

Sándor Zsuzsa

## A vizuális kommunikáció vizuális nyelvi jelkészlete és ennek struktúrája

Tanulmányomban először felvázolom a vizuális kommunikáció folyamatát és a folyamatban ható tényezők összefüggéseit, s mindezt megkísérlem egy kommunikációs modellben összefoglalni.<sup>1</sup> Szándékomban áll a vizuális kommunikációra vonatkozó – a kommunikáció lineáris felfogásából származtatott, egyébként pedig igen népszerű – alábbi lineáris gondolkodást meghaladni:

VIZUÁLISAN KÖZLŐ / ALKOTÓ  
EMBER: ÜZENET LÉTREHOZÁSA •  
KÖZLÉS / ALKOTÁS: VIZUÁLISAN  
KÓDOLT ÜZENET • BEFOGADÓ /  
MEGISMERŐ EMBER: ÜZENET ÉR-  
TELMEZÉSE

Ebben a tranzaktív megközelítésben ugyanis csak az üzenet áramlása figyelhető meg, és semmi nem utal sem a visszaható, sem az egyéb viszonylatokra. A kontextus meghatározó lehet, ezért igen fontosnak tartom a gazdagabb megközelítéseket. A kifejtéshez Gerbner általános modelljét veszem alapul, megpróbálva a céljaimnak megfelelő átalakítást és továbbfejlesztést. A vázlatot most csak arra használom, hogy megmutassam a vizuális nyelv jelenlétét a vi-

zuális kommunikációban, érzékeltessem a vizuális jelek mint kódok kommunikációs viszonyokban betöltött szerepét. A vizuális kommunikáció modelljének teljes kidolgozásához (pl. a küldött és a vett üzenet közötti különbség, a kompozíció egészének kommunikatív vizsgálata) ugyanis még hosszas kutatások szükségesek. Ugyancsak nem foglalkozom azzal sem, hogy megmutassam a vizuális nyelv nyelvi jellegét (elfogadom a laza szóhasználatot a nyelvszerűség bizonyítása nélkül) vagy nem taglalom a gondolkodás-nyelv-vizuális nyelv kapcsolatrendszerét sem.

Kizárólag a vizuális nyelv tartományára koncentrálok tehát. A vizuális alkotásokra, tehát az ember alkotta látható világ produktumaira, képeire mint struktúrákra tekintek. Erre az alapra támaszkodva a vizuális jeleket absztrakt állapotokban vizsgálhatom.

Itt kell megfogalmaznom, hogy az egész dolgozat – eltekintve néhány, a természeti világ látványaira tett utalástól – az ember alkotta tárgyi világra vonatkoztatva vizsgálja a vizuális kommunikációt és a vizuális nyelvet. Az ember ugyan belelátja a természeti világba az emberit, s így az, ettől kezdve, az emberi kom-

munikáció része és a vizuális nyelv használatának terepe lesz – de ennek kifejtéséhez még kommunikációelméleti, pszichológiai és esztétikai kutatások eredményeinek beépítése szükséges.

A láthatóvá tett képi világból kivont absztrakt (azaz ábrázolási tárgyat nem hordozó, ezért tiszta vizuális szubsztanciákat megjelenítő) vizuális jeleket rendszerezem. A rendszer vizuális (nyelvi) jelek mint vizuális egységek különböző szintű viszonylatokba történő szerveződésekként áll fel részben hierarchikus, részben párhuzamos szerkezetben.

### **A vizuális nyelv a kommunikációban**

A vizuális nyelvi ismeretek és a vizuális (nyelvi) érzékenység olyan vizuális műveltséget eredményez, amely alakítja a világfelfogást, és segíti a világban való eligazodást. A vizuális nyelv áthatja a vizuális kultúra egészét, a vizuális nyelvi műveltség a vizuális kulturáltság szerves része. Mondhatjuk azt is, hogy a vizuális nyelv a vizuális kommunikáció intellektuális közege. Olyan szellemi tartomány, amely a vizuális technikák – mint fizikai közeg – segítségével lesz a kommunikáció szerves összetevője.

