

## A VIZUALITÁS CÉZANNE-I FORRADALMA ÉS AZ AVANTGARDE

TAGAI IMRE

A vizualitás a maga nyelvén éppannyit elárul egy társadalomról, egy kor, korszak fejlődési tendenciáiról mint a társadalmi életnek azok a mozzanatai (pl. gazdaság, politika, vallás, jog), melyek közvetlenebb összefüggésben vannak a gyakorlati étellel. De mint minden mást, a vizualitást is csak saját nyelvén lehet vallatóra fogni, azoknak a törvényeknek a figyelembevételével, melyeket az emberiség képzőművészeti kultúrája az eddigi társadalmi fejlődés során megteremtett.

Ezt a szempontot kell szem előtt tartanunk akkor is, amikor Cézanne vizuális forradalmát – a maga XX. századi hatásaival (összefüggéseivel) – megvizsgáljuk. A cézanne-i forradalom persze nem előzmények nélkül való, s része egy szinte az egész XIX. századon végighúzódo képzőművészeti forrongásnak, mégis Cézanne az, akinél a legmélyrehatóbban, egyfajta szintézisben, a XX. század szinte minden irányzatával összefüggésbe hozhatóan értékelődik újra egy egészében a reneszánsz világáig visszanyúló vizuális hagyomány.

E hagyomány értelmében a tér abszolút, mindentől, a benne levő dolgoktól és individuumoktól egyaránt független „doboz”, melyben – a reneszánsz perspektívának megfelelően – egyetlen *pillanat* alatt (ezt az idő folyamatából kiemelve s így bizonyos értelemben elidegenítve) csak fél szemünket használva tekintünk magunk elé. Itt tehát már mindennek az individuum a középpontja, a fókusza, szemben a középkor táncoló perspektivikus vonalaival, antropomorfizált, bizonyos társadalmi standardokat, alá-fölérendeltségi viszonyokat kifejező tereivel.

De megvan a belső ellentmondása ennek az újkori térnek is. Egyfelől a megismerés közvetlen és végtelen, a társadalmi közvetítéseket látszólag teljesen kiiktató tereként jelenik meg a centrumát képező individuum számára, másfelől azonban egyoldalúan, dezantropomorfizáltan van felfogva, benne egy absztrakt, standardizált individuum ismer meg egy absztrakt, standardizált világot (gondoljunk a fél szem használatának és az elidegenített, a folyamatból kiragadott pillanatnak a mozzanatára). Ez az absztrakt individuum éppoly transzcendens a hús-vér, konkrét, a világgal teljes értelmi-érzelmi viszonyban levő individuum számára mint az a – végtelenben levő – *pont*, melyben az elemzett tér prespektivikus vonalai összefutnak.

Míndeaz – mutatis mutandis – a színekkel kapcsolatban is megfigyelhető. Már nem egyszerűen lokális színekről van szó, melyeket nem egy egységes tér, hanem bizonyos konvencionális mozzanatok kötnek egymáshoz, mint a középkor legtöbb alkotásában, hanem érvényesül a színeknek az egységes tér képzetéből fakadó, s elsősorban a *claire obscure* révén megvalósuló dialektikája, kölcsönhatása. Ez a dialektika azonban kettős

értelemben is absztrakt és standardizált (ahogy a fentebb említett tér-szubjektum viszony is): egyfelől absztrahált színek (kék, vörös, sárga, zöld stb.) dialektikájáról van szó, melyek – minden árnyékolás ellenére – jól elkülöníthetők egy-egy felület vonatkozásában egymástól, másfelől a közöttük levő dialektika mindig egy *séma*, a végső soron *fekete árnyék sémája* nevében megy végbe, vagyis úgy, mintha egy színt nem más színek, hanem egy fekete, illetve szín nélküli tér venne körül. Még pontosabban: a festők egy-egy forma vonatkozásában általában érvényesítik a hideg-meleg színek, a tónusok különbsége konkrét formaalkotó erejét, de az egyes formákat egy tőlük független tér fluiduma köti általában össze, nem színeik konkrét kölcsönhatása, dialektikája (legfeljebb csak sematizált módon), s így – bármilyen érzékeny is az egyes felületek színbeli játéka – az egyes formák mégiscsak lokális színűek maradnak, mintha bemázolták volna őket.

Mindez persze csak a legáltalánosabb értelemben és tendenciaszerűen igaz, s a konkrét esetekben – főként a nagy mestereknél – a probléma bonyolultabban merül fel.

Különösen tanulságos Rembrandt esete, aki – jóllehet a *claire obscure* egyik legtipikusabb mesterének tartják – a fényeket és árnyékokat mindig az egyedi, konkrét *színek* dialektikájának, egymásra hatásának legérzékenyebb megfigyelésével teremti meg, tudatosan és következetesen érvényesítve ezt képei legapróbb részleteiben is. Ebből a szempontból azt a festői problematikát előlegezi, melyet azután Cézanne bont ki minden radikális következményével együtt. De tegyük hozzá: Rembrandtnál a reneszánsz perspektíva még nem kérdőjeleződik meg, legfeljebb annyiban, hogy Rembrandt terei végső soron nem az enyészpontban összefutó gúla alakúak, hanem meghitt *félgömbként* fogadják magukba a néző tekintetét. E félgömbnek a nézőtől legtávolabbi pontjában azonban a perspektivikus vonalak engedelmesen futnak össze, akárcsak a reneszánsz perspektivikus vonalai az enyészpontban.

E Rembrandtra vonatkozó kitérő után hívjuk fel a figyelmet egy fontos összefüggésre a hagyományos, a reneszánszig visszanyúló tér- és színfelfogással kapcsolatban. Általánosan szólva a szubjektum-objektum viszony filozófiai problémájáról van szó, értve ez alatt egy társadalmilag tipikus szubjektum és az őt környező társadalom, illetve társadalmilag közvetített természet mint objektum viszonyát. Arról a *tartalmi* összefüggésről van szó tehát, mely az említett tér- és színfelfogásban mint forma megjelenik.

Az újkor szubjektum-objektum viszonyának egyik leglényegibb vonása, hogy a szubjektum (individuum) számára az *eszmény* és *valóság* egymással szembenállóként tételveződik, az előbbi magasabb rendű és transzcendens az utóbbival szemben, s az individuum feladataként a valóságnak az adott eszmény irányában való alakítása, transzcendálása van kitűzve. Az egyén számára ez a feladat metafizikai sarkpont, s a belé vetett hit az élet legmélyebb értelmét jelenti neki, akár sikerül a valóság tényleges átalakítása, akár nem. Átszövi ez a hit a kor egész kultúráját a Don Quijote-tól a Fauston át Kant és Hegel idealista filozófiájáig, s a zenében éppúgy megtalálható mint a képzőművészetben. Az eszménynek és valóságnak ez a sajátos viszonya tapintható ki abban a struktúrában is, mely az elemzett térfelfogást jellemzi (emlékezzünk fő összefüggéseire: abszolút, mindentől független tér, melyben egy transzcendens enyészpont felé futó perspektivikus vonalak mentén rendeződnek vizuálisan a dolgok). De gondolhatunk a kor színfelfogására is: absztrahált, adottként vett színek, melyek szabályozott, eszményi értelemben vonatkoznak egymásra egy színtelen a színektől mintegy független térben.

