

Vizuális reprezentáció, egyediség és esztétikai élmény

Pólya Tamás – Tarnay László

1. Bevezetés

Az alábbiakban a korábbi munkáinkban (Tarnay/Pólya 2003, 2004, részleteket lásd Pólya/Tarnay 2004a, 2004b, Tarnay/Pólya 2003), kidolgozott alapvető episztemológiai-kognitív differenciából, az egyedi és a kategoriális felismerés különbségéből kiindulva megkíséreljünk felvázolni az esztétikai élvezet négyféle módozatát. Nézetünk szerint az egyediség (vagy az általunk használt eredeti kifejezés szerint a specificitás) felismerése lényegileg különbözik az ún. kategoriális észleléstől vagy felismeréstől. Amellett érveltünk, hogy a kétféle észlelési forma különbsége az evolúció eredménye, amennyiben az egyediség-felismerés a közösségi létformában a társas érintkezés során szelektív nyomásra alakult ki. Azt azonban, hogy az egyediség felismerésének képessége nem csak szociális szinten, hanem a művészet, az esztétikum világában is működhet, részletesen eddig nem fejtettük ki. (Tarnay/Pólya 2004 utolsó fejezetében csupán felvetjük annak lehetőségét, hogy a művészet észlelésében és befogadásában nem csak a kategoriális percepció és megértés játszik szerepet.) A kérdés igencsak időszerű egy olyan korban, amikor a globalizáció nemcsak az ún. használati tárgyakat érinti, hanem egyre több művészeti ágban érezteti hatását. Elég csak a zenében vagy a filmben megjelenő klipszerű, elektronikus és digitális effektekre, gépies ritmusra stb. gondolni. Talán nem véletlen, hogy a jelenséget legújabbán karaoke-kapitalizmusnak nevezik arra utalva, hogy a társadalmat alkotó egyének 'kreativitása' nem a formák változatosságára, hanem más egyének vagy dolgok minél tökéletesebb utánzására irányul.¹ A hasonmás fogalmának térhódítása voltaképpen a technológiai sokszorosítással kezdődik és napjainkban a pop arton keresztül a művészet szinte minden területén megnyilvánul. Az egyediség-felismerés képességének művészetre való alkalmazása két lényegi kérdést vet fel. Először is azt, hogy van-e bármilyen összefüggés e képességnek a társas interakcióban való működése és a művészi élményben játszott esetleges szerepe között. Más szóval, hogyan vihető át e képesség az egyik területről a másikra? Világos, hogy ez a kérdés nem érinti a művészet ontológiáját, sem pedig társadalmi vagy egyéb funkcióit. De attól is független, hogy milyen aktuális viszonyt tételezünk például a tömegkultúra és az ún. 'magasabb' kultúra között. Sokkal inkább az emberi információ-feldolgozó rendszer sajátosságainak, az érzéki-művészi élmény természetének vizsgálatára sarkall. (Újabbán elterjedt a neuroesztétika elnevezés, vö. Cupchik 1997, Ramachandran & Hirstein 1999, Zeki 1999.) A másik kérdés, amely ebben az összefüggésben felmerülhet, a következő. Ha az egyediség-felismerés egy sajátos társas interakcióban alakult ki azzal a céllal, hogy az egyének világos különbséget tudjanak tenni saját – egyedileg különböző – fajtársaik és közösségük tagjai között, akkor mi történik egy efféle képességgel egy olyan társadalmi és fizikai környezetben, amelyben az egyedi különbségek egyre kevésbé tűnnek relevánsnak? Ez utóbbi kérdés nyilvánvalóan számos társadalmi, történelmi szempontot vet fel, melyek túlmutatnak az egyediség-felismerés képességének kognitív természetén. A jelen dolgozat az első kérdés megválaszolásához igyekszik adalékokat adni, anélkül, hogy bármilyen módon érintené a második kérdésben rejlő problémákat.

Kezdjük azzal, hogy röviden összefoglaljuk a másutt kidolgozott fogalmi apparátusunkat és gondolatmenetünk főbb állomásait.

¹ E megjegyzés természetesen nem vonatkozik a digitális technika és komputer által generált hangok számos alkalmazására, melyek a gépben elsősorban a véletlenszerűség megnyilvánulását látják, mint például John Cage művei, a chicagói avantgárd jazz vagy a modern experimentalista film és videóművészet képviselői. A művészet aleatorikus, a véletlent szervezőerőként kihasználó felfogása a XIX sz. második feléig nyúlik vissza és jól elkülöníthető a merev szabályokon, kliséken alapuló repetitív művészeti formáktól. S habár mindkét oldal hívei előszeretettel hivatkoznak az eredet/eredeti fogalmának posztmodern kritikájára, a tagadásuknak más-más az értelme. Az aleatorikus művészet hívei az eredetet mint gondolatot, mint archét azon az alapon utasítják el, hogy a mű egyszeri és megismételhetetlen nem csak azért, mert minden előadás (performancia) más és más, hanem mert a mű mindig itt és most jön létre, nem létezik a megvalósulását megelőzően. Más szóval nincs minta, nem rögzíthetők le pontosan az előadás szabályai. Ezzel szemben az uniformizálódó karaoke-kultúrában éppen a minta megléte az alapvető.

Egyedi és kategoriális különbsége jól szemléltethető azzal a különbséggel, amely egy személy hangja – az, ami egy emberi fül számára ténylegesen hallható – és a személy hangját leíró „rekedtes, öreg hang” kifejezés között áll fent. Ha ezek „tartalmát” szeretnénk megragadni, megállapíthatjuk, hogy az első révén bárki, aki ép hallással rendelkezik, az adott hang tulajdonosát specifikus, egyedi módon („ $a - X$ ”), s nem halmaztagság alapján („ a az E halmaz X tagja”) képes azonosítani. Ezzel szemben a nyelvi leírás segítségével egyáltalán nem lehetséges egyedien azonosítani, illetve az azonosítás legjobb esetben is területspecifikus, amennyiben a leírást logikai értelemben több lehetséges individuum is kielégíti, s így mindig esetleges marad, hogy egy adott kontextusban egy és csakis egy személy (logikai konstans) helyettesíthető be a leírás által meghatározott változóba annak értékeként.

Az egyedi/kategoriális megkülönböztetést a mentális reprezentáció fogalmának – egyébként antireprezentacionalista ihletésű – vizsgálata során vezettük be. Elemzésünkben (Tarnay/Pólya 2004) a mentális reprezentáció meglétét általában – pontosabban azt, hogy egy kognitív rendszerben egy adott, a világbeli „objektumok” (tárgyak, események) azonosítását célzó mentális jelenség ’reprezentál’ – négy szükséges feltételhez kötöttük. Ezek a tárgyalás sorrendjében: *i*) (a kognitív rendszerben) a téves (nem az adott objektumra referáló) reprezentálás lehetősége, *ii*) (az adott mentális jelenség, reprezentáció) szelektív előnyössége, *iii*) a kognitív rendszernek az összehasonlításra és *iv*) az aspektusváltásra való képessége. Eszerint az azonosítás nem lehet reprezentáció alapú akkor, ha az észlelő nem képes egy adott esetben rosszul azonosított objektumot elvben helyesen azonosítani. (Pl. egy béka nem reprezentál, mert nem mondhatjuk azt, hogy tévesen reprezentál egy legyet „fekete folt”-ként, hisz kognitív rendszere egyébként nem tesz különbséget „fekete foltok” és „legyek” között. Vö. Tarnay/Pólya 2004: 93 skk., illetve Dretske 1988, Millikan 1990). Továbbá az azonosítás nem lehet reprezentáció alapú akkor, ha az azonosítás képessége szelektíve nem előnyös (Tarnay/Pólya 2004: 127 skk.), vagy ha az észlelő az adott objektumot nem képes összehasonlítani más objektumokkal egy adott cél elérését illetően – többnyire, de nem mindig a hatékonyság szempontjából (Tarnay/Pólya 2004: 161 skk.). Végül pedig nem beszélhetünk reprezentációról akkor sem, ha az észlelő nem képes az adott azonosítást egy kizárólagos cselekvési kontextustól vagy funkciótól függetlenül (ti. a-funkcionálisan) végrehajtani, az objektumot különféle aspektusok alatt látni (pl. ha egy majom csak annyiban tud kognitív módon viszonyulni egy észlelt faághoz, amennyiben ez utóbbi alkalmas a kapaszkodásra, vagyis gibsoni értelemben affordálja azt, viszont nem képes a faágat „másképp tekinteni”, például úgy, mint ami különféle feladatok végrehajtására alkalmas. Más szóval, nem rendelkezik a faág fogalmával (vö. Pólya/Tarnay 2004b, Tarnay/Pólya 2004: 258 skk., illetve Gibson 1966, 1979).

Jelen tanulmány betekintést nyújt az első, a harmadik és negyedik feltételhez vezető gondolatmenetbe, és az egyediség-észlelés egy sajátos esetéből általánosítva meghatározza a reprezentáló képesség ötödik szükséges feltételét, mely egyben az emberi egyediség-felismerés ötödik feltétele is.² Továbbá kitér a kauzalitásnak a vizuális észlelésben játszott szerepére és az analóg/digitális megkülönböztetésre. Vizsgálatunk végső kérdése az, hogy ontológiai különbség alapozza-e meg az egyediség és a kategorialitás episztemikus szétválását, s hogy van-e a megkülönböztetésnek esztétikai jelentősége. Ezt a kérdést azonban, mint jeleztük, nem a művészet ontológiája felől közelítjük meg, hanem az egyedfelismerő és a kategoriális információfeldolgozó mechanizmusaink ontológiailag releváns aspektusa felől. Nevezetesen abból a különbségből indulunk ki, amelyet a naturalista indítatású pszichológiai és filozófiai elméletek proximális inger és disztális tárgy között tételeznek. Eszerint a proximális inger voltaképpen szelektív módon a disztális tárgyra vonatkozó információt hordozza, mégpedig úgy, hogy érzékszerveink az evolúció során adott inger felvételére, illetve a hordozott információ kinyerésére fejlődtek ki, illetve hangolódtak.

2. A mozgás és a képzelőerő szerepe a dinamikus egyediség-észlelésben: a Vaux-le-Vicomte kastélykert

Jóllehet a kategoriális észlelést a megismerés legjelentősebb teljesítményének szokás tekinteni (Harnad 2003), úgy véljük, az egyediség-észlelés bizonyos formái szintén magasabb rendű kognitív folyamatokra

² Mivel az egyediség felismerését illetően számos olyan adattal rendelkezünk, mely szerint e képesség megtalálható az evolúciós értelemben kevésbé fejlett fajoknál is, az egyediség-felismerés és a reprezentálás feltételei nem teljesen esnek egybe. Jelen gondolatmenetünket azonban e két feltételrendszer viszonyának kérdése alapvetően nem befolyásolja.

épülnek.³ Sőt, megkockáztatjuk, valódi mentális reprezentációkról csak akkor beszélhetünk, ha az észlelő kogníciója lehetővé teszi az egyediség-észlelés alább leírandó válfaját, az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosítást (*specificity recognition by superimposition*).⁴ Ennek fő jellegzetessége, hogy használatkor az észlelő nem csak dinamikus érzékelési képességeit, de képzelőerejét is aktivizálja, s az azonosítás folyamatában a pusztán faktuális tartalom kívül (ti. a reprezentált „objektumon”) a mozgás (ti. az objektumokhoz való viszonyulás) is hangsúlyos szerepet kap (Tarnay/Pólya 2004: 251 skk., vö. Noë 2002).

A Párizs közelében fekvő Vaux-le-Vicomte kastélykertje gazdag az ún. perceptuális illúziókban. Ezek egyike a kert hátsó részén található falmélyedésekben ülő „szobrokkal” kapcsolatos. Ha az „ideális” nézőpontból, azaz a kastély teraszáról (jelentős távolságról) pillantunk rájuk, akkor szobroknak tűnnek, és többé-kevésbé a kastélykert kerítésének bejáratánál található Janus-arcú oszlopfőit idézik, bár azt, hogy pontosan mit ábrázolnak, lehetetlen kivenni. Ahogy azonban a szemlélő közelebb megy és megkerül egy csatornát – újabb illúzió, mivel maga a csatorna, mely keresztezi a kastélykert főtengegyét, a teraszról nem látható –, felfedezi, hogy a falmélyedések nem szobrokat, hanem kőhalmokat rejtene. Amit a teraszról szoborként látott, most sziklaként tűnik fel előtte, mintha csak – Wittgensteinnel szólva – egy új aspektusra „ébredt volna rá” azáltal, hogy a kert főtengegyén végigsétálva felderítette annak „valóságos” dimenzióit és szintkülönbségeit, vagyis környezetének elrendezését. Ez az élmény jól szemlélteti azt az ökológiai pszichológiai tételt, hogy „amikor érzékelünk, nemcsak a világbeli tárgyak milyenségét *követjük nyomon (keep track)*, hanem azokat a változó viszonyokat is, amelyekkel e tárgyak milyenségéhez viszonyulunk” (Noë 2002: 105, kiemelés tőlünk).

