

ÉNEKLŐ ÉPÜLETEK – PAUL VALÉRY ANTIPLATONISTA MŰVÉSZETELMÉLETE

DOI: <https://doi.org/10.25116/kozelitesek.2023.3-3>

SINGING BUILDINGS – PAUL VALÉRY’S ANTIPLATONIST THEORY OF ART

Absztrakt

Az esszé Paul Valéry ironikus Phaidrosz-parafrazisát, az *Eupalinosz vagy az építész* című dialógust elemzi, amely egyrészt izgalmas építészetelméleti értekezés, másrészt esztétikai alapvetés, meditáció a végességről és a homályról, a testi tapasztalat és a művészet kapcsolatáról, valamint az opacitásról mint az átláthatóság ellentétpárjáról. Szókratész és alvilági beszélgetőpartnere párbeszédük során, a halandói lét végességét dicsőítve, felfedezik a modern esztétikai tapasztalat építőköveit. Az esztétikai tárgy létmódja folyamatos átmenet a determináltból a meghatározatlanba, a művészi alkotás nem a jelenségvilágból vezet ki, hanem egyedülálló bevezetést nyújt a jelenségekbe. A mű Valéry poétikus művészetfelfogásának az összefoglalása.

Kulcsszavak: platonizmus, esztétikatörténet, fenomenológiai művészetelmélet, transzparens és opak

Abstract

The essay analyses Valéry’s ironic paraphrase of the Platonic Phaedrus, the dialogue entitled *Eupalinus or the Architect*, which is thus a treatise on architectural theory that goes beyond its casual nature, and at the same time an aesthetic premise, a meditation on finitude and obscurity, on the relationship between bodily experience and art, and on opacity as a pair of opposites of transparency. In the course of their dialogue, and in praising the finitude of mortal existence, Socrates and his underworld interlocutor discover the building blocks of modern aesthetic experience. The mode of existence of the aesthetic object is a continuous transition from the determinate to the indeterminate, the artistic construction not leading out of the phenomenal world but providing a unique introduction to phenomena. The work is an imprint of Valéry’s poetic conception of art.

¹ A Milton Friedman Egyetem Kommunikáció- és Művelődéstudomány Tanszékének tanszékvezető-helyettese, egyetemi adjunktus.

Keywords: Platonism, history of aesthetics, phenomenology and art theory, transparent and opaque „Mondd csak (minthogy oly érzékeny vagy az építészet hatásaira), nem figyelted még meg, ebben a városban járkálván, hogy a benne sorakozó épületek közül egyesek *némák*; mások *beszélnek*; s végül vannak olyanok, ezek a legritkábbak, amelyek *énekelnek?*” (Valéry, 1973: 25–26). E furcsának tetsző kérdést Phaidrosz, a szép dolgok iránti rajongás alakja idézi fel Szókratésznek, az örök kérdezőnek, miután visszaemlékszik Eupalinossal, az építéssel folytatott beszélgetéseire. A szokatlan kérdés viszont akkor válik valóban furcsává, amikor Szókratész – végighallgatva Phaidrosz beszámolóját – visszatér az éneklő épületek problémájához, s közli, hogy a dolog felzaklatta. Szókratész, aki a platóni tanúságtétel szerint önmagát az Istenek által a mind jobban tunyuló Athénra küldött bögglyel azonosította, arról beszél, hogy e sajátos kifejezés megcsípte, s arra ösztökéli, hogy a művészetek területére kalandozzon.

Nem mintha a platóni Szókratész nem tett volna kitérőket a művészet területére. S itt nem csupán a Nietzsche által híressé-hírhedtté tett zenélő Szókratész alakjára gondolok, vagy arra, aki felkérkedett a görög tragédia színpadára, hogy sűgjon Euripidésznek. A platóni filozófiát ettől függetlenül is folyamatosan elkíséri és kísérti a művészet problémája, hiszen meg kell vizsgálni, hogy a költők valódi tudással rendelkeznek-e, hogy a szépség okozta isteni megszállottság hova vezet, hogy miképpen nemesíti a lelket a zene, mihez hasonlítható a törvényalkotó tevékenység, mi történik akkor, ha egy tükörrel a kezünkben körbeszaladva birtokoljuk mindazt, ami körülvesz bennünket, illetve milyen veszélyeket rejt magában, ha az alsóbb lelki képességet tápláljuk, vagy ha kérdéseinkre csak némán hallgatnak ama lények, amelyeket eleveneknek is hihetnénk. Talán igaza van Dantónak, aki azt állítja, hogy a filozófia önnön legitimációját biztosítandó támadta (és támadja) a művészetet, politikailag is motiváltan próbálta meg eljelentékteleníteni, vagy ami ugyanaz, felmagasztosítani (Danto, 1997: 18). Mindebből azonban az is kiderül, hogy nemcsak a platóni filozófia folyton visszatérő témája a művészet, hanem a művészet elmélete, sőt gyakorlata sem gondolható el a törésekkel és átalakulásokkal tarkított, hol szűkebb, hol tágabb értelemben vett platóni tradíció nélkül.