Mindez így persze csak nagy vonalakban helytálló. Vannak a valóság közvetlen analizését célul tűző művészeti tendenciák is (pl. Diderot, Rousseau realizmusa, a portréfestészet, életkép-ábrázolás bizonyos törekvései, Chardin csendéletei), melyek módosítják esetleg az „eszményt”, de végső soron, legáltalánosabb értelemben mégiscsak újratermelik a fent jellemzett eszmény-valóság struktúráit.

A XIX. század folyamán azonban az eszmény egyfajta pluralizálódása és szubjektívizálódása figyelhető meg (itt most csak a jelenséget és művészeti következményeit kell regisztrálnunk, a társadalmi okokra nem szükséges kitérnünk). Mindez végül az eszmény eltűnéséhez, illetve szubjektív hangulatokban való feloldódásához vezet. Gondoljunk Balzac rossz végtelenére, ahogy kitartóan próbálja lokalizálni az eszményt a társadalom legkülönbözőbb részeiben, legkülönbélebb típusaiban – eredménytelenül, de említhetjük Baudelaire hangulat-költészetét is. E válság további stádiumait jelzi a „tényfeltáró”, a tudomány módszereit kölcsönvevő *naturalizmus*, és az élmény lényegét a pillanatnyi benyomásban megragadni próbáló *impresszionizmus*.

A két utóbbival mint módszerrel az a probléma, hogy miközben tudatosítja a fent vázolt eszmény-valóság struktúra immár végleg illuzórikus, az emberi szabadságot egy torz, hamis sémába kényszerítő voltát, egyben újratermeli ezt a struktúrát a szubjektum és objektum, az eszmény és valóság egymástól való abszolút elválasztottsága s kapcsolatuk esetlegessége, véletlenszerűsége mítoszában.

Valójában az egész struktúra meghaladása, a szubjektum-objektum viszony, az emberi szabadság új dimenzióinak feltárása vált szükségessé. Egyáltalán: a szubjektumnak az objektumhoz fűződő teljes értelmi-érzelmi viszony forradalmi megújítása körvonalazódott mint egyre több vonatkozásban felmerülő követelmény.

A vizualitás vonatkozásában ez a megújítás következett be Cézanne művészetében.

E megújulás lényegét egyetlen mondatban ki lehet fejezni: *a szín teret formál*. Ez egyben magában rejtja, hogy Cézanne-nál *egy szín önmagával való azonossága pontszerűvé zsugorodik*.

Cézanne-nál nincsenek absztrahált színek, kék, vörös, fehér, sárga stb. hanem ezek *teremtődését* figyelhetjük meg, azt a végtelen, befejezetlen modulációt, amely a különböző színek konkrét, közvetlen egymásra hatásából következik. A forma, s ennek következtében a tér a színeknek e konkrét, egyedi, végtelen dialektikájából teremődik Cézanne-nál. Gondoljunk pl. a „Vörösmellényes fiú” „fehér” ingének megdöbbentő színorgiájára, a hideg-meleg, lila, zöld, kék, sárgás árnyalatok végtelen modulációira. A fehér csak teremődik ebben a színorgiában, anélkül, hogy egy pontra rá tudnánk mutatni: ilyen színű az ing. Mégis hitelesebben van jelen a fehér ebben a modulációban, s hitelesebben, valószínűbben, igazabban bontakozik ki az ing formája is, mintha csak egyszerű árnyékolással érzékeltette volna a festő a formát. Cézanne-nál egy színben potenciálisan s többé-kevésbé valóságosan a szivárvány minden árnyalata képviselve van, anélkül, hogy ez tarkasághoz vezetne. Ellenkezőleg, struktúra bontakozik ki: a színek a formákon – a tér egységes fehér fényében – rávilágítanak egymásra, s értelmes, véget nem érő párbeszédbe kezdenek, hogy egészen új dolgokat mondjanak el egymásról, az egymáshoz való viszonyukról s a világról. Ezt a magánvaló végtelen totalitást Cézanne természetesen – eszközeiből kifolyólag – csak absztraháltan, a fő tendenciákat, erővonalakat, lényegi összefüggéseket kiemelve tudja érzékeltetni. Ez a titka a festészetében mind merészebben, tudatosabban használt égő színlapocskáknak, melyek azonban – érdemes megfigyelni – soha nem egy-

színűek, mindig tartanak valahová, egyik árnyalattól egy másik felé (gondoljunk pl. az egész kései Mont Sainte-Victoire képekre).

Ez a radikális, vizuális következményeiben ilyen következetesen eddig végig nem vitt elv, hogy a *szín teret formál*, Cézanne-nál szorosan összekapcsolódik a térábrázolás három olyan forradalmian új mozzanatával, melyek önmagukban függetlenek a színektől, de Cézanne-nál a „szín teret formál” – elv szigorú betartásával mégis mindig a színek révén jutnak érvényre.

A térábrázolás három új mozzanata a következő:

1. Az objektumot két szemmel nézzük, ahogy a valóságban is.
2. A szubjektumnak szabad mozognia, jobbra-balra, le-föl, hogy a tárgy struktúráját jobban megfigyelhesse, analizálhassa.
3. A 2. mozzanatról következik, hogy Cézanne-nál a tér nem független az időtől, képeink nemcsak tér- hanem időbeli kiterjedés is ábrázolva, érzékeltetve van a megfelelő absztrakciós eszközökkel.

A fenti három mozzanatot példákkal is érzékeltetem. Ami az első mozzanatot, a két szemmel nézést illeti, gondoljunk pl. arra, mikor egy perspektivikus vonal egy tárgy mögött nem ott, s esetleg nem abban az irányban folytatódik, mint ahogy eltűnt mögötte (mert – tegyük fel – ahogy eltűnt azt a bal, ahogy kijött azt a jobb szemünkkel néztük). Ez az absztrakciós eszköz persze szolgálhatja adott esetben a szubjektum elmozdulásának kifejezését is (le-föl, jobbra vagy balra).

Ezzel máris a 2. mozzanatról vagyunk, ti. hogy a szubjektumnak szabad mozognia a megfigyelés érdekében a tárgy előtt (némileg a tárgy körül). A le-föl mozgásra hoznék itt egy lényeges példát, nevezetesen mikor a köcsög vagy más edény alsó ellipszisével azt érzékelteti, hogy honnan, a felsővel pedig, hogy meddig mozdult el.