A lényeges kérdés azonban az, hogy képes-e a szemlélő váltogatni az aspektusokat, úgy, ahogyan a híres nyúl/kacsa ábra esetében, vagyis a kőhalmokat mint szobrokat, a szobrokat pedig mint kőhalmokat látja-e.

A kérdés egyrészt előfeltételezi azt, hogy a Vaux-le-Vicomte kastélykertben szerzett élmény az aspektuslátás, vagy a valamiként látás körébe sorolható. Másrészt viszont az élmény dinamikájából (ti. az észlelő folytonos mozgásából és környezetbe ágyazottságából) fakad, hogy az élmény lényege a két „aspektus” egymáshoz viszonyítása, s nem egyszerűen az aspektusok váltogatása, mint a nyúl/kacsa ábra esetében, amikor hol kacsát, hol nyulat látunk, de sosem látjuk a kacsát *nyúlként* vagy a nyulat *kacsaként*.

Első látásra talán elfogadhatónak tűnik, hogy a kertbeli élményt az aspektuslátáshoz soroljuk, amelyet egyébként tipikusan kategoriális jelenségnek szokás tekinteni, azzal a kitételrel, hogy – szemben a nyúl/kacsa ábrával – itt oszténzív kategorizálás történik, hiszen az ’aspektusok’ mindegyike indexikusan kötődik a megfelelő (ti. közeli és távoli) nézőponthoz. Ezzel szemben a nyúl/kacsa ábra esetében nem az (optikai) nézőpontunk változik meg, amikor a képet hol így, hol úgy látjuk.

Azonban jó okunk van arra, hogy ezt a magyarázatot ne fogadjuk el. Először is, ugyanazt a tárgyat lehetetlen egyszerre szoborként és kőhalomként azonosítani. Továbbá a tárgyalt élmény legalább két alapvető módon különbözik a képi vagy reprezentációs aspektusváltástól. Egyfelől nincsen olyan kitüntetett nézőpont, ahonnan mindkét „aspektus” megmutatkozna: a szemlélőnek mozognia és nézőpontot változtatnia kell ahhoz, hogy az aspektusváltás bekövetkezzen. S míg a nyúl/kacsa ábra esetében a szemlélő hirtelen „ébred rá” az aspektusra, a kertbeli élmény esetében a „kőhalom-aspektus” (vagy távolodóban a „szobor-aspektus”) fokozatosan áll be. A változás *egocentrikus*, amennyiben a *szemlélő mozgása révén* jön létre. A világbeli mozgáshoz való kötöttség, a világba való ágyazottság és a mozgás elvégzéséhez szükséges megtestesültség (*embodiedness*) egyértelműen megkülönböztetik a Vaux-le-Vicomte kertbeli élményt a képi aspektuslátás eseteitől.

Másfelől amikor a falmélyedésben ülő ’szobrokat’ a szemlélő messzebről meglátja, nem szoborként látja őket, ahogyan közlől sem kőhalomként látszódnak (valójában magának az aspektuslátásnak a problémája is csak akkor merül fel, ha a távoli és a közeli észlelés eredményét egymáshoz viszonyítjuk⁵).

³ Jóllehet, mint látni fogjuk, az egyediség-felismerésének evolúciós értelemben alapvetőbb formái, mint például a szaglászás a feldolgozás alacsonyabb, szenzoriális szintjeihez köthetők.

⁴ A szövegben több helyen is felbukkanó, zárójeles angol kifejezések az egyediséggel és egyedfelismeréssel kapcsolatos, angol nyelven kidolgozott elméletünk terminusai (l. Tarnay/Pólya 2004; magyarul részletek: Pólya/Tarnay 2003, 2004), amelyek az érdeklődő olvasó tájékozódását könnyítik.

⁵ Fontos leszögezni, hogy a két „aspektus” egymáshoz való viszonyítása nem jelenti a kettő összehasonlítását abban az értelemben, ahogyan ezt a kategoriális megértés esetében előírtuk. Az összehasonlítás ugyanis mindig egy adott cél vagy szempont szerint történik. Amikor egy kalapácsot a nyelénél fogunk meg, azért tesszük, mert tudjuk, a feje alkalmasabb a szög beverésére, mint a nyele. Ha viszont például egy kört szeretnénk rajzolni a homokba, akkor inkább a fejénél fogjuk meg. A

Amit a szemlélő voltaképpen lát, vagy szobor, vagy kőhalom (a látvány ez esetben az ökológiai valamiként látás alá sorolható – l. lentebb). De azt is mondhatnánk, hogy a távolról szemlélő nem egyszerűen látja a „szobrokat”, hanem valójában következtet: annak alapján, amit a francia kertekről tud, egyszerűen (ám tévesen) levonja a következtetést, hogy, ha nem is teljesen kivehetően, szobrokat lát a falmélyedésekben. Ráadásul, amikor közelebb ér, csak jobb híján kategorizálja a számára adódó látványt „kőhalomként”, körül-belül úgy, mint amikor a patak vizét „fodrozódónak” vagy a port „kavargónak” írjuk le. Leszögezhetjük tehát, hogy a Vaux-le-Vicomte „szobor-illúziója” semmiképpen sem sorolható az aspektuslátás esetei közé.⁶

Ha jobban megvizsgáljuk a kétféle (távoli és közeli) élményt, egy lényegi különbséget állapíthatunk meg köztük. Míg a falmélyedésekben található tárgyak távolról történő szemlélete kategoriális élmény, a közlőről szerzett élmény inkább egyfajta „benyomás”, azaz igen gazdag vagy sűrű érzéki élmény, melyben a látvány textúrája fontosabb szerepet játszik, mint a látottak plasztikus térbelisége, illetve tárgyiséga. Kissé pontosabban fogalmazva az észlelés „regressziójáról” beszélhetnénk, amikor a kategoriális percepció úgymond *visszasüllyed* az „érzetadatok káoszába” (vö. a kanti érzéki tapasztalat sokféleségével vagy Husserl hűletikus adataival), amely megelőzi az adatok mentális képbe rendeződését. Gamboni (2002: 14) szerint az ilyen regresszió során „az ikonikus *alatt*” mintegy rátalálunk az indexikusra. Ez a regresszió nem lehetséges a képi vagy reprezentációs aspektuslátás esetében, hiszen ott az észleleti aktusokat egyöntetű kategóriák fogják össze és irányítják, s a feldolgozás elkerülhetetlenül ezekhez a kategóriákhoz, mint attraktorokhoz „gravitál” („ez inkább kacsa” vagy „ez inkább nyúl”, de semmiképpen sem „csupán vonalak összevisszasága”).⁷

Ennek megfelelően a továbbiakban a szobor-észlelettől a kőhalomszerű szenzoriális benyomásig (érzetadatokig) történő regresszióról, vagy egyszerűbben *perceptuális regresszióról* beszélünk.

Úgy véljük, ez a regresszió az egyediség felismerés egy sajátos esetét alkotja. Másuttam mellett érveltünk, hogy a valódi specificitás nem osztenzív és nem kategoriális (Pólya/Tarnay 2004a, Tarnay/Pólya 2003, 2004). Hogyan valósul meg e kettős feltétel a kertbéli élményben? A válaszuk: a képzelőerő révén. A szemlélő csak akkor képes a szobor-észlelettől az indexikusig regresszálni, ha a kőhalomszerű benyomás a percepciója számára, a szobor-észlelet pedig a képzelete-émlékezete számára elérhető (vagy fordítva, ha visszasétál a kastély teraszára). A lényeges mozzanat az, hogy a szemlélő *egyetlen pillanatban sem képes a két dolgot ugyanolyan mértékben látni* – Kanttal szólva, nem képes *a két dolgot egyetlen szemléletben összefogni*. Ha nem akarjuk az emlékezetet összekeverni a percepcióval, fel kell ismernünk, hogy a szemlélő a két nézőpontból adódó élményt (azaz a két különböző perspektivális vagy osztenzív azonosítási aktus tartalmát) egymásra vetíti, s így vonja le a következtetést, hogy a „szobrok” (egyfajta látszólagos metamorfózis révén) „kőhalmokká” alakultak.

Az aspektuslátás ezzel szemben folyamatos, azaz osztenzíven lehorgonyozott. Ahhoz, hogy egy tárgyat egy adott aspektus alatt lássunk, a tárgyat folyamatosan nyomon kell követnünk (folyamatosan észlelnünk kell), hiszen a percepció minden egyes megszakítása (pl. ha félrepillantunk) azzal „fenyeget”, hogy elvesztjük az adott aspektust, illetve egy másik lehetséges aspektust látunk meg. Ugyanazt a tárgyat vagy személyt az egyik pillanatban láthatjuk egy adott nézőpontból olyan „férfiként, aki egy Martinis poharat szorongat”, egy másikban pedig láthatjuk ugyanőt olyasvalakiként, mint aki „egyik ismerőseivel beszélget” (vö. Donnellan 1966), s mindezt anélkül, hogy *ugyanannak* a férfinak látnánk. Sőt a két aspektus tökéletesen független is lehet egymástól (ilyesfajta, a nyomkövetést nélkülöző „identitásról” l. Tarnay/Pólya 2004: 192 skk.).

A Vaux-le-Vicomte „szobor-illúziójának” példája rámutat az emlékezet szerepére ebben a sajátos „aspektusváltásban”. A szemlélőnek saját korábbi percepcióját kell nyomon követnie, és azt kell az új

Vaux-le-Vicomte „szobrai” esetében nem határozható meg ilyesféle viszonyítási alap, s ezért sem beszélhetünk helyes vagy helytelen „aspektusról”.

⁶ Ez utóbbi „inferenciális” magyarázat jelentős mértékben eltér a klasszikus gibsoni ökológiai magyarázattal. (Vö. Gibson és Gombrich vitáját a látás közvetlen, illetve közvetett, inferenciális jellegéről: Gibson & Gombrich 1971, 1979. A vita a mai napig tart.) Jelen érvelésünk szempontjából azonban nem perdöntő, hogy a távoli „aspektus-látást” ökológiailag vagy magasabb kognitív szinten – inferenciálisan – magyarázzuk.

⁷ Ez annak is betudható, hogy az olyan kettős képeken, mint a váza/arc vagy a nyúl/kacsa (vagy Arcimboldo, illetve Dalí kétértelmű festményei) a vonal annyira uralkodik a textúra (színek, fények, a festék és a vászon anyagszerűsége) felett, hogy a szemlélő csak nagy erőfeszítés árán képes a kategoriális képtől (a „jelentettől”) elszakadni és a hordozó felszínre (a „vehikulumra”) összpontosítani. A kép kategoriális jellege annál erősebb, mennél karikatúrisztikusabb, vonalasabb – Picasso híres litográfia sorozata, ahol részletesen megrajzolt bikától jut el a vázlatos képig, különösen jó példa erre.

perceptuális élménnyel összevetnie: az azonosítás aktusa éppen abban áll, hogy a szemlélő felismeri, hogy a két élmény ugyanarról a „valóságdarabról” szól” (*aboutness*).

Az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosítás során sem az emlékezetben létező, sem a közvetlenül perceptált tárgy nem tekinthető a másiknál „igazabb” vagy „helyesebb” észleletnek. Az egymásra vetítés definíció szerint egyetlen, unikális referenstételez.⁸ Miután a szemlélő a terasztól elszállt a fülkéig, majd visszaszállt a kiindulópontához, a közhalmok megint szobroknak látszanak – vagyis a szemlélő érzéki benyomásainak különbsége nem lehet aszimmetrikus. Éppen ezért nem beszélhetünk pusztán illúzióról, mert a séta végén a szemlélő nem magát a „fizikai” tárgyat látja (s ebben a tekintetben az aspektuslátás és az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosítás megegyeznek)⁹ – ugyanakkor *a megtestesültség* (*embodiedness*) révén *a közvetlen és az emlékezetből előhívott észleleteket a szemlélő a világ ugyanazon eleméhez horgonyozza*. A mozgás és a világban való megtestesültség teszi lehetővé, hogy a szemlélő a „szobor” és „köhalom” észleletét egyetlen világbeli tárgy tudatos azonosításában oldja fel. Így valósul meg a Vaux-le-Vicomte kastély kertjében egyidejűleg az észlelés tárgyának és a tárgyhoz való viszonyulásnak kettős nyomon követése.

