

Egy újabb Laokoón felé

A festészet „nem-objektív” vagy „absztrakt” puristáinak dogmatizmusát és kérlelhetetlenségét nem intézhetjük el annyival, hogy pusztán egy kultikus művészetszemlélet tünetének tekintjük. A puristák magas igényeket támasztanak a művészettel szemben, mivel mindenki másnál többre becsülik azt. S pontosan ezért sokkal jobban féltik is. A purizmus egyet jelent a művészet iránt érzett fokozott felelősséggel, a sorsa feletti aggodással, azonosságának őrzésével. Tisztelnünk kell ezért. Az egyetlen dolog, amivel a puristákat vádolhatjuk, a történetietlen gondolkodásmód. Ezért ragaszkodnak az „irodalom” és a téma számúzéséhez a képzőművészetből. Felettebb könnyű rámutatni arra, hogy az absztrakt művészet, mint minden más kulturális jelenség, az alkotó korának társadalmi és egyéb körülményeire válaszol; valamint, hogy nem létezik semmi a művészetben belül, ami a történelemtől függetlenül tereli azt az egyik vagy a másik irányba. Ugyanakkor nehéz nem egyetérteni a puristák azon kijelentésével, miszerint az absztrakt művek képezik a kortárs képzőművészet legjavát. A puristáknak nincs szükségük metafizikai érvekre álláspontjuk alátámasztásához. Nekünk viszont, akik elismerjük az absztrakt művészet erényeit, miközben nem értünk egyet minden követelésével, mégis muszáj magyarázatot adni jelenlegi értékesebb voltára, ha ki akarunk tartani e tétel mellett.

A művészet tisztaságáról folytatott vita, és – ehhez szorosan kapcsolódva – az egyes művészeti ágak közötti különbségek meghatározásának kísérlete egyáltalán nem haszontalan dolog. Mindig is létezett, és létezni is fog a művészetek keveredésének jelensége. Ez okozta a festészet és a szobrászat eltévelyedéseit az elmúlt évszázadokban, ami ellen a purizmus végre felemelte a szavát. A purizmus szívéen viseli a médium problémáiba belebonyolódott művész sorsát, az elméletiróknak az absztrakt művészet *átfogó* magyarázatára tett kísérletei iránt viszont közömbös marad.

I.

Úgy gondolom, létezhet olyan, hogy uralkodó művészeti ág. Európában a XVII. századra ez az irodalom lett. (Azzal együtt, hogy nem mindig az uralkodó művészeti ágban születnek meg egy adott kor remekművei. Ebben az időszakban például a zene könyvelheti el magának a legnagyobb sikereket.) A XVII. századra a képzőművészet az udvarokba száműzetett, ahol aztán viszonylag egyszerű belső dekorációs eszközzé vált.

A társadalom legkreatívabb osztálya, a felemelkedőben lévő kereskedő városi polgárság – talán a reformáció képrombolásától indítva (erre jó példa Pascal janzenista felfogása a festészetéről), illetve a könyvnyomtatás feltalálásának köszönhetően, amelynek köszönhetően egy kézbe vehető és könnyen hordozható médiumra tett szert – a fogékonyságát és energiáit az irodalomnak szentelte.

Amikor egy művészeti ág vezető szerephez jut, akkor egyben az összes többi mintájává is válik: az utóbbiak igyekeznek megszabadulni egyedi sajátosságaiktól, és az előbbi hatásait próbálják utánozni. Ezzel párhuzamosan a domináns művészet megpróbálja magáévá tenni az összes többi működés módját. Az eredmény a művészetek kibogozhatatlan összekeveredése, melynek során az alárendelt felek pervertálódnak és eltorzulnak; arra kényszerülnek, hogy magukévá tegyék az uralkodó művészeti ág hatásait saját természetük megtagadása árán. De a kiszolgáltatott művészetek csak akkor viselkedhetnek így, ha technikai szempontból elég érettek ahhoz, hogy elleplezzék saját *médiumukat*. Más szóval, a művésznek képessé kell válnia arra, hogy átvegye a hatalmat a mű anyaga fölött, hogy az *illúzió* kedvéért megsemmisíthesse azt. A zene a maga kiforratlan technikája és a viszonylag gyors formai tökéletesedésre való képessége miatt megmenekült a képzőművészet XVII. és XVIII. századi sorsától. A zene természeténél fogva a legtávolabb áll az utánzástól, másrészt viszont azokra az adottságaira, amelyek az illuzionizmusra törekvést táplálhatták volna, ekkor még nem derült fény.

A festészet és a szobrászat azonban, a par excellence illuzionisztikus művészeti formák, már kibontották azokat a lehetőségeiket, amelyeknek köszönhetően nem csupán kérkedni kezdtek illúziókeltő képességükkel, de immáron semmi nem akadályozta őket abban sem, hogy más művészeti ágakkal is versenyre keljenek. Nemcsak a festészet volt képes utánozni a szobrászatot és a szobrászat a festészetet, hanem mindkettő megpróbálta utánozni az irodalom működését is. A XVII. és XVIII. századi festészet az irodalom hatásaira vadászva a legtorzabb művészeti ággá vált. Számptalan okból kifolyólag az irodalom került a legelőnyösebb pozícióba, és a képzőművészetek (különösen a táblakép festészet és a szobrászművészet) megpróbálták bebocsátást nyerni a birodalmába. Jóllehet mindez nem teljes egészében ad magyarázatot a kor képzőművészetének hanyatlására, mindenesetre úgy tűnik, nagyjából ez áll a folyamat hátterében. Igenis hanyatlásról beszélhetünk, ha összehasonlítjuk az egy évszázaddal korábban Itáliában, Németalföldön,

Spanyolországban és Németországban történetekkel. Az igaz, hogy továbbra is találkozunk jó művészekkel – nem kell a válságot felnagyítanom, hogy világossá tegyem nézetemet –, de jó művészeti *iskolákkal* és azok követőivel már nem. A nagy művészek felbukkanásának körülményei jószerivel kivételes együttállások; az alkotókról úgy beszélhetünk, mint akik „annak ellenére nagy művészek, hogy...” A figyelemreméltó kismesterek is ritkaságszámba mennek. Maga a nagyság mércéje süllyed az elmúlt korok műveihez képest.