Bár a 3. mozzanat – az időbeli kiterjedés – magától értetődően benne van a 2.-ban, azért erre is hozok egy explicitebb példát. Egy „Dinnyés csendélet” című 1900-ban festett akvarellről van szó, melyen a dinnyét számtalan „keresővonal” veszi körül, mintha csak nem tudta volna Cézanne, hogy hova is rajzolja. Valójában ebben azok a *nézetek* fejeződnek ki *egyidejűleg*, melyek a szubjektum ilyen, vagy olyan irányú, s nyilván *időbe telő* elmozdulásaiból adódtak volna.

Mindezzel tehát Cézanne túllépett a hagyományos térszemléleten (anélkül, hogy misztikumba fullasztotta volna a problémát). A szubjektum-objektum viszony vizuális analízisének egy magasabb fokát nyújtotta azáltal, hogy nála egy *konkrét*, két szemmel néző s a tárgy körül elmozduló, az időtényezővel is élő szubjektumról van szó, aki mindezzel a mozdulatlan, tőle független objektumot egy új értelmi-érzelmi összefüggésben, az individuális szabadság új lehetőségeit felhasználva elemzi. Fontos hangsúlyoznunk: Cézanne nem elvetette, hanem racionális értelemben megszüntetve-megőrizte a hagyományos térszemléletet, mint absztrakciós rendszerének egy tisztán soha nem érvényesülő, de tendenciaszerűen jelenlevő mozzanatát (gondoljunk a „fél szem” s a ponttá zsugorított, kiragadott pillanat problémájára).

Cézanne-nál tehát ugyanúgy egy a konkrét individuumtól, szituációtól elválaszthatatlan tér-idő tartományról s ebben ábrázolt, absztrahált objektumról van szó, mint Einstein fizikai világképében, akinél tér és idő szintén nem független egymástól, s a megfigyelő adott helyzetétől, paramétereitől. A párhuzam persze csak bizonyos pontig

találó, ugyanakkor nem véletlen, ahogy az sem, hogy a hagyományos térszemléletet pedig a newtoni fizikával lehet összefüggésbe hozni.

Összefoglalva: a Cézanne-nál található vizuális „torzulásokat”, furcsaságokat tehát a fent vázolt új szín- és térfelfogás teszi érthetővé. Ugyanakkor fontos hangsúlyoznunk: az eddigiekben a megértés érdekében elkülönített mozzanatok egy-egy kép esetében mindig együtt, egységben, egymástól elválaszthatatlanul vannak jelen, s a szubjektum mozgását sem úgy kell elképzelni, hogy minden esetben ugyanannyit tesz meg jobbra, balra, le és fel, mintha csak egy céltábla középpontjából indulna ki. Itt mindig belső aszimmetriák, egyenlőtlenségek vannak, melyek éppen az individuum új szabadságából fakadó konkrét, totális *érzelmi-értelmi* viszonyulás szabad, belső, individuális kibontását, kifejezését szolgálják.

De mindettől függetlenül, a fent kiemelt mozzanatok hangsúlyozását, s a *szín teret formál* egységes elvére való visszavezetését és abból való kibontását nagyon fontosnak tartom ahhoz, hogy Cézanne vizuális forradalmát, s e forradalomnak a különböző avantgarde tendenciákkal való összefüggését megértsük.

A legnagyobb probléma ugyanis ezzel kapcsolatban az, hogy Cézanne vizuális újítását általában a legnagyobb mértékben eklektikusan kezelik. Beszélnek arról, hogy színei élénkek, hogy modulál velük, hogy igyekszik visszavezetni a formákat a kúp, gömb, henger alakjaira, hogy többnézőpontúságról van nála szó (stb.). Teszik mindezt többnyire anélkül, hogy az összefüggéseket feltárnák, s az egészet egy racionális, világos szubjektum-objektum viszony és ebből következő tér- és színszemlélet lényegi összefüggéseiből próbálnák megérteni.

A legveszélyesebbnek azt tartom, mikor úgy fogják fel a dolgot, hogy szemben az addigi festészettel, Cézanne úgymond már nem „másol”, hanem a dolog „belső struktúrája” érdekli, mert ilyenkor elkenik, hogy Cézanne-nál egy új értelemben felfogott szubjektum-objektum viszonyról van szó, ahol a kettő (szubjektum és objektum) *nem oldható fel egymásban*, s Cézanne felfogásába – teljesen jogosulatlanul – a későbbi „izmusok” bizonyos irracionális mozzanatait vetítik.

A döntő különbség – legalábbis tartalmilag – pedig éppen abban van Cézanne és az „izmusok” között, hogy míg Cézanne a lehető *legracionálisabb* módon vitte előbbre az emberi megismerést a művészet területén, a vizualitás kultúrájában (bár tulajdonképpen a megismerés bizonyos új dezantropomorf, tudományos szükségleteire is rezonálva), addig az „izmusok” produktumainak döntő többségében ott bújkál és hat az *irracionális* mozzanata ilyen vagy olyan formában, kevésbé vagy erősebben. Ez az irracionális mozzanata abból fakad, hogy az „izmusok” legtöbbje végső soron annak a szubjektum-objektum viszonynak egyik vagy másik mozzanatát *abszolutizálja*, viszi ad abszurdum, melynek forradalmian új vizuális megfogalmazását Cézanne-nál találhatjuk.

Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy az „izmusok” a „Semmi” allegóriái (Lukács György), hanem éppen ellenkezőleg, hogy egy konkrét szubjektum-objektum viszonynak, az individuum egy *közös helyzetének különböző nézőpontokból* való megörökítései, formába öntései.

E szubjektum-objektum viszony problémája – szemben a korábbi eszmény-valóság szembenállással, s az előbbinek az utóbbit maga felé vonó bűvös erejével – úgy jelenik meg, hogy szubjektum és objektum mintegy *párhuzamosként, közömbösként* van egymás mellett, konkrét egymásra vonatkozásuk, kapcsolatuk esetleges, véletlenszerű. Egyfelől

teljesen elszigeteltek egymástól, másfelől közvetlen megfelelés van köztük. Annak a szabadságnak, ami az objektum világában az áruk közötti *szabad válogatás*, a szubjektum világában a látszólag öntörvényű, mind egymástól, mind a külvilágtól független *belső impulzusokban* való szabad válogatás a megfelelője. E szabadság közvetlenül ellentétével, az *abszolút determináltsággal* azonos. A *transzcendálás* ebben a világban nem lehetséges. Az individuumba kiirthatatlan vágy van betáplálva az *adott* túllépésére, transzcendálására, de a megvalósítás mindig az adottak közötti válogatásként, egyik adottól a másikig való hányódásként lepleződik le, egyfajta rossz végtelen értelmében, s mennél rafináltabb a menekülés, annál gyorsabb a kifáradás.