A Vaux-le-Vicomte kertbeli észlelésnek mint nyomon követésnek a sajátossága tehát abban áll, hogy az adott tárgyat (legyen az szobor vagy köhalom) a szemlélő csak annyiban képes nyomon követni, *amennyiben a tárgyhoz fűződő saját, változó viszonyát nyomon követi* (vö. Noë 2002). Ezt a kognitív folyamatot nevezzük *egymásra vetítéssel megvalósuló nyomon követésnek* vagy *egyediség-észlelésnek*. Ennek során *a szemlélő világban való megtestesültségét és az „alacsonyabb rendű” észlelést a képzelőerővel kapcsolatos, „magasabb rendű” kognitív folyamatok egészítik ki*. Az állati és emberi térbeli tájékozódás kutatásában egyelőre még nem tisztázott, hogyan alakul ki az ún. egocentrikus téri orientációból (ahol az állat viszonyítása pontként csak magát használja) az ún. allocentrikus tájékozódás (vagy a hippokampuszban lokalizálható kognitív térképek, amikor az állat világbeli tárgyakat használ orientációs pontokként – összefoglalásként l. Tarnay/Pólya 2004: 181 skk.), mégis fontosnak tartjuk leszögezni, hogy a tárgyalt esetben az egyediség-észlelés szorosan összekapcsolódik a mozgással, pontosabban a térbeli navigációval. Azért figyelemre méltó, hogy az egymásra vetítéssel megvalósuló egyediség-észlelés egy vizuális és orientációs jellegű cselekvés közegében jelenik meg, mert úgy tűnik, *az egyediség felismerésének két lényegileg különböző módja van*. Egyfelől léteznek olyan tárgy-specifikus szubsztanciák avagy „fizikai részek” (*proper parts*), például (test)szagok, amelyek ok-okozati kapcsolatban állnak a kibocsátójukkal (*host*) és amelyeket mint ilyeneket az észlelő dorzális, azaz gyors, közvetlen és egocentrikus feldolgozással észlel (a dorzális feldolgozásról összefoglalást ad Tarnay/Pólya 2004: 128 skk.). Másfelől léteznek kognitív térképek és a vizuális feldolgozás egyéb allocentrikus, azaz olyan közvetett formái, mint például az arcfelismerés, amelyek leválnak ugyan az egocentrikusan megtapasztalt tárgyról, de megőrzi az adott tárgy specifikusságának nyomát, máskülönben ugyanis a tárgy újraazonosításának mindennapos rutinja nem mindennapi nehézséggé válna. Az ilyen nyomok megőrzése csak az – egyébként egocentrikus, és az adott tárgyhoz horgonyzott – észleleteknek a képzeletben vagy az emlékezetben lejátszódó egymásra vetítésével lehetséges.

⁸ Éppen azért, mert a közvetlen észlelet és az emlékkép egymásra vetítése a szemlélő saját mozgása által jön létre. Ha nem így jönne létre, akkor a metaforikus állításokra jellemző inkongruenciával találnánk szembe magunkat (vö. „Péter egy vadkan”) és az aspektusváltás az azokéhoz hasonló elemzést kívánna, amelyben az eltérő aspektusokat az inkohereus jellemzők (embernek levés; vadkanság) mintájára el kellene különíteni. Ezzel szemben a Vaux-le-Vicomte kertbeli példában a két élmény tárgyat azonosítani kell – ha az azonosítás elmarad (mint a nyúl-kacsa képnél), a specificikusság felismerését a kategoriális megértés váltja fel.

⁹ Ha ugyanis a szemlélőt úgy tekintjük, mint aki közelről a ’valóságos’ tárgyat látja, nem tudunk elszámolni azzal, hogy távolról is „ugyanazt” a tárgyat látta, csak másképpen, nem mint közhalmot, hanem mint szobrot. Félreértés ne essék, természetesen állíthatja valaki azt, hogy egy adott dolgot *fenomenológiailag* különböző nézőpontból különbözőképpen, eltérő aspektusok alatt látunk, de csak akkor, ha feltételezi, hogy az eltérő, sőt akár ellentmondó aspektusoknak a lekötését vagy lehorgonyzását ugyanazon tárgyhoz egy, a szóban forgó szemlélőtől független tény vagy feltétel biztosítja (pl. az, hogy a világban ennek-és-ennek az esete áll fenn). A fenomenológiai ’megoldás’ tehát csak egy realista alternatíva feltételezése mellett lehetséges. Ráadásul – és ez itt számunkra a releváns tényező – az aspektusok egyazon tárgyhoz való lekötése csak egy olyan ’másik’ szemlélő számára adódhat lehetőségként, aki a kognitív disszonanciát kockáztatva képes az adott tárgyat egyszerre látni a ’valóságos’ közeli és a szóban forgó szemlélő számára adott ’illuzórikus’ távoli nézőpontból. Egy efféle független és különálló szemlélő feltételezése azonban voltaképpen megegyezik az általunk itt kínált alternatívával, vagyis azzal, hogy a – kert építője, Le Nôtre által – kívánt hatás eléréséhez a szemlélő a kétféle ’aspektust’ egyidejűleg, egymásra vetítve látja. E hatást (ti. az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosítást) látszik megerősíteni két további tényező. Egyrészt az, hogy a köhalomban közelről egy arc fiziognómiáját, az orr, a szemüreg és a száj kontúrjait fedezhetjük fel, másrészt az, hogy az arc projektív észlelését tovább fokozza a köhalom vízbéli tükröződésének mintázata.

Itt szeretnénk viszont hangsúlyozni, hogy az egyediség-észlelés, és különösen a művészi észlelés szempontjából a szoborészlelés kategoriális jellegétől a köhalom-benyomáshoz vezető perceptuális regresszió nagyobb jelentőségű, mint a kategoriális észlelés. Ennek oka az, hogy a köhalom-benyomás olyan gazdagabb érzéki-vizuális állapotba hozza a szemlélőt, amely egyébként az *indexikus* (íz-, szag-, és hangalapú) *egyediség-észlelés* sajátja. Mindez természetesen nem zárja ki, hogy a művészi alkotások kihasználják az ellentétes irányú, a reprezentációs tartalom felé történő perceptuális elmozdulást. A kései Turner és Monet festmények mintha éppen arra irányulnának, hogy azt a pillanatot ragadják meg, amikor a tárgyak és a formák a háttér formátlan textúrájából kiemelkednek (vö. Boehm 2001, Merleau-Ponty 2001).

3. Aspektuslátás és a téves vizuális reprezentáció

Eddig a vizuális percepció, s azon belül az aspektus-látás két egymással összefüggő, de jól elkülöníthető típusát elemeztük: a nyúl/kacsa típusú aspektuslátást, és a Vaux-le-Vicomte kastélykertben egymásra vetítéssel megvalósuló perceptuális regressziót. Amellett érveltünk, hogy egyediség felismerésének képessége csak az utóbbi esetre vonatkoztatható. E két típus mellett – és azokkal szemben – szokás beszélni még az ún. *ökológiai valamiként látásról*, valamint az aspektus látásnak a képi reprezentációra alkalmazott válfajáról, az ún. *benne-látásról*. (Vö. Tarnay/Pólya 2004: 246, ahol a Hintikka 1962 által definiált perspektivális azonosításból indulunk ki, l. még alább.¹⁰) Létezik azonban az aspektuslátásnak egy különleges esete, amely, úgy tűnik, nem sorolható be a vizuális észlelés említett típusai közé. Nevezetesen a mozgókép, amikor is egy celluloidszalagra rögzített jelenetet (*scene*) vászonra vagy felületre (*surface*) vetítenek. A filmelmélet egyes képviselői a jelenet és felszín különbségét a filmnézés során (folyamatos) aspektuslátásként vagy aspektusváltásként írják le (pl. Allen 2000, Chemero 2001, Anderson 2002). Ezen álláspont szerint a néző a jelenetet mintegy a kivetített filmképen keresztül látja, bár közben – legalábbis elvileg – képes (a jelenettől függetlenül) a felszínt (a vásznat, a kép fizikális minőségeit stb.) is látni. Allen a fényképekkel és a filmmel kapcsolatban elveti a percepció kauzális elméletét (ti. azt, hogy egy lóról készült fotón közvetlenül a lovat látnánk – ehelyett azt hangsúlyozza, hogy tudatában vagyunk annak, hogy nem lovat, hanem lónak egy képét látjuk) és amellett érvel, hogy a fotó felszínének az ábrázolás szempontjából nincs jelentősége, a kivetített filmképnek pedig (leszámítva a vászon egyenetlenségeit, látható hibáit) egyáltalában nincs felszíne. A fotó és a filmkép esetében a felület minőségei (pl. a szemcsézettség) ugyan befolyásolhatják a percepciót, de nem konstitutívak abból a szempontból, amit a kép ábrázol (vö. Allen 2000, VII. rész), mivel a kép a fény mechanikus reprodukciója és rögzítése. Ezzel szemben a legtöbb (azaz nem hiperrealista vagy szemfényvesztő) festménynél a felszínt éppen az teszi érdekessé, hogy nem áttetsző, hiszen a felszínét mesterségesen, intencionálisan alakították ki, jeleket hagytak rajta, így magát az ábrázolt tárgyakat közvetlenül sohasem láthatjuk.

Allen felfogásában elfogadhatatlan számunkra, hogy elveti az ún. rekognicionista vagy ökológiai filmelmélet eredményeit (pl. Anderson 1996, Anderson és Hodgins, megj. előtt, Anderson és Fisher Anderson, megj. előtt), amely világos magyarázatot ad a fénykép és a mozgókép „illúziójára” vagy paradoxonára. E felfogás szerint a mechanikusan felvett fény-képek a látható valóságot úgy rögzítik, hogy megőrzik annak bizonyos optikai tulajdonságait, invarianciáit (pl. egyes mélységjegyeket, formákat, színeket), amelyeket az emberi szem is észlelne és megőrizne, ha éppen az adott valóságrészletet nézné. Nem őrzik meg azonban az összes szóban forgó tulajdonságot (pl. a lencse nem ugyanúgy torzít, látószöge is gyakran más, mint az emberi szemlencse látószöge, illetve a szemlélő mozgása nem vezet mozgásparallaxishoz). Így a fény-képek lehetővé teszik ugyan az ábrázolt helyzet felismerését, viszont „tökéletlenségükkel” arra „emlékeztetik” a nézőt, hogy „nem hétköznapi”, azaz közvetett észlelési

¹⁰ Az ilyen perspektivális nyomon követést (pl. amikor valaki a ködben a kandelábert embernek nézi) talán azért szerencsésebb ökológiai valamiként látásnak nevezni, mivel szembeállítjuk a valamiként látás képi vagy reprezentációs (kanonikus) válfajával abból a szempontból, hogy ez utóbbi, úgy tűnik, mindig két tárgy hasonlóságán alapszik (pl. „a-t b-ként látom”, „a felhőt bárányként látom”). Az ökológiai valamiként látás viszont pusztán percepciós jellegű, amennyiben a szemlélő csakis egy objektumot lát valamilyennek, nem pedig kettőt hasonlóknak, mint a második, deskriptívebb jellegű esetben. Talán éppen amiatt, hogy a második fajta aspektuslátás során a szemlélő akkor is látja a felhőt, ha épp bárányként is látja, nevezik az aspektuslátás eme fajtáját benne-látásnak is (vö. Wollheim 1997). Ez utóbbi típust itt részletesen nem elemezzük, mivel a mozgókép esetében a legelterjedtebb felfogás szerint a jelenetet nem a *képben*, hanem a (mozgó)képen *keresztül* látjuk.

helyzetben van. Egy másik probléma Allen javaslatában az, hogy azáltal, hogy a film esetén folyamatos aspektusváltást feltételez felszín és jelenet között, felszámolja a felszín fogalmát, ennél fogva pontosan azt szünteti meg, ami az aspektusváltás alapját képezhetné (ti. nem marad a néző számára *semmi*, ami az aspektusváltáshoz alapul szolgálhatna).

A felszín fogalmának ilyesfajta kezelése nem illeszthető be a valamiként-látás itt javasolt taxonómiájába. Eszerint a már említett ökológiai valamiként látás, a kanonikus (vagy képi, illetve reprezentációs) aspektuslátás (pl. kétértelmű rajzok) és az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosítás mellett külön kell kezelnünk a (mozgó) fény-képeket.

