

EMLÉKEZÉS ÉS ELLENMEMÓRIA –
EGY TÖRÉSVONALRÓL AZ 1910-ES ÉVEK
MŰVÉSZETFILOZÓFIAI GONDOLKODÁSÁBAN
ÉS A MŰVÉSZET PRAGMATIKÁJÁBAN

MÁTÉ ZSUZSANNA

A művészetről való gondolkodás mindenki privilégiuma, az alkotóé és a művet szemlélőé egyaránt, ahogy az esztétikai tapasztalatban való részesülés is. A művészettörténész, a kritikus, a művészetfilozófus, az esztéta, az elemző, mint 'professzionális' befogadó pedig, mindenekelőtt az esztétikai tapasztalatban résztvevő befogadó.¹ Ezáltal a művészetben belülről történő hermeneutikai tevékenység és esztétikai tapasztalat alanyai, megélői vagyunk és nemkülönben, a műalkotással történő dialógus révén a művészet éltetői is. Az esztétikai tapasztalatban valamint az értelmezői vagy éppen elemzői tevékenységben a befogadó kulturális hagyományozottsága, tudáskészlete birtokában, a rá jellemző műveltséggel, kor- és világnézettel, egy sajátos élet- sorsérzéssel, érintettséggel, valamilyen (tudatosított vagy tudattalan) megközelítési stratégiával és applikációs irányultsággal vesz részt. Éppen ezért, a műalkotásról, a művészetről szóló beszélgetés befejezhetetlen, mely nem az egyéni reflexiók elégtelenségét, netán a tökéletlenségét jelenti, hanem – Gadamer kifejezésével – a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegével és szubjektivitásunkkal egyetemben.² Ezen esztétikai tapasztalattól a művészetről szóló filozofikus beszéd sem tud eltekinteni, mely ily módon magában hordozza e beszédnek a problematikusságát, legfőképp azt, hogy a művészi intuíciókról, önkifejezésekről, az alkotói teremtő folyamatról, a műalkotásokról és azok befogadásáról, hatásáról kellene az értelem számára valamifajta diskurzust adnia, arról kell fogalmat nyújtania, ami eredetileg nem fogalom, aminek megragadása nem elsősorban fogalmi, logikai úton történik. Mivel a műalkotás teremtése és a műélvezés, a hatás, összességében az esztétikai tapasztalatban való részesülés maga is a fogalmilag nehezen megragadható élményekben, érzésekben, összetett lelki folyamatokon alapul. Fülep Lajos szerint az

¹ Erre figyelmeztet Kulcsár Szabó Ernő: *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Budapest, Akadémiai, 2010. 118-119.

² Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford., utószó Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984. 213-215.

emlékezés az a közös nevező, amely áthidalhatja a fogalmi úton való megragadását a művészeti fenoménak. Egy ilyen bensővé tett kiindulási alapról indítja gondolatmenetét az 1911-ben olaszul is megjelent (a firenzei Circolo de Filosofico tagjai között nagy hatást kiváltó) *Az emlékezés a művészi alkotásban* című³ tanulmányában. A művészetről való filozofikus kérdést felkínálhatja maga a műalkotás is, ahogy Malevics *Fekete négyzete* (1915) vagy Duchamp *Fountainja* (1917) egy-egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai állítás illetve kérdés. Az „ellenmemória” kifejezést Michel Foucault 1977-ben megjelent kötetéből⁴ ’kölsönöztem’, majd lényegesen tágabb vetületben gondoltam tovább és alkalmaztam a valamilyen szempontból tárgyiasított memóriával szembenálló (nemcsak a foucault-i szépirodalmi) művészi kifejezés megragadására. E két szélsőséges, mégis az emlékezés (állító illetve tagadó; megformált illetve hiányállapotú) kontextusában maradó fogalomkörre épül írásom. Egyben jelezve azt a hatalmas szakadékot, mely a 20. század első évtizedében az emlékezést a művészetre a legteljesebben kiterjesztő (fülepi) művészetfilozófiai teória és a művészet azon pragmatikája között feszül, mely a leginkább látványos módon mindezt tagadja.