Meglepődünk akkor is, ha a vizuális művészetek hosszú történetében, s különösképpen a modern művészetnek nevezett szakaszában vizsgálódunk. A számtalanszor elégtelennek nyilvánított mimézis-koncepció, amely a legáltalánosabb értelemben a modell elsőbbségét állítja a megvalósult művel szemben, ugyanis makacsabban tartja magát, mint képzelnénk. A művészet diskurzusában mindig is fontos szerepet játszó fantázia fogalma igazolta mindazt, ami túlment a látható világ pusztá reprodukálásán. A művész fantáziája biztosította a mű szabadságát, a mű ezek alapján viszont a láthatatlan fantázia látható megtestesülésének számított. A művészet a művész fantáziájának a terepe, aminek a megértéséhez a szemlélő fantáziájára van szükség. S innen már csak egy lépés a platonizmus újabb diadala, a kéz nélküli Raffaello eszménye. Panofsky

a művészetelméleti platonizmusnak szentelt 1924-es kis könyvecskéjében, az *Ideában* megpróbál utánajárni annak a kérdésnek, hogy miképpen vált az ideatan egykori művészetellenes jellegéből művészetelmélet, s kimutatja, hogy már az ókor is a művészet platóni fogalma elleni fegyverre tette az idea platóni fogalmát (Panofsky, 1999). S nem is mellékesen: könyvének 1959-es második kiadásához írt előszavában *pharmakon*nak minősíti magát a művet: „Ha a könyvekre ugyanazok a törvényes előírások vonatkoznának, mint a gyógyszerészeti készítményekre, akkor minden egyes példány borítóján szerepelnie kellene a feliratnak: óvatosan használandó” (Panofsky, 1999: 6.; vö.: Didi-Hubermann, 2000: 115.). Bizony tehát a fantáziát is meglehetősen rövid pórázon képzeltek el, a művészet gyakran hangoztatott teremtő elve pedig az elmélet tükrében a legtöbbször felfedezéséssel szelődött. Nem csodálkozunk az angyalok festését – azzal az indoklással, hogy olyanokat még sohasem látott – visszautasító Courbet kijelentésén, miszerint: „A képzelet a művészetben abban áll, hogy egy létező dolog legteljesebb kifejezését megpróbáljuk megtalálni, de sohasem állítjuk elő vagy teremtjük magát a dolgot” (Junod, 1976: 18). Azon viszont, hogy Füssli, az angyalok és démonok festője is hasonlókat állított, már annál inkább. S a példák szaporíthatóak. Breton, a szurrealisták vezéralakja is arra esküszik, hogy „az emberi erőfeszítés, ami törekszik arra, hogy szüntelenül változtassa a létező elemek elrendezését, nem alkalmazhat a létrehozáshoz egyetlen új elemet sem.”, Malevics szuprematizmusa pedig egyenesen a kozmikus, azaz örök összefüggések dimenziójában mozog. Persze a stilizált alkotói önértelmezések művészetelméleti megbízhatósága kétséges, amiről viszont kétségtelenül árulkodnak, az az esztétikai platonizmus, vagyis a transzparenciával jellemezhető művészeti elv jogfolytonossága.