Az ökológiai valamiként-látás esete áll fenn akkor, ha a szemlélő egy lámpaoszlopot embernek néz. Ekkor az észlelet *okságilag meghatározott*: adott látási körülmények között (adott távolságról, adott ködben, azaz zajos környezetben) és adott érzékszervekkel egy adott szemlélő csak emberként láthatja a lámpaoszlopot. Ebben az esetben a környezeti és a szervi (biológiai) feltételek közti oksági kapcsolat nem teszi lehetővé a téves reprezentációt. Mondhatjuk, hogy a szemlélő rosszul vagy tévesen észlelte a lámpaoszlopot, de nem mondhatjuk, hogy tévesen reprezentálta azt.

Míg a fényképek kontrafaktuális oksági összefüggésben állnak a világbeli tárgyakkal, amelyeket a fotókon keresztül látunk (vö. Walton 1984), a kanonikus (képi vagy reprezentációs) aspektuslátást rendszerint rajzokkal társítják. Ez utóbbiak, még akkor is, ha ikonikus jellegűek, mindig bizonyos reprezentációs szokásokkal és szabályokkal összhangban ábrázolnak, azaz intrinzikusan nincs kauzális ábrázolóerejük, azaz nem létezik egy egyszerű oksági lánc, mely az ábrázoltjukhoz kötné őket. Akár az ikonikus, akár a konvencionális ábrázolásmód szerint készültek, az efféle rajzok belső sajátossága a többértelműség („kacsa is lehet, nyúl is lehet”). Éppen ezért értelmetlen lenne bármelyik lehetséges ábrázoltjuk (azaz aspektusuk) észlelését téves (ti. helytelen) reprezentációként feltüntetni.¹¹

Akár csak az előző két kategória esetében, úgy a fényképezőgéppel/kamerával rögzített képek esetében sincs értelme téves reprezentációról beszélni. A fényképek – Grice nyomán – természetes jelentéssel rendelkeznek (Grice 1957, továbbá Walton 1984, Dretske 1988), amennyiben éppúgy oksági kapcsolatoknak köszönhetően ábrázolnak, mint ahogy a gépkocsik üzemanyagjelzője oksági összefüggések alapján jelzi, ha megtelt a tank. Intrinzikus funkciójuk, hogy a kép készítésének pillanatában a kamera előtt található tárgyat, eseményt vagy helyzetet ábrázolják az azokról visszaverődő fotonok egy részének rögzítésével. (A kontrafaktualitás értelmében a tárgy nem lenne a fényképen, ha nem lett volna ott a kamera előtt a készítés pillanatában; vö. Barthes 1985: 100 a fotók alapvető kód nélkülségéről).¹²

Csak a valódi (ti. Grice szerint nem természetes) szemiotikai viszonyok vezethetnek téves reprezentációhoz. Tény azonban, hogy a természetes jelentéssel rendelkező objektumokat (fényképeket, filmeket) is szokás olyan objektumként kezelni, mint amelyek valódi szemiotikai viszonyban állnak, s ezáltal nem lehetetlen, hogy a képeknek új reprezentációs funkciókat jelölhetünk ki. Nagyanyánk 1920-as évekbeli fényképét valaki tekintheti a korabeli esküvői ruhák vagy egy korabeli manőken reprezentációjának, azaz használhatja ebben az értelemben a képet. Az efféle használat azonban a képek természetes jelentését nem változtatja meg: pontosan azt ábrázolják, amivel a kamera működése révén oksági kapcsolatba kerültek – legfeljebb lehetőséget adnak a téves percepcióra, mint a ködből előbukkanó lámpaoszlop, ha embernek nézik. Viszont azáltal, hogy nem természetes jelentéssel ruházzuk fel a

¹¹ Ellenpéldaként megjegyezzük, hogy akkor számíthatna téves reprezentációnak, ha a szemlélő mindegyik aspektust tévesen észlelné (mondjuk, a nyúl fülét kereknek és nem hosszúknak, a kacsát pedig tarajosnak látná).

¹² Természetesen a képeknek más funkciót is kijelölhetünk, például azt, hogy jelezzék a fény mennyiségét, valamilyen szűrő vagy lencse jelenlétét stb. A szignifikáció továbbra is elemezhető volna az oksági viszonyokból kiindulva (az oksági elemzéshez l. Tarnay/Pólya 2004, 2. fejezet). Ahogyan a sötét felhők vagy a sárban látható nyomok természetes jelentéssel jelentik, hogy eső lesz, vagy hogy milyen állat járt arrafelé, a fényképek is oksági láncolatba illeszkednek, s okként, illetve okozatként (számos figyelembe vehető jelölt közül valamelyik) okozatukra, illetve okukra engednek következtetni. Ilyenformán a jelentett (vagy indikált) oksági láncszemeket legfeljebb tévesen észlelni lehet, de tévesen reprezentálni nem. Ugyanakkor a fényképek számára a szemlélő e transzparens jelentéshordozáson túl olyan reprezentációs funkciókat is kijelölhet, amelyek e képeket egyéb, valódi reprezentációs erővel felruházott kulturális termékekhez (festményekhez, karikatúrákhoz, öltözkéhez, épületekhez stb.) teszi hasonlatossá. Például egy Rolls-Royce fotója jelentheti, hogy a kocsitulajdonosa a felsőbb osztály tagja, vagy hogy kedveli a drága autókat, vagy hogy van egy gazdag barátja és így tovább – az ilyesfajta jelentéshordozás megragadható Nunberg referáló függvényei segítségével (Nunberg 1978, de l. Tarnay/Pólya 2004: 4. fejezet). Ebben az értelemben természetesen egy fénykép is reprezentálhat tévesen, ha mondjuk, a Rolls-Royce mellett álló férfiról azt sugallja, hogy a kocsitulajdonosa, vagy gazdag, miközben nem az. A probléma tárgyalását lásd még a főszövegben, alább.

képeket, egy *intenzionális kontextust* hozunk létre (szemben az oksági viszonyokon alapuló jelentéssel), amelyben a reprezentáció félresikerülhet (függetlenül attól, hogy a képre ruházott valódi szemiotikai viszony vagy kódolás kapcsolódik-e a kép oksági alapon működő ábrázolóerejéhez vagy ikonikusságához). Például nagyanyánk fotója téves reprezentáció lehetne egy, a 20-as évek divatját bemutató könyvben (ha, mondjuk, nagyanyánk nem divatos öltözékben lett megörökítve), annak ellenére – sőt, éppen amiatt –, hogy természetes jelentése változatlan marad. Az intenzionalitás ezekben az esetekben azt jelenti, hogy van értelme arról beszélnünk, hogy jól vagy rosszul használjuk-e, olvassuk-e a képet, mivelhogy a jelentésviszonyt és annak felismerését nem valamilyen determinisztikus törvényszerűség hozta létre. És éppen ez tesz egy reprezentációt valódi reprezentációvá: *a valódi reprezentációs viszony mindig intenzionális viszony*.

Vegyük észre azonban, hogy egy adott, vizuálisan észlelt tárgynak mint valódi reprezentációnak a felismerése ugyanazokon a felismerő képességeken alapul minden valódi szemiotikai viszonyt hordozó tárgy esetében. Ennek megfelelően, a nem természetes jelentésű (valódi módon reprezentáló) fényképek pusztán annak a mértékében különböznek a (nem hiperrealista stb.) festményektől vagy rajzoktól, hogy mennyivel járulnak hozzá az általuk ábrázolni hivatottak felismeréséhez, mennyire könnyítik meg azt. Tehát az említett (festett, illetve fotografált) tárgyak *felismerésének módjai* között csak fokozatbeli különbség van.¹³ Minőségi különbséget az *ábrázolás módjában* találunk: míg a fényképek ábrázolóereje rendszerint részben az ábrázolt tárgyhoz, eseményhez, vagy jelenethez fűződő oksági kapcsolatukból ered, addig a festményszerű objektumok valódi reprezentációs viszonyainak felismerése túlmutat a helyes oksági kapcsolatok megragadásán (olykor nem igényli, gyakran nem is teszi lehetővé azt). Viszont éppen ezért lehetnek képesek a fényképek és filmképek is tévesen reprezentálni: annak felismerése, hogy a valódi reprezentációként működő fotók mit ábrázolnak, nem elsősorban azon múlik, hogy mit ábrázolnak (ti. hogy a világ mely részlete foglaltatott képbe), vagy hogy a kép milyen oksági nyomokat hordoz (*what is causally marked in it*), hanem hogy a szemlélő milyen vizuális észlelő- és kognitív rendszerrel (pl. sémákkal vagy fogalmakkal) rendelkezik.¹⁴

¹³ Itt feltételezzük, hogy a valódi reprezentációként használt fényképnek kijelölt ábrázolási funkció valamilyen nem túl távoli kapcsolatban áll a képen láthatókkal. Természetesen, ha egy sárga gumikacsa fényképét a kora magyar romantika szépirodalmi erőfeszítéseinek (vagy mondjuk az amerikai elnök horgászhibbijának) a reprezentálására használnák, akkor fenti állításunk érvénytelen lenne: az értelmezést a fénykép nem segítené jobban, mint egy rajz vagy festmény.

¹⁴ Íme két további példa arra, hogy a valódi reprezentációk révén történő felismerés intenzionális jellegű (az első Walton 1984 egyik példájának továbbgondolt változata). Tekintsük Twiggy (a híres vékony brit manöken) egy torzító tükörben felvett fényképét, amelyen Twiggy kövérnek látszik, bár a képen semmi nem utal arra, hogy torzító tükörben vették fel (vagyis pusztán egy kövér Twiggy-t látunk). Walton e képpel kapcsolatban arra a furcsa következtetésre jut, hogy a kép, éppen a közte és a modell közti oksági kapcsolatok miatt természetes módon jelenti, hogy Twiggy vékony. Walton felfogásával az a probléma, hogy nem veszi számításba a torzító tükröt, amelyet *oksági intenzionális kontextus*nak tekinthetünk, amennyiben – feltételezhetjük – azokon az oksági láncokon, amelyek a kövér Twiggy képéhez vezetnek, a tükör miatt nem tudnánk „visszafelé haladva” az igazi Twiggyhez jutni, vagy legalábbis több lehetséges „bemenet”-hez juthatnánk (azaz feltételezzük, hogy a tükör úgy torzít, hogy különböző emberek ugyanolyan módon látszanak benne pufóknak, s így utólag nem állapíthatjuk meg egyértelműen, kinek a torzított képét nézzük (Feltéve továbbá, hogy eltekintünk az olyan egyedi vonásoktól, mint például Twiggy hajának színe vagy hosszúsága, mely a torzító leképezés során is megőrzi egyedi azonosító erejét. Olyan tulajdonságokra gondolunk itt tehát, melyeket a torzító tükör sok-az-egyhez értelemben képez le.) Úgy véljük, a szóban forgó fénykép természetes módon vagy intrinzikusan a kövér Twiggy-t (pontosabban a torzító tükörből visszavert „kövér Twiggy” képet azaz fotonkonfigurációt) jelenti, viszont tévesen reprezentál, ha az igazi, azaz nem a tükörben leképzett Twiggy reprezentálásának veridikus, az igazságot megcélzó funkcióját jelöljük ki számára. E veridikus reprezentáció téves jellege azonnal világossá válik, amint Twiggyt ennek alapján próbáljuk felismerni – hisz kudarcot vallunk. Az *oksági extenzionális kontextusok* az intenzionálisakkal ellentétben nem kuszálják össze a rajtuk keresztül húzódó oksági láncokat, s nem teszik lehetetlenné a pontos oksági alapú azonosítást. Például egy jól működő iránytű oksági szempontból tökéletesen extenzionálisan működik akkor is, ha vashányában használják (s ott nem a Föld északi és déli mágneses pólusához igazodik), ahogyan egy üzemanyagjelző sem válik okságilag intenzionális kontextussá, ha a tankba vizet töltünk, és többé nem az üzemanyag, hanem a víz mennyiségét jelzi ki (bár a vezető, mondjuk, továbbra is azt hiszi, hogy az eszköz az üzemanyagszintet mutatja). A probléma ezekben az esetekben a *kijelölt* valódi reprezentáló funkció helytelenségéből származik – az adott oksági extenzionális kontextust képző eszközt egyszerűen tévesen értelmezik. A másik példa valójában a téves percepciót szemlélteti. Vegyük Twiggy-nek egy olyan fényképét, amelyet rosszul fókuszáltak, így túlságosan homályos ahhoz, hogy modellünk felismerhető legyen. Ez esetben azért beszélünk téves percepcióról téves reprezentáció helyett, mert bár a kontrafaktuális oksági feltétel kielégül (ha Twiggy nem állt volna a kamera előtt, nem lenne rajta a képen), ám *a kép nem őrzött meg elegendően sok oksági nyomot* (is not sufficiently marked) ahhoz, hogy az ábrázolt személy identitásáról információt hordozhasson. Az egyediség-felismeréssel és a megőrzött oksági nyomokkal (*preserved causal markings*) kapcsolatos elméletünk szóhasználatával élve azt mondhatnánk (l. Tarnay/Pólya 2004: 80 skk.), hogy az első példában szereplő képen számos olyan oksági interakció nyoma őrződött meg, amelyek irrelevánsak abban a tekintetben, hogy az *igazi* Twiggy

