érveltem, miszerint reprezentációk rendszerei, a világlátás módjai, testet öltött reprezentációk vagyunk. Magától értetődik, hogy minden ilyen elmélet – filozófiaiilag bármennyire érdekes is – végső soron empirikus, a fogalmi evidenciák azon *fajtai* viszont, amelyekre támaszkodtam, az intenzionalitás területéhez tartozó jelenségek. Például amellet érveltem, hogy ahhoz, hogy az olyan jellegzetesen pszichológiai mondatok, mint az „*m* azt hiszi, hogy *s*” igazak legyenek, *m*-nek egy olyan mondat-szerű állapotban kell lennie, melyet az *s* mondat képez le, és a hit akkor igaz, ha az *s* által leképezett mondat-szerű állapot igaz. Két fajta bizonyítékkal tudjuk alátámasztani a mondat-szerű állapotoknak ezt az elméletét. Az egyik a pszicholingvisztikából származik, és így szól: ahhoz, hogy bizonyos elemi emberi kompetenciák érthetőek legyenek, kell hogy létezzen a gondolatoknak valamilyen nyelve. A gondolatoknak mondat-struktúrával kell rendelkezniük, hogy bármiféle érvelés lehetséges legyen – mint ahogyan kell hogy létezzen igazolt hit, hogy tudás lehetséges legyen, és kell hogy létezzen igazolt viselkedés, hogy cselekedet létezhessen; az elmeállapotoknak egyszerre kell okságilag és logikailag kapcsolódniuk egymáshoz. A másik bizonyíték Freudtól származik. A *mindennapi élet pszichopatológiájá*-ban leírt asszociáció-láncok szójátékok és fonológiai hasonlóságok alapján mennek végbe, bizonyos álmok

pedig tudattalan gondolatok szójátékot tartalmazó átalakításai. Ám ezek a szójátékok csak akkor hozzáférhetőek, ha a gondolatokat nem csupán szavak alkotják, hanem ugyanazok az akusztikus képzetek is jelen vannak bennük, melyekkel a kiejtett szavak rendelkeznek. Persze vizuális „szójátékok” is léteznek, és ezek Freudnál is jelen vannak. Az én elméletem az, hogy reprezentációk rendszerei vagyunk, és lényegtelen, hogy ezek a rendszerek szavakból, képekből vagy – és ez a legvalószínűbb – mindkettőből épülnek-e fel. Röviden összefoglalva, nézetem annak a peirce-i tételnek a kiterjesztése, miszerint „az ember nyelvének egésze, mert az ember egy jel”. A Freud által leírt jelenségek világossá teszik, hogy a reprezentációnak olyan tulajdonságai is vannak, melyek nem reprezentációs tulajdonságok: egy elme struktúrájának magyarázatához nem pusztán azt kell vizsgálnunk, hogy mit reprezentál, hanem azt is figyelembe kell vennünk, hogy *miként* reprezentálja azt. A reprezentálásnak ez a módja az, amit stíluson értek. Ha az ember reprezentációk rendszere, akkor stílusa e reprezentációk stílusa. Egy ember stílusa, Schopenhauer gyönyörű gondolatát követve: „a lélek fiziognómiája”. És, különösen a művészetben, a reprezentáció belső rendszerének ez a külső fiziognómiája az, amire a stílus fogalmával utalni kívánok. Természetesen egy korszak vagy egy kultúra stílusáról is beszélhetünk, de ez végső soron azokhoz a közös reprezentációs módozatokhoz utal bennünket, melyek azt határozzák meg, mi tartozik egy korszakhoz. A korszakok és a személyek fogalmi struktúrái – ahogyan ezt fentebb már felvettem – eléggé hasonlóak ahhoz, hogy azt mondhassuk, hogy egy korszaknak is van belseje és külseje, egyfajta felülete, mely a történész számára hozzáférhető, és egyfajta belső mivolta, amilyennek a korszakot a benne élők látják; a kettő rendkívül hasonló az emberi személyiség belső és külső aspektusához. De most az emberi individuum tárgyalására szorítkozom, és az analógiák igazolását és részletes kifejtését meghagyom egy későbbi alkalomra.

Ha ez a stílus-koncepció rendelkezik valamilyen értékkel, azokhoz a viszonyokhoz kapcsolhatjuk, melyeket a hozzáértés vagy szakismeret közvetítésének fent elemzett hiánya eredményez. Még egyszer: lehet, hogy az analógiák erőszakoltak és az elmélet szélsőségesen absztrakt. De még ha így is van, térjünk vissza a hit fogalmához. Amikor egy személy azt hiszi, hogy *s*, akkor azt hiszi, hogy *s* igaz. Ezt tükrözi, hogy a nyelvi gyakorlatban az emberek nem mondják, hogy azt hiszik, hogy *s*, hanem egyszerűen úgy cselekednek, mintha *s* igaz lenne, tehát mintha a világ olyan lenne. Ezek szerint gyakorlati tevékenységeinkben inkább a világra, mint a hiteinkre utalunk, és úgy érezzük, mintha magát a valóságot írnánk le, nem pedig úgy, mintha saját magunkról vallanánk meg valamit. Mindenesetre lényeges különbség van aközött, hogy egy hit az én saját hitem vagy valaki másnak tulajdonítom azt a hitet; ezt valószínűleg a mi elemzésünk is alátámasztja. Nem mondhatom ellentmondás nélkül, hogy „azt hiszem, hogy *s*, de *s* hamis”; viszont valaki másról mondhatom, hogy „azt hiszi, hogy *s*, de *s* hamis”. Amikor egy másik ember hiteire utalok, akkor rá utalok, míg ő, amikor hiteit kifejezi, nem magára, hanem a világra utal. A szóbanforgó hitek a hittel rendelkező személy számára átlátszóak: rajtuk keresztül olvassa a világot, anélkül, hogy őket olvasná. Mások számára viszont hitei átlátszatlanok: egy kívülálló a világot nem azokon a hiteken keresztül olvassa, hanem mintegy a hiteket olvassa. Ebből a szempontból hiteim számomra láthatatlanok, amíg valaki nem teszi láthatóvá őket, és nem tudom őket kívülről látni. Ez pedig akkor szokott megtörténni, amikor a hit nem egyeztethető össze azzal, ahogyan a világ van, és egy véletlen megszokott tárgyaimtól saját magamhoz kényszerít vissza. Ezért hiteim struktúrája hasonló magának a tudatnak a struktúrájához, ahogyan ez utóbbit a kiváló fenomenológusok leírják, akik szerint a tudat egy olyan struktúra, amely nem úgy tárgy saját maga számára, ahogyan a világ dolgai tárgyak a számára. A „*nak*”-nak abban az értelmében, amelyben a tudat tárgyaknak a tudata, önmagának nem a

tudata, vagy ha igen, akkor a „*nak*” egy másik értelmében az – Sartre ezt a *conscience de soi* és a *conscience de x* szembeállításával emeli ki, ahol *x* egy tárgy.

Más szavakkal kifejezve: mint tudat saját magamat nem kívülről szemlélem. Mások számára tárgy vagyok, de saját magam számára nem, és amikor saját magam számára tárgy vagyok, akkor már túlhaladtam magamon. Amikor láthatóvá vált, már nem én vagyok, legalábbis nem belülről. Ám úgy vélem, ez az általam megtestesített reprezentációkra is igaz: a világot reprezentálom, nem a világ-reprezentációimat. Ezért – visszatérve a fiziognómia schopenhaueri fogalmához – az arcom mások számára látható, az én számomra viszont nem, és nincs belső biztosítékom arra, hogy az arc, amit a tükörben látok, az enyém. Hatalmas erőfeszítést kell tennem, hogy reprezentációimnak valamilyen tudatára jussak, és összetett azonosító aktusra van szükség ahhoz, hogy azokat a reprezentációkat az én reprezentációimként ismerjem fel. Úgy gondolom, az azonosításnak ez a komplexitása teszi a pszichoanalízist filozófiailag olyan összetetté.

Bármi legyen is a helyzet, szerintem az, hogy amit stíluson értünk, a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek magát az embert alkotják, és amely minőségek kívülről láthatóak, fiziognómikusan. És azért nem lehetséges a stílust illetően hozzáértés vagy szakismeret – bár a modort illetően lehetséges –, mert a reprezentáció külső aspektusai rendszerint nem adóttak a reprezentációval rendelkező ember számára: a világot rajtuk keresztül látja, de őket nem látja. Reprezentációjának ezek a tulajdonságai mások számára láthatóak, de az ő számára nem, és a hozzáértés vagy szakértelem jelenléte pontosan azt a külsővé tétele előfeltételezi, ami inkonzisztens azzal, hogy ezek alkossák a stílusát. Ahhoz, hogy ezek a stílusát adják, közvetlenül és spontán módon kell kifejezésre jutniuk. Valami ehhez hasonló igaz az entitásként felfogott történeti korszakokat illetően is: csupán a történész számára korszak, aki kívülről látja, azok számára, akik abban a korszakban éltek, pusztán az a mód, ahogyan éltek az életüket. Tehát amikor egy korszak emberei a történész számára kielégítő válaszokat tudnak adni, akkor a korszak megmutatta külső felületét, és bizonyos értelemben vége van mint korszaknak.

A művészetben tehát a művésznek az a spontán képessége az érdekes és lényegi, melynek segítségével képessé tesz bennünket arra, hogy úgy lássuk a világot, ahogyan ő látja. Nem egyszerűen a világot látjuk, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy látjuk a világot, ahogyan az a művész számára adott. Végül nem egyszerűen úgy látjuk a sziklán ülő meztelen nőt, mint egy *voyeur*, aki megles valamit. A képbe rejtélyesen beágyazott reprezentáció folytán úgy látjuk, mint valakit, akire szeretettel néznek. Nem úgy, ahogyan Rembrandt látta, mivel Rembrandt egyszerűen szeretettel látta. A mű nagysága annyi, mint a mű által anyagivá tett reprezentáció nagysága. Ha a stílus az ember, akkor a stílus nagysága a személy nagysága.

A stílus struktúrája hasonló a személyiség struktúrájához; megtanulni felismerni egy stílust nem egyszerűen egy taxonómiai feladat, hanem olyasmi, mint megtanulni felismerni egy személy jellemző vonását vagy karakterét. Amikor egy művet egy személynek tulajdonítunk, olyan összetett dolgot teszünk, mint amikor egy cselekedetet egy személynek tulajdonítunk, holott nem vagyunk biztosak benne, hogy valóban ő cselekedte azt. Fel kell tennünk a kérdést: konzisztens lett volna-e jellemével, ahogyan azt is meg kell kérdeznünk: konzisztens lett volna-e életművével. A konzisztencia ezen fogalmának nem sok köze van a formális konzisztenciához: inkább ahhoz a konzisztencia-fogalomhoz hasonlít, amit olyankor használunk, amikor azt mondjuk, hogy egy szőnyeg nem illik a szoba többi berendezési tárgyához, vagy azt, hogy egy teríték nem illik az étel jellegéhez, vagy azt, hogy egy ember nem illik bele egy társaságba. Ez a konzisztencia az ízléssel van kapcsolatban, ezt pedig nem lehet egy képletre redukálni. Kétségtelen ugyan, hogy ez indokok által

irányított tevékenység, ám az indokok csak azok számára lesznek meggyőzőek, akik már rendelkeznek ítélőerővel vagy ízléssel.

Első pillantásra úgy tűnik, a Brillo doboz ugyanazt az üdítő oda-nem-illést hozza a művészet világába, mint Strauss operájában a *commedia dell'arte* figurák Ariadne szigetére. Úgy tűnik, forradalmi és egyben nevetséges követelést fogalmaz meg, aminek nem az a célja, hogy felforgassa a műalkotások társadalmát, mint inkább az, hogy elismert tagként maga is bekerüljön: ugyanolyan jogú helyet követel magának, amilyennel a magasztos tárgyak rendelkeznek. Egy pillanatig úgy tűnik, a követelés teljesítése minden bizonnyal lealacsonyítaná a művészeti világot: szóba sem jöhet, hogy egy ilyen közönséges és alpári tárgyat a művészeti világba befogadva kitüntetett szereppel ruházzunk fel. Ám ekkor rájövünk, hogy a műalkotást – a „Brillo doboz”-t – összetévesztettük a kommersz valóságban létező mindennapi megfelelőjével. A mű azzal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy pimasz metaforát ad elő: a brillo-doboz-mint-műalkotást. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészeti világban. Csupán tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek természetesen bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztül menniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon. Abban a pillanatban, hogy lehetséges lett, valami a Brillo doboz-hoz hasonló elkerülhetetlen és értelmetlen lett. Elkerülhetetlen, mert ezt a gesztust meg kellett tenni, vagy ezzel vagy egy másik tárggyal; értelmetlen, mert ha egyszer már meg lehetett tenni, nem volt rá ok, hogy megtegyék.

Ám ebben a könyvben filozófusként szólok, és a gesztust mint filozófiai cselekedetet elemzem. Mint műalkotás, a Brillo doboz több egy meglepő metaforikus tulajdonságokkal rendelkező brillo-doboznál. Azt teszi, amit a műalkotások mindig is tettek: külsővé tesz egy világlátást, kifejezi egy kulturális korszak bensőjét, és tükörként kínálja magát, hogy segítségével megértsük királyaink tudatát.