De térjünk vissza az éneklő épületek kifejezésétől megzavart Szókratészhez, hiszen ideje közölni, hogy hol található ez a nevezetes szöveghely. Paul Valéry *Eupalinosz vagy az építész* című dialógusáról van ugyanis szó, s a fenti kitérő arra volt hivatott, hogy elővezesse: Valéry művészetelméleti dialógusa szakít a mimetikus elv uralma alatt álló, transzparenciaként jellemezhető művészeti nézetrendszerrel. Valéry dialógusának ez irányú értelmezése Hans Blumenberg érdeme, aki a *Sokrates und das 'objet ambigu': Paul Valéry's Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes* című 1964-es tanulmányával tette művészetelméleti szempontból megkerülhetlenné az Eupalinoszt (újabb kiadása: Blumenberg, 2001: 74–111). A továbbiakban elsősorban a Blumenberg által felvetett kérdések mentén mutatom be a művet (a dialógushoz lásd még: Berta, 1999: 73–78., valamint Seel, 2000: 28–31).

Szókratészsel és Phaidrosszal találkozunk, ám a lélek halhatatlanságáról, valamint a szépség és az ideavilág viszonyáról értekező egykori beszélgetőtársak új találkahelye a homályos Hádészvilág, ahol maguk is öröklétre ítéltetett, testüket vesztett árnyakként bolyonganak. Szókratész és Phaidrosz találkozásának tehát nincs és nem is lehet különösebb apropója, a beszélgetés nem vár és nem is várhat a kedvező pillanatra. Ezt az egykor kitüntetettnek remélt perspektívát Valéry

az Iliszosz túlpartjaként mutatja be, az árnyak immár nem testi látása előtt csupán a fakó folyam káosza, ahonnan „nézve minden felismerhetetlen” (Valéry, 1973: 12). A folyóban nincsenek kivehető formák, az anamnézist nem keltheti fel semmi. Mintha csak a fiedleri kaotikus érzékfolyamot látnánk e jelenetben, amely a dialógus iróniájának leglényegesebb alkotóeleme. Szókratész szomorúan összegezte: „Az igazság itt van a szemünk előtt, de már nem értünk belőle semmit” (Valéry, 1973: 12). A testiségüket maguk mögött hagyó beszélgetőtársak megszabadultak a gondolkodás végességétől és megzavarhatóságától, ám ezt azon az áron érték el, hogy ezzel együtt megszűnt a gondolkodás eleven volta is.

Mégis talán éppen az jelzi a leginkább a művészetelméleti hagyomány platonizmusának erejét, hogy – amint majd látjuk – egy következetes anti-platonista tanítás a platóni dialógus formáját ölti magára. Nehezen hisszük el tehát Valérynek a párbeszédet bevezető sorait, amelyek pusztán szerencsés véletlennek állítják be a mű formáját, illetve Szókratész szerepeltetését, ami egyes-egyedül az alkalmi írás szigorúan betartandó feltételeivel függ össze. Az 1921-ben kiadott szöveg megrendelésre készült egy építészeti albumhoz, ami azzal járt együtt, hogy az oldaltükörtől kezdve a formátumon át egészen a betűk számáig minden előzetesen rögzítve volt. A szoros követelményrendszer pedig szinte felkínálja a beszélgetést mint formát, ahol Valéry szerint mindig lehet betoldani vagy kihúzni jelentéktelen részeket (Valéry, 1973: 5). A mű viszont éppen ezeket a feltűnően hangsúlyozott keletkezési körülményeket írja át, a külsődlegesnek ható tényezők performatívá és ironikussá válnak, hiszen a dialógus legfőbb témája az építészet, vagyis a megrendelés korlátai között mozgó művészet, ahol Eupalinosz egyik mottószerű kijelentése szerint „a kivitelben nincsenek részletek” (Valéry, 1973: 14., az eredetiben kiemelve).

Valéry dialógusa tehát alkalmi jellegű túlnövő építészetelméleti traktátus, valamint egyúttal esztétikai alapvetés, elmélkedés a végességről és a homályról, a testi tapasztalat és a művészet összefüggéseiről, a transzparencia ellentétpárjaként adódó opacitásról. Párbeszédük menete során s a halandó létezés végességének dicsérete közben az árnylányok a modern esztétikai tapasztalat építőköveit fedezik fel. Az esztétikai tárgy létezésformája folyamatos átmenet, amely a meghatározottságból a meghatározatlanságba vezet, a művészi konstrukció nem kivezet a fenomenális világból, hanem egyedi módon bevezetést nyújt a jelenségekbe. A mű Valéry (a szó tágabb értelmében is vett) poétikus művészetfelfogásának lenyomata, Hans Robert Jauss kifejezésével élve „emlékezetes szakítás az esztétikai tárgy tradicionális, Platón által fémjelzett ontológiájával” (Jauss, 1972: 27). Ha elfogadjuk Jauss meghatározását, akkor az éneklő épületektől felpiszkált Szókratész Phaidrosszal folytatott alvilági beszélgetésének van egy titkos csúcspontja. Mégpedig egy betéttörténet, amely akár bagatellnek is tűnhetne, azonban éppen ellenkezőleg: sorseseemény a javából. Szókratész önmagáról mesél el egy történetet, amint ifjúkorának egy tengerparti sétája alkalmával a hullámok „a világ legkétesebb dolgát” adták a kezébe (Valéry, 1973: 52).