Az „izmusok” az individuumnak ezt az *elidegenült szabadság élményét* fogalmazzák meg, fejezik ki, különböző vonatkozásokban, úgy próbálva túllépni szubjektum és objektum elidegenült dichotómiáján, egymástól való fetiszizált elkülönítésén, hogy különböző módokon és hangsúllyal (ez adja az egyes „izmusok” relatív elkülönítésének lehetőségét) *feloldják őket egymásban*.

Az „izmusokat” ugyanakkor az teszi izgalmassá és termékkennyé, hogy mindegyikük az individuum szabadságélményének egy-egy *jogosult* mozzanatán alapul (noha azután ezt a mozzanatot általában abszolutizálja). De ami még fontosabb: az izmusok többsége mondanivalója kifejezésére felhasználja a már fentebb tárgyalt cézanne-i *vizuális* forradalom egy-egy elemét, mozzanatát, jóllehet legtöbbször abszolutizáltan vagy irracionális értelművé változtatva át.

Először is adódik egy célszerűnek látszó felosztási lehetőség, melynek alapján az izmusokat két csoportba foglalhatjuk: (1) amelyek – úgy tűnik – közvetlenül a szubjektum belső világának adnak öntörvényű formát pl. fauvizmus, expresszionizmus, dadaizmus, szürrealizmus, s (2) amelyek az objektum valamiféle analizisét kísérik meg az individuum új értelemben felfogott szabadsága nevében pl. kubizmus, konstruktivizmus, futurizmus. Bizonyos értelemben az impresszionizmus-naturalizmus polarizálódás folytatódásáról van itt szó. Még tisztábban megfigyelhető ez a kettősség az absztrakt festészet esetében – foltokat, pacákat használó absztrakt expresszionizmus –, illetve geometrikus „alap”-elemekből álló szigorú konstrukciók. (Gondoljunk pl. egyfelől Kandinszkij bizonyos képeinek szubjektív expresszionizmusára és másfelől Mondrian négyszögekből, geometrikus elemekből, kiszámított arányok alapján összeállított purista képeire.)

Az „izmusoknak” ez a két csoportra osztása azonban csak abban az értelemben jogosult, hogy valóban elmondhatjuk: egyes „izmusok” inkább a szubjektum, a szubjektum belső világának kifejezése (ábrázolása) míg mások az objektum „analízise” felől közelítik meg a problémát, abban azonban konvergálnak, hogy végső soron – egy szubjektív, *intuíciónyszerű élmény* formájában – feloldják egymásban a szubjektumot és objektumot, egyetlen kiáltásban vagy egy pillanatra kimerevedett, billenékeny struktúrában fejezve ki és egyben tagadva szubjektum és objektum egymástól való elidegenedtségét.

Nézzük most már egyenként a legjellegzetesebb „izmusokat”.

Foglalkozzunk először a *fauvizmussal*, melyben hihetetlenül gazdag és összetett értelemben van továbbgondolva a cézanne-i vizuális problematika. Új jelentések, új összefüggések válnak explicitté, mintegy csíraszerűen előlegezve szinte mindazokat a tendenciákat, erővonalakat, melyek azután a különböző izmusokhoz vezettek.

A fauvizmus vizuális lényege az – s itt most elsősorban Matisse és részben Derain fauvizmusára gondolunk –, hogy benne az egyik tónustól a másik tónus felé tartó

cézanne-i „színlapocskák” *színindividuumokká* változnak, melyek tisztán és elkülönülten állnak egymással szemben, belső ragyogásukkal megteremtve saját területet, ugyanakkor – jóllehet sérthetetlenek, individuálisak egymással szemben, ahogy az individuális ragyogásukból fakadó szubjektív terük is – viszonyukból ismét csak egy – szubjektív – egységes térképzet adódik. Érdemes megemlíteni, hogy ez az egységes térképzet felszabdalt színlapocskáival egyfelől előlegezi a kubizmus szubjektíven tagolt, feldarabolt terét, másfelől az expresszionizmus *pszichológiai*, belső, szubjektív terét.

A fentiekkel összefüggésben a fauvizmusban új értelmet kap a cézanne-i szubjektum-objektum viszony is. Már nem a konkrét, éppen velünk szemben levő objektumról van szó benne, hanem ennek emlékééről, egyfajta absztrakciójáról. A konkrét objektum vizuális megismerésének befejezetlen cézanne-i „itt és most” küzdelme egy modellvilágba transzponálódik, feszültsége belső, pszichikai feszültségeinek formájában őrződnek meg. Mindez vizuálisan jól kifejeződik abban, hogy a cézanne-i *teremtődő*, soha nem kész, végtelen átmenetekből formálódó színek helyett itt kész, már-már valószerűtlenül harsány és individuális színek vannak. Egy sárga Matisse-nál soha nem sárga, hanem egyben transzcendálja is a sárgát, meg is hazudtolja a sárgát, s valami forró, kielégítetlen vágyakozást fejez ki a többi szín után.

Másképp merül fel a probléma az expresszionizmusban. Ebben *tépett színindividuumokat* találunk, egyik szín nem engedi igazán érvényre jutni a másikat, mindegyik tisztaságát közös szürkévé homályosítja a másik jelenléte. A színeknek, pontosabban a színek *tisztaságának* ez a pontszerűvé transzcendálódása azonban már nem a cézanne-i értelemben merül fel, ahogy az objektum magánvalóságából, a szubjektumtól való függetlenségéből adódott, hogy a színek csak teremtődtek, s egy végtelen, befejezetlen kölcsönhatás volt köztük. Az expresszionizmusban nem az objektum törvényei, hanem a szubjektum belső érzései, indulatai szerint „keverednek” a színek, formálják, deformálják egymást, s az objektumot is, melynek objektív vizuális hatásait e szubjektív színélményekkel, s hangjait egy mély individuális kiáltással véli a szubjektum elnyomhatónak, tagadhatónak. Kifejezi azt ami a legszubjektívebb, hogy közben kizárjuk a világunkból azt ami a legobjektívebb, amin úgy tűnik nem lehet változtatni: e drámai és konzekvenciáiban tragikus tartalom feszül az expresszionizmus legszélsőségesebb alkotásaiban.