Általában elmondható, hogy a kevésbé jeles kismesterek kezei között – akik végtére is meghatározták e folyamatot – a festészet és a szobrászat mindössze az irodalom élőhalottjává és „strómanjává” vált. A hangsúlyok a médiumról a témára tevődtek át. Többé már nem is az utánzásról volt szó, hiszen ez magától értetődővé vált, hanem arról, hogy a művész miként képes a témát úgy megragadni, hogy költői hatást érjen el vele, stb.

Még most is túlságosan közel vagyunk az irodalomhoz, hogy világosan láthassuk uralkodó státuszát. Talán egy kontrasztul szolgáló példa érthetőbbé teszi, mire gondolok. Kína kulturális fejlődése során, tudomásom szerint, a festészet és a szobrászat váltak az uralkodó művészeti ágakká. A költészet alárendelt szerepet játszott, ezért a képzőművészet korlátai közé szorult: a vers belekényszerült a vizuális részletek és a festészet pillanatszerűségének kötöttségeibe. A kínaiak ügyeltek arra, hogy a kézírás, amellyel a verseket papírra vetették, maga is képileg gyönyörködtessen. Vajon ha összehasonlítjuk a képző- vagy díszítőművészettel, nem tűnik-e kissé silánynak és egyhangúnak a későbbi kínai költészet?

Az 1760-as években írt *Laokoónjában* Lessing felismerte a művészetek mind gyakorlati, mind elméleti szintű összekeveredését. Ennek hatásait azonban kizárólag az irodalom szempontjából tartotta károsnak, és ezzel jó példával szolgál korának jellegzetes torz látásmódjára. Támadta a leíró költészet művelőit, például James Thomsont, amiért a tájfestészet tollával próbáltak ékeskedni. Ennek ellenére a költészet területére tévedt festészetben csupán a magyarázatra szoruló allegorikus kép és az olyan festmények ellen tiltakozott, mint Tiziano *Tékozló fiúja*, amely „egyazon festményen két szükségképpen eltérő időpontot” dolgoz egybe.

II.

Először úgy tűnt, a romantikus fordulat vagy forradalom reményt adhat a festészetnek, de mire ez a kor is elmúlt, a művészetek keveredése még aggasztóbb képet mutatott. A romantikus művészetelmélet képlete szerint a művész érez valamit, majd ezeket az érzéseit átadja a közönségének (anélkül, hogy az érzelmeket kiváltó dolgokról vagy körülményekről beszélne). Most, hogy a művészet már nem az utánczásra, hanem a kommunikációra épült, minden addiginál fontosabbá vált, hogy a médium szerepét elnyomják az érzelm közvetlenségének megőrzése érdekében. A médium egy szerencsétlen, de szükséges fizikai akadály lett a művész és közönsége között, amely ideális esetben leomlik, hogy a néző vagy olvasó tapasztalata azonossá válhasson a művészével. Annak ellenére, hogy a zenét tiszta érzéki művészetnek tartották, és elkezdték egyre többre becsülni, e felfogás mégis a költészet végső győzelmét hozta el. A művészetre már sem szakmaként, sem mesterséggként, sem tudományként nem tekintettek (a XVIII. században ez a felfogás még tartotta magát valahogy). A művészetek egyszerűen a személyiségből kiáradó erővé váltak. Ezt legjobban Shelley fejtette ki, amikor *A költészet védelmében* című pamfletjében azért emelte a költészetet a többi művészet fölé, mert annak médiuma került a legközelebb ahhoz, hogy – mint Bosanquet fogalmaz – megszűnjön médium lenni. Ez a fajta esztétika azt a széles körben elterjedt művészi szélhámososságot támogatta, amely más művészetek hatásaiban keresett menedéket a saját médiuma által felvetett problémák elől. A festészet volt a leghajlamosabb az efféle mellébeszélésre, és a festészet szenvedett a legtöbbet a romantika kezei között.

Pedig először nem így tűnt. A városi polgárság felemelkedésével és a művészetek polgári kisajátításával friss és kísérletezőbb energiák szabadultak fel minden területen. A romantikus forradalom a festészetben először leginkább a téma forradalmát jelentette, szakított a XVIII. századi festészet szónokias vagy frivol témáival annak érdekében, hogy eredetibb, erőteljesebb és őszintébb irodalmi tartalmak nyomába eredjen, és ez bizony nagyobb merészséghez vezetett a képi eszközök terén is. Delacroix, Géricault, de még Ingres is elég vállalkozó szelleműek voltak ahhoz, hogy az általuk bemutatott új tartalomhoz új formát találjanak. De fáradozásaik eredménye az lett, hogy a festészetre rátelepedő irodalmi démon ölelése még végzetesebbé vált az őket követő kisebb tehetségek számára. Az irodalmi és szentimentális festészet legrosszabb darabjai a XVIII. század végén láttak napvilágot – leginkább Angliában, ahol ugyanaz a fordulat, amely az angol festészet legnagyobb remekműveiért is felelős,