Szakirodalmi tanulmányozásaim eddig nem vezettek eredményre sem a tekintetben, hogy találtam volna egy vizuális kommunikációt megmutató vagy az általában vett kommunikáció vizuális vonatkozású kiterjesztését befogadó modellt, sem a tekintetben, hogy a vizuális kommunikációról szóló, modellal-

kotásra lehetőséget adó okfejtést találtam volna. Ezért témámhoz a kommunikáció értelmezésének olyan modelljét választom, amely a) a lehető legáltalánosabb, hogy a vizualitást képes legyen befogadni, b) az észlelést bevonja a rendszerbe, mivel a vizuális gondolkodás a látási érzékleteken és a vizuális észlelésen alapszik, c) tartalmazza az egyéniség és a társadalmi-kulturális környezeti tényezők hatását vagy alkalmas ezek beépítésére, hiszen a belső és a külső körülmények mind az alkotás, mind a befogadás folyamatában meghatározó szerepet játszanak. Így találtam rá George Gerbner 1956-os modelljére.<sup>2</sup>

Gerbner kutatásai közül ismertek a televíziózásra és a televízióknak a nézőkre gyakorolt hatására vonatkozó vizsgálatok, kultivációs elmélete a legtöbb kommunikációval foglalkozó könyvben megtalálható. Kommunikációs modelljének eredeti forrását és szöveggörnyezetét nem ismerem, de igen nagy rokonságot mutat azokkal a gondolatokkal, amelyeket a *Kommunikáció és társadalmi környezet* című tanulmányában ír le. Itt a kommunikációt úgy határozza meg, „mint közlemények révén történő interakciót, amely az embernek a létre, a prioritásokra, az értékekre és a viszonyokra vonatkozó fogalmaival kapcsolatos.” A kommunikációt az általános felfogás igényével bemutatató modellje a következők miatt lett számomra, illetve a vizuális kommunikáció bemutatása céljából elfogadható alap:

- a) megmutatkozik benne
- az észlelés és a szelektivitás bevonása a rendszerbe,
  - többféle üzenetfelfogás és jelentésértelmezés lehetősége;
- b) a hozzá fűzött értelmező magyarázatok tartalmazzák:
- a kommunikáció társadalmi-kulturális tényezők hatásában való vizsgálatát,
  - az interakcióként történő felfogást.

Mielőtt felvázolnám a gerbneri alaphelyzetre épített vizuális kommunikációt bemutató modellemet, néhány megállapítást kell tennem – éppen a leendő modell érdekében. Előrebocsátva, hogy a struktúra, a rendszer és a modell fogalmi megközelítését a vizuális nyelv modellje kapcsán fogom tárgyalni.

Először is látnunk kell egy olyan alapvető összefüggésrendszert, amelyben valamilyen emberi alkotás a kommunikáció egyik főszereplője. Ehhez egy Hankiss Elemér által leírt modellt használok fel. Ez a modell jól közvetíti a kölcsönösségi viszonyok két, sőt három ágát is: az író-mű-olvasó viszonylatában; az író-olvasó-társadalom kapcsolatrendszerében, illetve a mű viszonyulását az író-olvasó kapcsolatrendszeréhez.<sup>3</sup>

Másodszor: röviden foglalkoznom kell az észleléssel. Az észlelés a megismerési folyamat része, a (mű)befogadás folyamatában a felfogás aktusának összetevője. Nem más, mint „az érzékszervi információ felvétele és feldolgozása a világban lévő tárgyak látása,

hallása, ízelelése, szaglása vagy érzése céljából; irányítja is a szervezet mozgását ezen tárgyakat illetően.”<sup>4</sup> Vannak olyan irodalmak, amelyek az észlelést és a benne foglalt feldolgozási metódust egyféle vonatkozásában azonosítják a megértéssel (sőt, az érzékelésnek is tulajdonítanak értelmező funkciót!). Meglátásom szerint Bourdieu is e felé az értelmezés felé hajlik, amikor a művészeti észlelést a közvetlen megértés élményével azonosítja, vagy amikor a „megfelelő ismeretekkel nem rendelkező észlelet”-et „csonka észlelet”-nek nevezi.

