

VITÉZ FERENC

**„ARS MEMORIAE”
– AZ EMLÉKEZÉS GRAFIKAI ÉPÍTMÉNYEI**

„Az élet lényege az emlékezet”, s a szót mechanikus (öntudatlan) emlékezetként, illetve a „szabad emlékezet” értelemben egyaránt használjuk. Babits Mihály Bergson filozófiájának alapvetéseit interpretálva, a múltba való tudatos visszanezést emelte ki.¹ Múltunk képei közül leginkább azok vannak jelen, amelyek valamilyen összefüggésben állnak jelenlegi percepciónkkal, amelyek cselekedeteinkre hatnak, választásainkat befolyásolhatják. Ugyanakkor nem törlődnek ki azok az emlékek sem, amelyek az adott pillanatban nincsenek jelen, „hisz éppen ebben áll a teremtő idő, hogy a múlt nem semmisül meg, hanem folyton gazdagodva, a jellel állandóan hat a jövőre.”² Az emléket virtuális hatása, választást befolyásoló ereje teszi tudatossá. Ám a tudatosnál mindig sokkal több a tudattalan, távollévő percepció és emlék – ha nem hívjuk elő szándékosan, akkor is bármelyik pillanatban hatása lehet a jelenben. Babits Bergson-értelmezésében az emlékezés nem visszatérés a múltba, „hanem a múlt minduntalan betolakodása a jelenbe. A múlt a lélek, a jelen a test: az emlékezés a lélek hatása a testre.”³

Sajátos formában van jelen az emlékezés a művészetben – az alkotás folyamatában egyszerre hat a tudatos és az ösztönös (mechanikus) emlékezet. Nem szokványos, hiszen amikor az „emlékkép” láthatóvá válik, a képet a művész nem megnevezi, hanem úgy (re)konstruálja, hogy gyakran nem a lineáris logika szerint következnek egymás után az érzékeléstől a fogalomalkotásig vezető fázisok, hanem logikai ugrások, szubjektív, aszociatív kapcsolódások határozzák meg a(z) elsősorban képi) fogalomalkotást, hiszen a művészi emlékezés folyamatában az emléktanyag maga is változik. A művészi emlékezés egyben *alkotó* is, produktív tudatműködés. Itt az emlékezés gyakran nem a múlthoz kötődik, hanem közvetlen, intenzív jelenlét a jelen időben, a bergsoni „végtelen tartam” aktiválása, nem passzív jelenlét, hanem tevékeny részvétel, alakítás.

Ezt a kérdést nem általánosan szeretném vizsgálni, hanem a képzőművészetre koncentrálni, azon belül is az „*in memoriam*” típusú alkotásokra. Még konkrétabban: a debreceni Grafikusművészek Ajtói Dürer Egyesülete (GADE)⁴ 2006 őszén az emlékek jegyében rendezett csoportkiállításának anyagát szemlélve. Négy témája volt elmúlt évi képzőművészeti programjuknak: 400 éve született Rembrandt, Mozart-jubileum volt (születésének 250. évfordulójára emlékezhettünk), s Bartók Béla-emlékévé is egyben (az 1945-ben New Yorkban elhunyt zeneszerző 125 éve született); illetve az '56-os emlékévé (az 1956-os forradalom és szabadságharc 50. évfordulója) kínálta az újraértelmezéseket, esetünkben a grafikai továbbgondolások lehetőségét.*

A kérdésünk tehát az, hogy a múlt öröksége felé való tudatos visszafordulás, a tudatos emlékezés mozzanata hogyan találkozott az ösztönös emlékekkel. Hogyan találkozik a percepció, az intuíció és az empátia a jelentésképző szándékkal? Hiszen itt nem a múlt jelenbe tolokodásának automatikus észleléséről és akaratlan rögzítéséről van szó csupán, hanem a múlt tudatos előhívásáról és beengedéséről is egyben. S mivel művészi tevékenységgel van dolgunk (alkotással), az is meghatározó lesz, hogyan formálódik át ez a

* Folyóiratunk jelen számát a GADE kiállítási anyagának válogatott grafikai lapjaival illusztráltuk.

múltörökség a jelenben, mit tesz hozzá a jövőhöz. Hiszen abban a pillanatban, amikor a jelen aktív része lesz az emlék, a múlttá vált jelent is megváltoztatja. Ráadásul azt sem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a Rembrandt-, Mozart- vagy Bartók-örökség képi reminiscenciáinál sem személyes (gyakorlati) emlékről van szó, de még 1956 sem mindenki által átélt műtesemény. Így a ráemlékezés folyamatában számolni kell az eddig eltelt 400, 250, 125 vagy 50 év alatt rájuk rakódott – és jelentésük részévé vált – asszociációk sokaságával, a megváltozott jelentések összességével, melyek egyszerre befolyásolják a rembrandti, mozarti és bartóki mű személyes élményének (ki)alakítását, a mű továbbgondolását, az örökségnek a jelen gyakorlatába építését vagy éppen a forradalom értelmezését, a rá való művészi emlékezést.⁵

A ráemlékezés folyamatában egyrészt tudatos „újraolvasásról” beszélhetünk, de a mű emlékeztető – sok esetben motívumidézetes – jellegében önkéntelenül is érvényesülhetnek a saját „olvasmányélmények” vagy más „olvasatok” hatásai. A művész sem tudja figyelmen kívül hagyni azt, hogy mit gondoltak, mit mondtak eddig például Rembrandt művészetéről, Mozart vagy Bartók zenéjéről. S még ha a saját, egyedi értelmezést is fogalmazza meg a jelen grafikus születtett lapjában, s ha az a szándéka, hogy újat mondjon, maga is hozzátegyen valamit az eddigi olvasatokhoz, azt mindig valamihez (az általa megismert reflexiókhoz, saját tudásához, intuíciójához és empátiájához, illetve saját művészi világképéhez, stílus- és formaeszményéhez, kifejezési eszköztárához stb.) képest teszi. A képzőművészeti (és a benne foglalt szellemi) hagyomány megidézése itt egyben hagyományalkotás, a hagyományba való belehelyezkedés pedig retrospektív konstruálás: egy diszkurzív folyamat során születik meg az új narratíva.