a hanyatlás folyamatát is nagyban felgyorsította. Ingres és Delacroix iskolái csatlakoztak Morland, Greuze és Vigée-Lebrun irányzataihoz, hogy együtt a XIX. század hivatalos festészetévé váljanak. Korábban is voltak akadémiák, de most először beszélhetünk akadémizmusról. A XIX. század Franciaországának festészete a XVI. század óta nem látott mértékben kapott életre, és az akadémizmus olyan kiváló festőket termelt ki, mint Corot, Théodore Rousseau vagy akár Daumier, mégis, mindezek ellenére a festészet bizonyos szempontból minden addiginál mélyebb szintre süllyedt. Ezt a legalsó szintet úgy nevezik, hogy Vernet, Gérôme, Leighton, Watts, Moreau, Böcklin, a preraffaeliták stb., stb. Az, hogy ezek közül a festők közül páran valóban tehetségesek voltak, csak növelte az általuk okozott kárt. Tehetség kellett hozzá – sok más egyéb dolog mellett –, hogy ennyire rossz útra tereljék a művészetet. A városi polgárság a jobb képességű művészeknek előírásokat adott, és ők ezeket teljesítették – tehetségesen.

Nem is a realista utánzás volt az, amely önmagában a legtöbb kárt okozta, hanem a szentimentális és szónokias irodalmat kiszolgáló realiztikus illúzió. A kettő alkalmasint kéz a kézben jár. A nyugati és görög-római művészetet nézve legalábbis így tűnik. A nyugati festészetet, amennyiben egy racionalista, a tudományos gondolkodást magáénak valló városi kultúra terméke, mindig is jellemezte a realizmus iránti hajlam, amely megpróbálta elnyomni a médiumot a tematikus utalások kedvéért, és amely inkább a dolgok gyakorlati jelentése iránt érdeklődött, nem pedig az iránt, hogy megjelenítésükben keresse az izgalmat.

III.

A polgári társadalomból *közvetlenül* kisarjadt romantika volt az utolsó korstílus, amely képes volt inspirálni és befolyásolni a felelős művészeket – azokat, akik képesek voltak rálátni mesterségük néhány merev és kötelező érvényű előírására. 1848-ra a romantika kifáradt. Ezek után az újabb impulzus, még ha a polgári társadalomban gyökerezett is, egyes-egyedül e társadalom tagadásának képében érkezhettek meg, attól való elfordulásként. Nem egy új társadalom felé való fordulásról van itt szó, hanem a bohémvilágba való kivándorlásról, amely a művészet menedékhelyévé vált a kapitalizmussal szemben. Majd az avantgárd feladata lesz, hogy – a polgári berendezkedéssel szembemenve – ugyanennek a társadalomnak a kifejezésére új, adekvát kulturális formákat találjon anélkül, hogy megadná magát a társadalom

ideológiai megosztottságainak, és elfogadná a művészetek önrendelkezésére vonatkozó tiltását. Az avantgárd, egyszerre a romantika gyermekeként és tagadásaként, a művészet önfenntartó ösztönének megtestesülése. Csak a művészeti értékek érdeklik, és csak ezek iránt érez felelősséget; a társadalom által kínált lehetőségekhez képest a maga természetes érzékével dönti el, mi a jó, és mi a rossz a művészet számára.

Az avantgárd első és legfontosabb programpontja, hogy szakítani kell azokkal az eszmékkel, amelyek a társadalom ideológiai harcaival mérgezték meg a művészetet. Az eszmék általánosságban egy mű témáját [subject matter] jelentették ekkor. (A téma megkülönböztetendő a tartalomtól [content]: minden műalkotásnak kell legyen tartalma, a téma ezzel szemben valami olyasmi, ami a művész fejében van, ha van, miközben művén dolgozik.) Ez azt jelentette, hogy nagyobb hangsúly kellett fektetni a formára, illetve hogy a művészet immár szakmaként, tudományként és mesterségként is megerősödhetett, amely teljesen autonóm, és önmagáért tisztelendő, nem csupán a kommunikáció eszközeként. Az avantgárd az irodalom fennhatósága elleni lázadást jelenti. Az irodalmiság pedig a témában mutatta meg igazán zsarnoki arcát.

Az avantgárd számos áramlatáról beszélhetünk, amelyek időbeli sorrendje nem könnyen tisztázható. Legjobban a festészetben láthatóak, amely az irodalom elsőszámú áldozataként a legélesebben állította fókuszba a problémát. (A művészetén kívülről érkező hatásoknak jóval nagyobb szerepük van itt annál, mint amiről módomban áll beszélni. Szükségképpen sematikusnak és absztraktnak kell lennem, mivel elsősorban a legfőbb mozzanatok felvázolása érdekel, és kevésbé az összes kiáltvány egyenkénti vizsgálata.)

A XIX. század második harmadára a festészet a festőiségbe süllyedt. A történet vagy az üzenet határozott meg mindent. A festett kép egy üres, meghatározhatatlan térbe került; mintha csak véletlenül került volna egy négyzet alakú vászonra és egy képkereten belülre. Éppenséggel lélegzetből vagy plazmából is formálhatták volna. Képzeletbeli és láthatatlan akart lenni – máskor lapos dombormű vagy szobor. Minden a médium tagadását szolgálta, mintha a művész szégyellte volna, hogy végső soron festette, nem pedig megálmodta alkotását.