Eupalinosz, az építész és Tridón a hajóépítő Phaidrosz által szenvedélyesen felidézett alakjai alkalmat nyújtanak arra, hogy az isteninek nevezett alkotói tett, a tökéletes technika, valamint az épületek és a zene kapcsolatának tematikus réseiben létrejöjjön a műalkotás processzualitásának tézise és az örök ideákhoz való odafordulástól különböző szépség tapasztalata. Az építőmester arra képes, hogy az anyag nehézkességét a szavak könnyedségébe vezesse át, ami Szókratész szerint „valóban isteni”. A zene és az építészet szorosra vont kapcsolata, ahogyan ezt Hans Blumenberg megjegyzi, egy erőteljes antiplatonikus implikációt hordoz: míg az ideának nincs megformált kapcsolata az idővel, addig a zenének lényegi eleme az idő (Blumenberg, 2001: 83). A valódi éneklő épületek éppenséggel processzualitásuk miatt érdekesek, az elkészült, látható mű csupán azon alkotófolyamat egy szakasza, amely állandó keletkezésként továbbörökíti magát a szemlélőkben.

A beszélgetés kezdetén még a Hádészbeli helyzet végtelen közönyében elmerült Szókratész maga is fokozatosan átalakul, beszélgetőpartnere legnagyobb meglepetésére lelkessé válik, s közli, hogy Eupalinosz szavai „valami olyat ébresztettek bennem, ami hozzájuk hasonlít [...] Bennem is ott élt egy építész, akit a körülmények nem engedtek kibontakozni” (Valéry, 1973: 53). Phaidrosz ezt természetesen úgy érti, hogy az elfojtott lehetőség egy már előzetesen létező képpel azonos, Szókratész magában hordozza a kicsi építész-Szókratészt. A tengerparton bóklászó ifjú Szókratész története azonban rögvést áthangszereli ezt az interpretációt: a valóság előzetesen adott létezésformáinak elképzelését felváltja a véges emberi élet azon elképzelése, amelyet a modern regényirodalom alapján ismerünk: a számtalan lehetőségből döntéshelyzetekben, az egzisztencia keresztútjain válik ki a kifejlődött egyéniség, a visszaszorított lehetőségek pedig szintén megőrződnek, mégpedig a kételyek és ellentétek formájában. „Csak úgy mentem, cél nélkül, csupa élet voltam, szinte részeg az ifúságtól. A csodásan éles és tiszta levegő, amely arcomra és tagjaimra zuhant, egy érinthetetlen hősi ellenféllel állított szembe, akit le kellett győznöm, hogy továbbmehessek. S ez a mindig megújuló ellenállás belőlem is minden lépésnél újra egy képzeletbeli hőst teremtett” (Valéry, 1973: 53). Valéry leírása Rilke *Maltjének* tékozló fiú parafrázisára hasonlít a gyermekkor álmottas lehetőségeiről. Csakhogy míg Rilke parabolájában a család fixáló törekvései vetnek véget a tudat és a képzelet játéknak, addig Valéry ifjú Szókratészének a saját egzisztenciális helyzetét illető eldöntetlensége a hullámok által partra vetett tárgyban, illetve a tárgy meghatározatlanságában manifesztálódik. „Ez a tárgy olyan gondolatmenet forrása lett, amely nem tudott dönteni építés és megismerés között” (Valéry, 1973: 53). Az esztétikai létrehozás és a fogalmi megismerés biztosnak tűnő kettősségét számolta tehát fel a tenger és a szárazföld határzónájából előkerült tárgy. Szókratész a következőképpen jellemzi azt a szituációt, amelyben eldöntetlen marad az is, hogy a kétes tárgy hozta-e létre a gondolatmenetet, vagy a filozófia és a művészet alternatíváinak élethelyzetéből adódik a tárgy iránti figyelem. „Egyike volt a tenger által kivetett dolgoknak; fehér, a legtisztább fehérséggel ragyogó; sima és kemény, szelíd és könnyű. Fénylett a napban a víztől nyaldosott fövényen, amely

sötét, de csupa villám. Felvettem, ráleheltem; köpenyem szélével megdörzsöltem, és különös alakja minden gondolatomat megakasztotta. Ki csinálhatott? kérdeztem. Nem hasonlítasz semmihez, de mégsem vagy formátlan” (Valéry, 1973: 56).