A jelen művésze párbeszédet folytat tehát az emlékezés tárgyával, a művel, a korábbi recepciókkal s magával a percepcióval és az emlékekkel is. Diskurzushelyzetbe kerül saját és mások észleléseivel, a hozzájuk kapcsolódó reflexiókkal. Világképek, szellemi tartalmak tárgyasulnak – a tárgyasulás maga is az alkotó párbeszéd eredménye –, a mű kihelyeződik a valóságba. Ám mivel az emlékezés képtárgyi produktuma nem izoláltan, hanem egy fajta intertextuális valóságban szólítja meg a nézőt – például egy Bartók-örökség újra-olvasatánál nemcsak a grafikai emléklap mint autonóm kifejezés szerepel ebben a párbeszédben, hanem a vevő-befogadó az általa addig megismert Bartók-képpel együtt reflektál a műre –, az esztétikai tárgyiasságot egyszerre két fizikai tárgyiasság hordozza: a grafikában testet öltött szellemi tartalom és a befogadás pillanatában is folyton alakuló örökségkép.

Sajátos játékalkazat jön létre: a fizikai tárgyiasság („illusztráció”) nélkülözhetetlen eleme a fantáziatárgyak kezelésének és értelmezésének (például Szilágyi Imre *Rembrandt nálunk járt* című rézkarca esetében, melynek terébe a Rembrandtról szóló tudásunk asszociatív továbbgondolásával, fantáziánk segítségével léphetünk be, és lehetünk szereplői a festő megidézett környezetének), habár a műtárgy esztétikai léte több, mint ami tárgyilag jelen van. S ha játékalkazatról beszélünk, szinte magától adódik a párhuzam a gyerekek szerepjátéka és az esztétikai tárgykonstrukció között, mely két folyamat hasonlóan megy végbe, csak éppen szándékaiban és eredményében tér el egymástól. A gyerekjátékokban ugyanis a játéktárgy fontos, de csak addig él, amíg működik a játzó fantáziája, szubjektivitása. A tárgy révén megtestesített szellemi alakzat támaszkodik a fizikaira, de csak a játzó közötti térben, kommunikációs tudatukban él. Ezzel szemben a műtárgy stabilizálja a szellemi alakzatot, bizonyos határokon belül térben és időben mindenkitől hasonló reakciókat igényel,⁶ még akkor is, ha a befogadó kiegészíti, önmagát hozzáadva, átkölti a műalkotást.

Kettős játék ez: a művész először befogadó, amikor (például) a Bartók-mű vagy a Rembrandt-kép kihelyezett tárgyiasságában azt saját szubjektumán keresztül értelmezi, majd alkotó, amikor e hozzáadott értelmezéssel, más fizikai megjelenéssel, új esztétikai tárgyiasságot helyez ki a többi befogadó elé. A Bartók-mű és a Rembrandt-kép egyszer már stabilizálta a szellemi alakzatot, egy új műalkotás továbbgondolásával azonban felszakadnak ezek a stabil formák, a műtárgy újra kihelyeződik az emberi valóságba, és az általános kommunikációs információcsere része lesz. A művész a saját emlékein túl (mit jelentett számára az *Allegro Barbaro* meghallgatása vagy mit érzett az *Éjjeli őrjárat* előtt állva) nemcsak mások emlékeit teszi sajátjává, hanem a szelektálás és újrakomponálás során a fizikai tárgyiasságában egyszer már stabilizálódott szellemi alakzatot szét-szedi, és új elemek számba vételével egy újabb stabil alakzatot kíván létrehozni.

„A költő nem úgy alkot, mint az isten: új fát, új emberfajt, új nyelvet. A költő új terv szerint új arányba állítja a régi világ elemeit, ez az ő alkotása. Az alkotás elsősorban kompozíció. Az alkotó a részek viszonyában az elemek közt futkosó erővonalak titokzatos rajzában fejezi ki művészi igazságát. A mű elsősorban az erővonalaknak ez a rendszere, mint ahogy a benzol elsősorban nem szén és hidrogén, hanem ennek a két elemnek jellegzetes kapcsolásmódja. A műalkotás az a belső terv, amely a mű minden elemét egy képzelt központ felé irányítja. (...) A legmagasabb írói törekvés, melynek a többi csak alantasa lehet: komponálni, a szerkezet segítségével a mű anyagából egy irreverzibilis művészi eszmét lobbantani ki.”⁷ Németh László (kritikai) ars poetikájában költőről és íróról beszélt, de az alkotók helyettesíthetők, tehát érvényes a komponálásra vonatkozó szabálya a képzőművészekre is. Azt kell tehát megvizsgáljunk, mi az új terv, az új arány, amely szerint egymás mellé kerülnek a múlt (és jelen) elemei. Melyek a művészi igazság felé vezető erővonalak, hogyan lesz a műalkotás jól előkészített varázslat, hogyan semmisül meg a „modell” a „hősben” (például Rembrandt Tamus Istvánban), de hogyan nyer ezáltal egy új életet is? Vagy feltehetjük a kérdést így is: Az egyszer már stabilnak hitt esztétikai tárgyiasság hogyan stabilizálódik újra egy új sorrendben konstruált fizikai kihelyezésben?

A kiállított (és külön grafikai mappában szintén közrebocsátott) kollektív azt is bebizonyította, hogy a tisztelgő mementóállításhoz igen alkalmas a grafika – konkrét művet s komplex életmű-egészét egyaránt képes illusztrálni, jellemet és helyzetet a tömörítő stilizálás vagy éppen a részletező játékoság révén dramatizálni. A különböző technikákban, sokszorosító grafikai eljárásokkal (rézkarc – aquatinta és hidegtű –, linómetszet, litográfia, illetve vegyes technika) készült lapok azonban számos árnyalatát megmutatták az illusztrálásnak, stilizálásának, a játéknak és dramatizálásnak. A kompozíciók többsége ugyanis – bár sok esetben adott társművet választott témaként – nem egyszerűen a grafika nyelvén mondta el, hogy mi látható egy Rembrandt-festményen, mi érezhető ki egy Mozart- vagy Bartók-műből, hanem az aktualizálás reflexióival a művész saját értelmezésével és továbbgondolásával formálta egyedivé a szellemi modellt. A stilizálás nem csupán motívumegyszerűsödést jelent, hanem – egy meghatározott szimbólumrendszerhez illeszkedve –, új emblémát teremtő „átiratot” is, ebben a transzpozícióban pedig kiválóan érvényesülhet a variáció játékelve. S negyedikként a dramatizálás sem hagyományos, epikus „mese-narráció” lett, hanem Rembrandt, Mozart, Bartók vagy ’56 géniusának, drámai téridő-sűrítésének sorsformáló tetőpontját – mint egy fajta léteesszenciát – megragadó modern katarzisa.