Ezeket az állapotokat nem lehetett egyetlen vonással kitörölni. A festészet megváltásáért indított hadjárat első körben lassacskán felörlődött. A XIX. századi festészet legelőször akkor kezdett elszakadni az irodalomtól, amikor a kommünár Courbet-nél a szellemről az anyaghoz menekült. Courbet, az első igazi avantgárd festő,

megpróbálta művészetét a közvetlen érzéki adottságokra redukálni azzal, hogy csak azt festette meg, amit a szem – mint az elmétől független gépezet – lát. Témájául kora hétköznapi valóságát választotta. Az avantgárdistákra jellemző módon úgy próbálta lerombolni a hivatalos polgári művészetet, hogy kifordította önmagából. A lehető legtovább vitt valamit, ezzel pedig visszajutott a kezdetekhez. Courbet festményein egy újfajta laposság kezd el feltűnni, és egy hasonlóan újfajta érdeklődés, amely a vászon minden centiméterére kiterjed, függetlenül a „figyelem középpontjától” (Az irodalomban Zola, a Goncourt-fivérek és a Verhaerenhez hasonló költők jelentették azt, amit Courbet a festészetben. Ők is „kísérletezők” voltak, és ők is megpróbáltak megszabadulni az eszméktől és az „irodalmitól”, hogy saját művészetüket a polgárság omladozó oikoumenéjénél biztosabb alapokra helyezték.) Az avantgárd azért tartózkodik attól, hogy sajátjaként ismerje el a naturalizmust, mert utóbbi túl gyakran vallott kudarcot az objektivitás elérésében, azaz továbbra is alávetette magát az eszméknek.

A materialista objektivizmus keresésében Courbet-nál tovább jutó impresszionizmus elhagyta a józan ész talaját, és a tudomány tárgyilagosságával kezdett versenyre kelni; azt képzelte, hogy ezzel a vizuális élmény és a festészet lényegét ragadhatja meg. Egyre fontosabbá vált a művészeti ágak leglényegesebb elemeinek meghatározása. Az impresszionista festészet a természet utánzása helyett inkább a színek rezgésének megfestését jelentette. Eközben Manet, Courbet-hoz közelebb maradva, a témát a saját pályáján akarta megverni – azzal, hogy belefoglalta ugyan képeibe, de fel is számolta azt. A tárgy iránti szentelen közömbössége, amely már önmagában is gyakran meglepőnek hatott, és lapos színmodulálása éppolyan forradalmiak voltak, mint az impresszionista technika. Az impresszionistákhoz hasonlóan ő is elsősorban a médium problémáiban látta a festészet problémáit, és erre a néző figyelmét is felhívta.

IV.

Az avantgárd fejlődésének második áramlata időben párhuzamosan futott az elsővel. Ezt a változatot könnyű felismerni, motivációira ugyanakkor elég nehéz rámutatni. A tendenciák széttartanak, az egymással ellentétes célok pedig összekeverednek. Ezek az egymással ellentétes célok mégis összekapcsolhatók, mert valójában átfordulnak egymásba. A művészetek mindegyikében megjelenik egyetlen

közös törekvés arra nézve, hogy kitágítsák a médium expresszivitásának lehetőségeit, s nem azért, hogy újabb eszméket és fogalmakat tudjon közölni, hanem hogy még nagyobb közvetlenséggel fejezze ki az érzeteket, a tapasztalat legelemibb összetevőit. Ez alapján úgy tűnik, hogy az avantgárd – az „irodalomtól” való elszakadás igyekezetében – csak még egyet hurkolt az összegabalyodott művészetek csomóján azzal, hogy az irodalom utánzásától ugyan elszakadt, de az utánzást az összes többi művészeti ág között csak még tovább fokozta.¹ (Ekkorra az avantgárd az „irodalom” kifejezést, degradáló jelentésében, már kiterjesztette a hivatalos polgári kultúra minden területére, amely ellen tiltakozásként fellépett.) A művészetek úgy fitogtatták erejüket, hogy egy testvérművészet működését utánozták, vagy saját témájukká tettek egy testvérművészetet. Mivel az életben egyedül a művészet őrizte meg érvényességét, mi mást választhattak volna tárgyukként, mint egy másik művészet eljárás módjait és hatásait? Az impresszionista festészet a maga hullámmzásával és színei ritmikus áradásával, hangulataival és atmoszféráival azokhoz a hatásokhoz érkezett meg, amelyekkel maguk az impresszionisták jellemezték a romantikus zenét. Mindazonáltal ez a keveredés a festészetre volt a legkisebb hatással. A költészet és a zene váltak legnagyobb áldozataivá. A költészet – mivel neki is menekülnie kellett az „irodalom” elől – a festészet és a szobrászat hatásait másolta (ahogy Gautier, a parnasszisták és később az imagisták), és természetesen a zenéét is (Poe az „igazi” poézis fogalmát a lírára korlátozta). A zene a romantika kötetlen és fegyelmezetlen szentimentalitásától szárnyra kapva megpróbált az ábrázolás és az elbeszélés útjára lépni (programzene). Ezen a ponton, lévén a zene itt az irodalmat utánozza, úgy tűnik, elméletem dugába dől. De amikor a zene ábrázol, akkor épp annyira utánozza a festészetet, mint a költészetet; emellett legalábbis számomra úgy tűnik, Debussy a kísérletezés ürügyeként használta a programzenét, nem pedig végcélként tekintett rá. Ahogy az impresszionista festők a színeken túl próbáltak rálelni a struktúrára, úgy Debussy is a „hangjegyen túli hangot” kereste.