Az emlékezés a művészi alkotásban című tanulmányában a fiatal Fülep Lajos Benedetto Croce esztétikája három alaptételének cáfolata közben fejti ki a saját téziseit. Elsősorban a crocei intuíció fogalmat bírálja, bemutatja szerinte tartalmatlan jellegét és azt, hogy e fogalom ebben az értelmezésben használhatatlan a művészi alkotás teremtésének szempontjából. A két évtizeddel idősebb, népszerű olasz filozófus a *La Critica* folyóiratban rögtön reflektált. Croce kérdésfeltevése: „az emlékezés valójában külön kategória-e?, minthogy az emlékezés maga a szellem”.⁵ Mindenesetre a kérdés megválaszolásához Croce szerint, Fülepnek tovább kellene fejlesztenie koncepcióját.⁶

³ Fülep Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban*. In. Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok*. II. kötet, Budapest, Magvető, 1974. 606-650.

Tanulmánykötetemben Fülep Lajos művészetfilozófiai munkásságának első két évtizedét elemeztem, az emlékezet, a világnézet, a forma és a magyar művészet értékelésének kiemelésével, egyben elhelyezve az életmű e korszakát, több mint 20 tanulmányát az európai és a magyar esztétikai gondolkodás kontextusában. Így többek között emlékezés-tanulmányát is. Vö. Máté Zsuzsanna: „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*, Szeged, JGYTF Kiadó, 1995.

⁴ Michel Foucault: *Language, Counter Memory and Practice*. Cornell University Press, Ithaca, 1977.

⁵ Máté Zsuzsanna: „Szép eszéről, szép lelkéről...” *Tanulmányok a fiatal Fülep Lajosról és művészetfilozófiájáról*, 45.

⁶ Takács József: *Fülep Lajos Croce kritikája*. In. *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, 1986. 24-25.

S bár Fülep Lajos *Idő és örökkévalóság* címmel készült e téma kapcsán egy nagyobb szabású könyvet írni, de végül e művészetpszichológiai „expoze” mellett döntött,⁷ melynek továbbgondolására, bővítésére később nem került sor. Pedig, véleményem szerint e tanulmány problémafelvetése, az emlékezés alakító, teremtő jellege igen progresszív, melynek bizonyításaképp a fülepi gondolatmenet egy részét a gadameri felfogással állítom majd párhuzamba.

Fülep Lajos az emlékezés kategóriáját valóban túlságosan kiszélesítette, elsősorban a művészi szellemi alkotótevékenység, így a formáló tevékenység valamennyi aspektusára vonatkoztatva egy gyűjtőfogalomként használta, szándéka szerint reintegrálva a művészi alkotóképességet az emberi psziché teljességébe. Tézise: a művész emlékezésének lényege a formátlan intuíciónak alakító megformálása, miáltal minden „művészi kifejezés emlékezés”.⁸ A kiemelés, az elhagyást, a sűrítést, azaz minden formáló aspektust magára az emlékezés tevékenységére vezetett vissza, annak alakító és egyben újratерemtő folyamatára, olyannyira, hogy az emlékezés folyamata a művészi alkotótevékenységgel és kifejezéssel lett egyenértékű. Modernné teszi az emlékezés teremtő folyamatának hangsúlyozása és formaközpontúsága, azonban az emlékezés platonikus és metafizikus filozófiai háttérbe való beillesztése révén – ez utóbbi kapcsán a fiatal Lukács esszékorszakával erőteljes párhuzamot mutatóan – mára csupán művészetfilozófia-történeti jelentősége maradt e fülepi tanulmánynak.

A fülepi metafizikus felfogás és a formaközpontúság vonatkozásában a fiatal Lukács esszékorszakának több írásával találunk gondolati párhuzamot. Fülep Lajos emlékezés-tanulmánya a *Szellem folyóirat*ban jelent meg, Lukácséval együtt, melyet 1911-ben Lukáccsal és Hevesi Sándorral együtt szerkesztett. A rövid életű folyóirat szerkesztői maguk köré gyűjtötték a kor legtehetségesebb fiatal filozófusait, így a munkatársak közt volt Zalai Béla, Mannheim Károly, Ritoók Emma, Szilasi Vilmos, Balázs Béla. Tímár Árpád – a Fülep-hagyaték gondozója – szerint a folyóiratot jelentősége ellenére „teljes kritikai bojkott fogadta. Sem a Nyugat, sem a Huszadik Század, sem a filozófusok hivatalos folyóirata, az Athenaeum nem foglalkozott A Szellemmel, a napilapok nagy többsége sem méltatta, még csak rövid megemlézésre sem az új lap megjelenését. Személyes kapcsolatoknak és szimpátiáknak köszönhető, hogy egyáltalán megjelent valami. (...) Nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy a magyar tudományos közvélemény milyen nagy alkalmat szalasztott el közömbösségével, nemtörődömségével, vagy talán kifejezetten szándékos elhallgatásával. Igen jelentős tanulmányokról van ugyanis szó, elég ha emlékezünk