Térjünk vissza ahhoz a problémához, hogy a GADE képzőművészeti programjában az emlékezés nem volt spontán – hivatalos emlékévek köré szerveződött, illetve a tuda-

tosságról tanúskodik a program kifejezés is, amely ráadásul a tudatos jellegen túl a feladat jelentését is magában hordozta. (Félreértés ne essék: nem kötelező stúdiumról volt szó, annyiban azonban párhuzamba állítható a feladat például egy műtermi vagy szabadteri aktfestéssel, hogy valamilyen modell alapján dolgozott a művész, és a modell személyiségének, lelkiállapotának, hangulatának, az alak és a környezet viszonyának ábrázolásán és kifejezésén túl a jó művészi megoldások során az alkotó arra is törekszik, hogy, hogy saját személyisége, lelkiállapota vagy hangulata is megjelenjen a műben. Tanúskodik továbbá esztétikai világnézetéről, stílusáról, kompozíciós rendjéről. A stúdió-jellegű munkák rendszerint nagyon hasonlítanak egymáshoz, a műalkotások azonban annyi és annyi módon mutatják be a modellt, ahány művész ábrázolja azt.)

Megvolt azonban a választás lehetősége. A múlt „képei” közül azok fogalmazódtak új kompozícióvá, amelyek kapcsolatban álltak a művész jelen észleléseivel. Választását az befolyásolta általában, hogy a képzőművészet, a zene vagy a történelem jelent-e számára erősebb inspirációkat, s konkrétan az, hogy melyik szellemi örökség és hogyan van benne jelen élő esztétikai, erkölcsi vagy filozófiai anyagként. A művészetek időbeli (és térbeli) modellválasztásai rendszerint megegyeznek a társadalmi előképekével, s minél bizonytalanabb egy korszak, annál inkább keresi a maga történelmi (és művészeti) előképeit. Olyan időszakokra koncentrál, amelyekben a saját céljaival, világhoz való viszonyával valamilyen rokonságot vél felfedezni, azzal együtt, hogy természetesen egy-egy korszaknak többféle értelmezése is lehetséges.⁸ Ez az érdeklődés egyszerre több területen jelentkezik, nemcsak az életforma egyes mozzanatainak alakulásában, az épített környezet kialakításában vagy az öltözködésben, az elfelejtettnek hitt tudás újrafelidezésében, de adott esetben az illető korszak zenéje iránt is megnő az érdeklődés vagy a művészeti alkotások témájában, stílusában szintén megjelenik az előkép.

Ma a középkor, a barokk és rokokó, a romantika és a nomadizálás kora iránt mutatkozik nagyobb és általánosabb érdeklődés, de megfigyelhető a közelmúlt, a '60-as évek iránti nosztalgia is.⁹ Esetünkben az emlékévké modelljei sajátosan tükrözték ezt az érdeklődést, hiszen Rembrandt és Mozart a németalföldi és a késő-barokkot (utóbbi a burjánzó rokokó játékosággal együtt) képviselte. Bartóknál a nemzeti romantika modernzenei eklektikus és expresszív indulati harmóniájára figyelhetünk fel. 1956 pedig szinte jelen történelmünk része, azonosságunk tisztázáshoz szükséges a vele való viszony kialakítása, nem beszélve arról, hogy a „mi '60-as éveink nem feltétlenül a nemzetek és kultúrák közötti határok oldódásának a jegyében teltek, hanem a nyugati minták a lázadás metaforái lettek a kádári konszolidációnak nevezett diktatúrában.

Ezek a korszakok egyszerre mutatják a miszticizmus és a reszakralizáció iránti igényt, a monumentalitás vonzását és az álarok mögé rejtőző attitűdök megjelenését, a polgári életforma átlátható, nyugalmas, mégis titokzatos csábítását, a Jó és a Rossz egyensúlya mellett a vallás és a ráció találkozását, az összeegyeztethetetlennek tartott dolgok egymás melletti elfogadását, illetve a neo-primitív előretörését, mely az anti-racionalizmus szellemében mozgósítja az ösztönös lelki mechanizmusokat.

Ebben az értelemben a szimbolikus szürrealizmus – találunk itt példát Fátyol Zoltánnál vagy Papp Károlynál erre – a művészet ősi funkcióját is rokonának érzi. Mikor a művész el akarja vetni a szubjektív partikularitás korlátait, és az önálló világot reveláló mű megteremtését vagy éppen a mítoszteremtést szorgalmazza, úgy érzi, hogy közel kerül a művészet ősbibb funkciójához, tehát a tárgyat teremtő, szakrális, szimbolikus, mágikus vagy mitikus szerephez.¹⁰ Ez azt is jelenti, hogy az alkotó szakít az imitatív ábrázolással, középpontba helyezi a ritmust, fontossá válik a plasztikus jel. S azt is, hogy

a GADE művészei (szerencsére) nem egyfajta stílusirányt vagy esztétikai elvet képviselnek, hiszen – például B. Orosz István, Gonda Zoltán vagy Szilágyi Imre és Tamus István, illetve Burai István vagy Lukács Gábor esetében – a ritmus és a plasztikai jel mellett az imitáció és a variáció is megjelenik, míg Fátyol Rembrandtjánál még a primitív jelekké egyszerűsített attribútumok is csak úgy utalnak a németalföldi előképre, hogy hozzáolvaszuk a grafikai lap címét.