A zene mint független művészet ebben az időszakban kezdett el fontos pozícióra szert tenni a művészetek között, függetlenül attól, milyen folyamatok zajlottak le benne. „Abszolút” természete, az utánzástól való érintetlensége, valamint a médiuma fizikai minőségében való szinte teljes feloldódása révén elorozta a költészettől az eszményi művészet státuszát. Az avantgárd művészetek a zenére irigykedtek a

¹ A művészeteknek ezért az összefonódásáért Babbit a romantikát tette felelőssé (Irving Babbit: *The New Laokoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, 1910).

leginkább, és a zene hatásait próbálták a legbuzgóbban utánozni. Így a zene vált a művészetek új összekeveredésének legfőbb tényezőjévé. Az avantgárdot a zenében – szuggesztív ereje mellett – működésmódjának a közvetlen érzéki benyomásokra épülő természete vonzotta leginkább. Amikor Verlaine úgy fogalmazott, hogy „De la musique avant toute chose”*, akkor nem is annyira a szuggesztivitást szorgalmazta a költészetben – végső soron a szuggesztivitás eredetileg mint költészeti eszmény épült be a zenébe –, hanem azt, hogy a vers az olvasóra vagy a hallgatóra közvetlenebb és hevesebb érzéki benyomások útján hasson.

Az avantgárd ezzel együtt csak akkor találta meg, amit igazán keresett, amikor a zenében a művészeti eljárást fedezte fel, s nem csupán egy utánzandó hatást látott benne. Ez akkor történt meg, amikor felismerték, hogy a zene legfőbb előnye abból származik, hogy „absztrakt” művészet, a „tisztá forma” művészete. Ez pedig annak köszönhető, hogy a zene objektív szinten csak érzéki benyomásokat képes közvetíteni, valamint, hogy ezeket az érzéki benyomásokat kizárólag érzékeinkkel tudjuk felfogni, amelyeken keresztül tudatunkba jutnak. Egy ábrázoló jellegű festményt a vizualitást érintetlenül hagyó fogalmakkal is le tudunk írni, míg egy zenemű esetében, akár az utánzás igényével lép fel, akár nem, erre képtelenek vagyunk. A zene hatásai lényegében a tiszta forma hatásai; miközben mind a festészet, mind a költészet hatásai túl gyakran csupán járulékosak formai sajátosságaikhoz képest. A nem-zenei művészetek csak akkor képesek elérni az áhított „tisztaságot” és önállóságot, azaz csak akkor tekinthetők avantgárd művészeteknek, ha tanulnak a zene példájából, és az egyes művészeteket kizárólag azon érzékek és képességek alapján határozzák meg, amelyeken keresztül a befogadók észlelik azok hatásait, továbbá minden olyasmitől megszabadulnak, ami a többi művészethez tartozó érzék és képesség segítségével érthető csak meg. A hangsúlynak így a fizikaira, az érzékire kell esnie. Az „irodalom” káros hatása csak addig tart, amíg az érzékeket elhanyagoljuk. A művészetek legutóbbi összekeveredését a zenének az a téves felfogása eredményezte, amely azt az egyedüli közvetlenül érzéki művészetként gondolta el. Ugyanakkor a többi művészeti ág is képes érzékivé válni, ha a zenéhez nem annak hatásai majmolása végett, hanem

* Greenberg Verlaine híres *Art poétique (Költészetan)* című versének első sorát idézi, az első két versszak Kosztolányi Dezső fordításában így hangzik: „Zenét minékünk, csak zenét,/ ezért a versed lebegőben/ ragadd meg a lány levegőben, amint cikázik szertesztét. // Ha szókat írsz, csak légy hanyag,/ és megvetőn dobd a zenének,/ mert édes a tétova ének/ s a kétes, olvadó anyag.” (– a ford.)

a „tisztá” művészet alapjainak elsajátítása érdekében közelít. A zenéhez, amely azért absztrakt, mert szinte semmi más, csak érzi.²

V.

Az avantgárd művészetek – tudatosan vagy öntudatlanul – a zene példájából nyert tisztaság fogalmától vezérelve olyan tisztasági fokot értek el az elmúlt ötven évben, és olyan radikálisan jelölték ki mozgásterük korlátait, ami egyedülálló a kultúra történetében. A művészetek immáron békében élnek, mindegyik a maga „legitim” határai között, a szabad kereskedelmet pedig felváltotta az autarkia. A művészeti tisztaság nem mást jelent, mint hogy egy adott művészeti ág elfogadja, méghozzá önkéntesen fogadja el, a hozzá tartozó médium korlátait. A tisztaságról alkotott felfogásuk bizonyítására, vagyis hogy az több pusztá izlésbeli elfogultságnál, a festők a keleti, a primitív és a gyermeki művészetekhez fordultak, mint olyan példákhoz, amelyek az ideális tisztaság természetességéről, univerzalitásáról és objektivitásáról árulkodnak. A zeneszerzők és a költők, habár jóval kisebb mértékben, ugyanezekkel az előzményekkel igazolhatták tisztaságra való törekvésüket. A disszonancia megtalálható a régi vagy a nem-nyugati zenében is, az „érthetlenség” a népköltészetben. A kérdés természetesen a képzőművészetre összpontosult a leginkább, mivel ez kapcsolódott legerősebben – nem-díszítő funkciójában – az utánpótláshoz, a tisztaság és az absztraktság eszménye ezért itt ütközött a legnagyobb ellenállásba.