A partra vetett tárgyra való reflexió a lehetőségek meghatározatlan mezején ingadozik, a kétséges eredetű és anyagú tárgy talán az organikus természet műve, talán egy kézműves alkotása, kultusztárgy, vagy egyszerűen a tenger hatásának kitett kődarab, amely az idő és a víz munkájáról tanúskodik. Szókratész a definíciók későbbi mestere mindannyiszor kudarcot vall, ahányszor egyetlen meghatározott irányban rögzíteni kívánná a dolgot. A kétes tárgy okozta izgalom forrása, hogy nem hasonlít semmihez, de mégsem formátlan, ami azt jelenti, hogy e tárgy szétfeszíti a platóni ontológiát, nem értelmezhető a platóni keretek között. „A meghatározás elől önmagát megvonó tárgy, amely nem válaszol a sztereotipikus szókratészi kérdésre, nem illeszkedik az antik metafizika végső klasszifikációjába, a természetesség és a mesterségesség dualitásába sem” (Blumenberg 2001: 90). Hans Blumenberg e passzust értelmezve utal Platon *Parmenidészének* azon beszélgetésére, amely a részesülés problémáinak menetében eljut azokhoz a „megvetett, hitvány dolgok”-hoz is, „mint a szőr, a sár, a szenny”, amelyek esetében a kérdés, hogy „vajon azt kell-e állítani róluk, hogy mindegyiküknek van külön formája, amely különbözik azoktól a dolgoktól, amelyeket a kezünkbe foghatunk, vagy pedig nem?” (130d). Szókratész azt válaszolja erre, hogy képtelenség ideát tulajdonítani ezeknek a dolgoknak, bár néha már megzavarta az a gondolat, hogy hátha minden dolognak van ideája, de ezt inkább elhessegette magától. Parmenidész pedig a választ Szókratész fiatalságának a számlájára írja (130e). Valéry szövege valóban mintha erre a dialógusra is ráíródnék, az ifjú, önmagát a filozófiának még nem tökéletesen átadó Szókratész azonban a tenger hulladékában éppenséggel egy olyan tárgyat fedez fel, amely a *techné* értelmében vett művészet és természet mint *physis* antik feltételrendszerében elképzelhetetlen lett volna.

A világ legkétesebb tárgyát a kezében tartó Szókratész Valéry dialógusában tehát végérvényesen egy modern művészetelmélet szócsövének a szerepét kapja meg. A természet végtelen formateremtő munkájához, vagy az organikus fejlődés végtelen menetéhez képest a művészetet éppen az időhöz fűződő paradox viszonya tünteti ki. A tárgy, amely egyaránt lehet mesterséges és természetes eredetű, megvilágítja, hogy „a tudatlanságnak vagy a véletlennek ez a szinte felfoghatatlanul nagy idő kellett hozzá, hogy vaktában előidézze ugyanazt, amit a mi kiváló emberünk néhány nap alatt létrehozott” (Valéry, 1973: 58). A mesterséges alkotások sajátos időkényszere viszont csupán általa lesz értékke, ráadásul a természetén túlmutató értékke, ha a természet nem időtlen kész kozmosz, hanem az evolúció terepe. A természet ezáltal megszabadul az ideavilágra vonatkozó anamnézis kényszerétől, a természetben éppúgy találkozhatunk újdonsággal és valószínűtlen dolgokkal, miképpen a művészet a még sohasem látott dolgok birodalmát hozza létre. A művészet/mesterség nem hasonlít a természetre, miközben objektumaik megkülönböztethetetlenek is lehetnek egymástól.