Az ízlésvilágok egyszerre pluralizálódnak és homogenizálódnak, s a mai kor neoelektikus modernizmusában a posztmodernitást folytató pluralitás jellemzi a legjobban a művészetet. A homogenizálódás pedig nemcsak a kereslet–kínálat ma is érvényes differencializálódására utal, hanem abban is megfigyelhető, hogy a képzőművészeti csoportosulások, bár megtartják a csoporton belüli sokféleségüket, mégis valamilyen közös értékszempontokat jelölnek ki. Megfigyelhető ugyanakkor a látvány nem egyszer irracionálisan megnőtt szerepe elleni tiltakozás is abban, hogy a művészet szegmentál és miniaturizál, miközben a grafikai lap digitális felnagytartásával a művészet intimitása és úgynevezett publicisztikája közötti disszonanciára irányítja a figyelmet.

A bensőséges jelleg és a plakátszerűség együttes megjelenése egyetlen mozzanatba sűríti a szakralizációt és a deszakralizációt. Különösen Fátyolnál, Papp Károlynál vagy Ludman Évánál – s olykor Lente Istvánnál, László Jánosnál és Hatvani Ádámnál – figyelhető meg a primitív revitalizálása, a modern avantgárd kifejezés és az ősi jelkultúra vegyítése, ami eleve ugyanabban az emberben egymással párhuzamosan létező kétféle attitűdöt feltételez: nemcsak válságjelenségre (a kulturális és művészeti tradíció hiábavalóságának felismerésére) utal, hanem a jelle egyszerűsített archaikus világképet helyezi modern környezetbe. Ezzel a művészi viselkedéssel egyszerre vetíti vissza a modernet az archaikusba, illetve modulálja a mait az ősivel, új értelmét keresve a mágikus szimbolizmusnak: a jellel nem azonosít, hanem a distancia létállapotát fejezi ki. Szimbolikus motívumidézeteivel azt az ürességet tölti ki, amely értékvesztéseink nyomán keletkezett, ebben az értelemben pedig az „illusztráció” nem is annyira epikai vagy lírai narráció lesz, hanem drámai tragikum-kifejezés.

Az imént illusztrációt írtam, s fontos megvizsgálnunk azt a kérdést, hogy az évfordulós újraolvasás mennyiben tekinthető az előkép illusztrációjának, vagy pedig – Németh László megállapításának értelmében – a kompozíció a részek viszonyában, új sorrendiségében hogyan fejez ki új művészi igazságot. (Etimológiailag egy töről ered egyébként az illusztráció és az illumináció: mindkettő célja a „dísztítő” megvilágítás, az ábrázolással valamilyen szellemi tartalmat világít meg – más oldalról – a művész.)

Keserü Katalin az emlékezés kortárs művészetben érzékelhető megnyilvánulási formáit csoportosítva, megismerő (érzékeny), autonóm művészi, mágikus és meditatív emlékezéstről beszél, kiegészítve a sort az emlékezetet őrző, az emlékezést serkentő kép funkciójának értelmezésével.¹¹ Érdemes ezt a modellt tovább árnyalni a Pernecky Géza által elkülönített kulturális reflexek rendszerével,¹² melyek rányomták bélyegüket a művészetekre is. Pernecky multistiláris (eklektikus), stílustalan (antiesztétikus), nosztalgikus (manierisztikus, affektált), marginális (a konvencióktól és az elit kultúrájától elforduló), apokaliptikus (fatálisan irracionális), hedonisztikus („életforma-ornamentikának” élő), apolitikus (politikailag „absztinens” vagy struccpolitikát folytató), vallásosan transzcendens (szenvelő historikus), hermetikus (a beavatottak rejtélyeskedése), valamint network jellegű (lokális érdekvédelmi háló a kommunikáció ritualizált gyakorlatával) kulturális viselkedésformákról beszél. Szinte mindegyik valamilyen emlékezésformát is kínál számunkra, egyik nem zárja ki a másikat, s nemcsak az idő tranzitív szemlé-

letét feltételezi, hanem különböző kultúrák megismerésének életformája is lehet. Időbeli és térbeli tranzitívítást, át- és bejárhatóságot teremt, s mint művészi emlékezés részben helyettesíthető Keserű Katalin fogalmaival, másrészt újabb szempontokkal gazdagítja azokat. Nézzük meg alább Keserű és Pernecky modelljeit, keresve azok megjelenési formáit a GADE szóban forgó kollekciójának tükrében, választ keresve egyben az illusztráció és konstrukció közötti viszonyra is. Arra, hogy a kép *valami helyett* – az emlékezet meghosszabbításaként – vagy *valamiként* jelenik-e meg.

A *megismerő emlékezés*ben a képkötés-tárgyformálás során a művész jelszerű formákkal, antropomorf tereket létrehozva jeleníti meg az élet tudatalatti világgal egyező, lényegi mozgásait. Az alkotás és térképzés összekapcsolódik a gondolkodással, a jelrendszer nem rekonstrukció, hanem önmeghatározás, a jel ikonikus egyszerűségében felvillanó gesztus a belső gazdagság és az emberitől megfosztó civilizáció ellentmondásait sűríti össze. A megismerő emlékező művek átmenetet képeznek a formaközpontú és a nyitott mű között, olyan „játéktér” kialakulása felé vezetnek, amelyben az elemi anyagokhoz, jelekhez és gesztusokhoz való visszatéréssel a megismerés gyakran magára a művészre irányul, az önmegismerés fokozatainak egymásra rakásából (mint lehetőségek sorából) lesz művészet-interpretáció.

Az *autonóm művészi emlékezés* folyamán egy fajta modern ikon születik – afféle herkulesi alkotás: „az önmagánál többre képes, mert isteni eredetére folyton emlékező ember intelligenciája”¹³ hozza elének a láthatatlant, a nem mindennapos tapasztalatot tünteti fel természetes élményként. Ilyenkor – a konceptualista autonómia jegyében – nem egyszer az avantgárd gesztus is beépül a tradícióba, a műből való kilépés (applikációk, tárgyak, assemblage-ok segítségével) megszünteti a közel és távol fogalmait, s nemcsak a perspektíva értelmeződik át, hanem végül a képtér is végtelenedik (legalábbis virtuálisan ezt a végtelenséget idézi meg). A képzőművészeti idézettechnika egyrészt hivatkozik a kontextus teremtésre, ugyanakkor alkalmazza az anti-kontextualizációt, amikor a hagyományidézetek átláthatatlan hálójaként mutatja be a művet. Ám amennyiben a képi idézetek következetessége valóságkeresésként fogható fel, a műalkotás egyben a valóság távolsághoz vezető átértelmezése.