⁷ Fülep Lajos *levelezése I. 1904-1919*, szerk., a jegyzeteket és a mutatókat összeállította F. Csanak Dóra, Budapest, 1990. 192-193.

⁸ Fülep Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban*, 611-613.

arra, hogy Fülep írása Az emlékezés a művészi alkotásban olaszul is megjelent akkor, és Firenzében igen élénk, termékeny vitát váltott ki, Lukács két tanulmánya pedig - A tragédia metafizikája és A lelki szegénységről című, amelyek németül is megjelentek ebben az időben - a 20. századi gondolkodás fejlődésének szerves részévé váltak, jelentőségüket ma már a határainkon túli filozófiatörténet is elismeri.⁹ Fülep Lajos és a fiatal Lukács közötti párhuzamként emelhetjük ki¹⁰ többek között azt, hogy mindkettőjüket egy kritikus beállítódás jellemezte, a századelő szétesettségének, szellemi válságának, individualizmusának és relativizmusának a kritikája, s mindkettőjüknél az Abszolútum-keresés forrása az antirelativizmus volt, melynek az 1910-es években az eredménye a művészet metafizikus felfogása és a forma közép-pontba állítása lett. Fülep emlékezés-tanulmányában valamint Lukács esszéiben, drámakönyvében a forma az az önreflexív lényeg, amely az élet és egyben a művészet ontologikus alapja, miáltal mindent csak önmagára vonatkoztatva lehet megragadni, mivel formája révén tárul fel a létezését rögzítő saját belső jelentése, a lényege. Fülep koncepciójában az emlékezés tevékenysége teremti meg ezt a formát, mely a mű létének érvényt ad. A több mint 60 oldalas emlékezés-tanulmány metafizikai alapvetésében a levés és lét kétvilága közé helyezi a művészetet: „a művészet a formával kifejezi az időnkívülit, az el nem múltot, a létet, az örökkévalóságot. A vágy, amely az embert, a művészt a levésből a létbe hajtja: az örökkévalóságra vágyódás, így a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”¹¹ A művészet a levéssel szemben a létre utal, a kétvilág összekötő hídja, mintha Lukácsot parafrázálnánk¹² Fülep emlékezés-tanulmányának gondolatai révén. A két világ korrelációjának, átjárhatóságának, a metafizikai megvalósultságoknak a kérdésköre Fülepnél is felvetődik. Válaszában 2400 évet átugorva a platóni megoldáshoz kanyarodik vissza: a valóságban nincsenek formák, de a művészek által megpillantottan mégis vannak, ebből egyértelműen következik, hogy a lét megelőzi a levést. A művé-

⁹ Tímár Árpád: *A Fülep-irodalomról*. In: *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, 1986. 102-103.

¹⁰ Összehasonlító tanulmányomban részletes, szövegszerű egyezéseket is kimutattam: vö. Máté Zsuzsanna: *A fiatal Fülep Lajos metafizikus művészetfilozófiájáról - különös tekintettel a Fülep-Lukács párhuzamokra*. In: *„Alternatív tradíciók a magyar filozófia történetében”*, szerk. Fehér M István, Veres Ildikó, Miskolc, Felsőmagyarország Kiadó, 1999. 273-298.

¹¹ Fülep Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban*, 650.

¹² A fiatal Lukács művészetfilozófiájának metafizikus tárgyirteget elemeztem az *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében* (JGYTF Kiadó, Szeged, 1994.) című könyvemben, bemutatva a metafizikus duális kétvilágokat, a metafizikus spiritualitást, a metafizikus megvalósultság problémakörét, az abszolútizáló tendenciát.

szi forma a lét világába emeli az alkotót és befogadót egyaránt. Azonban a lét magaslatain az ember nem szemlélheti sokáig az örökkévalóságot, vissza kell térnie az időbe. Lukács *A tragédia metafizikája* tanulmányának jól ismert gondolatai csengenek vissza.