Az ábrázolásra és a felismerésre vonatkozó fenti két feltétel párhuzamba állítható a fizikai vagy környezeti egyediség, illetve a szervi egyediség másutt leírt fogalmaival (l. Pólya/Tarnay 2004a, Tarnay/Pólya 2004). Az ábrázolás és a felismerés feltételei ugyanakkor a téves reprezentálás két feltételére is utalnak. Az első feltétel ugyanis azt mondja ki, hogy az adott reprezentációt (reprezentálást) egy olyan – helyes – oksági viszony alapozza meg, amely összetéveszthető egy másik, ám rossz (helytelen) oksági viszonytal (azaz hogy a szemlélő egy jó irányba futó oksági láncot összetéveszsen egy rossz irányba futóval). A második feltétel megadásához idézzük fel, hogy az egyediség-felismerésről szóló elméletünk szerint a megismerő alany perceptuális felismerő mechanizmusai alapvetően kétféle szinten működhetnek: a *kategoriális*, illetve a *specifikus* (egyedi) felismerés szintjén. Azaz egy élőlény adaptivitása egy adott ökológiai cél (pl. táplálkozás vagy családfenntartás) viszonylatában vagy a kategoriális, vagy a kategórián belüli (vagy mindkét fajta) megkülönböztetéseknek finomságától függ. Másutt (Tarnay/Pólya 2004) amellet érveltünk, hogy a kategoriális megkülönböztetés (de nem az egyedfelismerés) megkívánja az *összehasonlítás képességét*. Ennek fényében a téves reprezentáció (téves reprezentálás) második feltételét így fogalmazhatnánk meg.

Egy potenciális reprezentáció, *r* téves (téves reprezentáció) akkor és csak akkor, ha olyan kijelölt ábrázolófunkcióval (mondjuk *A* reprezentálásának a funkciójával) rendelkezik, amelyet illetően a szemlélő/értelmező adott perceptuális mechanizmusai képesek felismerni, hogy *r* az adott funkcióval, s nem egy másikkal (mondjuk *B* reprezentálásának a funkciójával) rendelkezik (vagy hogy adott célnak felel meg, és nem egy másiknak). Vagyis a téves reprezentáláshoz szükséges, hogy a szemlélő/értelmező képes legyen összehasonlítani a különböző ábrázoló (reprezentációs) funkciókat, illetve célokat.

Az evolúcióelmélettel összhangban azt javasoljuk, hogy az *egyediség felismerése* (ti. az individuumok nyomon követése) *akkor adaptív, ha annyi kauzális interakció nyomát őrzi meg, amennyit csak lehetséges*, pontosabban amennyi az individuációhoz – szag, hang, arc, járás stb. nyomon követése révén – elégséges. Más szóval az egyedfelismerési képességeknek megfelelően *finoman szemcsézettnek* (*fine-grained*) kell lennie. Ezzel szemben a *kategoriális percepció* és megértés (ide tartozik a nyelv is) a megismerőnek abból a képességéből származik, hogy az *oksági láncok terjedelmes részeit levágja*, illetve olyan mintákat vesz a megmutatkozó oksági interakciók nyomaiból, amelyek többféle cél elérését is szolgálhatják (pl. a veszélyes ragadozók vagy dühös emberek felismerését, függetlenül a színükkel, magasságukkal, korukkal és egyéb individuális jellemzőjükkel kapcsolatos oksági interakciók nyomaitól). A kategoriális észlelés ennek megfelelően szükségszerűen viszonylag durván szemcsézett (*coarse-grained*), s ez teszi lehetővé, hogy a kategoriális reprezentációk (pl. a nyelvi elemek vagy fogalmak) valódi reprezentációkként, azaz téves reprezentációra képesen működjenek, és alkalmasak legyenek pontatlan információk (gyors) átadására, miközben szinte teljesen alkalmatlanok a specifikus információk hordozására.

4. Analóg és digitális kódolás

Az oksági láncokról és oksági interakcióról mondottakat alapul véve, az egymásra vetítéssel megvalósuló nyomon követéssel kapcsolatos itt vázolt gondolatmenethez természetes módon kapcsolódik az analóg/digitális megkülönböztetés problémaköre. Habár az okság, illetve az információáramlás filozófiai elméletei (pl. Dretske 1981, Salmon 1984, Dretske 1988, Kitcher 1989 és Millikan 2000) az oksági nyomok létrejövetelének és hordozásának (*marking*) gondolatát nem fejtik ki teljesen, egyetérteni látszanak abban, hogy az oksági szerepet játszó objektumok olyan entitások, amelyek ún. megőrzött mennyiségeket (*conserved quantities*) hordoznak (pl. a töltést tekintik megőrzött mennyiségnek, áttekintést ad Psillos 2002: 123 sk., illetve l. Dowe 1996, Salmon 1997, Dowe 2000). Eszerint, ha elfogadjuk, hogy minden okozat információt hordoz a létrejöttében szerepet játszó okokról, ésszerűnek tűnik, hogy azokat a megőrzött mennyiségeket, amelyeket egy adott téridő koordinátán áthúzódó oksági láncok (vagy ún. világvonalak) adott helyzetben hordoznak, úgy tekintsük, mint amelyek egy potenciális észlelő (ti. egy kognitív rendszer) rendelkezésére álló összes lehetséges információt alkotják az adott oksági láncok vonatkozásában. Ezt az információhalmazt neveztük korábban környezeti vagy fizikai

miképpen néz ki (pl. mi van a háttérben, Twiggy-n kívül kik látszanak még a tükörben, stb.), viszont relevánsak a tekintetben, hogy Twiggy torzított tükörben látható képe hogyan néz ki, míg a második képen túl kevés oksági interakció hagyta ott a nyomát vagy túl kevésnek a nyoma őrződött meg.

specifitásnak. A megőrzött mennyiségeknek ez a totalitása az adott téridő ponthoz vezető oksági láncok összes múltbeli interakciójáról hordoz információt, ám hogy egy észlelő rendszer vagy élőlény valójában mit képes ebből a végtelen halmazból információként felvenni, attól függ, milyen érzékenységgű érzékszervekkel és kognitív rendszerrel rendelkezik. Tautologikusan úgy is fogalmazhatnánk: *pontosan azt képes információként felvenni, ami számára oksági nyomokat hordoz*, vagyis ami számára okságilag nyomjelezve (*marked*) van. Az egyediség felismerése tehát azt jelenti, hogy az észlelő képes megragadni és feldolgozni egy adott téridő koordinátát elfoglaló disztális (oksági) objektum oksági nyominformációját (*causally marked information*). Ezt az intuíciónkat tükrözi a szervi specificitás gondolata.

Evolúciós szempontból a kérdés az, hogy a biológiai formák fejlődésének különböző szintjein általában, és az emberi társas evolúcióban konkrétan milyen mértékben lesz szükséges érzékelni az okságilag megőrzött mennyiségeket ahhoz, hogy egy adott észlelő a disztális objektumok (ti. individuumok) állandóságát azok látszólagos és valós változásai ellenére képes legyen detektálni. Másként fogalmazva, vajon az észlelőnek az individuum jegyeit mennyire kell/lehet variábilisnak, illetve specifikusnak (maradandónak) észlelnie? Mondjuk – hogy a kategoriális észlelésből hozzunk egy példát –, elég annyit tudnia, hogy ha a bogyók sötétek, akkor ehetők, vagy hogy egy kutya, ha ugat, akkor nem harap? Vagy pedig azt is tudnia kell, hogy a következtetés beigazolódásához a bogyóknak ilyen-és-ilyen alakúnak kell lenniük, a kutyának pedig ilyen-és-ilyen módon kell csóválnia a farkát? Közelebb kerülhetünk a válaszhoz, ha felidézzük, hogy Dretske (1981: 136) szerint az analóg/digitális megkülönböztetés arra a módra vonatkozik, ahogyan egy jel egy változó tulajdonságra (pl. ehetőségre vagy harapóságra) vonatkozó információt hordoz. E különbséget Dretske a következőképpen fogalmazza meg:

„Akkor és csak akkor mondjuk, hogy egy jel [*signal*] (struktúra, esemény, állapot) azt az információt, hogy *a F*, *digitális formában* hordozza, ha a jel semmilyen egyéb információt nem hordoz *a*-ról, legalábbis semmi olyat, amelyik nincs belefoglalva (beleértve) abban, hogy *a F*. Amennyiben a jel mégis hordoz további információt *a*-ról, [...], akkor azt mondjuk, hogy a jel ezt az információt *analóg formában* hordozza. Amikor a jel azt az információt, hogy *a F*, analóg formában hordozza, akkor mindig pontosabb [*more specific*] és gazdagabb-teljesebb [*more determinate*] információt hordoz *a*-ról, mint ha pusztán csak azt hordozná, hogy *a F*.” (Dretske 1981: 137, kiemelés a szerzőktől)

Ebből a definícióból nemcsak az következik, hogy bármely jel mind analóg, mind digitális formában képes hordozni információkat, hanem az is, hogy a kétféle mód közti különbség csupán fokozatbeli. A fizikai specificitás lényege abban áll, hogy a világban nem létezik két teljesen megegyező oksági lánc (ti. olyan láncok, az amelyeket alkotó oksági szálak minden interakciójukban megegyeznek, az első interakciótól az utolsóig), hiszen ellenkező esetben elvileg létezhetne két teljesen egyforma hópihe, tojás vagy iker. Ez a fizikai specificitás alsó keretfeltétele. Ha ezt a feltételt elfogadjuk, akkor az analóg és digitális kódolás különbségét a következőképpen fogalmazhatnánk újra: egy *j* jel analóg formában hordoz információt *a*-ról, ha nagyobb számú olyan – releváns – oksági interakció (vagy oksági szál) nyomát hordozza (vagy olyan oksági interakciókat nyomjelez), amelyek *a*-t konstituálják, mint egy másik, *k* jel, amely kevesebb, adott esetben csak egy interakció nyomát hordozza. Eszerint tehát *mennél több releváns oksági interakciót nyomjelez egy szignál, annál inkább analóg természetű*.

Ám ha ez igaz lenne, a specificitás és a kategorialitás közti különbség is fokozatbelivé válna – ami nemcsak az alapintuíciónkkal ellenkezne, de azoknak az empirikus adatoknak is ellentmondana, amelyek az intuíciónk eredetileg alapult (vö. Pólya/Tarnay 2004a). Így, bár egyetértünk azzal, hogy az analóg jelek a digitális jelekhez képest tartalmilag gazdagabbak, Dretske javaslatát teljes egészében nem fogadjuk el. Alternatívánk a következő. Ha a szóban forgó jelenségeket közelebbről szemügyre vesszük, kiderül, hogy míg az egyediség felismerésének képessége feltételezi, hogy a kódolás *minden releváns oksági interakció nyomát tartalmazza*, addig a kategoriális kódolás éppen az oksági láncoktól való elvonatoztatásban, az oksági láncok terjedelmes részének levágásában áll. Ez azt jelenti, hogy a kategoriális kódolás nemcsak akkor működik, ha kevés oksági interakciónyomot tartalmaz, hanem akkor is, ha egyáltalában nem hordoz ilyen nyomot: *a kategoriális avagy digitális kódolás során különböző entitásokat, helyzeteket és eseményeket ugyanolyan információs nyomok segítségével azonosítunk vagy ragadunk meg, azaz ugyanolyan információs nyomok jelzik őket*. Ugyanis a digitális kódolásnak nem az a

sajátossága, hogy egy adott változóval kapcsolatban egy bizonyos információt (pl. hogy a F) hordoz, hanem az, hogy a hordozott információ tartalma számos különböző objektum esetében ugyanaz vagy hasonló (pl. hogy a , b , és c is lehet F). A digitalizált (digitálisra kódolt) gazdag oksági információ épp azáltal válik 'szegénnyé', sematikussá, kategoriálissá a specifikushoz képest, hogy kódolása elvonatkoztat az egyedi oksági láncoktól. A digitális tartalom egyfajta közös nevező, *oksági interakciós átlag*, amely számos különböző egyedi oksági lánc egy-egy egyedi pontját „váltja ki”: messze nem olyan gazdag, ám könnyen reprodukálható, és számos egyedi esetre vonatkoztatható *általánosított tartalom*. Egy részleges analógiával élve, a nyelvi vagy fogalmi elemeket egy kirakójáték (*puzzle*) bizonyos vonatkozásokban vagy mértékben kötött, ám egyébként „univerzális” formájú darabjainak tekinthetjük, amelyek éppen alakjuk univerzalitásának („elvontságának”) köszönhetően *több helyre is beilleszthetők* az univerzumban húzódó oksági láncokat ábrázoló képen. Ezzel szemben egy-egy specifikus tartalom – alakjának egyedisége miatt – e képnek *kizárólag egy pontjára illene be*.