A *mágikus emlékezés* a tapasztalást és visszaemlékezést nem kognitív folyamatként éli meg, inkább rituális tereket konstruál. Keserű Katalin nem a modern művészetek megszokott stíluskategóriáinak jellemzésével keresi a mágikus vonások felbukkanását a művészetben. „Így a múlt századi japánizmus spontaneitásában mint koncentrált kifejezésben, a mű céljában, azaz ember és univerzum kapcsolatának elérésében, az e [huszadik] század eleji primitívizmusban – a fenomenológia térhódításával egyidejűleg –, mellyel a természeti és természetfeletti erőket képviselő maszkok vitális energiáját fedték fel, tehát ember és természet szoros kapcsolatán át az univerzumhoz való visszatalálás útját. Később – a kultúrkritikai szemlélet elterjedésével egy időben – a prehisztórikus mű emlékei nyomán készült idolkban, a táblakép kereteiből kilépő grafikában-festészetben, a mű többszöri funkcionális átrétegződésében találjuk meg a mű mágikus jegyeit. (...) Nálunk az Európai Iskola és szellemi köre egyesítette a távol-keleti művészet kontemplatív és a törzsi, a népművészet aktív természeti mágiáját, a mágikus körébe vonva a gyermekrajzok és a lelki betegek rajzainak archetipikus, spontán vonásait is.”¹⁴ Mindemellett felfedezhetők a mai mágikus művészi emlékezésben a konceptualista és konkretista gyökerek, az imaginációval pedig az ismeretlennek vagy a valóság metafizikai alapjainak konkrét, érzéki formába öntése valósul meg. A mágikus mű eszközeiben és anyagaiban is nyitott, nyelve nem üzenetközvetítő, hanem paralingvisztikus,¹⁵ sokféle

módszert alkalmaz (például torzítást, montírozást, egymásra vetítést, applikációt, megnevezést, automatizmust tsb.), „műfajai a rituális-mágikus művészet ősi műfajai: portré, szakrális tárgyegyüttes (csendélet, installáció), emlékmű, akció, rítus, rituális és kultusz-hely.”¹⁶ Célja nem feltétlenül az esztétikum létrehozása, hanem az azonosság megteremtése, s benne a tradíció meghatározó szerepű, hiszen az azonosság folytonos reprodukálásának sajátos színtere. A megidézés, önkifejezés és önfelszabadítás mellett az ember létének világban való kiteljesítésére törekszik.

A *meditatív emlékezés* megvalósulásában paradox, hiszen a felejtésre épül. Felbontja a stabil tér- és időviszonyokat, a kép szinte befogadja a nézőt, a kép és a néző nem csupán nézi egymást, hanem egy közös tér koordinátái lesznek, az emlékezet fokozatosan feloldódik egy spirituális folyamatban, melynek célja, hogy közel kerüljön mű és befogadó egyaránt a végtelen megtapasztalásának misztikus élményéhez. A külső kép egyben belső kép is, ám a „belső kép” elnevezés nem konkrét helyre utal, mégis arra törekszik a művészet, hogy tárgyasult képekkel konkretizálja a helyet.

Jacques Roubaud is az „Emlékezés Művészete” – mint látásművészet – két tartószlopának nevezi a Képet (vagy Ideát) és a Helyet (a kép rögzített támasztékát).¹⁷ Létrehozhatunk képzeltet, természetes és mesterséges helyeket. Az „alakító” mindig ott választja ki saját helyeit, ahol a legjobban érzi magát, amit a legjobban ismer. A képet szilárd alapokra helyezi, az emlékezést megkönnyíti az állandóság, de jelekkel különbözteti meg más helyektől. Törekszik a helyek sokféleségének bemutatására, fényt ad a helynek, hogy látni lehessen azt, ügyel a hely antropomorf méreteire, úgynevezett ember alakúságára. Az emberképbe fogalmazott érzéki emlék úgy válik láthatóvá, ha képhekbe sűrűsödik, és szimbóluma lesz annak az időnek, amit korábban egyirányúnak (történelemként) éltünk meg, de a (modern) művészet lázad a történelem ellen, a bejáratóságot és átalakíthatóságot, a benne való részvételt visszafelé is lehetővé teszi.

Ki kell tehát egészíteni a megismerő, autonóm művészi, mágikus-rituális és meditatív emlékezés fogalmait a *tranzitív emlékezéssel*, benne pedig ötvöződnek a Pernecky által felsorolt jegyek a multistiláristól a nosztalgikus, apokaliptikus vagy transzcendens jegyeken át a hermetikus és network jellegű reflexekig.

Úgy vélem, a GADE emlékezőire leginkább a mágikus rituális és a tranzitív emlékezés jellemző, még akkor is, ha a portréidézetekkel (illusztratív motívumokkal) úgynevezett „emlékműveket” állítanak (B. Orosz István, Gonda Zoltán, Szilágyi Imre, esetleg Varga József). Mert bár az emlékezet helye az emlékezés megtestesülésének végső állomása, a mágikus és tranzitív emlékezéssel nyitottá teszik a művet, azaz: soha nem befejezett a megtestesülés (ebben az értelemben bizonyos meditatív vonásokat is felmutat). S még akkor is, ha az emlékezés epikus-drámai karaktert ölt (például legjellemzőbb módon Tamus Istvánnál, s ugyanő teremt plasztikus szürreális képet a *Cantata profana* újrakonstruálásával), vagy a kép mint absztrakt ikon groteszk távolságot hoz létre (Lente Istvánnál). S itt sorolhatjuk még mások mellett Burai István intuitív mítoszteremtését, a kiinduló zenei élmény (Mozart-illusztrációk) olyan figurális absztrahálását, mely természetes módon illeszkedik Burai egész művészetét azonosítani képes elképzelt mítoszheleihez. Burai zenei asszociációi egyébként csak a kontextusba helyezés révén váltak illusztrációvá – Subicz néhány munkájához hasonlóan autonóm művészi sorozatainak részei a lapok. A *Tisztelet Rembrandtnak* című tollrajz azonban nemcsak az *Éjjeli őrjárat* variációs újrafogalmazása, hanem a kortárs művészre jellemző figurális elemekkel az alaphelyzet egyszerre jelenbe emelt s időtlen archaikumba visszafordított reheroizálása. Nem célozom GADE alkotói emlékkép-világának minden művészre s minden részletre