Fülep emlékezés-tanulmánya több vonatkozásban is kiemelkedő magában az életműben. Egyrésről ez volt a doktori disszertációja a budapesti egyetemen, másrésről a firenzei Circolo de Filosofico ülésének lelkes vitáját a tanulmánnyal együtt olaszul is publikálták. Legfőképp kiemelkedő abban a tekintetben, hogy az itt kifejtett három korrelációra, a lét és a levés, az idő és az örökkévalóság, az esztétikai abszolút és a történeti relatív kategóriáira még közel egy évtizedig építkeznek a fülepi művészetfilozófia, a (szintén könyvnek tervezett) *Dante*-tanulmányban, a *Donatello problémája* c. írásában, az 1923-ban megjelenő *Magyar művészet* c. könyvében és a *Művészet és világnézet* c. tanulmányorozatában.¹³ Ha emlékezés-tanulmányát egy tágabb művészetfilozófiai kontextusba illesztjük, akkor az emlékezés tevékenységének az időre, a múlt-jelen-jövő kapcsolatára vonatkozó strukturális jellemzője felől érdemes közelítenünk és itt vehetünk észre egy analogikusságot a gadameri hermeneutikával.

A művészet az emberiség emlékezete, melyet kötelességünk megtartani, megismerni, óvni. Felidézése és megőrzése arra szolgál, hogy a jövőbe mutató identikus folytonosságunkat megalapozza a jelenben. Az emberiség fejlődése, haladása céljából szükség van erre az identifikációra, állítják Lukács Györggyel együtt a klasszikus művészetéről gondolkodók. Ezáltal a múlt teremti meg a jelent és identikus folytonosságában a jövőt. A 20. század utolsó harmadában, a gadameri hermeneutikában azonban már nemcsak a múlt teremt magának jelent és identikus folytonosságban jövőt. Egyrésről az emlékezés folyamata ugyan az ember történeti alkatához tartozik, az ember történetének és képzésének (a Bildungnak) lényegi vonása, másrésről a mindenkor jelen teremt magának múltat, miáltal az emlékezés egy megőrző, mégis alakító és teremtő folyamat is egyben. Gadamer szerint az emlékezés a megőréssel és a felejtéssel együtt a szellem életfeltételei, és ez utóbbi lesz az újdonság létrehozásának a feltétele és egyben a tere. A jelenben lévő stabilitásunk kialakításához, azaz önnön definiálásunkhoz szükséges a múlthoz való viszonyulás megteremtése, mely nemcsak mechanikusan felidéző és megőrző, hanem egy, a múltat alakító és teremtő folyamat is. Így jelenben-

¹³ Az MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének Fülep Lajos konferenciáján mutattam be e három korreláció kiemelt szerepét a fiatalkori művészetfilozófiai írásokban, az 1906 és 1923 közötti Fülep-tanulmányokban és a *Magyar művészet* című könyvében: Vö. Máté Zsuzsanna: *Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep műveiben*, *Ars Hungarica*, (37) 2011. 2. 94-107.

levőségünk, jelen-létünk feltétele a megőrzött és (újra)teremtett múltbéli-ségünk, miáltal jelen-létünk nyilvánvalóvá, indokoltá válik önmagunk és mások számára, mely ugyanakkor az alapja is a jövőre irányultságunknak.¹⁴ Az emlékezés identifikációs tényező, egyszerre produktív és reproduktív, a múltat megőrző és egyben teremtő, oda-vissza irányultságú folyamat a mindenkor jelen által alakulóan, párhuzamosan a megértéssel, melyben szüntelen közvetítés van a „múlt és jelen között”.¹⁵