A művészeteket mindez visszautalta saját médiumukra, elhatárolttá, koncentráltakká és meghatározhatóvá váltak. Minden egyes művészeti ág a médiuma folytán válik egyedivé és szigorúan önmagává. A művészeti ágak önazonosságának helyreállításához a hangsúlynak a médium láthatóvá tételére kell esnie. A vizuális művészetek saját médiumuk fizikai jellegét fedezték fel; így a tiszta festészet és a tiszta szobrászat minden másnál jobban keresi annak a módját, hogy a nézőre fizikailag hasson. A költészet – amelynek, ahogy már említettem, a társadalomtól való megváltása érdekében szintén szakítania kellett az „irodalommal” és a témával – lényege szerint pszichológiaiaként, szub- és szupralogikai jellegüként határozta meg médiumát. A vers az olvasó tudatának egészét, nem egyszerűen értelmét kell megcélózni.

² Walter Pater gondolatai a zenéről a *The School of Giorgione* című könyvében jobban megvilágítják a zenétől az absztrakt felé való elmozdulást, mint bármely műalkotás.

Helyénvaló megállni egy kicsit a „tisztá” költészetnél, mielőtt továbbmennénk a festészethez. A poézis varázsigeeként, hipnózisként vagy drogként – tehát pszichológiai közvetítőként – való felfogása Poe-ig, illetve még tovább, Coleridge-ig és Edmund Burke-ig megy vissza, akik a költészet élvezetét a „Fantázia” és a „Képzelőerő” területére utalták. Mégis Mallarmé volt az első, aki következetes költészeti gyakorlatot alapozott erre a felfogásra. A hang, állapította meg, a költészet segítője, nem a médiuma; mindemellett a verseket már inkább olvassák, mintsem szavalják: a szavak hangzása a jelentésük része, nem a jelentés hordozója. Annak érdekében, hogy a költészet megszabadulhasson a témától, és hogy valódi hatóereje mozgásba lendülhessen, a szavakat meg kell szabadítani a logikától. A költészet médiuma a szó asszociáció- és jelentésképző képességében határozható meg. A költészet többé már nem a szavak mint jelentések közötti viszonylatokban él, hanem a szavak mint hangzásból, történetiségből és jelentéslehetőségekből épült önálló személyiségek közötti viszonylatokban. A nyelvi logika csak abban a szükséges mértékben őrződik meg, hogy ezek az önálló elemek mozgásba lendülhessenek, hiszen az összefüggéstelen szavak – olvasva és nem szavalva – statikusak maradnak. A kísérletező törekvések a metrikus formáktól és a rímtől való megszabadulást igyekeztek elősegíteni, mivel ezekről úgy vélték, hogy túlságosan korlátoznak és előre meghatároznak, emellett pedig túl erősen kötődnek bizonyos korokhoz, helyekhez és társadalmi kapcsolatokhoz, s így aligha képesek a költészet lényegéhez hozzáférni. A verses prózában is megjelentek kísérletek. De amiképp a zene esetében, itt is kiderült, hogy a formai struktúra elengedhetetlen, kiderült, hogy a költészet médiumához szervesen kapcsolódik valamilyen szerkezet, mintegy ellenállásának egyik aspektusaként... A vers továbbra is felkínál jelentéslehetőségeket – de csak lehetőségeket. Ha ezek közül az egyik túlzottan egyértelműen valósulna meg, akkor a költemény elesne hatóerejének legnagyobb részétől, amely hatóerő a tudatot végtelen lehetőségek felmutatásával tartja izgalomban azáltal, hogy az érthető jelentés határán egyensúlyoz, de sohasem lépi azt át. A költő már nem is azért ír, hogy *kifejezzon*, sokkal inkább azért, hogy valami olyat alkosson, ami az olvasó tudatára hat, és ezzel költői érzelmeket váltson ki benne. A vers tartalma az olvasóra tett hatásában áll, nem pedig abban, amit közöl vele. Az olvasóban létrejövő érzések a költeményből mint unikális tárgyból erednek, és nem versen kívüli referenciákból. Ez az állítólagos tiszta költészet – ahogy azt ambiciózus kortárs költők próbálják műveik révén definiálni. Ez

nyilvánvalóan egy megvalósíthatatlan eszmény, mégis ezt próbálta meg elérni az elmúlt ötven év legkiválóbb költészete, legyen szó akár arról a költészetről, amely a semmiről, akár arról, amely a kortárs társadalmi helyzetről szól.

A képzőművészet esetében könnyebb elkülöníteni a médiumot, ezért az avantgárd festészete és szobrászata is nagyobb tisztaságot ért el, mint a költészet. A festészet és a szobrászat képes teljességgel azzá válni, amit tesz; éppúgy, ahogy a funkcionális építészet vagy a gép is csak azt *mutatja meg*, amit *tesz*. A kép vagy a szobor kimerül abban a vizuális benyomásban, amit bennünk kelt. Nincs semmi, amit be kellene azonosítani, amire utalna, vagy amire gondolnunk kellene, az érzés szintjén azonban minden adva van. A tiszta költészet az értelmezési lehetőségek kimeríthetetlen bőségét akarja megteremteni, míg a tiszta képzőművészet a minimumát... Ha a vers, ahogy Valéry mondja, egy olyan gép, amely költői érzéseket termel, akkor a festmény és a szobrászat a „plasztikus látvány” érzéseinek termelője. Csak a műalkotás tisztán plasztikus vagy absztrakt tulajdonságai számítanak. Ha a médiumra és annak problémáira helyezzük a hangsúlyt, azonnal előtérbe kerülnek a vizuális művészetek tisztán plasztikus és igazán sajátos értékei. Ha pedig annyira elnyomjuk a médiumot, hogy már semmilyen módon nem tud ellenállást kifejezni, akkor a művészet járulékos használati módjai válnak fontossá.