kiterjedő, elemző bemutatása, végül csupán Fátyol Zoltán, Papp Károly és Subicz István (s érintőlegesen Ludman Éva, Varga József) emlékezőtechnikájának néhány, a fenti kategóriák jegyében értékelt karaktervonására hívom fel a figyelmet. Annál is inkább, mert véleményem szerint e művészek valósítják meg alkotói gyakorlatukban a legautentikusabb módon a rituális és tranzitív emlékezés modelljét.

A rituális és tranzitív emlékezésben is meghatározó szerepe lehet az úgynevezett intertextualitásnak, ám a képi szintaxis csak korlátozott befogadást tesz lehetővé, amit az „in memoriam” úgy próbál meg tágítani, hogy többféle kódot használ, az esztétikai tárgyiaság fizikailag stabilizált szellemi alakzatait gyarapítva. Nem korlátozott, hanem teljes kódot alkalmaz a művész,¹⁸ mégis épít a korlátozott kódok jelenlétére. „Az intertextualitás az gyermeki vágyat elégíti ki, hogy ismétlődni lássuk kedvenc mesénket, hogy újra találkozzunk szeretett hősünkkel, de mégis egy tökéletesen új történetbe cseppenjünk.”¹⁹ Az egyszer már ismert alakzatok újrafogalmazása tulajdonképpen lehetővé tenné a kódok szélesítését, ám itt eleve két gondunk adódik.

A korlátozott kódot használó befogadók („fogyasztók”) műveltségi szintjükből adódóan, intellektuális és érzelmi igényeik minimalizálása okán nem értik sem Bartók, sem Lente István (és a többiek) művészetét, egyik üzenet sem ér tehát el hozzájuk. Csupán azok számára kínál belépést az újrastabilizált alakzatba, akik a klasszikus művészet iránt érdeklődtek, de a modern vagy avantgárd iránt nem, akik a Mozart vagy Bartók zenéjével már megismerkedtek valamilyen szinten, de a képzőművészettel nem foglalkoztak. A tér és idő tranzitivitása tehát a művészeti ágak közötti átmenetre is lehetőséget ad. Másrészt a szóban forgó grafikai lapok (s kifejezetten az utóbb említett művészek) a képzőművészet nyelvével is fokozottabb módon kísérleteznek – például nyelvi elemeket használnak.²⁰ Az ábrázolhatatlan megközelítésére jó módszerek találják a közvetlen érzéki hatás és a reflexió ütköztetését, egymásra építését. Amellett, hogy az új kompozíciós környezettel reszakralizálják az egyszer már tárgyiasult esztétikumot, nem szakadnak el a „grammá”-tól, hiszen a magyarázat és a mű együtt alkotja a művet.

Sok esetben ez a magyarázat éppen a kompozíció címe, hiszen valljuk be, néha egyáltalán semmilyen nyomon követhető képi jel nem utal az eredeti témára. Míg például B. Orosz Istvánnál a *Rembrandt emlékére* című grafika Rembrandt bibliai képének újrafogalmazása, a *Tisztelet Mozartnak* című lapon ott van a zeneszerző portréja, közte és a háttérben a helyazonosítást segítő épület között pedig egy kotta rajza sejlik fel, Tamus István *A mester* című lapján kortárs művészek „tanácskoznak” a mester örökségén, Szepessi Béla *A herceg vára* című linómetszete legalább érzékelhető motívumaiban sejteti az alakokat és a környezetet stb., addig Fátyol Zoltán *Az éjjeli őrzőrat angyalokkal* vagy a *Rembrandt*, Subicz Istvánnál az *Amadeus félelmei* a szöveg nélküli befogadás szintjén egyáltalán nem feltételezi, hogy Rembrandtról vagy Mozarttól lenne szó.

A kettő közötti átmenetet képviseli Papp Károly, aki nemcsak a címadással strukturálja át a jelentést, hanem a konkrét képelemek mellett szituatív és szövegidézetekeket egyaránt használ, archaizáló jeleivel pedig mítoszt teremt az új tárggyal együtt. Szellemi tartalmában, kompozíciós megformálásában és érzelmi hangulatában egyaránt kiváló összhangot teremt a klasszikus és az archaikus között a „*Papageno vágya*” című Mozart-illusztráció. A klasszikus mitológia és a primitív rituálék figurális szimbolizmusa és absztrakciós jellel történő egyszerűsítése, a groteszk ornamentikával stilizált portré és a kompozíciós ornamentika részévé formált kotta, a zene elvont érzékiségének disszonanciája olyan harmóniába oldódó feszültséget hoz létre, amely túlmutat Mozarton – és túlmutat Papp Károlyon is. A motívumaival szándékosan lezárt kompozíció a kép kö-