Visszatérve Fülep emlékezés-tanulmányához, Gadamer emlékezet-felfogásához hasonlóan az emlékezés tevékenységének ezen oda-vissza irányultságát láthatjuk, konkretizáltan a művész alkotótevékenységére vonatkoztatottan, egy progresszív gondolkörként; ugyanakkor Fülep metafizikus és platonikus következtetése e teória premodern minőségét jelzi. A művészi alkotótevékenységben az emlékezésnek két alaptulajdonsága van Fülep szerint, egyrésről megőrzi az impressziók, a belső élmények, összességében az intuíciók emlékéit, de emellett át is alakítja őket, mely alakítás már egyenértékű a művészi formálással, a művészi alkotó tevékenységgel.¹⁶ Fülepnél, szemben Crocéval, az emlékezés átfogóbb kategória, mint az intuíció, ugyanakkor emlékezés intuíció nélkül nem jöhet létre, mivel az intuíció mindig valami „új megismerését” jelenti, a „szellem és a valóság párosodásából” keletkezik, utána „alámerül a tudat alatti rétegbe, múlttá válik, szóval az emlékezés lehetőségének birodalmába kerül”, majd a művész személyiségétől függően átalakul, változáson megy keresztül, „mivel eleven valami, ami folytonosan alakul, s ahányszor csak fölmerül, mindig más formában jelenik meg”.¹⁷ Az emlékezés folytonos más milyenségének oka, hogy az újraintuált, már formát kapott múlt az emlékezés folyamatában mindig összekapcsolódva jelenik meg a művész jelen lelkiállapotának érzelmi világával és ennek állandó változása idézi elő az újraintuált formák folytonos változatosságát.¹⁸ „A művész emlékezése kvantitatíve különbözik a közönséges emberétől: nagyobb fogékonyság a jellemző iránt egyfelől és nagyobb felejtő képesség a jelentéktelennel szemben másfelől. Minden emlékezés már bizonyos fokig formálás, alakítás. Minél több jellemzőt látni valamely dologban és minél több nem jellemzőt elhagyni belőle: szóval: minél tökéletesebben emlékezni egyfelől, minél tökéletlenebbül másfelől – ez a művész tevékenységének alapja. (...) Az emlékezés mondja meg, mi a valóban jellemző, mi nem, s a művész emlékezése abban különbözik a többi emberétől, hogy nagyobb mértékben él benne

¹⁴ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*, 207-217.

¹⁵ Uo., 207.

¹⁶ Fülep Lajos: *Az emlékezés a művészi alkotásban*, 609.

¹⁷ Uo., 609-610.

¹⁸ Uo., 611.

e kritérium képessége, és nemcsak a múltra, hanem a jelenre is kiterjed.”¹⁹ Az emlékezés effajta alakító tevékenysége hozza létre a művészeti formát Fülep teóriájában, így a mű létének, belső lényegének az emlékezés által létrehozott forma ad érvényt, ebből következően a különböző emlékeztípusok – „melyek az individuumok egész egyéniségét s az élethez való viszonyát fejezik ki” – hozzák létre a művészet alapvető formáit.²⁰ Ezáltal a művészi formák igen mélyen az emberi lélekben gyökereznek, az életnek valamely oldalát fejezik ki, mégpedig a világnézetben objektiválódva: „Hogy ki melyik oldalát éli és fejezi ki az életnek, az egyéni és szubjektív dolog, de nem önkényes, hanem az ember lelki szerkezetén, hajlamán, világfölfogásán alapul, mindezeknek végső szintézise pedig az emlékezés.”²¹ Sommázva Fülep emlékezés-tanulmányának gondolatmenetét: a művészetet genesisében az emlékezés igénye és képessége hozta létre és az egész művészi tevékenység az emlékezés formáló képességéből vezethető le. A művészetet két emberi motiváció tartja fenn: az átélés igénye és az élmény alóli felszabadulás igénye, mindkettő az emlékezés tevékenységével érhető el. Az emlékezésből magyarázható meg a művészet leglényegesebb kifejezője is, a forma. Az emlékezés folyamata teremt a káoszról formát; a részletekből egészet; a jelen véletlenjeiből szoros és szükségszerű kapcsolatokat; a lényegtelen halmazból kiválasztja a lényegest; az elmúlóval szemben megteremt az állandót; megragadja a dolgok jellemző sajátosságát; kontemplációra alkalmas emlékezés-képpé formálja a megélt valóságot. Így minden műalkotás emlék, a művész egyszerre tökéletes, a jellemzőt meglátó-megőrző és egyszerre tökéletlen emlékezetének a produktuma. Az emlékezés alakító-teremtő tevékenysége hozza létre a művészeti formát, mely mindig többre emlékeztető, mint amennyi alkotójának szándékában állt, mivel a befogadás folyamatát a mű által előhívott asszociációs, logikai, nyelvi, érzelmi emlékképeink is befolyásolják, így Füleppel szólva: „nem arra emlékezünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékeznénk.”²² Gondolatmenete eddig a pontig állítható párhuzamba a gadameri emlékezés-felfogás oda-vissza irányultságával, az emlékezésnek a jelen szempontjából a múltat újratertető és formáló jellegével. Majd ezután Fülep a metafizikus két-világ közötti közvetítőként tárgyalja a művészetet: a művészet a jelen, a praktikus célok, a levés világa alóli felszabadulás; ezektől elfordulva a művész (és a befogadó is) a levés világából a létbe tér át, az időből az örökkévalóságba, a szüntelen formálódás világából a tiszta formák világába. A két-világ közötti mozgás paradox, a felső világból – mivel „nem