A kubizmusban előtérbe kerül az a cézanne-i mozzanat, hogy az objektumot vizsgáló szubjektum *nem mozdulatlan*. Ugyanakkor ez a mozzanat a kubizmusban bizonyos értelemben abszolutizálódik is. A lényeg itt nem az, hogy a szubjektum a kubizmus alkotásaiban „körbenjárhatja” az objektumot, hanem hogy *tetszőlegesen, önkényesen* mozog az objektum körül, s a saját szubjektív arányegyensúly-harmóniaérzéke, illetve belső szenvedélyei szerint montírozza össze az objektum egyes nézeteit. Így – különösen az *analitikus kubizmus* esetében – nem is annyira a világ, az objektum „szerkezete”, mint a szubjektum *szubjektív terének szerkezete* jelenik meg ezeken az alkotásokon. A perspektíva-problémára az egyes síkok széleinek különböző irányokba tartó vonalai emlékeztetnek, teljesen szétrobbantva azt a reneszánsz térszemléletet, melyet Cézanne bár meghaladott, de egyben meg is őrzött a maga térkoncepciójában. Ez azonban nem jelenti, hogy a kubizmusban nincs *egységes tér*, nevezetesen – mint említettük – a szubjektum önkényesen soknézőpontú egységes tere, melynek egységét – a vonalak kiegyensúlyozott játékán túl – elsősorban a *színek redukálása* (!) biztosítja. Nem véletlen, hogy az analitikus kubizmusban – leszámítva a hideg-meleg ellentétből adódó térérzékeltetési lehető-

séget – általában egyetlen tónus uralja a képet, mely legtöbbször barnás, de lehet pl. kékes is. Az egység, a centrumszerűség, a kép egynemű közege megőrzése céljából itt a színekből absztrahálni kell, legalábbis ami e módszer végső konklúzióit illeti.

Itt tehát az objektum struktúrájának „analizálása” ürügyén az objektum „alapössztevőit” (szögletes idomok) végső soron a szubjektum egy intuitív, különböző pillanatok egymásra montírozó *élményében* oldották fel. Ettől a konstruktivizmus annyiban tér el, hogy ebben pont a szubjektum pillanatnyi élményétől vonatkoztatnak el, s a szubjektumot teszik zárójelbe az objektum – sok szempontból *mechanikus* jegyeket öltő – struktúrájának kiemelése érdekében. Vagyis a konstruktivizmusban a szubjektív egyfajta standardizálásáról, s az objektum egyfajta konszenzus alapján kiemelt lényegi mechanikus összetevőiben való eltüntetéséről (noha nem ezekkel való azonosításáról!) van szó.

A kubizmusban hangsúlyt kap egy másik jellemző cézanne-i mozzanat is, nevezetesen, hogy minden szín-forma minden másikkal végtelen módon függ össze: ez jelenik meg absztraktabb formában a kubista képek finom struktúráiban, ahol az egyes tárgyak egymás vonalaiban, mondhatnánk egymás szavába vágnak, egy-egy szögletes forma a legváratlanabb helyeken összemosódik másokkal. Ahogy a színek az expresszionizmus esetében, úgy vágnak itt a formák egymás szavába. Egyszóval a kubizmus ad abszurdum viszi, hogy egy tárgy kimeríthetetlen összefüggésben van a képstruktúra egészével. Nincs kész állapot a képen, a dolgok egymásra hatása, végtelen változása, oda-vissza hatása van itt egyetlen vizuális képletté kiterítve.

Mindez csak konkrétabb formát ölt a kubista kollázsban, ahol nem illúzionisztikusan ábrázolt, hanem valóságos tárgyak (újság, papír, fadarab stb.) kerülnek a fenti relációba egymással – halványan a neoavantgarde-beli pop-art problémáját előlegezve. A következő probléma fogalmazódik a kubista kollázsban képpé: egy-egy tárgy csak a másikhoz való relációjában létezik, de e relációk a maguk külső valóságában *mechanikusak, elidegenültek*, ellenségesek, ezért egy új relációrendszert kell a művészet közegeiben konstruálni, egy esztétikait, emberért valót, melyben szintén egyik tárgy sem teljes, hanem a másiktól határolt, korlátozott, módosított, de egy esztétikai, emberért való játékosság értelmében, melynek az individuum szabja a törvényeit.

Igen izgalmas a futurizmus problémája összevetve a cézanne-i szubjektum-objektum viszony ábrázolásával. Tömören fogalmazva: a futurizmus a mozgás intuitív megragadása egy pillanat vizuális szintézisében. A Cézanne-tól való eltérés ott van, hogy míg Cézanne-nál a néző mozog a tárgy körül, mely mozdulatlan, s melyet így jobban analizálhat (gondoljunk a már említett dinnyés akvarell keresővonalaira), addig a futurizmus esetében a tárgy, az *objektum suhan el* a néző előtt, aki egyetlen intuitív pillanatban próbálja a mozgásélményt rögzíteni. Ez egyik legjobb példája annak, ahogy a cézanne-i teljességgel *racionalis* vizuális forradalom *irracionalizmusba* fordul az „izmusok” ad abszurdum vitt elveiben. A futurizmusban tehát a cézanne-i világos szubjektum-objektum különbség helyett egy irracionális szubjektum-objektum konfúzió jön létre, ami két mozzanattól áll: (1) egyfelől a szubjektum oldaláról a mozgás *élményéből*, másfelől (2) az objektumáról a mozgás *tényéből*. Míg a mozgás mozzanatának cézanne-i behozása épp a tárgy/világ teljesebb megismerését segíti elő, a futurizmusban pont a tárgy megismerését teszi lehetetlenné. A futurizmusban a szín, a forma, a vonal mind ezen irracionális szubjektum-objektum összemosódás kifejezésének eszközeként jelenik meg, önálló, forma- és téralkotó funkcióját elveszti, a tárgy, a világ analízise helyett a világnak, mindennek a mozgásban, a



mozgás élményében való eltüntetése válik a céljává. Ha a kubizmus egy téglafal, akkor a futurizmus egy olyan téglafal, melyet éppen ledöntenek. Ebben benne van a szubjektum *ereje*, lendülete, mellyel ledönti, de egy *objektív tény formájában* nyilvánul meg, s nem azon van a hangsúly, hogy *nekünk mit jelent ez az esemény* (mint az expresszionizmus esetében), hanem azon, hogy eltűnjünk, feloldódjunk ebben az élményben, az énünk szinte megsemmisüljön benne.

Egyébként érdemes megemlíteni, hogy a futurizmus a maga hullámmozgó, a szemet szinte erőszakosan irányító vonalaival bizonyos értelemben az op-art problematikáját előlegezi. Míg azonban a futurizmusban ez az irányítás egy szubjektív, pillanatnyi élményszerű ráhatás formájában történt, addig az op-artban személytelen, mechanikus módon mintegy a *vizualitás biológiai törvényeit* felhasználva.

A futurizmusnál még közvetlenebb módon előlegezi a neoavantgarde szellemét a *dadaizmus*, mely a legszélsőségesebb irányzat az avantgarde-on belül. A művészet abszolút tagadását jelenti, pontosabban az „*ami éppen van azt kell tagadni*” elv végigvitelét. Ezen elv másik oldala az „elvitathatatlan hit minden spontaneitásból teremtett pillanatnyi istenben”, ahogy az a dadaizmus kiáltványában szerepel.

Itt említhetjük meg a dadaista tárgyfelhasználás problémáját. Szemben a kubista kollázs „esztétizálásával” a dadaista tárgyfelhasználás célja egy-egy tárgyat *kiragadni* az összefüggéséből és *abszurdítását* prezentálni, vagy egy olyan gúnyos-szellemes összefüggést kimutatni egy véletlen, váratlan, egyszeri asszociációval, amely közönségesen úgy tűnik, nincs benne. (Gondoljunk pl. Duchamp „Palackszárítójára” vagy egy kiállított bilire, melynek ezt a címet adták: „Forrás”).

Bármennyire is szélsőséges azonban a dadaizmus, abban mégis különbözik a neoavantgarde tendenciáitól, hogy a dadaizmusban az individuum, a szubjektum közli állandóan saját közvetlen lényét, érzelmeit. Őszintén utál, gyűlöl, fellelkesül stb. Egyszóval önmagát, saját individualitását adja, nem pedig egy mechanikus, gépszerű, standardizált ént közöl, s ami a legfontosabb, megvan a humor, a *játékosság* mozzanata is benne.

Mint legszélsőségesebb, önpusztító irányzat a dadaizmus adekvát mozgásformát a szürrealizmusban talált. Ami a dadaizmusban az *abszurd* megsemmisítő felvillanása, az magáértvaló világot kap a szürrealizmusban, olyan világot, melynek dimenziója, kiterjedése van.

Az az elv, amit általában alkalmaztunk az avantgardizmusra, hogy ami az objektum világában az áruk közötti válogatás, az a szubjektumében a saját asszociációi, impulzusai közötti szabad válogatás, a legexplicitebben a szürrealizmusban érhető tetten.

De ebben lepleződik le egyben ennek az elvnek abszolút determinista jellege is: mindig van egy gondolat, egy ötlet, amely sínre löki az asszociációkat. Így a kiindulópont valami teljesen „valóságfölötti”, s az élmény mégis valami mindennél „valóságosabb”, „hitelesebb”, mert az asszociációk egy mechanikus, hézagtalan, egynemű sorozatát kapjuk, ami kizár minden mást.

Ebben a világban a vizualitás bizonyos értelemben háttérbe kerül: a téma, a bizarr *gondolat* a lényeg, s ennek minél bizarrabb vizuális kifejezése. A forma a gondolat önkényének rendelődik alá – mint ilyen a szürrealizmus bizonyos értelemben a concept art-ot előlegezi. Ennek megfelelően a szürrealizmus áll a legkevésbé kapcsolatban a cézanne-i vizuális forradalommal. A szürrealizmus vizuálisan a legmesszebbmenőkig eklektikus, s néha a legolcsóbb vizuális megoldásokat választja. Tudom persze, hogy a

szürrealizmus skálája ennél sokkal szélesebb (vizuális értelemben is), de itt megint csak a legszélsőségesebb, a szürrealizmusra mint *módszerre* legjellemzőbb tendenciákra utaltam.

Most, hogy az avantgarde néhány jellemző „izmusát” vázlatosan áttekintettük, érdemes itt röviden foglalkoznunk Paul Klee művészetével, aki a legmélyebb értelemben egyesíti, s éli meg mindazokat a konfliktusokat, melyek a cézanne-i látásmódból s ennek az avantgarde irányzataiban való szétrobbanásából fakadnak.

A radikális fordulatot, ami az avantgarde-ot jellemzi ő is végrehajtja: a cézanne-i szubjektum-objektum viszony *objektív* problematikáját bizonyos értelemben szubjektívizálja, *belsővé* teszi. Az objektum már nála sem „itt és most” konkrét valóság, hanem *emlék*, a szubjektum pszichológiai világának része. Ugyanakkor, ami a legfontosabb, nincs olyan az „izmusokkal” kapcsolatban felmerülő vizuális mozzanat, amit Klee a vizuális megismerés érdekében fel ne használt volna; a cézanne-i vizuális forradalom minden eredményét megőrizte, egy oldalát sem abszolutizálta, csak a maga kifejezésbeli problémáihoz alkalmazta, s levonta belőlük a megfelelő következtetéseket. A két legfontosabb mozzanat, a *szín térformáló* hatása s a *színek teremtődésének* problematikája a legmélyebb értelemben érvényesül Klee-nél. Gondoljunk pl. a „Szindbád”-akvarell bensőséges világára, melyen a tenger hullámai különböző hideg-meleg színárnyalatú négyzetekkel vannak érzékeltetve. Kleenél a cézanne-i színlapocskák legtöbbször különböző geometrikus idomokká, háromszögekké, négyszögekké absztrahálódnak, de mindig életszerűek maradnak, s nem mechanizáltak mint pl. a konstruktivizmus geometrikus négyszögei.

Míndezzel Klee az individuumban levő belső „térbeli” viszonylatok, leglényegesebb értékstruktúrák, erők ábrázolására törekszik vizuális eszközökkel. Pontosabban mintegy e struktúrák *teremtődését*, s harcát figyelhetjük meg nála. Mint maga fogalmazta, ő nem a kész formákat ábrázolja, hanem azokat az erőket, melyek ezeket létrehozzák. Kleenél minden szerves, organikus, ugyanakkor egy nagyon szigorú belső struktúrával rendelkezik, amely egy láthatatlan, lényegi centrum körül kering. Míndig mélyebb és mélyebb értelemben ismerjük meg ezt a struktúrát: Klee szenvedélyesen kutatja a leglényegesebb összetevőket, egészen a *vonalig*, hogy aztán ebből s a színből építse fel a maga gazdag, kimeríthetetlen világát, anélkül, hogy közben egy pillanatra is *sémákat* alkalmazna.

Mielőtt a neoavantgarde vázlatos jellemzésére térnénk, említsünk meg egy problémát az avantgarde társadalmi hátterével kapcsolatban. Az avantgarde-ot gyakran szokták a kapitalizmus elleni „kispolgári lázadásnak” nevezni. Amennyiben a „kispolgárit” nem pejoratívan, ideologikusan tekintjük, hanem egy olyan individuomot jellemző társadalmi létkategóriaként, aki magántulajdonosi birtoklásra törekszik, egyetlen célja növelni, illetve aggódva őrizni azt a kis bekerített territóriumot a világból amit társadalmi helyzete lehetővé tesz, s szabadságát e birtoklásélmény minél intenzívebb átélésében látja, mely ugyanakkor egyre transzcendensebbé válik számára, akkor egy ilyen beállítottságú individuum s az avantgarde bizonyos szélsőséges tendenciáinak individuuma között vonhatunk bizonyos párhuzamot. Az avantgarde individuuma is bizonyos értelemben úgy próbálja a kép négyszögében bekeríteni, s rendezni a maga önkényként megjelenő szabadsága szerint a világ dolgait, mint ahogy az említett „kispolgári individuum” próbálja elkeríteni a maga világát, kiélve e világon belül minden önkényét, míg *kívüle* a világ teszi ugyanezt vele.

Óva intenék azonban attól, hogy a fenti gondolatmenet alapján az avantgarde „kispolgári lázadása” képlethez jussunk. A probléma ugyanis jóval bonyolultabb, s a fentiekben direkt azért próbáltam a dolog vizuális oldalára koncentrálni, hogy az anyag egy

bizonyos belső struktúrájának feltárásával a megalapozatlan, elhamarkodott általánosításoktól óvjak, s – e belső összefüggésrendszer feltárásával egy mind társadalmilag, mind elméletileg differenciáltabb megközelítéshez adjak kiindulópontot.

Térjünk rá ezek után a *neoavantgarde* problematikájára. Metaforikusan szólva: ha a régi avantgarde-ot egy sejttenyészethez hasonlítjuk, melyben az egyik sejt kórosan megnagyobbodik, s individualitásával meg akarja fertőzni, villámátadásszerűen meg akarja hódítani a többit, akkor a neoavantgarde ezzel szemben olyan sejttenyészet, melyben a sejtek szétesnek, különválnak, s csak mindenféle tápszerekkel tartják életben őket. A régi avantgarde-ban az *érzelem*, a belső dinamizmus a döntő, ez az individuum belső metafizikai sarkpontja, egy közvetlen *öntudat*, s ennek spontán leképezése a műben. Az új avantgarde pont e régi értelemben vett *öntudat* tagadása, abból a keserű tapasztalatból kiindulva, hogy úgyszólván félreviszi az embert, az első kinyilvánítás alkalmával elidegenedik tőle, vagyis hamis, illetve semmis.

A neoavantgarde ugyanakkor az individuum védekezése, aki számára az őszinteség egyetlen lehetőségének az látszik, hogy kimondja, *nincs* individualitása, hogy belső impulzusait, amelyeknek eddig gyújtópontja volt, elidegenítették, véletlenszerűen külsővé tették. A régi avantgarde-ban az individuum egyfajta centrummal bír (bármilyen elvonttá párologt is a centrumszerűségnek ez az élménye), s alkotásaiban a vizualitás *antropomorfizált*(!), nyelvén ez a centrummal bíró individualitás fogalmazódik meg, képeződik le egy kozmikus nembeliséggel való azonosulás nevében. Az új avantgarde-ban a centrumszerűség élménye megszűnt, szinte tabuvá vált, transzcendenssé változott, illetve csak *mechanikus*(!), külsőleg, gépiesen determinált formában lehetséges. A régi avantgarde kiáltás, sikoly, de *individuális*, az új: egy sziréna hangja.

Az individuumnak az a szabadsága, mely Cézanne vizuális forradalmában körvonalazódott, s amely a régi avantgarde-ban a szubjektum-objektum egység *individuális élményének* igényében jelent meg, az új avantgarde-ban végképp transzcendenssé változott, a „tökéletes”, abszolút, ugyanakkor vákuumban levő szabadság élményévé, ahhoz az élményhez való csökönő, rögeszmeszerű ragaszkodással, hogy a cselekvés az *individuumtól* indul ki, ezáltal az uralom pillanatnyi élménye adódik, de közben a cselekvésnek minél *minimálisabbra* kell redukálnia, minél kevésbé individuális kell, hogy legyen (az individualitás valódi s nem manipulált értelmében).

Ennek megfelelően a neoavantgarde lényegét tömören úgy fogalmazhatjuk meg, hogy *menekülés a formától*. Ebben persze paradoxon rejlik, mert ez a menekülés csak állandó *formaadásokon* keresztül valósulhat meg, a menekülés mélyebb értelme tehát a forma örökös *innovációja*, szakadatlan változtatása, illetve a forma efemereségének hangsúlyozása.

A formáról átkerül a hangsúly a *gesztusra*, az aktusra, mellyel a formát változtatják. Átkerül a hangsúly magára az individuumra, saját önfelörlő innovációs folyamatára, melyben úgy juttatja érvényre saját „individualitását”, hogy közben menekül a valódi individualitástól. Gesztusának lényege a *közölhetetlenség közlése*, annak tényszerű kinyilvánítása a *legkülönbözőbb formában* és egyedüli tartalommal felfújva, hogy az individuum belső lényege, magva hozzáférhetetlen, közölhetetlen. Egyben erős ragaszkodás van e mag létéhez és léte *sentségéhez*, léte misztikumának és egyedül autentikus voltának – akár agresszív – elismertetéséhez.

Régebben az individuum bizonyos társadalmilag motivált kapcsolatainak voltak „szentek”, misztériumok, melyekre nem lehetett rákérdezni, s melyeknek az egyén alá volt rendelve: ez manifesztálódott különböző formákban a vallásban. Ma ezek a kapcsolatok szélsőségesen mechinizáltak, „racionalizáltak,” banálisak, s ugyanakkor a velük kapcsolatos szorongás az egyénben nem misztikus tényezők, hanem nagyon is evilági, racionálisan elemezhető lehetőségek fontolgatása miatt van. A „titok” az individuumba szorult, ez lett a misztikum, a misztérium központja, metafizikai gyűjtőpontja. Ez a társadalom elidegenült mechanizáltsága és az individuum transzcendens, misztikus lényege közötti polarizálódás fejeződik ki közvetlen, artikulálatlan formában a neoavantgarde különböző irányzataiban.

Míg a régi avantgarde-ban a szubjektum és objektum egységének egy individuális, közvetlen élményén volt a hangsúly, addig a neoavantgarde esetében a szubjektummal vagy az objektummal való szélsőséges *azonosulás* kerül előtérbe, az eltűnés, a rejtőzés vágya az egyikben a másik egyidejű *tagadásával* (!). A szubjektummal való azonosulás, pontosabban az ennek „transzcendens lényegébe” való visszavonulás szélsőséges kísérlete a concept art, míg a másik póluson a pop-art, happening, minimal art, land art stb. van. Az más kérdés, hogy végső konzekvenciáikban konvergálnak, tehát abban, hogy az individualitás *közölhetetlen*, transzcendens lényegét a *sokkhatás*, a permanens s így gépiesség, monotonná vált innováció formájában „közlik”. Itt már inkább *fiziológiai*, mint lelki hatásról van szó, idomításról, ahogy a reklám idomít. Jól érzékeltetik ennek az egésznek a fiziológiai jellegét az op-art bizonyos szélsőséges tendenciái, melyek az optika, a vizualitás törvényeinek megfelelő alkalmazásával akár fizikai rosszullétet is képesek előidézni (gondoljunk a különböző „szemrontó”, sokkoló op-art kompozíciókra).

Úgy fogalmazhatunk, hogy az objektum, mint valami úthenger egyszerűen szétlapítja a szubjektumot, ez eltűnik alatta, noha nem teljesen – íme, a kettő „azonosulása” valami ilyen formában van itt jelen.

Mindezzel persze csak a legszélsőségebb tendenciákra és következményekre utaltam, s korántsem szeretném sémaként alkalmazni gondolatmenetemet akár a neoavantgarde minden megnyilatkozási formájára, akár általában korunk vizuális kultúrájára. Itt pusztán csak problémákra, a felszínen levő s ható tendenciákra próbáltam felhívni a figyelmet.

## L'AVANT-GARDE ET LA RÉVOLUTION DE LA VISUALITÉ CHEZ CÉZANNE

(Résumé)

La visualité à sa propre langue, révèle autant d'une société, des tendances de développement d'une époque que les mouvements de la vie sociale qui sont en rapport étroit avec la vie pratique (p.x: l'économie, la politique, la religion, le droit).

Tenant compte de ce point de vue, examinons cette révolution visuelle de Cézanne ayant naturellement des antécédents: référant ici non seulement à l'impressionnisme, mais aux ébullitions de beaux-arts étant présents au cours de tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

Qu'est ce qui a caractérisé donc la tradition contestable à la manière *la plus constructive* et la plus radicale chez Cézanne, et qui prend ses sources depuis de la renaissance et que les tendances nommées „ismes” ont attaqué d'une manière qu'on peut mettre en quelconque rapport avec la révolution de Cézanne.

L'essentiel de cette tradition signée c'est que l'espace est une sorte de „boîte”, indépendant des choses qui se trouvent à l'intérieur et même des individus et où on ne regarde devant soi que par un oeil en un seul „instant” (il faut penser à la perspective renaissance). Dans ce cas-là c'est donc l'individu qui est le centre de tout, en regard les lignes perspectives „*dansantes*” et les espaces exprimant des relations de subordination du Moyen-Age. Mais cet espace de l'âge moderne a de certaines caractéristiques abstraites et standardes: regard par un oeil, individu et espace standards et que les lignes perspectives concourent en un point de destruction presque transcendant. Cette caractéristique standard se représente dans l'utilisation des couleurs même: des couleurs locales surtout, ombrées avec noir, qui se rappelle le caractère standard de l'espace sans couleurs (naturellement il y a des exceptions: couleurs froids-chaudes, etc.)

En revanche – ne pas parler des antécédants et faisant un grand pas en avant dans le temps – un principe essentiellement nouveau passe au premier plan chez Cézanne: *la couleur forme espace*. L'identité d'une couleur avec soi-même se réduit punctiforme (c'est qui se représente abstractivement dans les „facettes de couleur” caractéristiques de Cézanne). Il n'y a plus des couleurs abstraites (bleu, rouge, jaune etc.) mais bien on peut observer *la création* des couleurs. Tout cela est en rapport avec les trois nouveaux mouvements de la représentation de l'espace:

1. on considère l'objectum par *deux yeux*, comme dans la réalité,
2. le subjectum peut bouger à droite, à gauche, en haut, en bas pour pouvoir examiner, analyser la structure de l'objet.

Le 3<sup>e</sup> vient du 2<sup>e</sup> mouvement: l'espace n'est pas indépendant du temps chez Cézanne: sur ses tableaux l'extension *de temps* et même celle d'espace sont représentées, faites voir par les moyens d'abstraction *convenables*.

Les plusieurs „déformations”, „défigurations de formes”, „les mauvais tracés” de ses tableaux différant du traditionnel sont en rapport avec les trois mouvements ci-mentionnés.

Tous ces faits contiennent une nouvelle sphère de possibilités de la relation univers-individu et même la nouvelle *substance de liberté* de l'individu (transformant d'une manière constructive les éléments et principes), comme par exemple la vision cosmique d'Einstein est le développement progressif de celle de Newton, donc il s'agit du rétrécissement de son domaine de validité. (Dans ce cas-là *le problème temps-espace* n'illustre pas affecté les tendances éventuellement communes de l'évolution *artistique* et *scientifique*.)

Selon ces caractéristiques les tendances de beaux-arts du XX<sup>e</sup> siècle, nommées „ismes”, peuvent être considérées *d'une part* comme les aspects de la révolution de Cézanne et comme le développement pour différentes directions de la nécessité de liberté de l'individu.

Chez le fauvisme les modulations punctiformes de couleur de Cézanne deviennent *individus de couleur*, qui créent pour ainsi dire *leurs propres espaces* en face l'un de l'autre au sens subjectif et psychologique aussi.

En revanche, chez l'expressionnisme (l'étude touche même l'analyse des différents rapports sociaux) se trouvent des *individus de couleurs déchirés*: aucune des couleurs ne permet pas de prévaloir l'autre, à un certain sens ils se jettent à une tragédie *terne*.

Le mouvement essentiel du cubisme, c'est que le subjectum *n'est pas immobile*. „Fait un rond” autour de l'objectum, bouge pour ainsi dire *autoritairement, arbitrairement* autour de l'objectum, et c'est *l'espace subjectif* du subjectum qui se représente devant nous sous la forme des facettes „vides de sens” en apparence. Chez le *constructivisme* tout cela devient *mécanique*.

*Chez le futurisme c'est l'objectum qui passe en un moment intuitif* et irrationnel devant nous, jusqu'à ce que chez Cézanne ce soit le subjectum qui bouge autour de l'objectum pour qu'il puisse mieux l'analyser, le reconnaître (voir px. les lignes „recherchantes” de l'aquarelle „Nature morte avec melon”).

*La liberté* peut prendre même l'image de l'absurde sous la forme du mouvement spatial soit temporel, de plus: métaphysique. Voir par exemple le dada et le surréalisme qui construit ses tableaux de vision souvent d'après un coup d'attaque d'une idée (absurde), y tenant presque *mécaniquement*.

L'art de Paul Klee – dont l'étude s'occupe à part – signifie une certaine synthèse éminente et individuelle des tendances de développement ci-mentionnées. Malgré que Klee ne puisse pas être lié à aucune des tendances, leurs aspirations réelles, leurs valeurs vivent profondément en lui.

Quant au problème du néo-avant-garde, il faut mentionner la tendance caractéristique de la fuite devant *la forme* et *le mécanisme* (qui est en rapport aussi avec les nouveaux motifs sociaux analysés dans l'étude). *Le geste* se rappelle les effets de choc et même l'effet presque psychologique (op-art, pop-art, etc.). Il paraît que *l'objectum* fourre sous soi-même le subjectum comme un cylindre compresseur, s'y identifiant de cette manière.

*Imre Tagai*