zépöntjába helyezett (klasszicizált) portré mély terében nyílik fel, s a motívumok mint rítuskellékek – amellet, hogy figuralizált (jel)képiségükben is egy fajta zenei élményt adnak – a metafizikus alakzatot létrehozó imaginációt szolgálják, miközben Papp Károly számára igenis fontos, hogy a műalkotás egyben (hagyományos értelemben) szép is legyen. S hasonló szándék figyelhető meg a *Mozart Requiemjének egyik tételéhez* című lapján, ahol a tablókeretes komponálással a szimmetrikus-aszimmetrikus test-jel-képek az anatomikus ikon-mágia révén erősítik fel és nyitják meg az illuminátus szimbólumként is értelmezett, világot figyelő szem sugarában képzett piramis-teret. Érdemes ennek a fénygúlának a klasszikus hármastagolására is figyelni: a csúcson a metafizikus (szellemi), középen a múltó fizikai, lent pedig az archaikus primitív képek állnak. *Egyenes labirintus* triptichonjában végül a rituális formaképzés kapja a fő hangsúlyt, a klasszicizált jelentésüktől megfosztott ornamentals elemek már a mágikus emlékezés lenyomatai, s absztrahált idézetes formában feltűnnek a szöveg- és kottamotívumok is, ám azok már nem a teljesen önmagáért való érzelmi magasságot illusztrálják, hanem az archaikus indulat végtelen mélységét. Papp Károly Bartók-hommage ciklusának (*Egy mandarin álma*) lapjai a Mozart-emlékezéshez hasonló szemlélet jegyében születtek: a ritualizált formák, a mítoszleányok és a klasszikus alakok nemcsak kontaktust teremtenek egymással, hanem értelmező diskurzusukból indulatos diszkusszió lesz. Még nagyobb szerepet kap az ösztön kifejezése, benne felerősödnek az erotikus képzetek, a kompozíciós szimmetria egyensúlya ingatag, a komponálás-dekomponálás folyamatos reflexeiből egy olyan harmónia születik meg, amely ha motívumaiban nem is emlékeztet konkrétan Bartókra, mégis a bartóki zene lényegét kívánja vizualizálni.

A GADE-képek tehát (s különösen az utóbbi csoportba soroltak) – egyedi vagy vegeyes, illetve sokszorosító grafikai technikától függetlenül, s ezért nem is tartom szükségesnek a technikai eljárások szerinti osztályozást – nem csupán önmagukat jelentik, mert referenciális kapcsolatuk van a művészet történeti és autonóm, szubjektív valóságával egyszerre. Mert habár vagy nincsen felismerhető valóság-elem a képen, vagy az a kontextustól függően mindig mást és mást jelenthet, szükségesnek tartották az alkotók, hogy kétszeresen is rögzítsék a kontextust: mint a kollekción darabja eleve emlékező alkotásról van szó, de abból kiemelve, önállóan is meg kívánják őrizni jelentésüket, projekciójukat, ezáltal befolyásolják a befogadó jelentéskivetítést is. (Ludman Éva *Kezdet* című sokszorosító grafikai lapja részben eltér ettől, hiszen csak a kollekción kontextusában igényli az „in memoriam”-azonosítást, abból kiemelve önálló műként értelmezhető, Subicz István *Egy angyal mindig vigyáz* című grafikája pedig ugyanúgy illeszkedik Mozart-sorozatába, mint angyal-tematikájába.)

Mivel az esztétikai tárgyiasulás ebben az esetben mindig képi keretben történik, a mű mindig megmarad képnek. Igaz, nyitott képnek, akár a mágikus emlékezés, akár a tranzitív szemlélet (vagy bármelyik más emlékeztípus) hívta életre. Tartalma nemcsak megformáltságában rejlik, hanem kontextusában is. Nem a múlt tolakszik be a jelenbe, hanem a műtárgy képtere ad testet az emlékezetnek. Nemcsak teremtő időről (emlékezetéről) van szó, hanem idő- (és emlékezet-) teremtésről is. S ha onnan indultunk el, hogy az élet lényege az emlékezet, elmondhatjuk más sorrendben: a művészi emlékezet lényege az élet mozzanatainak új sorrendisége.

Mnemoszüné hatalma: nemcsak az emlékezet istennője ő, hanem a Múzsák anyjaként máig erősen fogja kezüket, hogy ne szakadjanak távol egymástól. A kommunikáció legmagasabb fokát vigyázza, hiszen a kommunikáció lényege is az emlékezet. De ez már egy másik történet.



Papp Károly: „Papageno vágya”

JEGYZETEK

¹ Babits Mihály: *Bergson filozófiája*. In Bergson, Henri: *Teremtő fejlődés*. Budapest, 1930. [XIII]
 A pszichológiai meghatározások interpretálása helyett bevezetőnkben Babits Mihály értekezésének gondolatmenetét követjük, s mivel dolgozatunknak nem tárgya, csak egyik lehetséges megközelítési eszköze, nem térünk ki a filozófiai alpmű részleteire sem. A 19. század végének–20. század elejének tudománya és művészete fokozottan érdeklődött az ember belső világának működése iránt – ezen alapult Bergson metafizikája, Dilthey szellemtudományos szemlélete, vagy a magyar Fülep Lajos 1911-es vitairata (*Az emlékezés a művészi alkotásban*), mely Croce Esztétikájának bírálataként készült, ám az autonóm, modern művészetfilozófiát tartalmaz. Bergson az emlékezés szerepének értékelésére először 1897-ben vállalkozott (*Anyag és emlékezet*), s szerinte az emlékezésnek azért van kiemelt jelentősége, mert választást, lehetőségeket, szabadságot ad az embernek, s folyamatosan teremt ezeket. A művész mint praktikus érdek nélküli cselekvő megfigyelő ember többet vesz észre a világból másoknál, „luxus emlékei vannak”, így választási lehetőségei, szabadsága és teremtése gazdagabb. Bartlett az 1930-as évek elején publikálta az emlékezet működését leíró tanulmányát, melynek kiindulópontja az aktív, funkcionáló emlékezés volt, melyben az emlékezés konstruktivitása az addig össze nem kapcsolt terüle-

tek egymás mellé helyezését jelentette, míg Fülep az emlékek összekapcsolásával történő művészi átalakításra figyelt.

Hivatkozik ezekre a munkákra Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Budapest, 1998. 13–29.; további adalékokat találunk Máté Zsuzsanna tanulmányában (*Az emlékezés művészetfilozófiájáról*. Korunk, 1997/6.)