¹⁹ Uo., 620-621.

²⁰ Uo., 621.

²¹ Uo., 621-623.

²² Uo., 622.

személheli sokáig az örökkévalóságot” – vissza kell térni az időbe. „Ebből a paradoxonból, az idő és örökkévalóság egymással való küzdelméből, az embernek az elérhetetlenről való lemondani nem tudásából születik meg a művészet fejlődése, úgyhogy a művészetben van fejlődés, amennyiben az idő oldaláról nézi az ember, és nincsen, amennyiben az örökkévalóságra tekint.”²³ A tanulmányban a művészet metafizikai jelentősége részleg teszi össze a két-világ, a levés és a lét milyenségét. (Megjegyzem, a természet kifejezést használja Fülep a valóság, a levés világára.) „Természet és művészet, mint két különálló világ élnek egymás mellett: az első a levés és az idő világa, a második a lét és örökkévalóság. A természet és az emberi öntudat szünetlen formálódás. A kérdés immár ez: hogy lesz két formálódásból forma, e két változóból valami állandó, két időből egy örökkévalóság? a levés vajon létpillanatokból van-e összetéve? a formálódás formákból? az idő az örökkévalóság, időnkivüliség pillanataiból?”²⁴ A két világ átjárhatóságának kérdését fogalmazza meg, válaszmegoldása platonikus: mivel a valóságban, természetben nincsenek formák, de formák mégis vannak a művészek által megpillantottan, akkor egyértelműen következik ebből, hogy a lét megelőzi a levést. Így a kérdés nem az, hogy „hogyan lesz az időből örökkévalóság, hanem hogy lesz az örökkévalóságból idő; nem az, hogy hogy lesz a formálódásból forma, hanem hogy lesz a formából formálódás.” „Platónnal (s a misztikusokkal) e kérdésre csak az lehet a válasz: hogy az ember, a művész a létből jön a levésbe, e változó életben örökkévalóságra vágyik. Ezt a vallásos aspirációt fejezné ki ebben a világban a művész, aki mindenki másnál jobban emlékezik a létre, melyből jött.”²⁵

Michel Foucault az „ellenmemória” fogalmát a szépirodalmi nyelv ’birodalmához’ köti. A 18. század végétől az emberek olyan sűrűn találkoznak nyelvi jelenségekkel, hogy elkezdik a nyelvi szférát önálló jelenségként felfogni és alakítani. A foucaulti „ellenmemória” fogalomkör értelmezőjét, Bókay Antalt idézve: Foucault szerint korábban a nyelv elbújt az események mögé, majd lassan az előtérbe került, elindult az általános „nyelvedés” folyamata, mely folyamatban a 19. század közepére több „nyelvbirodalom” rögzült és szinte valamennyi az irodalmi nyelvvel ellentétben alakult. Az irodalmi nyelvvel szembenálló „nyelvbirodalom” a tudományoké vagy a mindennapi nyelv. Ezek olyan „nyelvi gyakorlatok”, melyeknek célja a változó, eltűnő emberi értelem rögzítése. Egyfajta történeti és praktikus memória ez, annak érdekében, hogy az egyes ember és a közösség biztosítsa a szubjektumok stabilitását és identitásának megőrzését. Ez a nyelvi emlékezet (a minden-

²³ Uo., 644.

²⁴ Uo., 648.

²⁵ Uo., 649.

napoké valamint a tudományoké) „megköt, közösségivé tesz”, felkínál egy olyan személytelen nyelvi képződményt, mely objektív, tárgyilagos próbál lenni. Az irodalomban ezzel szemben egy olyan gyakorlat tudatosodik már a koraromantikától kezdődően, amelyben a „nyelv szokásos rendje, grammatikája széthullik annak érdekében, hogy engedjen a szubjektív érzéseknek, élményeknek. Az irodalom, mint nyelv ezért nem emlékezés a külvilágra, hanem éppen a korlátozó emlékek szétzúzása, a fantázia agresszív középpontba állítása, egy folyamatos és radikális képiesítés és retorizálás. Az »ellenmemória« aktív felejtés, a fikcionalitás igazából önteremtés, az én, a személy másságának bizonyítéka a világ tárgyyszerűségének rendjével szemben.”²⁶

A Foucault által, az irodalomban megfigyelt, a 18. század végétől elinduló „nyelvedés” folyamata összekapcsolható a (fichte-i filozófiával is alátámasztottan) a szubjektum fokozatos térnyerésével; a Fichte által is középpontba állított és a német (kora)romantikusok által felmagasztalt művészi képzőerő, fantázia térnyerésével, mely lehetővé teszi, hogy a művész önnön énjéből, „saját fejéből és szívéből építsen hajlékot” (Friedrich Schlegel) önmagának. Míg Fichte a szubjektumban, az énben feltételezi a valóság alapjául szolgáló teremtő tevékenység helyét, addig Schellingnél minden ismeretet megelőz a teremtő természet, azonban nála is döntő jelentőségű a művészi képzelet, a fantázia, mivel a természet teremtő tevékenységét azonosnak tartja az emberével.²⁷ A 19. század közepére a „teremtő” a „képzőművész és a költő szinonimája lett.”²⁸ A művészi személyiség romantikus, még ma is élő sztereotípiája a Maarten Doorman szerint négy fejlődési vonal be- és összeérésének következtében alakult ki: a képzelet és az eredetiség felértékelődése, a művészet, mint expresszió elgondolása, a művész függetlenedése és a zsenikultusz. A művészetek kritériuma az ókor óta az imitáció volt, a klasszikus ideálok követése. A fantázia, a képzelet, az eredetiség, az expresszió értékének felemelkedése a romantikában egyúttal a hagyományos arisztotelészi mimézisz-elv háttérbe kerülését is jelentette, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy eredetisége, képzelete láthatóvá tételével a művész a benső világa ábrázolását tegye lehetővé, saját érzéseit, hangulatát vagy létmódját tegye kifejezővé. Az impresszionizmustól kezdődően a képzőművészet már nem a világ tárgyyszerűsége, emlékképeinek mimetikus lenyomata (leképzése vagy illuzionista ábrázolása); hanem éppen a világ tárgyyszerűségével – például a 19. század közepén a fényképezés gépi pontossággal rögzített valóság-visszaadásával – szembeni képalkotás, mely eredetisége, újdonsága révén az én, a

²⁶ Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Budapest, Osiris, 1997. 60.

²⁷ Maarten Doorman: *A romantikus rend*, Budapest, Typotex Kiadó, 2006. 148.

²⁸ Władisław Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*, Budapest, Kossuth K., 2000. 182.