Az avantgárd festészet története a médium ellenállásának való fokozatos behódolás története; ez az ellenállás legfőképp abban áll, hogy a lapos képsík megtagadja a „mélyítést”, amit a realiztikus, perspektivikus tér létrehozása érdekében próbálunk végrehajtani. Az ellenállás következtében a festészet nemcsak az utánzástól szabadult meg – és ezzel együtt az „irodalomtól” –, hanem megszabadult a szobrászattal való összekeveredésétől is, amit az utánzásra való törekvés okozott. (A szobrászat magára az anyag ellenállására helyezte a hangsúlyt, szemben azzal a művészi gyakorlattal, amelyik az anyagot a kőre, a fémre, a fára stb. nem jellemző formákba akarta kényszeríteni.) A festészet szakít a chiaroscuroval és az árnyékolásos modellálással. Az ecsetvonások pedig gyakran önmagukért vannak. A reneszánsz művészek mottója, az *Ars est artem celare* helyett az új jelmondat az *Ars est artem demonstrare* lesz. A tónust és a tonalitást felváltják az alapszínek, az „öszönös”, könnyű színek. A vonal, amely a festészet egyik legabsztraktabb eleme, mivel kontúrként a természetben sohasem fordul elő, két színterület közé harmadikként beépülő színeként tér vissza az olajfestészetbe. A vászon négyszögletességének hatására

a formák geometrikussá válnak – és leegyszerűsítetté, miután a leegyszerűsítés szintén része a médiumhoz való ösztönös alkalmazkodásnak. De mindennél fontosabb, hogy a képsík egyre laposabb és laposabb lesz, és ezzel a mélység fiktív síkjai összenyomódnak és kisimulnak, mígnem egyetlen síkként találkoznak össze a valódi, anyagi képsíkon, amely már a vászon valós felszíne; itt egymás mellé rendeződve, egymásba fűzve, vagy átlátszóan egymásra illesztve mutatkoznak meg. Ha a festő továbbra is tárgyakat jelenít meg, a formák akkor is lapossá válnak, és szétterülnek ebben a sűrű, kétdimenziós légkörben. Vibráló feszültség keletkezik, mikor a tárgyak megpróbálják megtartani a maguk térfogatát a valós képsík azon törekvése ellenében, hogy megerősítse saját anyagi laposságát, és szilüetteké préselje a tárgyakat. Egy további lépésben, a realiztikus tér összeroppan, és szilánkokként lapos képsíkokká szerveződik, amelyek az előtérbe jönnek, a lapos felszín párhuzamosaiként. Ezt a felület felé közeledést néha gyorsítja a fa vagy textúra *trompe l'oeil* festése, vagy nyomtatott betűk rajzolása olyan elrendezésben, hogy azok részben lerombolják a mélység illúzióját, összerántva a különböző síkokat. Ezzel a művész szándékosan felhívja a figyelmet az általa színleg létrehozott illúziók illuzórikus voltára. Néha ezeket az elemeket arra használják, hogy fenntartsák a mélység illúzióját azáltal, hogy a legközelebbi síkra helyezik őket, amivel a többi sík hátrébb húzódik. Az eredmény ugyanakkor optikai, nem pedig realiztikus illúzió lesz, és csak még tovább hangsúlyozza a lapos képfelszín áthatolhatatlanságát.

A realiztikus festészeti térrel, és ezzel együtt a tárgyakkal való leszámolást a kubizmus travesztiájával vitték sikerre. A kubista festő kizárta a színeket, ugyanis – szándékosan vagy szándékolatlanul – a térfogat és a mélység elérésére törekvő akadémikus eljárásokat parodizálta (hogy ezzel megsemmisíthesse őket), így az árnyékolást és a perspektívát, amelyeknek pedig a szó hétköznapi értelmében nem sok közül van a színhez. A kubisták ugyanezeket a módszereket használták fel arra, hogy a vásznat bonyolult, recesszív síkok sokaságává törjék össze, amelyek egyszerre végtelen mélységekbe tűnnek és csúsznak, másfelől folyamatosan vissza akarnak térni a vászon felszínére. Mikor egy kubista képet nézünk, a kubizmus utolsó periódusából, akkor a háromdimenziós festészeti tér születésének és halálának vagyunk a szemtanúi.

És ahogy a festészetben a kifeszített vászon eredeti lapossága folyamatosan minden más fölé próbál kerekedni, úgy a szobrászatban is mintha a kőalakzat ősi

monolittá hanyatlana vissza; az öntvény elvékonyodik és simává lesz, s így visszatér az olvadt, folyó anyaghoz, melyből kiöntötték, vagy éppen az agyag textúrájára és plaszticitására akar emlékeztetni, amelyből kidolgozták.