² i.m. [XIV]

³ i.m. [XV]

⁴ A Grafikusok Ajtósi Dürer Egyesülete 2000 őszén alakult meg Debrecenben. Az egyesület tagjai között található a nagy generáció néhány még élő képviselője, úgy mint Józsa János, László Ákos és Szilágyi Imre, utóbbi tiszteletbeli elnök (a névadó és korelnök a 2001-ben elhunyt Várkonyi Károly grafikusművész volt). Az ügyeket ténylegesen irányító elnöknek Tamus Istvánt, alelnöknek Burai Istvánt választották meg, a titkári teendőket pedig az a László János látja el, aki életkoránál fogva is közvetítő lehet a külföldön is elismert idősebb generáció tagjai és a pályakezdő fiatalok között. Az alapító tagok névsorában szerepelt még Fátyol Zoltán, Fehér Csaba, Lukács Gábor, B. Orosz István és Török Anikó. A vezetőséget minden évben megerősítette tisztségében a folyamatosan gyarapodó tagság – a kiállítás éveiben az említettek mellett Bogdány György, Dombi Géza Zsigmond, Gonda Zoltán, Hatvani Ádám, Kiss József, Kurucz Tímea, L. Ritók Nóra, Lente István, Ludman Éva, Máthé András, Papp Károly, Subicz István, Süli-Zakar Szabolcs, Torok Sándor (†), Varga József, Velényi Rudolf és Vincze László volt tagja az egyesületnek.

⁵ Példáiban egyébként – az általános vonásokon túl – nem kívántam foglalkozni 1956 örökségének újragondolásával. Nem azért, mert nem árnyalhatná még tovább az „*ars memoriae*” képzőművészeti modelljét – sőt, a maga eszközeivel hozzájárulhat a történelem személyessé tételéhez is! –, hanem azért, mert kommunikációs üzenet jellegében teljesen más mechanizmusok érvényesülnek a modell működésében, mint a képzőművészeti, vagy a zenei örökségben megnyilvánuló szellemi tartalom újrafogalmazásánál. Rembrandt, Mozart vagy Bartók esetében az egyszer már tárgyiasított esztétikum keres új megjelenési formát, a forradalom és szabadságharc 50 éves évfordulója azonban arra kínál alkalmat, hogy egy olyan történelmi tartalom tárgyiasuljon az esztétikumban, amely a jelen politikai diskurzusainak is aktív része. Más közelítést kíván tehát a két témacsoport, ezért a magam részéről végső soron elhibáztottnak tartom, hogy a GADE nem választotta külön azokat. Az '56-os emléklapok sokkal jobban illettek volna például a XIX. Debreceni Országos Nyári Tárlat tematikájához, melynek vezérgondolata volt az 1956-ra való emlékezés. Az 1956 szellemisége felé való fordulás esztétikai kihívást is jelentett – hogyan lehet a modern művészet eszközeivel közelíteni a történelemhez: miért olyan sok a torzó, hogyan változik át a szín és forma indulattá, miért jelenik meg a groteszk az abszurd és értelmetlen világ hű tükréeként... A történelmi múlt esztétikai újrakomponálása, konstruálása tehát egy másik tanulmány tárgya lehet.

⁶ Vö. Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994. 11–81. – A tanulmánykötet címadó írásában Gadamer a művészetet a játék, szimbólum és ünnep jelentéseinek tükrében értelmezi.

Almási Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, 1992. 30–32. Almási – abból kiindulva, hogy a mű esztétikai tárgyiassága csak a befogadó szubjektuma révén létezik, s hogy a fizikai és esztétikai tárgyiasság nemcsak feltételezi egymást, de el is különül egyik a másiktól – a gyerekek szerepjátékait idézi, ahol (például a homokozóban eljátszott 'vendéglátásban') ezt a két réteget világosan meg tudják különböztetni. A gyerekek előbb kis pogácsákat formáznak a homokból, a látogatók pedig majd elfogyasztják azokat. A gyerekek természetesen nem eszik meg a homokot, csak úgy tesznek, mintha pogácsát ennének, a homokból készített alakzat csak támasza a fantáziajátéknak. Különválik a fizikai tárgyiasság és a játéktárgy, s igen pontosan tudják kezelni ezt a meglehetősen bonyolult dialektikus alakzatot. A homokból készített pogácsák nélkül nem lehetne eljátszani a vendéglátást, a játék viszont nem a fizikai szinten zajlik, hanem az általa hordozott fantázia képeiben. A játék csak addig tart, amíg a játéktárgy jelentését a gyerekek fantázia életben tartja, utána homok lesz, és ha játéksituáción kívül kínálánk homokot uzsonnára a gyerekeknek, ez a gesztus számára értelmezhetetlen lenne, mert most „éppen nem játszik”.

⁷ Németh László: *Ars poetica*. In *Kiadatlan tanulmányok I*. Budapest, 1968. 138–139.

⁸ Vö: Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor: *Látható és láthatatlan világok az ezredfordulón*. Budapest, 2000, 177.

⁹ Vö: i.m. 177–189.

¹⁰ Vö: Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Budapest, 1999. 188.

¹¹ Keserü Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Budapest, 1998. 31–82.

¹² Pernecky Géza: *Művészet az ezredfordulón*. Budapest, 2006. 46–47.

¹³ Keserü: im. 46.

¹⁴ i.m. 60.

¹⁵ i.m. 61.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Roubaud, Jacques. *L'invention du fils de Leoprepes*. Magyar fordításban: *Költészet és emlékezet*. Palimpszeszt, 1998. április.

¹⁸ Vö: Almási: i.m. 19–20. – Almási a populáris művészetek kódhasználatának jellemzésekor használja a korlátozott és teljes kód kifejezéseket. A populáris kultúra a szűkített kódra épít, dramaturgiai modelljei, meselemei, képi nyelve mindenki által érthető és élvezhető. Idézi Umberto Eco intertextualitás-magyarázatát, mely szerint egy-egy mesetípus, a benne szereplő figurák vázlatával nem csupán egyetlen műben fordul elő, hanem egész sorozatok készülnek ugyanabból az alpanyagból, a történet mindig ugyanazokon az állomásokon fut keresztül, nem kell gondolkodni a figurák kiletén, mert ismerjük azokat az előző (vagy más) meséből, minden fordulat a megszokott időben következik, „minden familiáris, jóllehet a történet részletei minden korábitól eltérnek. (...) A motívumok az egyik filmből vándorolnak át a másikba, a figurák, sőt a mitológémák is csak kosztümöt és helyzetet váltanak, de ugyanazok maradnak.”

¹⁹ i.m. 20.

²⁰ Vö: i.m. 23–25.



Papp Károly: „Mozart Requiemjének egyik tételéhez