A kubizmustól az „absztrakció" felé
Megjegyzések a modernizmus filozófiájáról

M. LIFSIĆ ÉS L. REJNGARDT

I.

A cselekmény Párizsban, az első világháború előestéjén játszódik le. Felgördül a függöny, a kispolgári tömeg felhördül, és éktelen szitkozódásba kezd. Mi váltotta ki a botrányt? Új művészeti áramlat lépett színre, a kubizmus. Ez az esemény André Salmon francia költő szavai szerint a világ megmentésére hivatott „merőben új művészet" nyitánya volt.

A kezdetnek ezek a körülményei szinte rokonszenvessé teszik a kubizmust. Az új kínokban születik. Sérti a társadalom vaskalaposainak érdekeit, s talán még ennél is jobban bántja a maradiakat, ha bevett nézeteiket egyszerűen semmibe veszik. Pedig a fordított teoréma, ahogyan a matematikusok mondják, nem mindig igaz. A kispolgárság elvetette Rembrandtot és Delacroix-t, de ebből egyáltalán nem következik, hogy minden, amit visszautasít, a nagy mesterek művészetéhez lenne hasonló.

Oroszországban a kubizmust Nikolaj Bergyajev, az ismert reakciós gondolkodó lelkesedéssel fogadta. Az új középkor választékos prófétája így nyilatkozott meg a „Szofia" című folyóiratban: „Picasso a megtestesült, anyagi-szintetizált szépség illúzióinak kíméletlen leplezője. Az elbűvölő és megigéző női szépség mögött meglátja a bomlás, a széthullás borzalmát. Mint látnok néz keresztül minden leplen, ruhán, rétegen, és ott, az anyagi világ mélységében látja meg saját arányos szörnyetegeit. Ezek — a természet bilincsbe vert szellemeinek démonikus grimaszai. Ha még jobban behatolunk a mélybe, már nem lesz semmiféle anyagiság — ott már a természet belső rendje, a szellemek hierarchiája lesz. A festészet válsága mintegy kivezet a fizikai, anyagi testiségből egy másik, magasabb síkra.[1]

A kortárs e tanúsága természetesen nem mindenben hasznavehetetlen. De még ha el is fogadjuk Bergyajev néhány megfigyelését, magát az eseményt értékelhetjük másként is. A kubizmus értékelése a marxista irodalomban mindig negatív volt. Ez érthető, hiszen a marxizmus egyáltalán nem igyekszik kijutni a fizikai, anyagi testiségből a szellemek hierarchiájába és egy másik, „magasabb síkra". Sőt egyáltalán nem helyesli az ilyen kísérleteket. G. V. Plehanov „Művészet és társadalmi élet" (G. V. Plehanov: Irodalom és esztétika. Válogatott tanulmányok. Kossuth, 1962.) című referátumában ezért sorolja a kubizmust a polgári művészethez, és ezért nevezi a rútság válságának. Plehanov még talán nem becsülte fel ennek a válságnak a méreteit, de teljesen igaza van a kubizmusról szóló bírálatának fővonásaiban.

[1] Szófia 1914/3. sz. Idézi H. H. Бердяев: Кризис искусства. Moszkva 1918 30—31. o.

Ma már a kubizmus Nyugaton az akadémikus művészettörténet elismert és elmaradhatatlan fejezete, muzeális érték, ma már se szeri, se száma azoknak a könyveknek, amelyek lelkesen méltatják krétapapíron és remek illusztrációk kíséretében — mindezek ellenére semmi okunk sincs rá, hogy a munkásosztály nevében hozott ítéletet megváltoztassuk. Nevezzenek ezért csak egészen nyugodtan kispolgároknak minket. A marxizmus elleni polémiának ezt a módját a Merezskovszkijok, Bergyajevek, Ivanov-Razumnyikok már 1917 előtt felfedezték. Hajoljon csak meg a kispolgárság az előtt, amit hajdan sárral dobált. Sem a szitok, sem a rajongás — ugyanaz a szellemi malom őrli őket — nem befolyásolhatja a történelem objektív ítélethozatalát. Esetünkben pedig csupán ez a fontos.

Történeti szempontból a kubizmus reakciós áramlat. Ebből egyáltalán nem következik, hogy megalapítói — Picasso és Braque — reakciósok voltak a politikához való viszonyukban, szándékaikban és egyéni életükben. Nincs annál hálátlanabb feladat, mint bírálni a művészt, még akkor is, ha téved. Hiszen minden művész, ha nem utasítások egyszerű végrehajtója vagy nem pusztán sarlatán, alkotásaiba beleviszi saját életének egy részét. Még ennél is hálátlanabb dolog megrovó szavakat ejteni akkor, ha előttünk olyan emberek állnak, mint Picasso — olyan ember, aki nemcsak művész, hanem közéleti személyiség, kommunista, békeharcos, a demokráciáért küzd, a Szovjetunió barátja. De üres kibúvó vagy furfangosság lenne figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy a kubizmus Picassót, Braque-ot, Légert jelenti, természetesen régi tevékenységük bizonyos fokán és abban a történelmi nimbuszban, amely akkori tevékenységüket most övezi.

A kubizmus megalapítóinak társadalmi becsületessége kétségtelen. Ám a lényeg mégis csak az, hogy a kubizmus az egyik legfontosabb útelágazás a modern polgári művészet történetében. Az út a régebbi századok realista örökségétől indul, és a művészeti kultúra teljes széthullásába torkollik az absztrakt festészet és a hozzá hasonló iskolák nevetséges és sivár tréfáiban. Ez ellen pedig ismét nem mondható semmi.

Miért nevezzük az ilyen művészetet polgárinak? Vajon képviselőik gazdag emberek vagy legalábbis azoknak a lakájai? Nem feltétlenül. Nagyon gyakran éppen ellenkezőleg, bár minél közelebb jutunk napjainkhoz, annál kevésbé követeli az élet az új áramlatok feltalálóitól, hogy mártírkoszorút viseljenek, annál több vállveregetést kapnak a polgári világban az élet uraitól. De a helyzeten az sem változtat semmit, ha valahol hajszát is indítanak a kubizmushoz hasonló szekták ellen. Az anarchistákat börtönbe vetették vagy felakasztották, és az anarchizmus, Lenin ismert meghatározása szerint, mégis visszájára fordított polgáriasság. A történelemben gyakran előfordul, hogy a formája szerint éles, sőt legélesebb tiltakozás az élet uralkodó normáival szemben tartalmát tekintve az igazolásukhoz vezet. Az ilyen esetekben természetesen a becsületes Don Quijotéknál nagy egyéni dráma bontakozik ki.

A kubizmus tehát ebben az értelemben polgári, s vele együtt polgáriak mindazok az esztétikai áramlatok, amelyeknek sodrában született, s amelyek lovaggá ütötték, hogy ezzel még szélsőségesebb iskolák hosszú sorának nyissanak utat. Nézzük meg, milyen is volt a kubizmus sajátos pozíciója.

A kubizmussal kapcsolatban oly sok fantasztikus elképzelés és közhely látott napvilágot, hogy mindez szigorú ellenőrzést követel. Gyakran halljuk: „Nekem tetszik ez a csendélet, bár a dolgoknak valamilyen töredékeiből áll. De dekoratív, szép, a többihez pedig semmi közöm!" Ismeretes, hogy a

nyárspolgár milyen könnyen aláveti magát a nyájösztönnek, amikor arról van szó, hogy valamit tönkre kell tenni, és különösen akkor, ha azzal hizelegnek neki, hogy képes bármilyen „kánontól" és „normától" való feltétlen belső szabadságra. A nyárspolgár hallotta valahol, hogy az intelligens embernek illik megérteni a kubizmust, és ezért igyekszik begyömöszölni a kubista csendélettől nyert furcsa benyomását annak az ízlésnek megszokott keretébe, amely a külső csillogás élvezetéhez szoktatta.

De vajon erről van-e szó? A dekoratív jelleget és szépséget sokkal inkább megtalálhatjuk a megszokott festészetben, amely nem tördeli szét a tárgyakat kis részekre, azaz a kubizmuson kívül, a kubizmuson belül pedig nyilvánvalóan más volt a feladat. Elég, ha felelevenítjük, hogy a kubizmus teroetikusai, Gleizes és Metzinger milyen őszinte felháborodástól hajtott kísérletet tett arra, hogy az „új művészek szellemét" eltérítse a dekoratív célkitűzésektől. „Elég a dekoratív festészetből és festészeti dekorációkból, elég a mindenféle zagyvaságból és kétértelműségből!"[2] A kép értéke — állították „A kubizmusról" (1912) szóló kiáltvány szerzői — önmagában van. A kép egy koncepciót fejez ki a világról, mely koncepciót a művész ábrázoló jelek segítségével ad vissza. A kép ez, és semmi több. „A kubizmus — mondja ennek a mozgalomnak egyik résztvevője, Juan Gris — csak a dolgok bemutatásának új módja."[3]

És így a kép, maguknak a kubistáknak véleménye szerint olyasmi, mint egy filozófiai mű, amelyet a vásznon színek és vonalak segítségével fejtenek ki. Ez már közelebb áll az igazsághoz.

A kubizmus ilyen értelmezésének alapján tudományosabb, de a nyárspolgár fikcióinál talán még laposabb frázisok új áradata jön létre. A kubizmus apologétái között megszokott dolog az a törekvés, hogy ezekben a különös hieroglifákban isten tudja milyen filozófiai tartalmakat lássanak. Amikor a bármelyik nyelven író tudós-szerző ki akarja fejezni a mélyértelműségnek azt a különleges fokát, amely jellemző a tárgyára, a német „Weltanschauung" (világnézet) szót használja. Így jár el például az amerikai Christopher Gray, „A kubizmus esztétikája" című terjedelmes mű szerzője. Az 1907—1912-ig terjedő fordulat, amelyet Picasso és Braque hajtott végre a festészetben, az ő számára egyet jelent az új ész, az új világnézet kezdetével.[4]

Fel lehet sorolni a kubizmus szellemi mélységének nem kevés lelkes kommentátorát, de üres naivitás lenne nekik hitelt adni. A külső világ felismerhetetlenségig eltorzított arculatának a kubisták képein semmi köze valamilyen racionális filozófiához, még egy idealista filozófia értelmében sem. Ha a gondolkodás fejlődésével való párhuzamról beszélünk, úgy csupán azokról a modern irányzatokról lehet szó, amelyek a világ önkényes deformációjával és a fantasztikus szimbólumok, meglátások, jövendölések éppen olyan termelésével foglalkoznak, mint a „merőben új művészet" gyára. Egyszóval csupán olyan misztikus konstrukciókról van szó, amelyek filozófiai terminusok vagy ábrázoló jegyek formáját öltötték magukra, csupán modern mitoszalkotásról beszélhetünk.

[2] Albert Gleizes és Jean Metzinger: О кубизме. Moszkva 1913. 8—9. o.
[3] D. H. Kahnweiler: Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits. Párizs 1946. 289. o.
[4] C. Gray: Cubist aesthetic theories. Baltimore 1953. 3. és köv. o.

II.

Minthogy a jelen esetben nem filozófiai rendszerek gyakorlati művelőivel vagy alkotóival állunk szemben, hanem művészekkel, kíséreljünk meg mégis kedvezőbb aspektust találni. Ehhez pedig figyelembe kell vennünk azokat a történeti körülményeket, amelyek között a kubizmus sejtelmes szimbólumai felbukkantak.

A huszadik század első évtizede a világ parazitájává vált elaggott és elhájasodott Európa „édes életének" ideje. Ez az évtized a polgári nemzetek hanyatlásának és rothadásának a korszaka, a parlamenti szócséplés és a sárga szocializmus klasszikus kora. Vihar előtti furcsa szélcsend. De a vihar már készülődik: az imperialista hatalmak fegyverkeznek, Keleten éleződnek a gyarmati konfliktusok és felvillannak a forradalmak első fényei. Kevesen érezték előre azt a borzalmas katasztrófát, amely néhány év múltán nyomorba, éhinségbe taszítja, vérrel borítja el Nyugat-Európát. De valami volt a levegőben: feszült várakozás, bizonytalanság az önmagával eltelt jólét ellenére a halál fuvallata érződött. Ez a közérzet nyilvánult meg mindenben — a tudomány válságában, az anarchisták forradalmi frázisaiban és azokban a vakmerő fintorokban, amelyekkel a francia festészet új irányai elképesztették a világot. Ebben a fintorban minden benne volt. Gúnyolódás a „kulturált" kapitalizmus kincstári jólöltözöttségén, a rémület érzése a civilizációnak az ember látását-hallását, testét-lelkét tépő gépi erőivel szemben, s végül valami rettenetes undor az élettől.

Igen, a kubizmus démonikus tiltakozás a mindennapok banalitássá fajult formái ellen, amelyek a születéstől a halálig a maguk képére alakítják az emberi életet — a politikai életet, az erkölcsi életet, a szenvedélyek életét, s nem utolsósorban a szem életét, amely csak undorig unt maszkokat lát, a XIX. századból ittmaradt unalmas és szürke világot, a frakkos kispolgárok világát, amely előtt, Herzen kifejezésével élve, erőtlen a művész ecsetje. És íme, a művész bosszút áll a világnak ezen a képén, úgy áll rajta bosszút, hogy a látható dolgoknak iszonyatos deformációit teremti meg, a világot romokká változtatja, az elhaló civilizáció maradványainak kupacává, kegyetlen büntetésnek vet alá minden álszenten szépet, álszenten elevent. Saját tudatában diadalmaskodik ezen a világon.

Ez ennek a „forradalomnak", amelyet az új festészet apologétái a művészettörténet fordulópontjának tartanak, az igazi értelme. Bizonyos értelemben valóban fordulat — a pozitív esztétikai értékektől a negatívokhoz, a haladó világ mérgétől mérgezett szépségtől a rútsághoz. Ilyenek ezek a szörnyű nők, akiket egyenes vonalakkal darabokra vágnak, akiket különálló geometriai idomokból állítottak össze, nemüknek durván kihangsúlyozott tulajdonságaival — a Louvre valódi arculütése. A kubisták olyan állapotban festették képeiket, amelyet Braque így fejezett ki: „Hasonló ahhoz, amikor forró petróleumot iszol." Apollinaire, a költő, a reá jellemző paradox stílusban ezt az érzést *lírizmusnak* nevezte.[5] Az igazság az, hogy a „forró petróleum" idejének festészete a szélsőkig viszi a *visszájára fordított lírizmust* — a dekadens művészetnek azt az általános tendenciáját, amely tudatosan igyekszik előidézni az undort, az utálatot minden iránt, amit régebben szépnek tartottak az életben, és végül még az élet mint a szépség és a költészet alapja iránt is.

[5] G. Apollinaire: Előszó Braque művei első kiállításának (1918) katalógusához. Idézi a Cahiers d'Art 1932. 23. o.

A művészetnek a társadalmi viszonyok megmerevedett rendszere által elnyomott, a reá jellemző öntevékenységtől és szabadságtól megfosztott tudata, a környező világ banalitása feletti tiszta belső győzelemben keresi a kiutat. A művész ahelyett, hogy az életfolyamat valóságos formáinak megváltoztatásáért harcolna, tudatában az élet észlelésének formáit zúzza össze. Ebben az értelemben Apollinaire „lírizmusa" nemcsak vakmerő tréfa, nemcsak misztifikáció, nem, ez már misztérium, annak a leírása, hogyan szabadítja meg a „merőben új művészet" a tudatot az anyagi világ rabságától, hogyan szabadítja meg őt a gonosz feletti tisztára szubjektív, belső győzelem segítségével.

Ha az olvasó azt fogja mondani, hogy egy ilyen lázadás a dolgok ellen a saját gyengeség tünete, Marx kifejezése szerint az elnyomott teremtmény sóhaja — úgy igaza lesz. De valamiért sok, távolról sem tehetségtelen ember gondolkodása éppen ezt az utat járta. A XIX. század végén és a XX. század elején a „merőben új művészet" alkotóit valami nyomasztó, fullasztó hőség érzése kerítette hatalmába, arra vágytak, hogy mindent leromboljanak, egészen a teljes tagadásig, az abszolút *semmiig* (ahogyan egyik költeményében Mallarmé majdnem betű szerint írta). Az élet, amely az emberek folyamának útját olyan csatornarendszer által szabályozza, amelynek terve és rendeltetése idegen a vak tömegnek, ez az élet — néha szegényes, néha jóllakott, de mindig híján van a belső értelemnek — elviselhetetlenné válik a művész számára. És minél jobban sarkallja őt a vasfutószalag, annál jobban szomjúhozza a szabadságot, vagy legalábbis az érzelmek levezetését, miközben nem is gyanítja, hogy az ilyen érzelemlevezetéseknek valamilyen elemi célszerűsége van az általa is olyannyira megvetett uralkodó polgári rend szempontjából.

A szükségszerűség láncaitól való megszabadulásnak az „új szellem" által feltárt módja, az anyagi világ feletti látszólagos győzelem nem más, mint ilyen érzelemlevezetés. „Amíg a művészet nem szabadul meg a tárgytól — mondja az egyik legszélsőségesebb kubista, Robert Delaunay —, addig rabságra van kárhoztatva."[6] Braque még világosabban fejezte ki ezt a Don Quijote-i idealizmust. „Még csak nem is kell törekedni a dolgok utánzására, mert ezek átmenetiek és állandóan változnak, tévesen tartjuk őket változatlanoknak. A dolgok önmagukban egyáltalán nem léteznek. Csupán rajtunk keresztül léteznek."[7] A teljes felszabadulás a dolgok uralmától a kubizmus történeti érdeme — követőinek nézete szerint. „Courbet, Manet, Cézanne és az impresszionisták által elért szabadságfoszlányokat határtalan szabadsággal helyettesíti. Most, miután a művész az objektív tudást végre agyrémnek ismerte el, és bebizonyítottnak tartja, hogy minden, amit a tömeg természetesként fog fel, konvenció — most a művész nem fog elismerni más törvényeket, mint az ízlés törvényeit."[8]

Paradoxul hangzik, és mégis teljesen természetes, hogy ott, ahol a művész ízlése mintegy teljesen mentes minden tárgyi tartalomtól és önkényesen uralkodik felette, ez a feltétlen tiszta ízlés *negatív nagyságot* jelent, amelynek tartalma mindössze annak a kiküszöböléséből áll, amit korábban ízlésnek fogadtak el, és ami a kubista művész számára mindig összekapcsolódott a kispolgári tömeg banális létezésével. Így, Gleizes és Metzinger szavai szerint,

[6] Idézi W. Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1959. 67. o.
[7] Uo. 54. o.
[8] A. Gleizes és J. Metzinger: Id. mű 37. o.

a művész küldetése, leghőbb célja — megszabadítani magát és másokat a dolog „banális látásától", míg a tömeget csak úgy tudja kielégíteni, ha a környező világra a banális látással tekint.[9]

A kubizmus esztétikájában még paradoxabb az úgynevezett *deformáció* mágikus szerepébe vetett hit. A festészetnek a környező világ látható oldalával van dolga. De a viszony a művész szeme és azoknak a dolgoknak arculata között, amelyeket ábrázolnia kell, történeti jellegű, korszakról korszakra változik. A polgári civilizációban a művész állandó konfliktusban él a tárgyi környezet külső alkatával. Esztétikai lelkiismerete nem fogadja el a vulgaritás és a próza világát, nem engedi meg, hogy ezeket saját ábrázolásaival igazolja. A művész szeme ennek az erős fájdalmat okozó konfliktusnak a megoldására sok különféle eszközt talált. De a művész a látás embere és nem az ő bűne, ha ez a harc mindaddig, amíg a művészet oldalán csak saját lehetőségei állanak, reménytelen. A polgári éra végén a művész nem ritkán arra a következtetésre jut, hogy ezek a lehetőségek kimerültek. De immár nem akarja eltitkolni vereségét, és elutasítja a további kompromisszumokat, igyekezve megszabadulni az epigonizmustól mint a régi világ banalitásának esztétikai igazolásától.

Eddig ez az álláspont teljesen érthető, hajthatatlan tisztessége a legnagyobb megbecsülést érdemli. És mégis, ebből is keletkezhet a banális világgal való kibékülésének új típusa. A hajthatatlanság — nagyszerű dolog, de eltúlozható egészen a helyesírás vagy az utcai közlekedés szabályainak tagadásáig. Vajon ez a látszólagos szabadság jelent-e valamit, üres és szánalmas pózon kívül? Mint ahogyan az anarchista bombával felszerelt liberális, úgy a romboló-művész, tönkretéve az ábrázolás hagyományos formáit, az élet valóban forradalmi tartalmából eljut, mint Bergyajev írja, „egy másik magasabb síkra" — vagyis az ürességbe. Elkezd szenvelegni, vagy, ugyanennek a szerzőnek szavai szerint, ábrázolni kezdi „a természet bilincsbevert szellemeinek démonikus grimaszait". De akármennyire is igyekszik kibujni saját bőréből, inkább az ördögöt szórakoztatja, mint a művészetet tönkretevő konfliktus megoldásán dolgozik. Nyilván erre a szomorú tapasztalatra van szüksége a művészetnek, vagy inkább egyes áramlatainak, mielőtt érthetővé válnék előtte, hogy az új társadalmi tartalomhoz való átmenet felfrissítheti a régi formákat, megszabadítván ezeket időleges petyhüdtségüktől, és lehetővé teheti a művészet további szerves fejlődését. A művészet tényleges fejlődésének szempontjából a forradalom az emberek esztétikai tudatában nem mítosz, hanem törvényszerűség, a keletkező új világnak egyik olyan törvényszerűsége, amelyet szocialista realizmusnak nevezünk.

III.

Hogy egyenesen és minden kertelés nélkül beszéljünk, a kubizmus filozófiája nagyon lapos szubjektív idealizmust képvisel, amelyet olyan emberek, mint Braque — korántsem a filozófia professzorai — asztal melletti beszélgetésekben sajátítottak el a század elején, amikor mindennek nagy divatja járta. Az érzeteink tanúbizonyságára támaszkodó „naív realizmus" tagadása, a dolgok áthelyezése a külső világból önmagunkba, a mi képzetünkbe,

[9] Uo. 29. o.

— nem, ez nem nyelvbotlás, hanem a kubisták esztétikájának *első tézise*, amelyet ők valóban be is akartak bizonyítani a vásznon. A „fauve"-ok világnézete inkább az erkölcsi oldalra vonatkozott, nem aktív, nietzscheánus módra szabad életet hirdette meg. A kubizmusra az ismeretelméletbe való beavatkozás a jellemző.

A valóságos világ látási észlelése jelenti a főveszélyt a kubizmus számára. Ha a világ rossz — ezért a látás a bűnös, amely örökké felidézi előttünk a világot. A régi festészet eltűrte, hogy a látási észlelés a valóságos világ képeit nyújtsa nekünk, és igyekezett ezeket a képeket a legnagyobb hűséggel és teljességgel visszaadni. Az utóbbi idők formalista iskolái ennek megfordítottjára törekszenek — minden felfedezésük „számos olyan rombolás eredménye"[10], amely a mindennapi ember észlelése ellen irányul. A dolgok önmagukban nem léteznek vagy nem érhetők el számunkra, az igazság a művész szubjektív tapasztalatában található meg. Ezt a hamis axiómát már a kubisták elődjei felállították; az ő számukra nem maradt más hátra, mint megtenni a következő lépést — a „naív realizmus" egyszerű tagadásától a látásról mint a festészet alapjáról való teljes lemondáshoz.

A kubisták esztétikájukban a rossz fő forrásának a külső világnak szemünk, a recehártya segítségével történő visszatükrözési elvét tartják. Hiszen az, amit látunk — csak látszat; a hasonlóság a vizuális kép és a valóság között illúzión, azaz ámításon alapszik. Mennyi mindent el nem mondtak a kubizmus irodalmában erről a szánalmas, képmutató, csalfa illúzióról, amely uralja a modern emberiség életét! A kubizmus benne találta meg a bűnbakot, és rákente a polgári civilizáció minden bűnét. Sőt azt mondhatjuk, hogy Picasso és Braque szomorú tiszteletet érdemel azért a következetességért, hogy ezt a különös logikát, amely csupán mint a vad kétségbeesés rapszódiája, érthető, volt kedvük a teljes abszurdumig vinni. Mert behunyni szemünket, hogy ne lássuk meg a sárkányt — nem jelenti, hogy megmenekülünk tőle, és megmentünk másokat tőle.

A művészetelméletben voltak olyan próbálkozások, amelyek azzal akarták igazolni ezt a kísérletet, hogy a művész a kiterjedés szerepét óhajtja megerősíteni a festészetben. Innen erednek a kubisták ékesszóló frázisai „az elsődleges kiterjedések struktúrájának tanulmányozásáról", a tér észleléséről a mozgás- és tapintó érzékletek stb. segítségével. A szavakkal történő hipnózis — megszokott dolog az új szekták kialakulásánál. Figyelembe kell vennünk azt a körülményt is, hogy bizonyos okok miatt, amelyeket itt nem áll szándékunkban elemezni, a formalista iskolák elődjeik antitéziseiként jelennek meg. A „modern festészet" feladata először a fény—árnyék segítségével mintázott relief megdöntése volt. A valóságos látási érzékelésnek ebben a vonásában csak az akadémikus modor jegyét látták, és a fény—árnyékot átokkal sújtották. Mintha mindent elárasztott volna a fény többé-kevésbé egyforma tömege. A következő szakaszban, a posztimpresszionistáknál, a különös őselemmé izolált szín a síkbeliségre való átmenetet követelte. A fauve-oknál a síkbeli festészet mint a megmintázott relief antitézise már elérte teljes kifejlődését. Most beköszöntött a további tagadás ideje, és magát a síkbeliséget is kétségbe vonták. Ezt, új antitézis segítségével, felváltja a kiterjedés látománya. De a dolog lényege természetesen nem az inga egyszerű lengése.

[10] Picassónak a Cahiers d'Art szerkesztőjével, Zervos Christiannal folytatott beszélgetéséből. Idézi a „Picasso" c. cikkgyűjtemény. Moszkva 1957. 18. o.

Az „újítók" legkevésbé sem gondoltak az akadémikus relief visszatérésére. Ellenkezőleg, Matisse festészete éppen ezért lett az ő számukra elfogadhatatlan, mert még nem veszítette el teljesen a kapcsolatot a régi kép síkbeliségével, amely a maga részéről a valóságos formák megmintázásával tart kapcsolatot. A kubisták „elsődleges kiterjedései" — további lépést jelentenek előre a nem-ábrázoló művészet felé.

A kubizmus irodalmi dokumentumaiban sok az ellentmondás, nem kevesebb, mint a szentírásban, de számot kell vetni azzal, hogy ennek az iskolának legnagyobb tekintélyei határozottan elvetik a kiterjedés esztétikáját. Így Gleizes és Metzinger „A kubizmusról" szóló könyvükben azzal az állítással kezdik, hogy a „kiterjedés fogalma" nem meríti ki azt a mozgást, amely „a festészet integrális realizálására" törekszik. Picasso ritka elméleti megnyilatkozásai egyikében határozottan elveti azt a gondolatot, hogy a kísérlet a jövő művészetéhez való „átmeneti fokozat" lenne, hogy a jövő művészete fel tudná használni a kubisták laboratóriumi tapasztalatait „az elsődleges kiterjedések" tanulmányozásának területén. (The Arts 1923. máj. 26.) Egy másik elméleti megnyilatkozásában (levél az Ogonyok szerkesztőségéhez, 1926.) kigúnyolja epigonjait, akiket megbetegített a kiterjedés mániája: „A kubizmusból valami testkultusz-félét akartak csinálni. És íme láttuk, hogy a csenevészek hogyan duzzognak. Fejükbe vették, hogyha valamit kocka formába öntünk, erőt és hatalmat nyerhetünk."[11]

Valóban, a kubizmusban mint olyanban, azaz eredeti verziójában, ahogyan Picasso és Braque megteremtették, nem volt meg a kiterjedésnek semmiféle hangsúlyozása a masszív formák szokásos észlelése értelmében. Ha erre a festészetre pillantunk, az jut eszünkbe, hogy itt a törések fontosabbak, mint a tömegek. Sok cikk és könyv szerzője fáradozott ezeknek a rejtélyes idomoknak a megfejtésén. Nem mondhatjuk, hogy mindez felesleges papírpazarlás volt, de azok a jószándékú kísérletek mindenesetre szánalmas sületlenségek, amelyek a kubisták képeit a térmértan analitikus tanulmányainak akarták kijátszani, amelyek szükségesek a festészet térbeli alapjának megerősítéséhez, amit az impresszionizmus meglazított. Az, aki ábrázolni akarja a testek valódi kiterjedését, semmiféle hasznos dolgot nem talál a maga számára a kockák és gúlák vagy hengerek durván bemaszatolt összekötő vonalaiban, amelyek össze vannak keverve az emberi arcok, kezek és lábak maradványaival. A kubizmus nem azt a feladatot tűzte ki maga elé, hogy valóságos kiterjedéseket ábrázoljon, célja egészen más.

Ezért a kubisták elkülönülése legközelebbálló elődjeik modorától más vonalon halad. Mint a „modernség" következetesebb keresői, a Ravignan utcai újítók elavultnak tartották Matisse síkbeli festészetét, mivel ez túlságosan a látási érzéklethez kapcsolódott. Igaz a „fauves"-ok már harcoltak a *festői* (pittoresque) ellen, de csupán a kontúrok egyszerűsítésével, a stílusról álmodozva. „És minthogy náluk csupán a tárgyak külső látszatáról van szó, ezért a művész csupán a látóérzet benyomását tudja átadni."[12] A kubisták számára a feladat az volt, hogy teljesen, egyszer és mindenkorra végezzenek a festészetnek a látástól való függőségével. Harc a látás ellen a teljes győzelemig — ez a kubizmus harci kiáltása.

[11] Ogonyok 1926. máj. 16. 20. sz. (A dokumentum más variáns szerint némileg módosított fordítása.)

[12] A. Gleizes: Du cubisme et des moyens de le comprendre. Párizs 1920. 18. o.

A látást lehetőség szerint kizáró festészet — ez a „sztereometrikus" vagy „térbeli" kubizmus lényege. A látás a világ képét perspektívában adja nekünk. Ezért a perspektíva az „új szellem" legveszélyesebb ellensége. Megvigasztalja a szemet a mélység csalfa illúziójával, az idomok távlati megrövidülésével, és mindebből megalkuvás érződik a látható világ iránt. „A szemnek az az érdeke, hogy tévelygéseivel elcsábítsa az észt, és ezt meg is tudja tenni."[13] De a kubistának olyan tisztának kell lennie, mint a puritánnak. Nem ok nékül hasonlította össze André Salmon a barátainak geometriai misztikáját a hugenották vallásával. Picasso és Braque után valóban megjelent a „tiszták" vagy a „puristák" új szektája, akik magukat a geometriai módszer következetesebb híveinek tartották, az élet többalakúságával és vizuális képeinek csábításával való minden kompromisszum ellenségének.

Ugyancsak ezzel magyarázható meg az egész mai modernista festészetnek a naiv pillantás számára érthetetlen vonzódása a fordított perspektívához. A kubizmus idejének Picassója végezni akar az optikai csalódással, és ezért képének egész készletét mintegy kiborítja a nézőre. Nem a látható síkbeliségből halad a mélységbe, hanem a sűrű és áthatolhatatlan háttérből a formák kirakásának egyes részeihez. Léger azt mondja, hogy az ilyen konstrukció mintájául az a kirakat szolgál, amelyet úgy rendeznek el, hogy a kiállított árut lehetőség szerint minden oldalról meg lehessen szemlélni. Az új iskola lelkiismeretesebbnek gondolta rendszerét, mint a hagyományos festészet perspektivikus ábrázolását. A kubisták meg akarták győzni magukat és másokat, hogy ez a rendszer végül is az emberiségnek nem csalóka látszatot, nem csalfa festészetet ad, hanem a tárgyat mint olyant. „Tiszteljétek a tárgyat" — mondja Picasso. A kubista álomnak arról kell meggyőznie a világot, hogy az új festészet az objektumot nem ábrázolja, hanem egyszerűen a néző elé állítja. „A természet-tárgy" (nature-objet) helyett, amelyet a vásznon a perspektivikus illúzió eszközével ábrázolnak, meg kell teremteni az új önálló objektumot — „a festészet-tárgyat" (peinture-objet).

Most érthető, hogy miért szükséges a *kubizmus*. Az „új szellem" madárnyelvén a kocka annak a szimbólumnak a formája, amely a csalfa látszat határain túl létezik. Ez nem más, mint a tiszta forma, a „magánvaló" realitás, amelyet a képmutatás esküdt ellensége mezítelenül akar meglepni, mielőtt még Mája csillogó fátylába burkolóznék. E csillogás élvezetét az impresszionistáknak hagyja. Számára mindennél fontosabb az, ami a külső megfoghatatlan változékonyság mögött rejlik. Mi is hát ez? A kiterjedés? Végtére kiderül, hogy még csak nem is az. „Számunkra a vonalak, felületek, kiterjedések nem mások, mint a betöltöttség általunk való értelmezésének árnyalatai."[14]

Ez a titokzatos „betöltöttség" annak az absztrakt kifejezése, hogy a *tárgynak nincsen külső megjelenése*. Nem azt kell gondolni, hogy a kubista művész igyekszik behatolni az objektív dolgok szerkezetébe, ábrázolni akarja ezeket anatómiai metszetben, létre akarja hozni mikrostruktúrájuk szemléletes modelljét stb. Az ilyen népszerű tudományos célok igen távol állnak tőle. A tárgyi létezésnek negatív absztrakciójáról van szó csupán, arról, hogy nincsen látszat. Menekülés a kétes világból a tárgyba *mint olyanba* — íme ez a cél. „Nem csak ábrázolni kell a tárgyakat. Beléjük kell hatolni — mondja Braque. Az embernek saját magának kell tárggyá válnia."

[13] A. Gleizes és J. Metzinger: Id. mű 16. o.
[14] Uo. 17. o.

Eszerint a képnek tárggyá való átalakulása „a festészet integrális realizálásának" eszközével a művész és a dolgok világa közti beteges diszharmóniának végleges kiküszöbölése. Ez akkor érhető el, ha maga a művész válik dologgá. A feladat elég nehéz, nehezebb mint a felnőtt embernek gyerekké válni, az okosnak butaságot csinálni, a műveltnek csodában hinni. A kubizmus művészete felveti a tudat önmagáról való lemondásának, az embernek a dolgok világába való visszatérése kérdését.

Ime, ezért jelenti a kubizmus a művészet végét a szó tulajdonképpeni értelmében, azaz az élet ábrázolásának értelmében. Ennek az iskolának a képei csupán úgy értelmezhetők, mint a modern idealizmus szemléltető tézisei. Nehéz furcsább ötletet elképzelni, mint azt a kísérletet, hogy a vásznon a tárgynak nem az ábrázolását állítjuk elő, hanem magát a tárgyat. Ez igen emlékeztet Münchhausen báró rókájára, amely kibújt saját bőréből. De a XX. század misztikája számára az ilyen fantáziák — gyerekjátékok. Semmi sem terjedt el jobban a modern polgári filozófiában, mint a szubjektív és az objektív közötti határ megsemmisítésének a mítosza az új fizika felfedezései és a legújabb, nem ábrázoló művészet fejlődése következtében. Ezer és ezeregy alkalommal ismétlik azt a sületlen koholmányt, hogy a szubjektív észlelésben a tárgy és visszatükrözése közötti különbség megszűnt létezni. A kubizmus és a polgári művészet ezután következő áramlatai teljességükben a kép és tárgyának fantasztikus azonosságán alapulnak az önálló „tiszta" festészetben, a „peinture pure"-ben. Az új esztétika hol a külső realitás ellen lép fel, ezt a művész szubjektív illúziójának hirdetve, hol a szubjektum ellen, követelve, hogy a művészet ne tükrözze az életet, hanem kijutva az emberi tudat határain túlra teremtse meg magának az életnek a darabjait.

Ez a kubizmus esztétikájának *második tézise.* A szélsőségig fejlesztett szubjektivitás önmaga ellen fordul. A külső világ nemlétezésének deklaratív kijelentése átcsap a szubjektum mint az ellenfél utolsó támaszpontja ellen folytatott harcba. A „vadak" csoportja még abban látta a kiutat a kimerült dekadencia válságából, ha egyszerűen lemondanak a hasznavehetetlen szellemi erőkről a közvetlen érzékleteiben elmerült szubjektum javára. A kubistákat ez a megoldás már nem elégíti ki. A kubisták helyesen jegyezték meg, hogy az érzékletek és a nyers akarat kultusza a szellemi gyengeségnek még kifinomultabb állapota, mint a XIX. század hamleti lelke. És az, ami tegnap az „új szellem" utolsó szavának látszott — a rabok tömegét irányító mindenféle törvénytől mentes élet diadaltánca —, most maradiság lesz, és azt, amit Matisse és barátai olyan energikusan elvetettek — a tudást, a tiszta tudást eszményként állítják oda a csalóka és banális látszattal szembe.

Itt teljes az analógia a művészet modernista reflexióinak bonyolult cselszövényei és a magában a polgári filozófiában megtalálható modernizmus fejlődése között. Mert a katedráról hirdetett filozófia tulajdon repertoárjában szintén a pszichológiai szubjektivitás mint az ószövetségi Ádám bennünk még meglevő utolsó maradványa ellen fordul. Századunk küszöbén a polgári filozófia új iskolái kijelentik, hogy kijutottak az érzékletek határán túlra, az „események" vagy „aktusok" semleges világába, vélt tárgyiasságukkal büszkélkednek, a tiszta „leírás" területére térnek át, logikai formáról és matematikáról ábrándoznak. Naiv dolog lenne komolyan venni ezeket a szavakat. De a misztifikáció elemének levonása után, amely elem még a legtudományosabb rendszerekben is megvan, vitathatatlan marad, hogy az utóbbi évtizedek idealista divatja nemcsak a szélsőséges szubjektivizmust fejlesztette ki, hanem

a szubjektivitásról való lemondás nem kisebb szélsőségét is, ide számítva a kubisták eszményét, az „embernek tárggyá kell válnia" meglepő formuláját. Látható, hogy e filozófiai állásfoglalások értéke a modern polgári tudat számára szélsőségességükben rejlik.

IV.

Végül is mi jött létre magában a festészetben ennek a szemnek hadat üzenő esztétikának alapján? Plasztikus fikciói térbeliségén keresztül a kubizmus eljut oda, hogy látszólag kiküszöböli a világ szubjektív látási befogadását — az „új szellem" második lépésével az elsőt tagadja. Azt mondják, hogy ez sem más, mint a szubjektumnak az az ismert „realizálása", amelyet Cézanne oly szenvedélyesen kívánt elérni, de nem sikerült neki. De minthogy a valóságban nem tudjuk kiküszöbölni a látást, ha valamit látni akarunk, mint ahogy nem tudunk kibújni saját bőrünkből, ezért a kubistáknak különböző mágikus eszközöket kellett kitalálniuk e cél elérésére. Hiszen a vásznon ábrázolt kocka vagy hasáb — nem valódi térbeliséggel rendelkező idomok. Csak ilyeneknek látszanak, annak a perspektívának és fény—árnyéknak következtében, amelyet a művész alkalmaz, hogy síkbeliségüknek mélységet adjon. Azaz a kép nem érte el a látási illúziótól való megszabadulást. Ezért keres Picasso és Braque már az 1908—1909-es években új eljárásokat. Az egyik volt kubista, André Lhote következőképpen írta le fejlődésük kiinduló pontját. „A képeket egyszerű síkokból, széles lapokból készítették, mint amilyenek a kristályoknak vannak, azután váratlanul elmázolták ezeknek a lapoknak felső részeit és alapjait. A geometriai formáknak ezek az igen finom törései, a 'passzázsok' a kubizmus első és legfontosabb felfedezése. Ezek már Cézannenál is léteztek a valőrök közelítésének és a kontúrok igen finom eltörlésének formájában. De csak a kubizmus tulajdonított ezeknek az összeolvasztásoknak különös és elsőrendű jelentőséget. A passzázs ezen túlmenően szabadon és zeneien kifejezi az atmoszférát, amely ezeken a helyeken felbontja a tárgyakat, és az egymással rendkívül összefonódott részekből egységes alkotássá teszi a képet — olyan zárt idommá, amely nyitott idomokból áll."[15] 1909-ben a lapok száma megnövekedik. „A leggömbölyűbb formák is szétesnek eddig ismeretlen metszetekre; a síkfelületeket mintegy valamilyen selymes vibráció forrongása ragadja meg."[16]

Az úgynevezett „analitikus" kubizmus csúcspontja áll előttünk, és láthatja az olvasó, a leghízelgőbb kifejezésekkel írták le. Nem kell csodálkozni — ez a szavakkal való hipnózis legmegszokottabb módja. Őszinte-e ez a lelkesedés? Nem, ennyire senki sem naiv. Egyszerű reklám ez? Szintén nem. Ez elvi dolog, tudatos misztifikáció, mítoszképzés, amikor szándékosan hozzák létre a legendát, mégpedig lelkes meggyőződéssel.

De menjünk tovább. Az analitikus kubizmust 1910-ben követi a „képzet kubizmusa". A vásznon ábrázolt kép már nem egy meghatározott ház ábrázolása, „amelyet a mindennapi ember egyenes vetületben lát szemével". A házat „analizálják", és azután „a képzet különböző formáiból", különböző aspektusaiból egyidejűleg újból összerakják. A szóbeli hipnózis új adagja:

[15] Idézi R. Huyghe: Historie de l'art contemporaine. Párizs, 1935.
[16] Uo.

„Megdöntöttük a mindennapi perspektivikus struktúrát. Egy és ugyanazon tárgynak egyik részét, például a gyümölcsös tál egyik részét alulról látjuk, egy másik részét — szemből, egy harmadik részét — valamilyen más oldalról. És mindez egyesül a síkfelületek formájában, amelyek feltűnést keltve összeütköznek egymással a kép felületén, egymás mellett terülnek el, egyik átfedi a másikat vagy benyomulnak egymásba." Lhote véleménye szerint egy ilyen forradalom már kibontakozott Cézanne csendéletein is. De a kubista művészeknél az átalakulás határozottabb jellegű. „Az impresszionizmustól kezdve a kép a legjobb esetben elrendezés volt, amelyet mindig át lehetett alakítani valamilyen másikba. A kubista kép a tárgyaknak egymás közötti és a kép felületével való szétbonthatatlan összeforrottsága és kölcsönös egymásbanyomulása."[17]

Ha eldobjuk az ékesszólás virágait, és ennek a rejtélyes eljárásnak belső logikája felé fordulunk, úgy még egy reménytelen habozás mutatkozik meg előttünk az abszolútnak a keresésében. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a művész célja az ábrázolást önálló dologgá átalakítani és ezen keresztül megszabadulni a gyűlöletes tudattól, a művész maga akar dologgá válni. A térbeliség jelei erre elégtelenek. Alig hogy megszülettek a vásznon, már átadják helyüket más hieroglífáknak, hogy azután a valóságos kiterjedések hasonmásával fejezzék be, a látási illúziónak — a köztünk és az igazság titokzatos birodalma közötti hamis közvetítőnek — ezzel a csökevényével. Feltétlenül el kell venni a valóságos testtől annak jellemző jegyét, a folytonosságot. Ezért keletkeznek a „törések". A kubizmus egyik legbátrabb kapitánya, Delaunay, ezt mondja: „A törés, ahogyan maga a terminus mutatja, megsemmisíti a folytonosságot."[18]

Az önálló testek folytonosságának tagadása, ami annyira jellemző a valóságos tárgyak e feldarabolására, egyveleggé alakítja át a képet, és következésképpen eltávolítja a látszattól, közel hozza az önálló tárgyiassághoz. Egyszóval a törés az „integrális realizálás" eszköze. Ugyanilyen szerepet játszanak a „passzázsok", melyeknek segítségével a különböző testek egy közös tömegbe folynak össze a vásznon. Feltételezik, hogy ezáltal a kép anyagisága növekszik szemünkben. Növekszik a valóságos dolgok azon jegyeinek következetes levonása révén, amelyek a felismerésük számára szükségesek. Itt a festészet technikája, amely sűrű, átlátszatlan közeggé alakult át, nem képes már illúziót átbocsátó üveg lenni. Csökken a hasonlóság, a visszatükrözés, a tudat eleme, azaz megnövekszik a valódi anyagiság eleme, és ezt a tényt akarták tulajdonképpen bizonyítani.

Az 1910-es évekből való kubista képeken a perspektíva véglegesen megtörik. A perspektívában ábrázolt tárgy helyett a művész a tárgy nyomát igyekszik átvinni a vászonra, a pontok geometriai helyét, síkbeli lenyomatát, mégpedig egyidejűleg különböző oldalról. Ily módon a kép a kis darabokra szabdalt formák egyes aspektusainak kollekciójává válik. Megjelenik a „szimultanizmus", vagyis a tárgy azon különböző oldalainak egyidejű ábrázolása, amelyeket nem láthatunk egy és ugyanazon időben. Ezzel kapcsolatban nem kevés idealista badarságot mondtak a negyedik dimenzióról, azaz az időről. De a lényeg az, hogy a kubizmus harcot folytat látási észlelésünk

[17] Delaunay kiadatlan archivumából, vö. W. Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956. 67. o.

[18] Uo.

ellen, amely az ő szemében sorompó a művész és a tárgy között. A „szimultanizmus" kísérlet volt arra, hogy a titokzatos lényegiséget, a tárgyat mint olyant sok aspektus segítségével fogjuk fel, mivel egyetlenegy nézőpont csupán csalóka látszatot ad.

A kubisták azt kérik, hogy az idő területére tett kirándulásaikat ne tévesszék össze a futurizmus „utcai szenzációjával", Carr és Boccioni szellemével, amely általános kaotikus összevegyítésben házakat, embereket, omnibuszokat, autókat halmozott fel, amit szintén az élet dinamikájával és a negyedik dimenzió bevezetésével indokoltak. Arról van szó, hogy a kubizmus nem szűkíthető le a nagyváros ricsaja iránti rajongás vagy rémület izgalmára. Az ilyen kísérletek a számára túlságosan ábrázolók és pszichologikusak. A kubizmus teljesen elmerül komor feladatában, amely logikailag következik a megelőző rendszerek fejlődéséből, nevezetesen a festészet és általában az emberi tudat „integrális realizálásából". Vissza a nem gondolkodó anyagisághoz! — íme stratégiájának, egyebek között az idő birodalmába való hadjáratának végső célja.

De lényegében már maga a mozgás is kijutás a tiszta anyagiság határain túlra. A kubizmus számára a dinamika annyiban jó, amennyiben a valóságos objektumok folytonosságát megsemmisítheti vele. A valóságos mozgás mint a testeknek térben való elmozdulása önmagában a kubizmus számára — a valóság más jegyeivel együtt — teljesen elfogadhatatlan. Ezért jön létre a kubisták „plasztikus dinamizmusából" a teljes mozdulatlanság. „A kép hallgatag és mozdulatlan kinyilatkoztatás." — írja Gleizes. Megkülönbözteti az egyszerű mozgást, amely feltételezi a szem passzivitását, az objektív szemlélődést, az agitation-t és a mozgást a szó legmagasabb értelmében, a mozgást mozgás nélkül, a mozgást mint dolgot vagy mint mouvement-t, aminek mintaképei Delaunay „monoton színes körei".[19]

Az „idő—formát" kell a „tér—forma" helyébe tenni, hirdeti a katolikus misztikus Gleizes. Az utóbbi a reneszánsz hagyományához fűződik, annak objektív, tudományos eseményéhez. Ami pedig az időt illeti, ez visszaküld bennünket a korai középkorba, amikor a művész még nem úgy számolt a külső világgal, mint amely tőlünk függetlenül létezik, és bátran beléhatolt, saját önkénye szerint ábrázolva például egy és ugyanazon térben azt, ami különböző időkben ment végbe. Meg kell említeni, hogy a reneszánsz a kubizmus egész irodalma számára az elsőszámú ellenség. Hiszen éppen ettől az időtől kezdve különböztették meg az objektív valóságot és a fantomot, vontak szigorú határt a gondolat és a tárgy között. De egy ilyen felosztás, a kubizmus bölcsei és jósai szerint, a civilizáció eredendő bűne. Ettől meg kell szabadítani az emberiséget, meg kell menteni a világot.

Azt mondják nekünk, hogy ezt a megszabadítást Delaunay úgynevezett „absztrakt kubizmusa" már véghezvitte, mert a képet majdnem tárgyiatlan elemekből építette fel, és ezzel átalakította egy új valósággá, valamiféle harmadikféle valósággá a szellem és az anyag határán túl — ami az ember teljesen szabad kreálásának terméke. A „Szimultán ablakok"-ban és a „Körritmusok"-ban probléma- és kételymentesen megtalálta a tárgyat mint olyant, itt elmerülünk a tiszta anyagiságba, és ugyanakkor a szellem országában

[19] Albert Gleizes: La peinture et ses lois. Ce qui devait sortir du cubisme. Párizs 1924. 39—40. o.

[20] Uo.

vagyunk. „Ez az új együttesek festészete, nem a látható valóságból átvett elemek segítenek, hanem egyedül a művész teremti meg és felruházza erőteljes valósággal". „Ez — a tiszta festészet."[20] Guillaume Apollinaire, aki barátai ötleteihez ügyes reklámelnevezéseket talált ki, Delaunay üres absztrakcióit „orfizmus"-nak nevezte Orpheusz, a legendás énekes neve után, akinek dala anyagi erővel bírván, szét tudta zúzni a falakat és meg tudta szelídíteni a vadállatokat. Egy másik terminológia szerint itt a kubizmus legyőzi szenvedélyét az analízis iránt, és konstruktívvá vagy „szintetikussá" válik.

Az olvasó aligha követeli tőlünk, hogy megcáfoljuk a XX. századnak e középkor felé forduló mitológiáját, amely ünnepélyesen kihirdeti, hogy a valóság minden ellentmondását megoldja egy misztikus harmadik birodalomban. De egy másik gondolatot röviden mégis meg kell cáfolnunk. Azt lehetne mondani, hogy Apollinaire, Gleizes, Delaunay, André Lhote, nem is beszélve a misztikus Bergyajev vagy Jacques Maritain spekulatív jellegű fantáziáiról, nem érdemelnek figyelmet, amikor a kubizmusról van szó. Hiszen a kubisták nem bölcselők, és többet nem követelhetünk tőlük az elmélet területén, viszont művészetüket el kell választani a filozófiától.

Az ilyen motívumok az irodalomban mintegy tíz évvel a „kubizmus forradalma" után jelentek meg. Megtalálhatók magának Picassónak interjújában is és a „merőben új művészet" jóindulatú értékelőinek fejtegetéseiben, többek között nálunk is. De ezek a fejtegetések sajnos alkalmazhatatlanok a kubizmusra. Bizonyos értelemben alkalmazhatóak a régebbi művészetre, amely a történelem és a természet végtelenül sokféle világát ábrázolja. A régi firenzei vagy holland festők nem ítélhetők meg csupán katolikus vagy protestáns eszmék alapján. A festészetükben visszatükröződő élet legyőzi a kor szűk kereteit, és a festészetet egy olyan magasabb szellemi program szintjére emeli fel, amelyet megértenek a későbbi századok. Az itáliai quattrocento madonnáin és mártírjain gyakran szinte észre se vesszük vallásos tárgyukat.

Egészen más dolog az élet ábrázolásának hátat fordító művészet. Ez teljesen saját deklarációinak és programjainak rabságában van. Minden későbbi mesterkedés ellenére, amely arra irányult, hogy elválasszák a festészetet attól a filozófiától, amelynek alapján keletkezett, e festészet mégis filozófia, és semmi más. Még Picassónak az a híres formulája, amely szerint a művész úgy énekel, mint a madár, és ezt a dalt nem lehet megmagyarázni — szintén bizonyos filozófia. Csupán annak nincsen valamiféle tartalma, ami *nincs*. De amennyiben a művészet *van*, úgy vagy van valóságos tartalma önmagán kívül, vagy pedig a tartalma ő, saját maga mint bármilyen külső tartalom tagadása, ami másként kifejezve nem más, mint az ő elmélete. És ezt ki is kell mondanunk minden hadicsel és szavakkal történő hipnózis nélkül. A kubisták festészete olyan kísérlet, amely be akarja bizonyítani a vásznon, hogy az orfizmustól, a lírizmustól, a tiszta költészettől megszállott művész képes megteremteni a világot a semmiből, irracionális, nem ábrázoló aktus segítségével. A művészet csak belső dolgával van elfoglalva, nincsen előtte semmiféle valóság, amelyről énekelhetne, az új típusú művészet saját elméletét énekli, amely azután dalának egyetlen tartalmát is alkotja.

Természetesen itt is van különbség a többé vagy kevésbé tehetséges énekes között. Hiszen még a nyilvánvalóan reakciós gondolkodók között is vannak olyan emberek, akik irodalmi viszonylatban igen tehetségesek. Ilyenek például Nietzsche, Spengler és még mások, nem is kevesen. A mítoszoknak és vallásos szektáknak vannak tehetséges megalapítóik, akik nagy hip-

notikus befolyást gyakorolnak a gyenge és zavaros agyakra. Senki sem fogja azt mondani, hogy ezeknek az embereknek nincsen tehetségük, csak azt mondhatják, hogy tehetségük helytelen irányba fordul, és ezért elítélést érdemelnek.

V.

A kubizmus abban a variánsában, amelynek képviselője Delaunay, már teljes szemléletességgel fellép a kubizmus fő tendenciája — kijutni a művészetnek mint az élet ábrázolásának határai közül, rálépni arra az útra, amely napjaink absztrakt művészetéhez vezet. Az absztrakt kubizmus hatása alatt állt a holland Th. Van Doesburg, aki Mondriannal együtt 1917-ben megalapította a „De Stijl" társaságot. Van Doesburgnál és Mondriannál — a modern absztrakció apostolainál — tovább fejlődött a vita a valóságos formák mint illúziók ellen, és továbbra is keresték azt az abszolútumot, amelyben fel kell oldódnia a határnak a dolgok és az őket visszatükröző tudat között. Az absztrakt festészet — elsősorban síkfelületű festészet, minthogy Mondrian szavai szerint a három dimenziónak már az eredete is valamiféle csalás, botránykő az emberi gyengeség számára. Platón eszméi, a világegyetemet megelőző örök eszmék síkfelületű eszmék, Mondrian elmélete, a neoplaszticizmus szerint, amelyet éppen ezért neveztek így, mert tagad mindenféle plasztikusságot. De magában a kubizmus fő áramlatában, amit Picasso és Braque képviselnek, szintén a síkbeliség győzelmét látjuk.

1911—1912 felé a kubizmus a tárgy legteljesebb szétbontását, az egyes részek igazi kaleidoszkópját mutatja. Minden elemet, Gleizes kifejezése szerint, „a tömegnek egy nevezőjére" hoznak. Hiszen az egyes testek ábrázolása a térben engedmény lenne a látszat javára, az egységes lét, a tiszta forma ezen abszolútuma kárára, amelybe a művész boldogtalan tudata vissza akar térni. Az objektum szétbontása ezeknek a törekvéseknek természetes eredménye. Az *egész* a kubizmus szempontjából a mi illúziónk, legalábbis az az egész, amelyet a környező világban magunk előtt látunk. Ezt csak ábrázolni lehet, azaz lineáris perspektíva, fény—árnyék stb. segítségével visszaadni. Viszont a tárgy *részét* a vászonra vetület formájában vihetjük át, vagy eljárhatunk vele úgy, mint a gyerekek a lehúzó képekkel. Picasso és Braque képei ettől az időtől kezdve síkbeliekké váltak. Jobban mondva néhány egymásra helyezett felületből állnak, a rajtuk ábrázolt részekkel, a valóságos tárgyak lenyomataival (lásd például: „Hangszerek", 1912.).

De az átkozott ábrázolást mégsem sikerült kiküszöbölni. Ezért Picasso áttér az egyenes vonalak, geometriai síkok, mindenféle vesszők, spirálisok majdnem absztrakt konstrukcióihoz („Kék üzlet", „A költő" stb. 1912.). Igaz, a kétségbeesésnek ebben a tengerében a valóságnak egyes darabkái is ott úszkálnak; vezérlő fonalul kell szolgálniok a néző számára, ezek nélkül nem tudjuk kiismerni magunkat.

A térbeliség kalandja azzal végződik, hogy a síkbeliséghez térnek vissza. De ez már nem a „fauves" síkbelisége, amely hagyományból még a konvencionális ábrázoláshoz kapcsolódik. De az önmegsemmisítésre törekvő szubjektív reflexió új fordulata a síkbeliségből a látható alakok teljes agóniájának szimbólumát csinálja. Ez kétdimenziójú sík, semmi több. A mélységbe benyomuló valamilyen téraspektus jelenléte már a megvetett illúzió iránti engedmény lenne. Csak a sík a hiteles. „A festészet — írta Gleizes — az egye-

nes síkokat felélesztő művészet. Az egyenes síkok kétdimenziós világ. E két dimenzió következtében »igaz«. Meggazdagítani egy harmadik dimenzióval annyit jelent, mint lényegében megváltoztatni a természetet: az eredmény háromdimenziójú valóságuknak csak utánzása lesz a perspektíva csalásának és a megvilágítás különböző trükkjeinek segítségével."[21] Eszerint az egyenes síkfelület az „integrális realizálás" foka, és rajta a képzetnek csak jelei vannak.

Mivel itt nincs lehetőségünk leírni az ábrázolás más elemeinek a sorsát a kubizmus laboratóriumában, csupán azt jegyezzük meg, hogy sem a térbeliség, sem a sík, sem a vonal, sem a szín, sem az összes elemek, sem sorjában minden egyes elemnek a tagadása nem fejezi ki azt, hogy mi megy végbe valójában. Mindent megsemmisít és mindent életre kelt, de teljesen sajátos értelemben. Ilyen szempontból kell nézni még az Ingres felé való fordulást és a klasszicitás kellékszerű feltámasztását a kubizmus alkonyán. Itt is jelen van az a mágikus formula, amely a valóságot egy „másik, magasabb síkra" irányítja át. A kubizmus számára minden ellenséges, ami megőrzi a valóságos világ ábrázolását, és minden jó, amit „a merőben új művészet" főgondolatának kifejezésére eszközül felhasználhat. Már tudjuk, hogy ez mi: ki kell küszöbölni a festészet és a tárgya közötti különbséget, fel kell szabadítani a tudatot abból a kötelezettségéből, hogy a világ tükre legyen, „az embernek saját magának kell dologgá válnia".

A képzeletnek ebben a különös rendszerében — hiszen az ember csak képzeletben válhat dologgá, és csak a rendszer kedvéért tudja ilyen következetesen marcangolni saját esztétikai érzékét — olyan általános séma található, amely két alapvető motívumból áll. Káosz, deformáció, felbontás, a lírai alkotás irracionális áradata, amely semmiképpen sem magyarázható meg, és amely más emberekre hipnotikusan, „szuggesztíven" hat. Ez a dolog egyik oldala. Másrészt, már beszéltünk róla, maguk a kubisták, és különösen irodalmi apologétáik mindenkinek a fülét rágták az új, racionális éra beköszöntésével. A Monet-nál és Renoirnál megtalálható érzelmi élmények zűrzavara helyett a kubizmus azt igéri, hogy a világnak valami tartósat, szervezettet, a tudásra támaszkodót nyújt, nem pedig az illúzióra, látszatra támaszkodót. Apollinaire még úgy nézi a művészt, mint a világ bizonyos szervezettségét adó diktátort, mint olyan rendszerek alkotóját, amelyek elrendezik az érzékletek káoszát. Helyszűke miatt nem tudjuk itt felsorolni a kubizmus jellemző folklórját, amelyben kifejeződött nemcsak az élet régebbi formái széthullásának érzése, hanem az egész emberi életformának, a szigorú szervező rendszer keresésének tartósságára való misztikus törekvés, amely bármi áron megadja a keresett nyugalmat, függetlenül az élet tartalmától. Történeti szimpátiáiban a kubizmus ingadozik, az őstörzsek irracionális, ösztönös, elemi erőinek megosztásától, a „négerségtől" és „peruiságtól" egészen az ókori Egyiptom és a középkor dicsőítéséig szigorú hierarchiájukkal és kegyetlen életrendjükkel.

Az élet keserűségével telítettek ezek az útkeresések a két évszázad határán. Azt akarják kifejezni, hogy az igazság — hagyományos konvenció, a szépség pedig álszent póz. Picasso tovább megy, mint a többiek, az ő útkeresései élesebbek, drámaiabbak. Megkérdezi magát — az általános ferdeségnek vajon nem maga az élet-e a forrása? Melankóliája már a „rózsaszín" periódus végén olyan különös állapotba kerül, amelyet az orvostudomány taedium vitaenek, életundornak nevez.

[21] G. Apollinaire: Les peintures cubistes. Párizs 1913. 18. o.

A kubizmus ebből a hangulatból elméletet csinál. Szélsőséges következtetést von le a régi művészet egész fejlettségéből, elképesztő következtetést — bizalmatlanságot minden szerves forma iránt, változékonyságuk iránt, állhatatlanságuk iránt, az élet melegsége iránt. Csak a halott absztrakció jelent valami tartósat és minden póz és képmutatás feltétlen hiányát. Minden élő csalékony az új goemetriai misztika szempontjából, és maga az élet is vajon nem csak a formáknak a betegsége-e? Íme, mire használták fel a kubisták Cézanne leckéit.

Amilyen mértékben az impresszionistáknál és különösen közvetlen követőiknél az egyszerűsítés tendenciája előrehaladt, úgy vált a vonal egyre általánosabbá és elvontabbá. Van Gogh olyan festészetről álmodott, amely ahhoz a körhöz lesz hasonlatos, amelyet egyszer Giotto rajzolt, hogy művészetét bizonyítsa a pápa előtt. A geometrizmus megtalálható Picasso számos korai művében. De csak 1906 után jelenik meg az egyenes vonalak, a szögek, a kocka és a síkidomok igazi orgiája. A geometria először eltorzítja az emberi testet, megalázó gyötrésnek vetve alá, azután teljesen kiszorítja a szerves formák mindenféle maradványát a művész látómezejéből.

Már maga az élet keletkezése tartalmazza a megvetett reneszánsz csíráit. Csupán a teljes szervetlenség, amely különösen az ember által megteremtett mechanikus dolgokban jelenik meg — ez az új stílus negatív értékeinek valódi édenje, csúcspontja. Ortega y Gasset „a művészet dehumanizálásáról" szóló elméletét természetesen a kubizmus tapasztalatából vezette le. A hideg, a halott, a nem-emberi a kubizmusban mintegy a szépségnek és az életnek visszájára fordított világa, felelet ennek a világnak túlságosan nyilvánvaló romlottságára, kísérlet tudatunk megfagyasztására, hogy kiöljük belőle a káros mikrobákat. Apollinaire az új művészet„ emberietlen" vonásairól írt. „Hogy az eszmény arányait elérjék, a fiatal művészek, miután semmi emberi őket többé nem korlátozza, oly műveket hoznak létre, amelyek inkább elgondolhatók, mint érzékelhetők." E művek segítségével fejezik ki a „metafizikai formákat".[21]

Mit is talál a festészet ezen a világon? Talál itt, ahogyan a kubizmus irodalma vallja, valódi realitást, realitást nagy betűvel. Minden régebbi festészet, írja Gleizes és Metzinger, a külső világ ábrázolására törekszik, amelyet az emberi szem mint valami valóságost fog fel. Az impresszionisták tevékenysége mintegy azt bizonyította, hogy a vizuális illúzió csak illúzió, azaz szubjektív benyomás. De ha végzünk a külső világgal, mi marad ebből a benyomásbó? Semmiféle realitás. A valódi világ — a tiszta geometriai formák világa. Eszünk fogja fel és nem a szemünk; az amit látunk, a tiszta formától való eltérés, valami elmosódott, hajlékony, elfolyó, illuzórikus, az élettől elrontott. A művészet feladata, ahogyan a kubizmus teoretikusai vallják, az, hogy felfogjuk a dolgok *lényegét*, mellőzve az érzékelhető látszatot. Ezért a fesztészetben a koncepciónak uralkodnia kell a látás felett, a matematikai intuíciónak pedig a külső láthatóság felett. A kubisták filozófiai ájtatosságain résztvett a matematikus Princet is.

Sok szó létezik a világon, de még több különböző jelentésben használják őket. A szavakból pedig legendák keletkeznek. Például igen elterjedt legendák szólnak arról, hogy éppen a kubistákkal kezdődik el a festészet átmenete a valódi realizmushoz. Ez a misztifikáció banális, de még nem merítették ki teljesen, és amint ismétlésének számos ténye mutatja, teljesen a *realizmus* terminus értelmezésének kétértelműségére támaszkodik. A „merőben új művé-

szet" esztétikája ellene van annak a realizmusnak, amely a középkor végén keletkezett, áthaladt a reneszánsz periódusán, és folytatta fejlődését — amely a következő évszázadokban nem volt mentes mély ellentmondásoktól — a mi időnkig. A realizmus természetesen bármelyik konkrét formájában sokkal korábban létezett a reneszánsznál, már a legrégibb korokban, a barlangfestészetben is. De ez az alapállás, mely a valóságot törekszik ábrázolni, látható formáiban, a szépség alapját alkotó élet formáiban — ez az alapállás elfogadhatatlan a „metafizikai formák" tisztelői számára. Ők a realizmus mellett a szó másik értelmében állnak ki — a korai középkor platonizáló skolasztikája értelmében. A korai középkor realizmusának védelmezői valóban azt feltételezték, hogy a metafizikai absztrakciók éppen annyira reálisak, sőt reálisabbak, mint az élő testek — universalia sunt realia.

És mégis, eltekintve az ilyen esetekben a Platónhoz való természetes fordulástól, meg kell védelmezni az ókori bölcselőt attól a meglepő művelettől, amelyet a modern irracionalisták követtek el vele. Platón nem tagadta a hasonlóságot a dolog „eszméje" és külső látszata között, a kubisták pedig elvetik ezt, hasonlóan Platón más modern követőihez. Ezért nem azt mondják, hogy képeik az igazi valóság ábrázolásai vagy hasonmásai, amely valóság, ezen elmélet szerint, el van rejtve közönséges világunk mögött. Az igazság kérdését általában megszüntetik. „Mi most tudjuk — mondta maga Picasso —, hogy a művészet nem az igazság." A kubizmus szokatlan formakombinációkat teremt, s tudatosan nem nyújt semmiféle garanciát arra nézve, hogy ezek — akár a mi megszokott bűnös világunkban, akár a tiszta formák túlvilági birodalmában — valamihez is hasonlítsanak. „A művészet — hazugság." „Ez a hazugság szükséges gondolatunk megőrzésére, segít bennünket, hogy megteremtsük a világ esztétikai nézőpontját."[22]

Az életet olyannak ábrázolni, amilyennek látjuk, nem jó, minthogy látásunk csak illúziót ad, következésképpen megtéveszt bennünket. Ezzel szemben, létrehozni egy világos, szándékos hazugságot — jó és hasznos, minthogy szükséges „gondolatunk megőrzésére". Ilyen filozófiáról Platón természetesen nem is álmodott.

Nem hasonlít Platón filozófiájára a kubisták tanítása más ok miatt sem. A régi idealizmus a rútat viszonylagcsnak tartotta, anyagi világunk tökéletlensége átmeneti következményének, a szépséget pedig abszolútnak és öröknek. Ezzel szemben a kubisták a formák szépségét valamiféle korrupciónak, romlottságnak tartották, és azt az új világot, amelyet az érzékfeletti valóság nevében kidolgoztak, végtelenül rútnak.

A kubizmusnak megvan az Abszolútuma, de a misztikus fényben nem az Igazságot és a Szépséget mutatja be, hanem a Hazugságot és a Rútságot.

Az eszméknek ez a nagyon összefüggéstelen, de a modern misztika számára tipikus menete adja meg a kulcsot a kubizmus talányos szimbólumaihoz. A régi osztálytársadalom kimerült. A liberális frázisok az emberiségtől, a parlamenti ékesszólás, a külsődleges kultúra, a polgári erkölcs, röviden minden, amivel a kapitalizmus feldíszítette kannibáli hőstetteit — Herzen kifejezése szerint „szociális kannibalizmusát" —, ez az egész eszmei burok elkopott, és elvesztette mindennemű hitelét. Erről ezer és ezer könyvet és cikket írtak. Most a polgári ideológia, gondolkodásmód számára egy utolsó tartalék maradt — át kell alakítani a csalódás természetes érzését valami erkölcsi és esztétikai

[22] Picasso levele az Ogonyok szerkesztőségéhez. 1925/20. sz.

vákuummá, a tátongó üresség, érzékletévé. Ha a régi világ álma elhervadt, visszájára kell fordítani. Ha az osztálytársadalom „örök igazságai" képmutatóak, jogunk van a hazugságra. És végül, ha a környező világnak maga a látszata is utálatot és unalmat kelt a formák színtelen, értelmetlen mozgásával, vásári csalétkeivel, a szépség olcsó utánzataival, úgy nem kell-e általában végezni azzal a művészettel, amely a látási érzékleten alapul? Ez a XX. század mitológiájának főirányzata. És ebben a keresztelő medencében nemcsak a kubizmust keresztelik meg. Innen vezetnek az utak a „merőben új művészet" utáni történethez, egészen az absztrakcióig.

Kérdezhetjük, vajon a kubizmusban nincsen semmi jó? Hiszen a művészt eredményei szerint kell megítélni, nem pedig korlátolt oldala szerint. A gyenge, a korlátolt, a hamis megtalálható a kultúra történetének minden egyes jelenségében. A kubizmus pedig már történelem.

Igen, ilyen szabály létezik, helyes és nem vezet félre bennünket. De ennek a szabálynak működése különböző lehet. Egy és ugyanazon erő veti előre a lövedéket és taszítja ellenkező oldalra a fegyver csövét. Amikor a művészet fejlődik, mindennél fontosabb, hogy mit ad a művész összehasonlítva elődjeivel. Amikor a művészet, ahogyan a biológusok mondják, „regresszív metamorfózis" állapotában van, minden következő lépés a művész ellen szól. Ilyen esetekben a legkedvezőbb szemszögből nézni a művészt — annyit jelent, mint kiemelni azt, amit még megőrzött alkotásában, és eltekinteni az általa elfogadott irányzat romboló munkájától. Ebből a szempontból nézve a kubizmusban az a legjobb, hogy még nem jutott el a teljes absztrakcióhoz, még nem szakított teljesen az ábrázoló művészettel.

„Az absztrakt művészet — mondotta Picasso Christian Zervosszal folytatott beszélgetésében — nem más, mint a színfoltok kombinációja. De hol van itt a drámaiság? Absztrakt művészet általában nem létezik. Valahonnan mindig el kell indulni. Később el lehet távolítani a valóság minden nyomát. És ebben nincsen semmi rettenetes, mivel az ábrázolandó tárgy eszméjének már sikerült a képen kitörölhetetlen nyomot hagynia."[23] Nem nehéz megérteni, hogy ezek a szavak — kísérletet jelentenek arra, hogy elhatárolják magát attól a félelmetes erőtől, amelyet magának a kubizmusnak a logikája hívott életre.

Braque egyik interjújában, amelyet az Arts 1953. szeptemberi száma publikált, szintén igyekezett magát elhatárolni közvetlen örököseitől. „Az absztrakt művészet nagyvilági művészet, de az árak igen konkrétek." Erre az absztraktok azt felelik, hogy Braque ugyanannak a közönségnek adja el képeit, és nem utasítja vissza a jó díjazást.

A nem ábrázoló művészet hívei Picasso és Braque álláspontját közbensőnek, elmaradottnak tartják, amely nem érdemel tiszteletet. Ha a kép lényege a megsemmisítések összessége, úgy magától értetődik, hogy a legteljesebb semmi lesz a legkövetkezetesebb álláspont, mégpedig annak dicsőségére, aki el tud indulni a semmitől.

Viszont, ha a művészet lényege mégis a valóságos világ ábrázolása, nem pedig valamilyen fantasztikus „metafizikai formák" felfedezése, úgy Picasso festészete magasabban áll a modern „absztrakciónál". A valóságos világ töredékei között, amelyeket az első világháború éveiben készített csendéleteiben, „ragasztásaiban" és „ellenreliefjeiben" gyűjtött össze, torzított, sokszorosított

[23] Picasso. Cikkgyűjtemény. Id. kiad. 19—20. o.

és szétszedett, mint egy gépezet, részekre hullt emberi alakok és emberarcú anyagi formák között, ebben a modern dantei pokolban a felszínen néha felbukkannak olyan ábrázoló szimbólumok, amelyek lelkünkben pars pro toto képesek felidézni a nagyváros szomorúságát, a véletlen találkozásokra való visszaemlékezéseket és talán más, többé-kevésbé reális érzéseket is, amelyek mentesek attól a visszataszító, hideg „dehumanizált" túlvilágiságtól, amely egészében véve a kubizmust eluralja.

A kubizmust bírálat éri a harcos absztrakció részéről. „Jelenleg — olvassuk ezen irányzat teoretikusának, Michel Ragonnak a könyvében — az egész világ tudja végre, hogy mi az az absztrakt művészet. Mindenesetre senki sem tudja többé ignorálni. Mégis, még 1950-ben, Lionello Venturi ezt írta: 'Ma, amikor az absztrakt művészetről beszélünk, a kubizmusra és követőire gondolunk.' Negyven esztendővel a nem ábrázoló művészet felfedezése után Lionello Venturi úr két fejezetet szentel ennek az új esztétikának, és bizonyára megvetésből összetéveszti a kubizmussal, amely valójában az absztrakt művészet antagonistája. Hogy megérthessük ennek a gyakran véghezvitt közös nevezőre hozásnak az értelmetlenségét, elég arra emlékeztetni, hogy amíg a kubisták az objektumok igazi leltározásába, szétválogatásába merültek el, addig az absztrakt művészek igyekeznek kijutni az objektum határain túlra. Sőt a kubizmus a kora szűk határai között maradt. Az ugyanebben az időben létrejött absztrakt művészet pedig állandóan fejlődik, változik és gazdagodik. A kubizmus csak egy iskola volt, az absztrakt művészet pedig a legszélesebb körű mozgalom, és csak azzal az esztétikai forradalommal hasonlítható össze, amely reneszánsz néven ismert."[24]

A kubizmus babérai tehát nem hagyják nyugodni a tiszta absztrakció védelmezőit. Vitatkoznak arról, hogy kié az érdem a régi művészet eltemetését illetően. Michel Ragon a kubizmust túlságosan egyedi jelenségnek tartja a valóságos világot ábrázoló festészet teljes tagadásához vezető úton. Az 50-es évek elején sokszor személyében támadta Picassót, sőt azt is megengedte magának, hogy Picassót a szemétláda feltalálójával, Poubelle-lel hasonlítsa össze, akit régóta elfelejtettek, de minden ilyen típusú eredményt „poubelle"-nek neveznek. Amíg a kispolgár minden furcsát „picassóinak" nevez, addig maga Picasso, követőinek szempontjából már csak mítosz. Picasso elavult. „A viviszekció ideje elmúlt. A modern művészet új világot konstruál."[25]

Valóban, a kubizmus hagy még egy kis rést a művész tudata és a dolgok nem gondolkodó világa között. Az absztrakt művészet ezt a rést a minden értelemtől, ezért tényleges valóságos alkotástól mentes irracionális segítségével akarja betömni. Egyik francia művész így nyilatkozott: „Szeretem a festészetet, amikor már majdnem nem festészet." A kubizmusban ez a *majdnem* még nem tűnt el teljesen.

[24] Michel Ragon: L'aventure de l'art abstrait. Párizs 1958. 21—22. o.
[25] Uo. 67—71. o.

ОТ КУБИЗМА К «АБСТРАКЦИИ» ЗАМЕТКИ О ФИЛОСОФИИ МОДЕРНИЗМА

М. Лифшиц и *Рейнгардт*

В настоящей работе авторы взяли на себя задачу оценить с точки зрения эстетики и истории искусства кубизм, направление в живописи, наделавшее много шума в начале нашего столетия. В первой части работы авторы ставят перед собой цель рассеять широко распространенные заблуждения относительно возникновения и оценки кубизма, и устанавливают, что несмотря на видимость революционности это направление в искусстве представляет собой буржуазное течение, отворачивающееся от действительности.

Вторая часть работы рисует историческую ситуацию начала столетия, то общественное настроение, которое послужило основой кубистской «революции». Далее авторы делают предметом своей критики гносеологические и теоретико-эстетические отправные положения кубизма, устанавливая, что этот философский фон представляет собой ослабленный вариант модных в то время субъективно-идеалистических направлений. Четвертая часть работы анализирует те консеквенции, которые проявились в самом художественном творчестве. Пятая часть показывает, что присущий кубизму противоречивый художественный метод с необходимостью приводит к полной абстракции. Это определяет эстетическую и историческую позицию кубизма: кубизм является одной из стадий кризиса буржуазного искусства, подготовливающей его полный распад, но способной еще сохранить определенные положительные ценности.

FROM CUBISM TOWARDS ABSTRACTION: NOTES ON THE PHILOSOPHY OF MODERNISM

by *M. Lifsic and L. Rejngardt*

From the standpoint of the history of art and aesthetics the authors attempt to evaluate cubism, the trend of painting causing a great stir at the beginning of the century. In the first part of the study their purpose is to dispel the widespread, superficial evaluation of cubism and views about its origin. They state that this artistic trend — contrary to its apparent revolutionariness — is essentially a bourgeois trend which turns its back on reality.

The second section depicts the historical situation at the beginning of the century, describes the general frame of mind which served as the basis for the cubist „revolution". Then they criticize the epistemological, theoretical, and aesthetical presuppositions of cubism: they state that its philosophical background is a diluted version of the fashionable subjective idealistic philosophy of the age. The fourth section discusses and analyses those consequences which are manifested in the painting itself. The fifth section shows that this contradictory mode of art necessarily leads to total abstraction. This determines the aesthetical and historical position of cubism: it is one of the stages in the crisis of bourgeois art preparing for total disintegration, but which is still able to preserve certain positive values.