Én most azonban az észlelést a jelentésértelmezést megelőző fázisként, avagy szintként fogom értelmezni és a kommunikációs modellben használni.<sup>5</sup>

Harmadszor: szólnom kell magáról a befogadásról. Meg kell jegyezmem azonban, hogy míg a mű befogadásról bőséges szakirodalom áll rendelkezésre, addig az általában vett befogadásról kevesebb. A képzőművészeti alkotások befogadása mind a szociológia, mind a művészettörténet és egyéb szakterületek kutatói által jól feldolgozott, de nincs olyan szakirodalom (vagy nekem nem sikerült eddig még hozzájutnom), amely a vizuális (úton történő) befogadást a maga tágasságában tárgyalná. Azaz: olyan széles megközelítést adna, amely egyaránt alkalmazható egy műszaki rajz, egy magyarázó ábra, egy jel vagy éppen egy képzőművészeti alkotás esetében. Most azonban mégis megállapításokat

teszek a céljaimhoz képest szűkebben értelmezett képi világra, a vizuális művészetekre – felhasználva Panofsky gondolatait<sup>6</sup>. A műbefogadás szintjeiként megkülönböztetjük a jelenség értelmezésének szintjét (a vizuális nyelvi olvasásra és a tárgyi beazonosításra vonatkoztatva, illetve kifejezési vonatkozásokkal) és a jelentés értelmezésének (ikonográfiai és ikonológiai) szintjeit.

Úgy gondolom, a jelenség- és jelentés-értelmezés kettős szintje nagyon jól alkalmazható minden vizuális alkotás befogadási folyamatának tagolására, így a vizuális kommunikáció modelljében szerepet kaphat. Lehetséges azonban az is, hogy az alkotási (közlési) céltól függően kell megkülönböztetéseket tennünk, mint ahogyan Mukařovský is teszi, amikor elkülöníti a műalkotást mint önmagát jelentő jelrendszert és a benne lévő vizuális jeleket az eszköz jellegű jelektől, ábrázolásoktól.<sup>7</sup>

### A vizuális kommunikáció vázlatos modellje

Modellemben a vizuális kommunikációt kapcsolatrendszerébe ágyazva értelmezem. Nézzük először a gondolatmenet elemeit:

ALKOTÓ (személy, a vizuális alkotás készítője) és az *alkotás* (mint az alkotó tevékenysége), BEFOGADÓ (személy, aki az interpretációt végzi) és *befogadás* (mint a befogadó tevékenysége), *észlelés és megértés* (most mint a befogadói

tevékenység mozzanatai), a mindezeket befolyásoló *társadalmi – kulturális környezet*. A különféle hatásokra az alkotófolyamatban létrejött KÉP (azaz a vizuális közlés) *téma/tartalom* és *vizuális nyelv* összetevőből áll, ahol egy feltételezett KÉP / ÜZENET „MAG” formálódik többszörös módosulással. Először mint KÉP / ÜZENET 1 (azaz az alkotó szándéka szerinti üzenet) majd mint KÉP / ÜZENET 2 (a befogadó által látott, vett üzenet: jelenség szint), végül mint KÉP / ÜZENET 3 (a befogadó által látott, vett üzenet: jelentés szint).

A modell sokszoros kontextusfüggőségben írja le a vizuális kommunikációt. Bemutatja azt is, hogy az alkotó gondolkodása az alkotási folyamat hatására is formálódik. A befogadó üzenetértelmezése részben találkozik az alkotói szándékkal, részben felkészültségei és egyénisége alapján sajátos vonatkozásokkal bír. A dinamizmus teljes körű: a befogadási folyamat maga is azon nyomban formálja a befogadói gondolkodást. A vizuális nyelvi hatások témafüggetlenül és ahhoz kapcsolódva is az értelmezés összetevői. Mind a vizuális nyelvi tartalmak, mind a befogadó egyénisége a közlésváltozat típusától függően kap(hat) kisebb vagy nagyobb szerepet, és ettől lesz különböző a felkészültség (avagy szakértelem) fontossága is. (A műszaki ábrázolás konvencióinak ismerete elengedhetetlen a műszaki rajzok értelmezéséhez, de egy látvány utáni ábrázoláshoz nem kell kü-

lönleges, a szabályok ismeretét is feltételező tudás.)

Végezetül újra hangsúlyozom: mindezek a folyamatok társadalmi összefüggésükben történnek. A vizuális kommunikáció minden szereplője és minden mozzanata a társadalmi-kulturális környezet viszonylatában nyer értelmezést.

### A vizuális nyelv mibenléte

A vizuális nyelv – nagyon egyszerűen fogalmazva – nem más, mint a látás nyelve. A nyelv szó félrevezető lehet, mert a “nyelv” hallatán általában csak a verbális nyelvre gondolunk. Természetesen itt éppenhogy nem ezt jelenti, hiszen a vizuális nyelv karakteresen nonverbális nyelv.