személy, az individuum másfajta látásmódjának a bizonyítéka. A művészi képzelet, a fantázia láthatóvá teszi a voltaképpen láthatatlant. A művészi kifejezés komolysága, az autenticitás a legerősebb összefüggésbe kerül a művészi teremtő erőben lakozó újjal, az originalitással, a kreativitással.²⁹ A művészi kreativitás egyet jelentett a legkülönbözőbb korlátozó szabályoknak való szembeszegüléssel, mely a hosszú 19. században először a műfaji, műnemi korlátok átlépését, vegyítését jelentette, majd a mimézis elv, a természetűség, a valóságűség fokozatos háttérbe állítását, végül az esztétikai értékrend érvényességének (Szépség) és a mindenfajta ideologikumnak (Eszme) az elutasítását eredményezte. A 20. század fordulójától a művészeti autonómia e következetes végigvitele egy olyan modern művészet-értelmezést eredményezett, mely már nem követ semmiféle kívülről jövő törvényt, szabályt, vagy valamely külső tárgyiasságot, hanem csak a saját belső természetének megfelelőt, mely már nem a valóság utánzása vagy átalakítása, hanem a valóságnak egy új entitása, melynek ontológiai természetű van, kibővíti a létet. Az autonóm műalkotásnak nincs szüksége az esztétikai szférára, legkevésbé az esztétikum szolgálatára. Ahogy nincs szüksége a róla szóló filozofikus beszédre sem, hiszen ő maga is lehet filozofikus. Az avantgarde valamint az absztrakt művészet létrejöttékor ez a tendencia kapott erőre s mindinkább az elmélet vette át a személyes önkifejezés helyét. Így például Maartin Doorman szerint Malevics *Fekete négyzet* (1915-ben a szentpétervári futurista kiállításon bemutatott) képe inkább egy „pamflet”, a szuprematizmus tantétéleinek együttese, műalkotás formájában.³⁰ A *Fekete négyzet* elméleti síkja a vonal, a kompozíció, a forma hiánya, a szín tagadása, egyfajta „aktív felejtés”-e mindannak, amit egy festmény hordozhat. Hasonlóan az avantgard irányzatok szinte mindegyike valamely „aktív felejtés” (a foucaulti értelemben vett „ellenmemória”) jegyében, a tradíció, a hagyomány elutasításával, a múlt művészetéhez és a romantika zseniális, autentikus művészképéhez való tagadólagos viszonyban hirdette meg saját formabontó és tagadó programját. Doorman szerint a tagadásban Marcel Duchamp ment a legmesszebbre, aki hol így, hol úgy gúnyolta ki a művészet (romantikában hangsúlyozott) emelkedett státuszát: aláírással látott el és műalkotásként mutatott be használati tárgyakat (ready-made), legismertebb a *Forrás* (*Fountain* 1917) című alkotása, mely egy áruházban vásárolt piszoár, vagy éppen bajszot kanyarított egy Mona Lisa-reprodukcióra. Danto szintén kiemeli Duchamp művét, mégpedig a művészetről való filozofikus kérdés feltevése felől. Danto szerint a filozófia Platón óta a művészet elnyomására

²⁹ Maarten Doorman: *A romantikus rend*, 151-152.

³⁰ Uo., 162.

törekszik. Az elnyomás két formája, az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel³¹ alól akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgaságból”. E folyamat kezdetének véli, amikor a művészetben belül vetődik fel a művészet filozófiai természetének a kérdése, „amivel arra utal, hogy a művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.”³² Ebben a kontextusban Duchamp *Fountainja* – Danto értelmezésében – egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az”? – mely kérdés szerinte egyben Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolásaként is interpretálható, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát. Vagy, ahogy *A közhely színeváltozása* című könyvének *Filozófia és művészet* fejezetében fogalmaz: „A művészet gyakorlatilag Hegelnek a történelemre vonatkozó tanítását példázza, amely kimondja, hogy a szellemnek az a sorsa, hogy önmaga tudatára ébredjen. A művészet újrajátszotta ezt a spekulatív történelmet abban a tekintetben, hogy öntudattá vált, a művészet művészet voltának tudatává olyan reflexivitással, ami a filozófiáéhoz fogható, lévén a filozófia a filozófia tudata; [...]”³³ A „művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. [...] S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.” Duchamp *Fountainja* által jelölt folyamat egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz a tárgyi valósággal, amit imitál. Másrészt egy használati tárgy műalkotásként való funkcionáltatása tagadása mindannak, amit valaha is a művészetről gondoltak az antikvitás óta az európai kultúrkörben. Harmadrészt ez a művészet végét is jelenti, a filozófiai kisemmizést, azt a folyamatot, melynek során a hegeli víziót igazolva a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, így voltaképp egyenlővé válik a saját maga filozófiájával.

³¹ Arthur C. Danto: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz, 1997. 22-23.

³² Uo., 28-30.

³³ Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*, Budapest, Enciklopédia, 2003. 63.