A szobrászat végül a „tisztá” építészet határán mozog, a festészet pedig, miután kiemelték a fiktív mélységből, a vászon felszínén keresztül annak másik oldalára kényszerül, hogy ott papír, szövet vagy cement formájában tűnjön fel, sőt fa és egyéb anyagú valódi tárgyak formájában, melyeket felkentek, odaragasztottak vagy odaszögeztek ahhoz, ami egykor áttetsző képsík volt. E képsíkot ma már egyetlen festő sem merészeli a fikció révén átlyukasztani, s ha mégis, akkor is vakmerőségből teszi azt. Az olyan művészek, akik festőkként indultak, mint például Hans Arp, végül kiszabadulnak az egysíkúságból azzal, hogy fára vagy gipszre festenek, s öntési technikákat és ácsmesteri fogásokat használnak, hogy a síkokat kiemeljék vagy besüllyesszék. Más szavakkal, a festménytől a színezett lapos domborműig haladnak, és végül – visszatérve a háromdimenzióssághoz, de elkerülve az illúzió kockázatát – szükségszerűen szobrászokká válnak, s körüljárható tárgyakat készítenek, hogy felszabadítsák a mozgás és az irányok iránti igényüket a tiszta festészet egyre aszketikusabb geometriája alól. (Leszámítva Arpot és egy-két másik művészt, az említett átváltozott festők szobrászata meglehetősen idegen a szobrászattól, minthogy a festészet mestersége felől jönnek. Ez a szobrászat színeket, sérülékeny, bonyolult formákat használ, és sokféle anyaggal dolgozik. Konstrukció és fabrikálás.)

Párizsban a franciák és a spanyolok a festészetet eljuttatták a tiszta absztrakció határáig, de a megvalósítás, néhány kivételt leszámítva, a hollandokra, a németekre, az angolokra és az amerikaiakra maradt. Az ő kezeik között erősödött meg az absztrakt purizmus mint iskola, dogma és hitvallás. 1939-re az absztrakt festészet áttette székhelyét Londonba, míg Párizsban a francia és spanyol festők fiatal generációja az absztrakt purizmus ellen fordult, és visszatért a festészet és irodalom soha nem látott mértékű összekeveréséhez. Ezeket a fiatal ortodox szürrealistákat azonban nem szabad azonosítani az előző generáció olyan parodizáló- vagy álszürrealistáival, mint Miró, Klee és Arp, akik munkássága – nyilvánvaló szándékuk ellenére – hozzájárult az absztrakt festészet tisztaságának és egyszerűségének fokozódásához. Csakugyan, nagyon sok művész – ha nem is a többség –, aki jelentős mértékben hozzájárult a modern festészet fejlődéséhez, azzal a szándékkal indult, hogy az utánzó realizmussal való szakítást egy nagyobb fokú expresszivitás elérésére használja fel. Ugyanakkor a

fejlődés menete annyira eltéríthetetlen volt, hogy ezeknek a művészeknek a munkái végül csak egy újabb lépést jelentettek az absztrakt művészet felé, illetve az expresszív elemek további sterilizálásának irányába. Ez ugyanúgy igaz Van Goghra, Picassóra és Klee-re is. Minden út ugyanoda vezetett.

VI.

A fentiekben az absztrakt művészet jelenlegi értékesebb voltára nyújtottam történeti igazolást. Ám amit elmondtam, végül az absztrakt művészet történeti védőbeszédévé kerekedett ki. Bármilyen más alapot is választottam volna érvelésemhez, több helyre lett volna szükségem, mint amennyi a rendelkezésemre állt, és ez már – Venturi kifejezésével élve – az ízlés politikájának bevonását jelentette volna, amelyből aztán nincs kiút – legalábbis papíron nincs. A művészettel kapcsolatos egyéni tapasztalataim arra kényszerítettek, hogy elfogadjam azokat az ízlésbeli mércéket, amelyekből az absztrakt művészet is származik, mindazonáltal nem gondolom, hogy ezek a mércék mindörökké kőbe lennének vésve. Egyszerűen csak úgy vélem, hogy ebben a pillanatban ezek vannak érvényben. Nincs kétségem afelől, hogy a jövőben felváltja majd őket egy másik normarendszer, amely talán minden ma elképzelhetőnél tágabb lesz. Ma sem zárunk ki azonban minden más lehetséges kritériumot. Még mindig képesek vagyunk inkább kifejezőereje, mint absztrakt értékei miatt élvezni egy Rembrandt-képet – s ezekben oly gazdag, amilyen egy kép csak lehet.

Elegendő csupán annyit megjegyezni, hogy az absztrakt művészet természetében semmi sincs, ami elrendelné, hogy pontosan ilyennek kell lennie. Az imperatívusz a történelemből származik, egy korból, amely megfelel egy művészeti hagyomány egy bizonyos fejlődési pontjának. Ez a megfelelés korlátok közé szorítja a művészt, s a jelenlegi állapotok szerint csak úgy törhet ki e korlátok közül, ha lemond minden törekvéséről, és visszatér a megposhadt múlthoz. Ez okozza a legnagyobb fejtörést mindazoknak, akik elégedetlenek az absztrakt művészettel, túl dekoratívnak, túl száraznak és „embertelennek” érzik, és legszívesebben visszatérnének az ábrázoláshoz és az irodalomhoz. Az absztrakt művészettől nem lehet megszabadulni azzal, hogy gyerekes módon megpróbáljuk kikerülni. Sem azzal, hogy tagadjuk. Csak akkor szabadulhatunk meg tőle, ha feldolgozzuk, ha átverekedjük magunkat rajta. Hogy hová? Azt nem tudom. Ennek ellenére úgy látom, hogy a természet utánzásához való

visszatérés kívánalmát semmi más nem igazolja, mint hogy azt az absztrakt művészet egyes partizánjai törvénybe akarják iktatni.

1940

Heszky András fordítása.