Kicsit más megközelítésben a vizuális nyelv nem más, mint a vizuális kommunikáció intellektuális közege, egyfelől üzenethordozó, másfelől az üzenet része. (Természetesen nem választható el a vizuális kommunikáció üzenethordozó közegének másik összetevőjétől, az anyagtól, pontosabban az ember alkotott tárgy- és jelenségvilág esetében az anyag-eszköz-technika-technológia együttesétől.)

A vizuális nyelv mibenlétének tárgyalását, tartalmának felfejtését kettős megközelítéssel végezhetjük: egyrészt strukturálisan gondolkodhatunk, másrészt a különböző képi közlések egymástól különböző vizuális nyelvi jellegzetességeit vizsgálhatjuk. Az első az elvontabb, a másik a gyakorlatközeli,

köznap. Az első esetben a legkisebb elemről (pl. a kárminvörös színről, az egyenes vonalról, stb.), mint nyelvi alapegységből kiindulva jutunk el a legbonyolultabbig, a sokrétegűen összetettig (amely nem más, mint a kompozíció, vagy a látvány vizuális egésze); ez tehát a vizuális nyelv tan kérdése. A másik esetben az egészről indulunk és azt vizsgáljuk, hogy milyen vizuális összetevői eredményezték éppen azt a változatot, amit szemlélünk; vagyis ez a használt vizuális nyelv területe. Igen találó Kepes György megfogalmazása: „A vizuális nyelv minden más kommunikációs eszköznél hatékonyabban képes a tudást terjeszteni. Segítségével az ember tárgyi formában fejezheti ki és adhatja tovább tapasztalatait. A vizuális kommunikáció egyetemes és nemzetközi: nem ismeri a nyelvet, a szókincs vagy a nyelv tan korlátait; egyaránt megérthetik írástudatlanok és művelt emberek. Tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebbre hatolva tud közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök. A statikusan verbális fogalmat a dinamikus képanyelv érzéki élelenséggel képes életre gerjeszteni. ... Egy adott vizuális kép befogadása egyúttal azt is jelenti, hogy a szemlélő szintetizálási folyamatban vesz részt. Az érzékelt kép tapasztalása egyúttal alkotó integrációs tevékenység. Lényeges ismérve, hogy az alakítóképes szerves egészé formálja a tapasztalatot. Ez a formaadás alapiskolája, ami viszont formátlan világunk

zűrzavarában strukturális szempontból óriási jelentőségű.”<sup>8</sup>

Ugyanakkor nem tudom elfogadni az általános nyelvészeti és egyes kommunikációs irodalmakban olvasható „másodlagos nyelv” meghatározást, mert úgy gondolom, hogy a vizuális nyelv nem ráépül a verbális nyelvre, hanem a megismerési folyamatban (tevékenységben) a fogalmi gondolkodás szintjén mintegy összetalálkozik vele.

### **A vizuális nyelv mint struktúra és mint rendszer**

A (vizuális) kommunikációt vizsgálva a modellek tekintetében eleve strukturalista gondolkodást tapasztalunk. Mivel a vizuális nyelvet is egy modellben szándékozom megmutatni, szükségesnek tartom néhány meghatározás közlését, amelyekkel érzékeltetni kívánom a témára vonatkozó felfogásmódomat.

Lévi-Strauss a társadalmi struktúrák vizsgálatával foglalkozik etnológiai és etológiai módszerekkel, de a modelleket általános tudományelméleti alapokon fogalmazza meg: „Az alapelv az, hogy a struktúra fogalma nem a tapasztalati valóságra, hanem az annak alapján létrehozott modellekre vonatkozik. (...)

Véleményünk szerint a struktúra név kiérdemléséhez a modellek kizárólag négy feltételnek kell hogy megfeleljenek. Először is, a struktúra rendszer-jelleget mutat. Olyan elemekből áll, melyek bármelyikének módosulása az összes többi módosulását vonja maga után. Má-

sodszor, minden modell transzformációk egy csoportjához tartozik, s e transzformációk mindegyike megfelel egy ugyanahhoz a családhoz tartozó modellnek, úgyhogy e transzformációk együttese modellesoportot alkot. Harmadszor, a főntebb jelzett sajátosságok lehetővé teszik, hogy előre lássuk, hogyan fog reagálni a modell, ha elemeinek egyikét megváltoztatjuk. Végezetül, a modellnek olyan módon kell fölépülnie, hogy működése valamennyi megfigyelt tényről számot tudjon adni.”<sup>9</sup>

Jurij Lotman szerint: „Modelláló tevékenységnek a modelleket létrehozó emberi tevékenységet nevezzük. E tevékenység eredményeit abban az esetben tekinthetjük a tárgy analógiának, ha azok eleget tesznek az analógia bizonyos (intuitíve vagy tudatosan megállapított) követelményeinek és – következésképp – megfelelnek ennek vagy annak a modelláló rendszernek.”, továbbá: „A modelláló rendszer az elemeknek és összekapcsolási szabályaiknak az a struktúrája, amely a megismerés, a megértés vagy a rendszerezés teljes objektumának állandó analógiaként szerepel. Ezért a modelláló rendszert nyelvként foghatjuk fel.”<sup>10</sup>

Kroeber Anthropology-jában így ír: „Egy rendszer vagy konfiguráció természeténél fogva mindig más és több, mint részeinek összessége: egymás közti kapcsolataik hálózata tesz hozzá egy szignifikatív kiegészítő elemet. Ezt a Gestalt-Psychologie-ből, vagyis az alak-



lélektanból jól ismerjük.<sup>11</sup>  
 Umberto Eco gondolatait idézve: „Struktúra az, ami még nincs. De amennyiben mégis létezik, ha meghatároztam, akkor is csupán a láncolat egyik közbülső darabkáját ragadtam meg, amely biztosít afelől, hogy e láncszem alatt még egy elemibb, mindenre magyarázatot nyújtó struktúra rejtőzik. E pontnál azonban tisztáznom kell, mi is foglalkoztat voltaképpen. Vizsgálhatok egy jelenségcsoportot azért, hogy az egymás közti korrelációt lehetővé tévő strukturális azonosításuk segítségével jobban megértsem a jelenségeket; ez esetben a struktúra csupán operatív eszköz, amellyel egy konkrét terület jelenségeit vizsgálom.  
 ...<sup>12</sup>

Szándékomban áll olyan vizuális nyelvi modell építése, amely összességében struktúra, mert viszonyrendszerekre utal vagy ilyeneket mutat be, egészében, illetve egyes csomópontjaiban pedig szempontokhoz kötött felsorakoztatásával vagy hierarchikus építkezésével rendszert testesít meg. Szeretnék olyan modellt felvázolni, amely egyúttal képes feltárni a kommunikáció vizuális útját is.

A vizuális nyelv mibenlétéről strukturálisan gondolkodva egyrészt azokat a törvényszerűségeket keresem meg, és azokat a közöttük (és más hatótényezők között) fellépő viszonyulásokat ragadom meg, amelyek minden vizuális alkotásban, szélesebben fogalmazva minden vizuális megnyilvánulásban (és minden

vizuálisan felfoghatóban) jelen vannak. A vizuális nyelv modelljét az emberi és a külső tényezők, illetve az ábrázolási téma modellhez kapcsolódó megjelenítésével gondolom létrehozni. (Ezen a ponton nem értek egyet Mukařovský felfogásával, aki a vizuális nyelvi jeleknek – pl. színminőségeknek és a színek képmezőbeli helyének – az ábrázolás tárgyaitól és témájától elválasztott jelentést tulajdonít.<sup>13</sup>

Úgy gondolom, ez a kizárólagosság legfeljebb az absztrakt művészetre igaz, egyébként pedig a befogadásban a jelentés a vizuális nyelv és a téma egymásra ható kapcsolatában jön létre.)

A vizuális nyelv kétféle szerepben tölti be a jelentéshordozó funkcióját. Egyrészt absztrakt valójában megjelenít, ezzel jelöl és önálló jelentést hordoz. Meg kell azonban jegyezni, hogy ezt a létállapotát legfeljebb a leltározó áttekintések idejére – mint ahogyan a jelenlegi modellalkotó szándék is ilyen – fogadjuk el. Másrészt komponált képek (és látványok) összetevője, ahol a jelentés szerves, szétválaszthatatlan része. Észre kell vennünk azonban, hogy a külső tényezők integrálásával a vizuális nyelv modellje igen erőteljes kommunikációs vonásokat is mutat. Vagyis ha az absztrakt tárgyalás kedvéért a vizuális nyelvet ki is vesszük életrehívó közegéből, a képből, mihelyt érdemelt szeretnénk mondani róla, vissza kell helyeznünk életterébe.

Eszmefuttatásunk zárásaként vegyük tehát sorra a VIZUÁLIS NYELV meghatározó tényezőit és alkotóelemeit.

A vizuális nyelvi hatásokat *befolyásoló külső tényezők* a következők:

Maga az *ember* (ember létéből következő biológiai és pszichológiai feltételek; egyénisége, [térbeli] nézőpontja, ...), a tőle elválaszthatatlan *társadalom/kultúra*, illetve *tér, idő; anyag*, végül pedig a (komponálatlan és) *komponált látvány egész*. (A komponált egész mintegy határfelület: egyszerre külső és belső.)

A vizuális nyelvi hatásokat befolyásoló *komponált* (komponálatlan) *egész*et *átható tényezők*: a meghatározó erővel bíró *ábrázolási cél*, a cél érdekében választott *ábrázolási téma* és a tematikában *ábrázolt tárgyak*.

Az előző két tételhez társulnak a vizuális nyelvi hatások *alaphelyzetszerű összetevői*: a (megjelenési és) *ábrázolási módok dimenziók szerint* és *optikailag*, illetve a kompozíció vizuális határai (síkon: képmezőformák).

Most már sorra vehetjük az alkotóelemeket. Miből áll a vizuális nyelv, mi mindent nevezünk vizuális nyelvnek vagy a vizuális nyelv részeinek?

A vizuális nyelv belső struktúráképző egységei a következők: *vizuális dinamika*, ennek összetevője a vizuális (hangsúlyozottság) *hangsúlyozás*, (figyelemirányulás) *figyelemirányítás* és a vizuális *építkezés/szerkezet*, mindezeket kiszolgálja a vizuális *arány* és *har-*

*mónia*, valamint a *vizuális ritmus*. A *tér* (téri dimenzionáltság) és az *idő* (mozgás, változás, folyamat) vizuális ábrázolásának módjai és a tér és az időbeliség érzetének vizuális úton történő keltése (illetve a hatás erősítése vagy csökkentése) minden kép szerves összetevője. Mint ahogyan ezek vizuális nyelvi elemi minőségek viszonylataiból, vagyis azonosságokból, ellentétekből, hasonlóságok-különbségekből és átmenetektől jönnek létre, amelyeket viszont az úgynevezett vizuális nyelvi elemek (a *forma, szín, fény, felület, vonal, pont*) minőségeinek együttállásai eredményeznek.

A vizuális nyelv a szemmel történő érzékelésen alapszik, így ez a tény meghatározza belső tartalmainak egyik felét (pl. szín- és formaérzet). Az érzékletek és az észleletek jelentésük értelmezése folyamán pszichológiai hatásokat váltanak ki, így kapunk meg egy másik vizuális nyelvi tartományt (pl. hideg színek, meleg színek, hideg-meleg színátmenet vagy színellentét, ritmus), míg egy újabb csoport kimondottan az alkotótevékenységben érhető tetten (pl. térábrázolási konvenciók).

A vizuális nyelv használatának egyik legfontosabb összetevője a vizuális észlelés alaplételeként értelmezett viszonyítás (a vizuális nyelvi minőségek és tárgy/látvány-egészek vizuális minőségeik alapján történő összevetése), a másik a viszonyítást követő vizuális ítélet (döntés). Az egyéni beállítódás nagyban



befolyásolja a vizuális nyelv használatát. Egyes minőségek és nyelvi együttállások azonban ugyanúgy hatnak minden emberre. A kerek formák szelídséget, békét sugallnak, a szögletes-hegyes formák nyugtalanítóak, támadók. A vörös szín és általában a telt színek izgatóak, vidámak, a telítetlen színek nem ritkán szomorkásak. A vizuális ellentét általában feszültséget kelt, izgalmat, dinamizmust visz a látványba, mint ahogyan mozgásérzetet eredményez az átmenetesség is. Az egészen kisléptékű hasonlóság, a nüansznnyi eltérés finom modellációjával általában nyugtató hatású. A szimmetria és általában az egyensúly a kompozícióban nyugodtságot mutat, az erőteljes aszimmetria feszültségkeltő hatása közismert. És így tovább, számtalan példát sorolhatnánk még a vizuális nyelvi hatásokból.

A vizuális nyelv végtelen gazdagságára – most csak verbális nyelvi megközelítéssel – az előbbi rendszer legutolsó fázisából, az egyik vizuális nyelvi elem tartományából nézzünk meg egy példaként megjelölt színt. Legyen ez a SZÍN, és nevezzünk meg néhány színminőséget – utalva arra, hogy nagyon sok színminőség anyagok, gyümölcsök, ásványok, jelenségek nevével kapta elnevezését, mint ahogyan sok biológiai vagy éppen földrajzi elnevezésbe pedig beágyazódtak a színek nevei.

Színminőség-karakterek:

*színezetre vonatkozóan (színezet: a szí-*

*nek színesség-tartalma, a szín neve nem egyenlő színezeti tartalmával):* sárga (sárga, melegsárga, narancssárga), narancs (sárgásnarancs, narancs, vörösesnarancs), vörös (vörös, bíborvörös), ibolya (bíbor, ibolya, kékesibolya), kék (ibolyáskék, kék, hidegkék), zöld (kékeszöld, hidegzöld, zöld, melegzöld, sárgászöld); *színre vonatkozóan (színezetek szerint rendszerezve):* (sárga:) pl. őssárga, tojásbéjfehér, krómsárga, citromsárga; (melegsárga:) pl. mustársárga, tüzescokker, kadmiumsárga (világos, sötét), aranyokker; (narancssárga:) pl. umbra, sienna, égetett okker, indiai sárga, égő narancssárga; (sárgásnarancs:) pl. narancscokker, csokoládébarna, mandarin narancs; (narancs:) pl. szépia, ekrü, narancsosfehér, terrakotta, kadmiumnarancs; (vörösesnarancs:) pl. kávébarna, téglapiros, tűzpiros, rozsdabarna; (vörös:) pl. caput mortuum, cinóbervörös (vermilion), égetett umbra (mahagóni), ősvörös, rőtli; (bíborvörös:) pl. karminvörös, tüzescrubin, ciklámenvörös, magenta; (bíbor:) pl. fehéresbíbor, vörösbíbor, ametiszt, tüzescametiszt; (ibolya:) pl. bíborlila (püspöklila), szürkéslila, lila, ibolya, tüzescibolya; (kékesibolya:) pl. tüzescibolya, indigó, krómviole; (ibolyáskék:) pl. tüzescibolyáskék, lapis lazuli, ultramarinkék (világos, sötét); (kék:) pl. kobaltkék (világos, sötét), párizsi kék, enciánkék, ciánkék, cőlinkék (világos, sötét); (hidegkék:) pl. azúrkék (világos, sötét), türzikék; (kékeszöld:) pl. capri zöld

(aquamarin), türkizzöld; (hidegzöld:) pl. kromoxidhidrát-zöld, permanentzöld, smaragdzöld; (zöld:) pl. krómzöld, sötét malachitzöld (magyarzöld); (melegzöld:) pl. akáclevélzöld, őszöld; (sárgászöld:) pl. méregzöld, almazöld, töksárga, banánzöld, királlysárga.

Egyes színnevek egyúttal természeti tárgy- vagy jelenség neveket is jelentenek vagy tartalmazzak, mint például *narancs* (orange), *őszibarackszín* (peach), *égő narancssárga*, *földbarna*, *csokoládébarna*, *négerbarna*, *vöröshagymabarna*, *hennavörös*, *vörös okker* (földpigment), *ciklámen*, *rubin* (a korundok csoportjába tartozó egyik ásvány), *tégla piros*, *ibolya* (violet), *harangviráglila*, *levendulaviola*, *cián* (cyan), *égbéka*, *menta zöld*, *fűzöld*, *tengerzöld*, *smaragdzöld* és *malachitzöld* (az azonos nevű ásványokról), *mandulazöld*, *akáclevélzöld*, *hárszöld*.

Vizuális érzékenységünk, képi emlékeink sokfélesége, gazdagsága eredményezi, hogy maguk a fogalmak képeket és vizuális érzékleteket generálnak bennünk. A vizuális nyelv így válik a világlátásunk és világértésünk hordozójává.

#### Jegyzetek

<sup>1</sup> A tanulmány 2003 májusában előadasként elhangzott a Pécsi Tudományegyetem Kommunikációs Doktori Iskolájának tanévzáró konferenciáján, majd beépült a szerző *A vizuális nyelv képi világa* című felsőoktatási

tankönyvébe (Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003).

<sup>2</sup> *A kommunikáció általános modelljében Gerbner megkülönbözteti az észlelés és a módszerek-ellenőrzés dimenzióját. Az észlelés dimenziójában a kiválasztást hangsúlyozza, a módszereknél a forma és a tartalom szerinti kettéválasztást, a médiaellenőrzéshez történő hozzáférést meghatározónak emelve ki. A modellről egy ábra található Lázár Judit *A kommunikáció tudománya* (Balassi Kiadó, 2001) c. könyvében (114.o.); nem világos azonban, hogy az ábra(forma) teljes egészében Gerbnertől származik-e, és ha igen, mi a forrás. Vö.: George Gerbner: *Kommunikáció és társadalmi környezet*, in: *Kommunikáció I. A kommunikatív jelenség*, szerkesztette: Horányi Özséb, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1977.*

<sup>3</sup> *Strukturalizmus I-II*, válogatta, a bevezetést és az összekötő szöveget írta Hankiss Elemér, Európa Könyvkiadó, 1971, (a továbbiakban: *Strukturalizmus*). Hankiss Elemér írja a *Bevezetésben* (I. kötet, 8.o.): „A strukturalista irodalomkutató például nem azt vizsgálja, hogy melyek azok a történelmi-társadalmi-élettrajzi, irodalomtörténeti tények, amelyek létrehozták az adott műalkotást, hanem a) vagy magát a műalkotást elemzi mint bizonyos alkotóelemek komplex rendszerét, b) vagy, ha például a keletkezésfolyamat is érdekli, akkor egy a műalkotást is magába foglaló nagyobb rendszert vizsgál, például azt a kommunikációs rendszert, amelyben a műalkotás funkcionál; e kommunikációs rendszert azonban nem egyirányú, lineáris kauzalitásnak tekinti: társadalom

• író • mű • olvasó • társadalom, amelyben a társadalom hat az íróra, az író hat a műre, a mű az olvasóra, az olvasó a társadalomra – hanem kölcsönös összefüggések rendszerének: ahol is nemcsak a társadalom hat az íróra, hanem az író is visszahat közvetlenül a társadalomra (azzal, hogy ír, megváltoztatja a maga viszonyát a társadalomhoz, s ezzel, bármennyire is parányi mértékben, a társadalmat is), az olvasó is hat a műre s rajta keresztül az íróra, az író és az olvasó viszonya is formálja a művet, és így tovább.”

<sup>4</sup> Robert Sekuler – Randolph Blake: Észlelés, Osiris Kiadó, 2000, 549.o.

<sup>5</sup> Vö.: Pierre Bourdieu: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei, in: Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok, szerkesztette: Józsa Péter, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978.

<sup>6</sup> Ervin Panofsky: A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomértelmezésének problémájához, in: A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok, Gondolat Könyvkiadó, 1984, 250.o.: „... szoros értelemben vett formális leírás gyakorlatilag lehetetlen: minden egyes leírás ugyanis – még mielőtt elkezdődne – a tisztán formális ábrázoló elemeket már szükségképpen valamilyen ábrázolt dolog jelévé alakította át; s ezzel – így vagy úgy – a tisztán formális szférából nyomban átnő egy értelmi szférába. ... csakhogy ebben az esetben az “értelem” – s ez döntő fontosságú – egy másik, ha úgy tetszik: elemibb rétegben helyezkedik el, mint az az értelem, amellyel az úgynevezett “ikonográfiai” szemléletmód foglalkozik. ... Azt az “elsődleges” értelemréteget, melybe

érzéki tapasztalataink alapján be tudunk hatolni, a jelenségértelem tartományának nevezhetnénk, melyet – ha úgy tetszik – a tárgyi értelem és a kifejezés-értelem további régióira oszthatnánk... A többi másodlagos értelemréteget ezzel szemben, mely csupán valamilyen irodalmilag hagyományozott tudás ismeretében tárul fel, a jelentésértelem tartományának nevezhetjük.”

<sup>7</sup> Jan Mukařovský: A képzőművészetek lényege, in: Strukturális I. kötet, 188.o.

<sup>8</sup> Kepes György: A látás nyelve, 6.o.

<sup>9</sup> Claude Lévi-Strauss: Strukturális antropológia I. kötet, Osiris Kiadó, 2001, 216.o. Lásd még: Józsa Péter: Lévi-Strauss, strukturális, szemiotika, Akadémiai Kiadó, 1980.

<sup>10</sup> Jurij M. Lotman: A művészet a modelláló rendszerek sodrában, in: Strukturális II. 42.o.

<sup>11</sup> Claude Lévi-Strauss: i.m. 248.o.

<sup>12</sup> Umberto Eco: A struktúra és a hiány, in: Strukturális I. 246.o.

<sup>13</sup> Jan Mukařovský: i.m. 197.o.