A hildebrandi fogalompárral szólva ez nem pusztán azt jelenti, hogy az imitatív tartalmak mellett megjelennek a művészi formafolyamatban a műalkotás architektonikus tartalmi, hanem, hogy csak ez utóbbiaknak van érvényességük. A *techné*nek nem a *physis* által előzetesen kijelölt pályán kell mozognia. A platóni világfelfogás nem ismerheti a megkülönböztethetlenséget, az antik ontológia mindig eldönthető kérdésnek fogta fel egy tárgy mesterséges vagy természetes eredetét, s a mesterséges/művészi alkotást, amelynek megvalósult formájáról a felhasználó mond ítéletet, így mindvégig másodrangúnak tekintette a természet dolgaival szemben.

Szókratész és Phaidrosz Hádész-beli beszélgetésének menetében Valéry a művészet, a természet és a technika összefüggésrendszerének történeti paradigmáit sűríti össze: „A korábbi kozmológiai és kozmo-teológiai rend átalakulásával és lassú széthullásával létrejövő nézetrendszerben a természetet immár nem az élőlény mintájára gondolják el, az eleven önmozgás modelljét felváltja az óra, amit felhúznak. A technika mint a természet anyagait feldolgozó, a természeti erőket elsajátító tevékenység céljait az ember határozza meg. Ezt a technikát, amely uralkodik a természet felett, a természetet megszépítő művészet kompenzálja” (Waldenfels, 1998: 84). Három olyan rendszert, amelyekben a művészet játéktérét és lehetőségeit a mindenkori természethez való kapcsolatának függvényében interpretálhatjuk. Az antik kozmológia és a középkori teremtéstan előterében létrejött összefüggésrendszert a természetbe való illeszkedésként fogalmazhatjuk meg, amit aztán az újkorban a varázstalanítás a természet feletti uralom paradigmájává alakított, amely jelentősen módosult a 19. század vége modern művészeti tendenciáinak, illetve az evolúciós természetszemléletnek s a technika alternatív modelljeinek átfogó játéktereiben.

A lét és a természet identitásának tézisének valló metafizikai tradíció kereteiben a *techné*nek – ami valami létrehozásának és fenntartásának az átfogó képessége, amely minden nem eleven, vagyis külsőleg mozgatott dologra vonatkozik – lehetetlen elhagynia a természet által kijelölt pályát. A *techné* utánozza és ki is egészítheti a természet művét, ám céljai mindig előzetesen adottak (Boehm, 1969: 41). A *techné* mintaképe a minden önmozgás foglalataként értett *physis*. „A természet az egyáltalán lehetséges dolgok foglalatja. A szellemet nem lehet másképpen meghatározni, mint a már-létezők összességére vonatkozó képességként. Lehetséges mindig csak az lehet, ami morphéja szerint már valóságos: a kozmosz a valóságos és lehetséges dolgok összessége egyszerre” (Blumenberg, 1997: 202). A művet tételező és cselekvő ember azt viszi véghez, amit a természet vinne véghez, annak immanens teendőjét és nem a sajátját. *Techné* és *physis* azonos értelmű konstitúciós elvek, az egyik azt műveli kívülről, amit a másik belülről hoz létre.

A furcsa tárgyra rákérdező ifjú Szókratész vizsgálódásai csupán látszólag értek azzal véget, hogy miután nem tudott dönteni a tárgyat illetően, visszadobta azt a tengerbe. A hullámoknak hátat fordító gondolatmenet következő lépése viszont az lesz, hogy a tárgyat nem változtatja ugyan ismertté, hanem éppen az ellenkező oldalról közelíti meg a talányt, vagyis, hogy a bizonytalan beállítódásmód

és a meghatározhatatlanság potenciálisan minden minket körülvevő dologra érvényes kell legyen. „Képzeled el, hogy valami egészen megszokott dolgot szemlélek, házat, asztalt, amforát, ha egy ideig azt játszom, hogy vadember vagyok, aki még sohasem látott hasonlót, bizvást kételkedhetem benne, hogy ezek a dolgok emberi kéz termékei.” (Valéry, 1973: 59). Ez az a látásmód, amelynek különböző formációi és taglalása szinte kötelező tartozékai lettek a modern festészet háztartásának. Az efféle denotációt meghaladó vagy megtagadó látás eredményezi az autonóm képkonstrukciót. A tapasztalat normalizációjától megszabadított látás lehetőségének a talaján alakul ki a fogalmi megismerés kizárólagos voltát tagadó érzéki megismerés, amelynek elméleti kifejtését Konrad Fiedlernek köszönhetjük.