A sematikusság, ahogy a tanulmány elején is utaltunk rá, nem zárja ki, hogy egy kategoriális elemet individuációra használjunk – egy adott környezetben elképzelhető, hogy egy általánosított tartalom egy és csak egy entitásra illik (folytatva az analógiát: az univerzum oksági kirakós képének egy megfelelően kis részletén elég változatosak az üres helyek ahhoz, hogy egy adott univerzális darab csak egyetlen helyre legyen beilleszthető). Ez a logikai értelemben vett területspecifikusság (*domain specificity*) jelensége, ahol az „egyedi” azonosítás kizárólagossága mindig esetleges (egy kellően nagy képen azonban a darab máshová is beilleszthető lenne). Tipikusan ilyen a nyelv révén történő identifikáció. Mindenesetre az egymásra vetítéssel megvalósuló egyediség-észlelés példája azt jelzi, hogy a digitálisan kódolt kategoriális információ (vö. „szobor”, illetve „köhalom” címke) csak akkor hatékony, ha a környezetbe horgonyzottság vagy finoman szemcsézett perceptuális benyomás egészíti ki.

Mielőtt megvizsgálánk, hogyan alkalmazható az analóg/digitális különbség a különböző érzékelési modalitásokban, idézzük fel az egyediség-észlelésre vonatkozó első három feltételt (EF 1-3).

(EF-1) Az egyediségre való érzékenység egy adott evolúciós szinten a fülke fizikai jellemzőin keresztül, és az adott faj reprodukivitásának biztosítására és növelésére irányuló szelektív nyomás mellett jelenik meg.

(EF-2) Az olyan fizikai szubsztanciák változatossága, mint a szag, a hang, az arc és a járás csak akkor válhat funkcionálissá, ha kontextustól függetlenül jelzi az egyedülálló és páratlan mivoltát annak az egyednek, amelynek az indexeként működik. Azaz csak az egyed nyomon követésének eszközeként (az egyed indexeként) válik funkcionálissá.

Az első feltétel a specificitás felismerésének szelektív előnyösségét hangsúlyozza, a második feltétel pedig a fizikai és szervi specificitásra utal – így a két feltétel *az egyediség felismerésének keretfeltételeit* rögzíti (*boundary conditions*).¹⁵ A harmadik feltétel az egyediség azonosításának nem kategoriális jellegét és a fejlett társas evolúcióban játszott nélkülözhetetlen szerepét ragadja meg, így az egyedfelismerés létrejvetelének *miértjét* magyarázza (*why-condition*).

(EF-3) Az egyedi különbségek percepciója logikailag és – a társas evolúció szintjén – empirikusan is megelőzi a kategoriális percepciót. Az egyediség felismerése közvetlenül történik, nem pedig a kategoriális struktúrák vagy közvetve a kategóriatagság által.

Egészítsük ki ezt a negyedik feltétellel, amely visszautal a társas élet követelményeire, és azt igyekszik megvilágítani, hogy egy adott kognitív rendszer vagy élőlény *miképpen* hajtja végre az egyediség felismerését (*how-condition*).

(EF-4) Az egyedi különbségek észlelését az a vám-rév hatás határozza meg, amely egyfelől az élőlény számára az adott fülkében releváns – az oksági láncokba fűződő, s így az entitásokat konstituáló – oksági interakciókra vonatkozó elérhető információk totalitása, másfelől az élőlény fülkéjében jellemző társas megismerés diktálta szükséglet között érvényesül, mely megköveteli, hogy az élőlény fajtársait egymástól különböző egyedekként ismerje fel.

¹⁵ Az első három feltételt Pólya/Tarnay (2003)-ból emeltük át.

E feltétel azt sugallja, hogy egy kognitív rendszerrel rendelkező élőlény – legalább elvben – a rendelkezésére álló érzékelési modalitásoknak megfelelően az egyediség felismerésének különböző formái (pl. egymásra vetítés vagy szaglás) közül azt választhatja, amelyik révén egy-egy fajtársát mint minden más fajtársától különböző individuumot a legnagyobb biztonsággal képes nyomon követni. Természetesen nem minden érzékelési modalitás érhető el minden faj számára, és azok fajonkénti hatékonysága is eltérő. Lehetséges például, hogy az emberek szagalapú egyedfelismerő képessége visszafejlődött az idők folyamán, míg minden bizonnyal javult a vizuális egyedfelismerő képességük. Ugyanakkor valószínű, hogy a látás kevésbé megbízható az egyediség felismerése szempontjából, mint a szaglás – ez lehet az oka annak, hogy a *homo sapiens* egyéb modalitásokban is képes a specifikus azonosításra: beszédhang alapján, illetve bizonyos helyzetekben szag alapján is (pl. a szülést követő időszakban az anyák a gyermeküket olfaktorikusan is felismerik; a különböző érzékelési modalitásokra jellemző egyedfelismerési formákról összefoglalást ad Pólya/Tarnay 2004a).

Mivel azonban a magasabb kognitív működésbe ágyazódó egyediség-felismerő képességek feltehetőleg legalább olyan adaptívak, ha nem adaptívabbak, mint az alacsonyabb szintűek, az egymásra vetítéssel megvalósuló egyediség-felismerés jelentőségét nem szabad alábecsülnünk, még akkor sem, ha a vizuális érzékelés területén az analóg kódolás digitálisba való átválthatóságának lehetősége (vagy veszélye) igen csábító (erről bővebben l. Tarnay/Pólya 2004: 6. fejezet). Így jutunk el a specificitás felismerésének ötödik feltételéhez, amely szándékunk szerint nemcsak a Vaux-le-Vicomte kastélykertben megtapasztalható élményről ad számot, hanem más művészeti ágakban, mint például a zenében (jazzben) előforduló improvizáció jelenségét, az irodalomban a szavak evokatív erejét (vö. Mallarmé, Proust), illetve azok élvezetét is mint a fizikai specificitás, illetve az egyediség iránti érzékenység sajátos esetét magyarázza.

(EF-5) Egy élőlény egymásra vetítéssel megvalósuló nyomon követést alkalmaz, ha kognitív rendszere az információkat abban az értelemben analóg módon dolgozza fel, hogy a szenzoriális bemenetek hordozta oksági interakciók nyomjelei közül elegendően sokat dolgoz fel (őriz meg) ahhoz, hogy fajtársait képes legyen eltérő egyedekként megkülönböztetni.

5. Analóg felismerés a különböző érzéki modalitásokban

Az analóg/digitális információhordozás fenti definíciója lehetővé teszi, hogy a különböző érzékelési modalitásokra jellemző egyediség-felismerési képességet jobban megmagyarázzuk.

A szaglással (amely valójában legalább két modalitás az embernél, olfaktorikus és vomeronazális; l. Pólya/Tarnay 2004a) érzékelhető kémiai anyagok közvetlenül utalnak kibocsátójukra (*host*), hiszen annak valódi fizikai részei (szó szerint belőlük származnak). Ezek konkrétan az embernél, de általában az emlősök csoportjában is az egyik legfontosabb szubsztrátumai az egyediség kifejezésének és felismerésének. A szagok evolúciósan kialakult egyik legfontosabb funkciója nyilvánvalóan az, hogy meglehetősen stabil kémiai szerkezetük révén a kibocsátójukat annak minden belső és külső változása közepette és ellenére egyedivé tegyék. Kérdés, hogy ezt a feladatot analóg kódolás révén teljesítik-e. A válasz: igen is, meg nem is. Igen, mert a disztális objektummal (kibocsátójukkal) kapcsolatban minden (vagy elegendően sok) releváns oksági információt hordoznak, amely az objektum egyedi azonosításához szükséges (ti. akkor beszélünk egyedi szagokról, ha nincs két ugyanolyan szagot kibocsátó fajtárs); és nem, hiszen pusztán egyetlen egy oksági interakció nyomát őrzik meg, ti. azt, amikor az adott élőlény kibocsátotta őket. Úgy tűnik, mintha a szagok esetében egyetlen oksági lánc nyomjelei elegendőek volnának a specifikus információ hordozásához – ám így nem lehetnek digitálisak, hiszen egyedítenek, de nem lehetnek analógak sem, ha érvényesnek fogadjuk el azt a sokak által vallott intuíciót, hogy az analóg jelek tartalma gazdagabb, mint a digitálisak jeleké – márpedig a kérdéses (ti. specifikus) tartalomnál szűkebb érvényű tartalmat elvileg lehetetlen hordozni.¹⁶ Ezért szerencsésebbnek tartjuk azt mondani,

¹⁶ A „szűkebb érvényű” itt logikai-tartalmi értelemben olvasandó: egy specifikus információ általánosíthatatlan, míg a kategoriális lényegénél fogva általánosított. Az természetesen elképzelhető, hogy egy általános tartalmú szignál (pl. egy párzásra ösztönző feromon) fizikai-kémiai értelemben szegényebb, azaz kisebb energiatartalmú, könnyebben létrehozható és felismerhető, térben kisebb helyet foglal el stb., mint egy specifikus (pl. egy adott egyed specifikus szaga).

hogy az egyeditő szagok esetén az analóg/digitális különbség – Dretske elméletével magyarázatlan, ám az itt javasolt oksági felfogás keretében könnyen magyarázható okból – összeolvad. A specifikus szagok így egyetlen egy, ám önmagában is elegendő releváns oksági interakció nyomának megőrzésével mintegy nulladrendű megvalósulásai az egyediség-felismerés negyedik feltételének (EF-4).

Az ízlelés szintén kémiai szubsztanciák érzékelése, így elvileg alkalmas lehetne az egyeditésre, ám proximális jellege (ti. az észlelőszervnek érintkeznie kell az észlelt anyaggal) és az emberi társas élet adottságai (az interakcióban résztvevő felek közti távolság, az idegenektől való tartózkodás és ösztönös szemérem) miatt az emberi faj nem használja fel individuációra – ahogy tudtunkkal egyetlen másik faj sem –, jöllehet a borszakértők fejlett ízlelését, amely állítólag akár több tízezer bor különbségét is képes nyomon követni, talán ide sorolhatjuk.

A tapintással kapcsolatban nehéz bizonyossággal nyilatkozni, hiszen e modalitás érzékszerve, a test (bőr) rendszerint nem képes elegendő információt felvenni ahhoz, hogy kielégítse a specificitás felismerésének ötödik feltételét (talán azért, mert nem alkalmas aspektusváltásra). Ugyanakkor régóta együtt élő emberek, illetve családtagok esetén előfordulhat, hogy valamelyikük már-már tökéletes pontossággal meg tudja állapítani a másik identitását fejének vagy arcának letapogatása révén (a csökkent látóképességű embereknél különösen valószínűnek tartjuk ezt a lehetőséget). Viszont ilyen esetekben sem a test (bőr, haj) anyagi minőségei, *textúrája*, hanem a testrészek *alakja* szolgál az egyediség-felismerés alapjául, s ezáltal olybá tűnik, mintha a tapintás kvázi-izomorfikus módon a látás funkcióját venné át.

Talán nem tévedünk, ha azt mondjuk, hogy az egyediség felismerésének ötödik feltétele (EF-5) alapvetően a vizuális és auditív ingerek feldolgozására vonatkozik.

Az auditív ingerek a világ ama fizika tulajdonsága révén, hogy minden hallható hang egy alaphangból és számos – harmonikus vagy nem harmonikus – felhangból áll össze, igen gazdag tartalmú, analóg oksági információhordozók. Egy adott beszélő hangja végső soron egész légző- és beszélőrendszerének (tüdejének, gégejének, hangszálainak stb.) alakjáról és állapotáról hordoz információkat. Úgy véljük, a hangoknak ez az adottsága teszi lehetővé, hogy a beszédhangok (vagy egy-egy hangszer hangja) egyedi, és egyedi módon felismerhetőek legyenek.¹⁷

A vizuális ingerek szintén igen gazdag tartalmú információhordozók és a fény mint szubsztrátumuk révén (a fény gyorsan, egyenes vonalban terjed, és a földfelszínen lényegében mindenütt jelen van) evolúciós szempontból is alapvető előnyt jelentenek. Így nem meglepő, hogy az emberi egyedfelismerés legfejlettebbnek tűnő – de legalábbis leggyakrabban használt – példái ebben az érzékelési modalításban lelhetők fel. Nevezetesen a járás alapú felismerés (l. erről Pólya/Tarnay 2004a), de különösen az arcfelismerésen alapú egyedités mindennapos gyakorlata és viszonylagosan nagyfokú megbízhatósága azt sugallja, hogy igen adaptív mechanizmusokról van szó.

A probléma gondos vizsgálatához külön tanulmányra lenne szükség. Azt azonban mindenképpen szeretnénk megjegyezni, hogy annak ellenére, hogy az optikai ingerek információhordozása és feldolgozása analóg jellegűnek tűnik, a festmények (elsősorban a *trompe-l'oeil*) által kihasznált optikai (kvázi-)ekvivalenciák meglepte arra figyelmeztet, hogy a vizuális ingerek részcsoportjai – legalábbis az emberi szemlélők számára – adott esetben (pl. festmény, film, fotó) (kvázi-)egyenértékűek lehetnek a valóságos percepció során felfogott ingerekkel. (Ezért kelthet például egy síkszerű kép 'hamis' háromdimenziós térképzetet a szemlélőben.) Ebből pedig azt a következtetést vonhatjuk le, hogy akár az optikai ingerek inherens tulajdonságai miatt (ti. hogy a fény végső soron kvantált fotonokból „épül fel”), akár azért, mert nem elég finoman szemcsézett (pl. a retinális „felbontásában”), az emberi faj vizuális feldolgozó képessége, úgy tűnik, magában hordozza a digitális kódolásra való áttérés lehetőségét.

6. Kitekintés: az analóg információhordozás jelentősége a művészetben

Nincs alkalmunk arra, hogy ebben a tanulmányban részletesen kifejtjük, hogy az analóg/digitális megkülönböztetés, ha a fentiekhez hasonlóan az egyediség-felismerés fogalmával kapcsoljuk össze, milyen jelentőséggel bír az esztétikai tapasztalat szempontjából – meg kell elégednünk azzal, hogy felvázoljuk az esztétika élvezet lehetséges négy típusát.

¹⁷ Nem ismerünk viszont olyan (természettudományi) kutatást, amely megnyugtató módon magyarázná, hogy a hangképzésnek eme állandóan változó természete miképpen alapozza meg a beszélő egyedként való felismerését: ti. hogy mi az, ami az állandó változásban – az egyedi szagokhoz hasonlóan – állandó marad?

Láttuk, hogy az olyan vizuálisan érzékelhető tárgyak, mint a fotók, filmek, festmények vagy szobrok az ábrázolt jelenet felismerhetősége révén alkalmasak kategoriális információ közvetítésére. Azt is láttuk viszont, hogy ugyanezek a tárgyak egy sor specifikus információt is hordoznak (pl. a fotó a megvilágításról vagy a festmény a festő kézmozdulatairól) olyan egyedi oksági interakcióknak a következtében, amelyek többek között a készítés helyének és idejének sajátosságaiból, a film/vászon/festék érzékenységből és anyagi tulajdonságaiból, vagy éppen a kamera/alkotó egyedi mozgásából fakadnak. Úgy tűnik tehát, hogy *a materiális szubsztrátummal rendelkező művészi tárgyak minden kategorialitásuk ellenére* – pontosabban minden arra irányuló törekvés ellenére, hogy kizárólag kategoriális információhordozóként kezeljék őket – *finoman szemcsézettségük révén specifikus oksági nyomjeleket hordoznak* és mint ilyenek alkalmasak az egyedi szintű azonosításra.¹⁸ A finoman szemcsézettség itt sem jelent mást, mint a világ fizikai specificitásának érvényesülését: mint minden egyéb fizikai objektum, a művészi tárgyak (képek, szobrok, filmek stb.) is egyediek és megismételhetetlenek fizikai szerkezetük, azaz az őket konstituáló oksági interakciók következtében. Kérdés, hogy eredeztethetjük-e a művészi objektumok esztétikai hatását az egyediségükből? Azaz mondhatjuk-e, hogy attól művészi egy festmény, filmkép vagy szobor, hogy materiális tárgyként egyszeri és megismételhetetlen? A válasz összetettebb egy egyszerű igennél.¹⁹

Fentebb az analóg/digitális fogalompárt párhuzamba állítottuk a specifikus/kategoriális fogalompárral. Ahhoz viszont, hogy a megismerés esztétikai válfaját jobban le tudjuk írni, ezt a dichotomikus felosztást tovább kell finomítanunk, attól függően, hogy egy tárgy (individuum) kategoriális vagy specifikus azonossága egyértelmű (maradandó) vagy változó módon ismerhető fel. Így a pár mindegyik tagját két-két további részre bontjuk. Így a művészi „objektumok”-nak, illetve az esztétikai befogadásnak az alábbi négyes osztályozását kapjuk:

- i) beazonosíthatóan kategoriális
- ii) változó kategoriális (aspektusváltó)
- iii) beazonosíthatóan specifikus
- iv) változó specifikus (moduláló)

E típusok végső soron az esztétikai élvezet különböző forrásait határozzák meg. Nem feltétlenül szolgálnak értékrendként, jóllehet szeretnénk azt hinni, hogy a második, de különösen a harmadik és negyedik típust megvalósító művészi tárgyak befogadása *jóval nagyobb kognitív erőfeszítést igényel* és ezáltal (is) magasabb esztétikai értéket képvisel, mint az első típus esetei.

A kategoriális (i-ii) és specifikus (iii-iv) alkotások közti fő különbség abban áll, hogy míg az előbbiek esetében az alkotás materiális hordozója csekély szerepet játszik a „művészi” tárgy konstituálásában (tekintve, hogy a mű alapvetően fogalmi-nyelvi, azaz *par excellence* kategoriális módon jön létre), addig a fizikai specificitást kiaknázó alkotásoknál *az alkotás materiális mivolta, érzéki-észleleti gazdagsága* kerül előtérbe. Ez annyit tesz, hogy az első két típust megvalósító alkotások esetében a materiális hordozó másikkal való helyettesítése (pl. más papírra nyomják, más filmszalagra veszik) a mű (novella, film) tartalmát csak elenyésző mértékben változtatja meg (végső soron a hősnő lehetne barna helyett szőke, vagy játszhatná bármelyik aktuális díva – ha pedig mégsem, akkor a mű nem tisztán kategoriális jellegű).²⁰

¹⁸ A kategorialitás látványosan csődöt mond például a nem figuratív, azonosítható ábrázolttal nem hordozó festmények és filmek esetében.

¹⁹ És az érdeklődő olvasót újfent Tarnay/Pólya (2004) 6. fejezetének olvasására invitáljuk, ahol felfogásunkat tágabb, fenomenológiai keretbe próbáljuk illeszteni.

²⁰ Vegyük észre, hogy az említett példa, szereplők, helyszínek, stb. részleteinek megváltoztatása együtt jár a mű (film, festmény) fizikai/materiális anyagának (színek, formák, alakok, stb.) megváltozásával. A legtöbb esetben azonban ez a változás vagy nem érinti a kategoriális azonosítást (továbbra is például egy passiótörténetről van szó), vagy egy másfajta kategoriális azonosítást vált ki (ilyenkor szokás egy történet, mítosz aktualizációjáról beszélni, mint például a *Fekete Orfeusz* vagy *A postás kétszer csenget* c. filmben). Ebben az esetben az adott mű jelölő-jelentő természete kategoriális marad. (A feketeség például a négerek vagy braziliaiak zenei ösztönére, a karnevalisztikus környezetre utal, míg Jessica Lange „szőke szépsége” az erotikus motivációt erősíti.) Előfordul azonban, hogy egy szereplőcsere, mint például az, hogy Pasolini az idős Mária szerepében saját édesanyját szerepelteti a *Máté evangéliumában* vagy önmagát az élet trilógiájában, túlmutat a kategoriális azonosításon. Nemcsak arról van szó, hogy Pasolini édesanyja egyedi módon azonosítandó – ez más színészek esetében is megtörténhet –, hanem hogy ez a mód nem redukálható a kategorizációra vagy a szimbolizációra (pl. anyaság vagy keresztény hit), a film szubsztrátumát alkotja. Hasonló értelemben beszél Tarkovszkij a filmkép, illetve a filmre vett anyag

Az első típusba tartoznak azok a „művészi” és nem művészi tárgyak, amelyek nem kívánnak és nem is tudnak többet nyújtani maradandóan beazonosítható kategóriáknál. Jellemző példák erre a giccses romantikus történetek vagy a hollywoodi műfaji film-gyártás számos terméke, amelyekben a nézőnek-olvasónak igen kis erőfeszítéssel (és általában szigorúan literális olvasatban) sikerül beazonosítania a „pozitív” és „negatív” hőst és a többi egyértelműre faragott figurát. A szűzsé lényegében egybeesik a fabulával, és a befogadót általában semmilyen meglepetés nem éri: a kezdeti kudarc után a jók győzedelmeskednek, a gonoszok megbűnhődnek és a szerelmespár boldogan egyesül. Ide sorolhatjuk a gyermekmeséket is, amelyeknek a bonyolultsága a gyermeki megismeréshez illeszkedik. Az esztétikai öröm – ha egyáltalán nevezhetjük annak – itt a maradandó kategóriális beazonosítás öröme: a befogadó egyértelműen azonosítani tudja az elé tárt kategóriákat.

A második típus alá nagyobb kognitív erőfeszítést igénylő alkotások tartoznak, amelyekben – legalább a mű egy részében (filmnél, regénynél) – a mű szereplői és elemei többértelműek, amennyiben több kategória tagjaként is felfoghatóak, s emiatt maradandóan, mondjuk, „pozitív”-ként, vagy „negatív”-ként nem beazonosíthatóak. Tipikusan ide tartoznak a *suspense*-en alapuló detektívregények és -filmek (amikor a film végéig, de olykor végérvényesen is eldönthetetlen, hogy *X* „gyilkos” vagy „ártatlan”), a fabulától jelentősen eltérő (pl. azzal többé-kevésbé fordított irányú vagy a fabula eseményei között ide-oda lépegető) szűzsét, vagy a szürreális fabulát/szűzsét felmutató alkotások, illetve a nyúl/kacsa képekhez hasonlóan többértelmű vizuális reprezentációk. Itt az esztétikai öröm a kategóriák közti diszkrét váltásokból, azaz a befogadóban létrejövő aspektusváltásokból ered – hiszen a kategóriák között *nem* folyamatos az átmenet: az értelmezett figura vagy gyilkos, vagy ártatlan; vagy nyúl, vagy kacsa.²¹

Az esztétikai öröm harmadik típusát a specifikusként érzékelt tárgyak váltják ki. Itt a befogadó egy maradandóan azonosítható specifikus objektummal szembesül, amelynek nem annyira fogalmi tartalma, mint inkább az anyaga és a textúrája által hordozott érzéki minőségei lényegesek (pl. a Vaux-le-Vicomte kastélykert említett „szobrai”), ezek okoznak esztétikai élvezetet (vö. 15. l.). Ábrázoló erejét tekintve a tárgy bizonyos mértékig lehet figuratív-kategóriális (pl. Henry Moore kakadu-szobrai), ám hatása a néző érzékszerveinek és észlelőképességének, illetve az apró fizikai különbségek iránti érzékének megdolgoztatásában, gyakorlatoztatásban áll. E típus eseteit²² az választja el a negyedikétől, hogy szemlélő képes az élményt egy adott, emberi mércével mérve állandó objektumhoz lehorgonyozni (s így az élmény egyben az egymásra vetítéssel megvalósuló egyediség-észlelés esete).

A negyedik szintet elérő tárgyak befogadása során az észlelő specifikus élmények állandóan változó folyamába merül. A megélt tárgy, mondhatnánk, sokszorosan megismételhetetlen: nem egyszerűen az univerzum egy egyedi tárgyaként válik észleletté, hanem folytonosan változik és modulálódik, mint a mozgó lombok közt átszűrődő napfény, egy Stradivari-szóló vagy egy jazz improvizáció. A fizikai specificitás e legelemibb, oszthatatlan folyama olyan áramlásszerű érzéki-„gondolati” élményhez vezet, amely a pusztán nyelvi és fogalmi kategóriákból építkező kogníció számára *nemcsak kifejezhetetlen, de elérhetetlen is*. Tipikusan idetartoznak például Bill Viola videófilmjei és installációi, Stan Brakhage experimentális filmjei, Calder és Tinguely mobiljai, Mondrian, Frantisek Krupka, Barnett-Newman and Joseph Albers absztrakt ’vibráló’ festményei. Ezekben az esetekben valószínűleg a speciális ’moduláló’ élményt elsősorban az információfeldolgozás alacsonyabb, szenzoriális szintjeinek, mint pl. az agyi V1 látóterületnek „fokozottabb” működése okozza, amely bizonyos, de eddig nem tisztázott értelemben függetlenedik a magasabb kognitív (pl. kategóriális) funkciókat ellátó területektől (vö. Zeki 1999, Livingstone 2002). Nem kizárt, hogy egyfajta öngerjesztő és/vagy hurokmechanizmusról van szó.

egyedísítéséről (vö. a halott test márványszerűsége a *Hét szamuráj*ban, a lepedő fehérsége a *Nazarin*ben, vagy a léggömb az *Andrej Rubjov*ban – Tarkovszkij 1998: 70-71, 79).

²¹ M. C. Escher átmenetet ábrázoló képei (pl. Metamorfózis, Verbum) különösen tanulságosak e tekintetben: geometriai formából vagy az állatból állatba átváltozó alakok diszkrét lépésekben, jól elkülöníthető fázisokban változnak át. Ahol az átalakulás nem diszkrét (s ez csakugyan ritka Eschernél) két magyarázat is adódhat: az adott kép vagy az esztétikum negyedik típusát valósítja meg, legalábbis részben (amennyiben az átmenetek specifikusak és tagolhatatlanok); vagy azok a képrészek, ahol a látottakat nem tudjuk kategóriálisan azonosítani, nem képviselnek esztétikai értéket, szorosan véve nem tartoznak a kép „poénjához” (például más átmenetek a kiinduló és végső formák között ugyanúgy megtették volna a kép „mondandója”, kinyert tartalma szempontjából).

²² Hangsúlyozni szeretnénk, hogy a harmadik és negyedik esetben a „típus” kifejezés az *osztályzás* tagjaira utal, s nem arra, hogy az itt felsorolt esetek olyan – metafizikai – módon lennének valamely típus esetei, ahogyan például az itt nyomtatott „kerék” karaktersor a „kerék” szó egy megvalósulása, vagy ahogyan egy átlagos western „bandita”-ja a fabula szintjén a műfaji kánon egyik típusát valósítja meg. Ezek a típusok (iii és iv) az osztályzásban léteznek, nem a világban – a specifikus tárgyak nem ideák sokszorosítható és ismételhető lenyomatai.

Természetesen nem hisszük azt, hogy az esztétikai élvezet fenti négyféle típusa minden esetben világosan elkülöníthető. Már csak azért sem, mert nem ontológiai, hanem kognitív kategóriákról van szó, amelyek az adott tárgy befogadásában releváns feldolgozó folyamatok szerint különböztetik meg az élmény típusait. Említsünk meg befejezésképpen két olyan esetet, amikor a harmadik és negyedik típus közti határ különösen érdekes és problematikus. Az első az ún. román kori oszlopfők szalagdíszeinek ikonikusból plasztikusba, illetve plasztikusból ikonikusba való folytonos átmenete (vö. Focillon 1982). Az akantusz-, pálma és egyéb indamotívumok közé úgy ékelődnek be a különféle emberi és állati groteszk figurák és testrészek, hogy nem tudjuk eldönteni, voltaképpen mit is látunk. Imdahl (1993) és Boehm (1993), (1997) terminológiájával szólva az átmenetek, a jelölő elemek közti határvonalak „sűrűk”. Éppen ezért nem lehet szó az esetükben aspektusváltásról. Zenei analógiával élve, olyasmi ez, mint amikor a modern jazz zene kialakulásakor megjelent az ún. modális improvizáció, elsősorban Miles Davisnél, aki a hangokat mintegy horizontális kiterítve (s nem az akkordépítés alapján) improvizált, s így az egyik modusból a másikba szinte észrevehetetlenül „csúszott át”, modulált. Ám ha elfogadjuk az analógiát, akkor Boehm és Imdahl immár klasszikus példái, mint Cézanne: *Nagy fürdőzők* vagy *Mont Saint-Victoire* képei is inkább a negyedik típushoz, a moduláló észleléshez, s nem a harmadikhoz, az egyediség-felismeréshez tartoznának. És ha a plasztikus és ikonikus közti határvonalat tematizáló képek idetartoznak, akkor ide kellene sorolni a legtöbb impresszionista képet, Rembrandtnak a szem működését imitáló képeit, és valószínűleg minden olyan képet, amelyet Gamboni (2002) potenciális képnek hív, ahol az ikonikus jelentés „éppen születőben” van (emergens).²³ Az analitikus filozófiából jól ismert „csúszós lejtőn” (*slippery slope*), úgy tűnik, nem tudunk megállni. Ahhoz azonban, hogy erre a problémára megoldást találjunk, az egyediség-felismerésnek, s ezen belül az egymásra vetítéssel megvalósuló azonosításnak és a moduláló érzékelés-észlelésnek pontos elhatárolása szükséges. Erre a feladatra azonban ebben a dolgozatban nem vállalkozhatunk.

Hivatkozott művek

- Allen, R. (2000): Looking at Motion Pictures (Revised). Available at: <http://www.film-philosophy.com/vol5-2001/n25allen>
- Anderson, J. D. (1996): *The Reality of Illusion*. Carbondale/Ewardsville: Southern Illinois UP.
- Anderson, J. D. (2002). Scene and surface in the cinema: implications for realism. *Cinemas: Journal of Film Studies* 12.2: 61-73.
- Anderson, J. D. és Hodgins, J. K. (megj. előtt): Perceiving Human Motion in Synthesized Images. In: Anderson and Fisher Anderson, szerk. (megj. előtt): 129-139.
- Anderson, J. D. és Fisher Anderson, B., szerk. (megj. előtt): *Moving Image Theory: Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Barthes, Roland (1985) [1980]: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. (ford. Ferch M.) Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Boehm, G. (1993) [1978]: A kép hermeneutikájához. (ford. Eifert A.) *Atheneum* 1 (1993/4): 87-111.
- Boehm, G. (1997) [1980]: A képi értelem és az érzékszervek. (ford. Poprády J.) In: Bacsó B., szerk., *Kép, fenomen, valóság*. Budapest: Kijarat Kiadó, 242-253.
- Boehm, G. (2001) [1981]: A művészet tapasztalata mint az esztétika kihívása. (ford. Ullman T.) *Enigma* 5.3: 65-79.
- Chemero, T. (2001): What We Perceive When We Perceive Affordances. *Ecological Psychology* 13.2: 111-116.

²³ Még nehezebbé vagy eldönthetetlenné válik a helyzet, ha az „emergenciát”, a születőben lévő képi jelentést nem az egyedi jellegű érzéki gazdagság (sűrűség) felől, hanem a kategorialitás felől tekintjük, mint ahogyan erre korábban, a második rész végén magunk is utaltunk. Az, hogy a művészi, jelen esetben képi percepció az érzéki indexikusság vagy a kategorialitás felé nyitott, illetve regresszál, a tanulmány keretei között nem vizsgálható. Az itt bemutatott gondolatmenet, különösen a specificitás és a reprezentálás ötödik feltétele voltaképpen mindkét eshetőséget megengedi, sőt lehetővé teszi.

- Cupchik, G.C. (1997) [1992]: Az érzékeléstől az alkotásig, az esztétikai folyamat többszintű elemzése. (ford. Farkas A.) In: Farkas A., szerk., *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 73-92.
- Donnellan, K. (1966): Reference and Identifying Descriptions. *Philosophical Review* 75: 281-304.
- Dowe, P. (2000): *Physical Causation*. Cambridge: Cambridge UP.
- Dretske, F. (1981): *Knowledge and Its Flow of Information*. Cambridge, MA.: MIT/A Bradford Book.
- Dretske, F. (1988): *Explaining Behaviour. Reasons in a World of Causes*. Cambridge, MA./London: MIT.
- Focillon, H. (1982) [1943]: *A formák élete. A nyugati művészet*. (ford. Vajda A.) Budapest: Gondolat.
- Gamboni, D. (2002): *Potential images. Ambiguity and indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books.
- Gibson, J. J. (1966): *The Senses Considered As Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gibson, J. J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gibson, J. J. és Gombrich, E. H. (1971): Letters. *Leonardo* 4: 195-203.
- Gibson, J. J. és Gombrich, E. H. (1979): Letters. *Leonardo* 4: 174-176.
- Grice, P. (1957): Meaning. *The Philosophical Review* 66: 377-388.
- Harnad, S. (2003): Cognition Is Categorization. paper presented at UQM Summer Institute in Cognitive Sciences on categorization 2003. Available at: <http://www.unites.ca/sccog/liens/program.html>
- Hintikka J. (1962): *Knowledge and belief*. Ithaca: Cornell UP.
- Hochberg, J. (1997) [1979]: Egy és más a festmények mibenlétéről. (ford. Kelemen Á. és Major J.) In: Farkas A., szerk., *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 55-83.
- Imdahl, M. (1993) [1979]: Gondolatok a kép identitásáról. (ford. Babarczy E.) *Atheneum* 1 (1993/4): 112-131.
- Kitcher, P. (1989). Explanatory Unification and the Causal Structure of the World. In: Kitcher, P. és Salmon, W.C., szerk.: *Scientific Explanation. Minnesota Studies in the Philosophy of Science. Vol. XIII*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 410-505.
- Livingstone, M. (2002): *Vision and art: the biology of seeing*. New York: Harry N. Abrams.
- Merleau-Ponty, M. (2001) [1948]: Cézanne kételye. (ford. Szabó Zs.) *Enigma* 10.6: 76-95.
- Millikan, R. G. (1990): Truth Rules, Hoverflies and the Kripke-Wittgenstein Paradox. *The Philosophical Review* 99.3: 323-353.
- Millikan, R. (2000): *On Clear and Confused Ideas: an Essay about Substance Concepts*. New York: Cambridge UP.
- Noë, A. (2002): On What We See. *Pacific Philosophical Quarterly* 83: 57-80.
- Nunberg, G. (1978): *The Pragmatics of Reference*. Bloomington: Indiana UP.
- Pólya T. és Tarnay L. (2004a): Egyediség és reprezentáció. In: Pléh Cs., Kampis Gy., Csányi V., szerk., *Az észleléstől a nyelvig: A X. MAKOG előadásai*. Budapest: Gondolat., 131-156.
- Pólya T. és Tarnay L. (2004b): Affordanciák, kategóriák és egyediség. In: László J., Kállai J., Bereckei T., szerk., *A reprezentáció szintjei*. Budapest: Gondolat, 197-208.
- Psillos, S. (2002): *Causation and Explanation*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's UP.
- Ramachandran, V.S. és Hirstein, W. (1999): The Science of Art. *Journal of Consciousness Studies* 6 (6-7): 15-41.
- Salmon, W.C. (1997): *Causality and Explanation*. Oxford: Oxford UP.
- Salmon, W.C. (1984): *Scientific Explanation and the Causal Structure of the World*. Princeton: Princeton UP.
- Tarnay L. és Pólya T. (2003): Recognizing Specificity and Social Cognition. In: L. I. Komlósi, P. Houtlosser, és M. Leezenberg, szerk., *Communication and culture: argumentative, cognitive and linguistic perspectives*. Amsterdam: SIC SAT, 91-100.
- Tarnay L. és Pólya T. (2004): *Specificity recognition and social cognition*. Berne-Frankfurt a/M–New York–Oxford: Peter Lang.
- Walton, K. (1984): Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. *Critical Inquiry* 11: 246-277.
- Wollheim, R. (1997) [1980]: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. (ford. Papp Z.) In: Bacsó B., szerk., *Kép - fenomen – valóság*. Budapest: Kijárat Kiadó, 229-241.
- Zeki, S. (1999): *Inner vision. An exploration of art and the brain*. New York/Oxford: Oxford UP.