Valéryt azonban nem a denotációmentes látás lehetőségei foglalkoztatják az *Eupalinoszban*. A dialógus csupán az építészet és a zene alkotásai kapcsán szól a mű a-mimetikus minőségéről: „Mert azok a látható dolgok, amelyekkel a többi művészet vagy a költészet él: a virágok, a fák, az élőlények (sőt a halhatatlanok), attól, hogy a művész művébe emeli őket, azért még azok maradnak, amik voltak, mivoltukat és sajátos jelentésüket beleolvasztják annak a tervébe, aki saját szándéka kifejezésére használja őket. Így a festő, aki azt akarja, hogy képének egy bizonyos helye zöld legyen, egy fát helyez oda; de ezzel már valami mást, többet is mond, mint amit eredetileg mondani akart. Mindazokat az eszméket összekapcsolja művével, amelyek a fa eszméjéből következnek, s már nem szorítkozhat pusztán arra, ami számára szükséges. Nem választhatja el a színt attól az élőlénytől, melynek tulajdonsága” (Valéry, 1973: 40–41). A zene és az architektúra tárgy nélküli művészetek, s ebben a mivoltukban nincs szükségük közvetítő elemekre. A természet összetettségüket folytonosan gyarapító organikus alkotásaival szemben az architektonikus műalkotások létrejöttüket annak a döntésnek köszönhetik, amely eleve redukálja a természet teljességét. Az emberi alkotások építőelve először is lemondást igényel, s a talált rend lerombolását jelenti. A fogalmi megismerés és az esztétikai létrehozás egymással ellentétes fogalmak. Lehet ugyan építeni készen talált formákból is, de művészet csak azok megtagadásával jöhet létre. A művészi igazság kérdését, amit a naturalizmus szegezett harcosan az idealista művészeti tradíciónak, maga a naturalizmus sem állja ki. Az építészet igazolja a sem naturalizmus, sem szimbolizmus álláspontját.

A fiatal Szókratész, midőn visszadobta a vízbe a partra vetett tárgyat, s a tárgy által előidézett problémákkal kezdett foglalkozni, végérvényesen filozófussá vált. A platóni Parmenidésznek úgy tűnik, igaza lett, a filozófus nem mondhat le semmiről. „Filozófus az, aki átfogóbb fogalmat alkot, és azt akarja, hogy mindenre szüksége legyen” (Valéry, 1973: 64). Valéry dialógusának a végén az örökléttől és végtelen homálytól megcsömörlött lélekként Szókratész azonban újraéleszti azt az Antiszókratészt, akit még életében megölt. Valéry ironikus megoldása, hogy Szókratész élet-palínódiáját a Hádész közegébe helyezi, ahol már pusztán az idő kimeríthetlensége folytán is elenyészik a gondolkodás éltető eleme.

Felhasznált rodalom

- Berta Erzsébet (1999): Literarchitektúra – Dialógusban Valéry Eupalinosz, vagy az építész című dialógusával, *Alföld*, 50. (3), 73–78.
- Blumenberg, Hans (2001): Sokrates und das ‘objet ambigu’: Paul Valéry’s Auseinandersetzung mit der Tradition der Ontologie des ästhetischen Gegenstandes, in: uő: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, szerk.: Anselm Haverkamp, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 74–111.
- Blumenberg, Hans (1997): „A természet utánzása” – A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez, ford. V. Horváth Károly, in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, Budapest, Kijárat, 191–219.
- Boehm, Gottfried (1969): *Studien zur Perspektivität*, Heidelberg, Winter
- Danto, Arthur C. (1997): *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, ford.: Babarczy Eszter, Budapest, Atlantisz
- Didi-Hubermann, Georges (2000): *Vor einem Bild*, München, Hanser
- Jauss, Hans Robert (1972): *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz, Universitätsverlag
- Junod, Philippe (1976): *Transparence et Opacité. Réflexions autor de l’esthétique de Konrad Fiedler*, Université de Lausanne, L’Age D’Homme
- Panofsky, Erwin (1999): *Idea – Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, ford.: Szántó Tamás, Budapest, Corvina
- Seel, Martin (2000): *Ästhetik des Erscheinens*, München, Carl Hanser
- Valéry, Paul (1973): Eupalinosz vagy az építész, ford.: Somlyó György, in: uő: *Két párbeszéd – Eupalinosz vagy az építész; A lélek és a tánc*, Budapest, Gondolat, 7–92.
- Waldenfels, Bernhard (1998): *Sinneswellen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp