

## A KÉPTŐL A FÉNYARCHITEKTURÁIG

Irta: MOHOLY NAGY LÁSZLÓ (Amsterdam)

Magam nem nagyon hiszek az új művészet lényegéről való magyarázatokban s a még oly' meggyőzően hangzó értelmezésekben. Kétségtelenül szellemes magyarázatok találhatók a hitetlen számára s az is lehet, hogy valamely okos eszmecsere a vad ellenfélből bizonytalan opportunistát csinál: végsősoron azonban a modern művészethez nem egyedül az értelem, hanem sokkal inkább a saját élményei alapján juthat el az ember. Minden egyéb a legjobb esetben a modern művészethez vezető út előkészítése.

Mindaz, amit alábbiakban a művészetről mondok, olyan mint valami hasonlat. Nem tartom kezemben a művészetet és nyujtom át; — én csak *beszélek* a művészetről.

Már előre kérem tehát az olvasót, hogy soraim végéig figyelmét ne bizonyításaim hibáira és réseire, hanem önmagára fordítsa, hogy miért nem szereti ezt vagy azt, miért viseltet ezzel vagy azzal szemben a verzióval stb. s kísérelje meg a modern művészet melletti vagy elleni *harc* helyett inkább a már megalkotott művet, az új festők, szobrászok, építésszek munkáit *regisztrálni*.

„A tanulmány a szeretet kezdete“, — mondja a japán, de én már meg volnék „készséggel“ is elégedve. Légy *kész* látni, ez már nagyon sok, de ne légy türelmetlen, ha — még nem uralkodva az elemek fölött — a szintézist, vagyis a kész művet előzetes gyakorlat nélkül nem tudod fölfogni és élvezni.

Barátom, *Paul Citroen* röviddel ezelőtt pompás előadást tartott „*a felfoghatatlan* képek felfogásáról“. Nyilvánvalóvá tette, hogy a normális, klasszikusan naturalista képek felépítésükben oly' nagyszámú törvényszerűségről, szellemi rendről és érzéki teljességről tanuskodnak, hogy egyedül ezek megértése és feldolgozása nagy haladást jelent a felfoghatatlan képek felfogásának irányába. Citroen megfigyelése abszolút helyes. A legtöbb emberből hiányzik a színnel való kapcsolat, ugyanúgy, mint ahogy nagyon sok ember képtelen a zenei hallásra. Mind a kettőnél, annál, aki „nem lát“ és annál, aki „nem hall“ eltorlaszolt képességekről van szó. Rövid nevelési folyamat révén mindakét esetben a meglévő gátások eltávolíthatók, feltéve, ha a szóbanforgó fizikailag nem vak, vagy süket.

Ismertem egy rajztanárt, aki tanítványaival nem akanthus levelek vagy gipszfigurák másolásával kezdte, hanem sok színben csillogó selyem darabkák bemutatásával s nagyon helyes volt a festés előtt a látás kellemes ébresztésével kezdeni.

Mennyi emberrel találkoztam már, akik nyakra-főre hangoztatták magas véleményüket a képekről, anélkül, hogy maguk a színek érdekelték volna őket vagy örömet okoztak volna nekik. Ezek számára a képek csupán novellisztikusan felfogható történések, valamely leirható állapot hordozói voltak. Holott a kép a színnél kezdődik s optikai eszközökkel szavakkal alig visszaadható vonatkozásokat fejez ki. Tudjuk, hogy Goethe intenzíven foglalkozott a színnel és jelentőségével. Goethe állapította meg először a színek pszichofizikai hatását. Megállapította pl., hogy a piros izgatón, a kék megnyugtatóan stb., hat. Goethe megkísérelte a színpárok hatását is szavakba foglalni. Ám — jóllehet kétségtelenül nyelv-művész volt — nagyobb színekompleszumokról nem sikerült lényegeset megállapítania.

Régebben a nép is tudott a szín jelentéséről: a piros a szerelem

színe, a zöld a reményé, a sárga az irigységé. Ma azonban már ezt nem érzik, legfeljebb kissé mosolyognak az ilyesmi fölött.

Nem is lehet másképp, ha az ember oly' „művelt“, hogy — anélkül, hogy saját maga ellenőrizhetné — Rembrandtot, Rafaelt, Michelangelot, Cezannet a legnagyobb, a művelődéstörténet felülmulhatatlan festőinek nyilvánítja. S mert a legkevesebb ember éli meg a képeket a színek s optikai értékük irányából, ezért nem a valóságos, a festői hanem a festők történelmi léte a mértéke mindannak, amit festészet alatt értenek, így azután minden jelenkori teljesítménynek is.

A klasszikus mértékek nyüge alól való felszabadulás ugyanis azt jelentené, hogy mindenki kénytelen volna a világot a saját szemével újra felfedezni; mégpedig az ősjelenségektől, az érzéki tapasztalástól kezdve. Tudom, hogy ez tulhajtott követelés, mivel látásunk a külvilág minden már adott formájára vonatkozólag a legkorábbi gyermekkortól kezdve befolyásolt. Ha azonban az érzéki, az optikai egyenértékű szerepelne az egyén életében az értelmi elemekkel, úgy ma nem kellene csodálkozni afelett, hogy az emberiség legnagyobb része (egy mechanizált nevelés következtében) a saját tevékenysége körében tévútra vezetve a konvencionálison túl alig vesz észre valami művészt, nem is szólva arról, hogy nem is élvez.

A legtöbb ember nehezen vallja be, hogy számos folyamatot, legyen az a tudomány, a technika, a művészet, a bölcsélet, a politika és a gazdaság teréről, nem ért. Pedig ennek a belátása minden hamis szegyenkezés nélkül megtörténhet. A specializálódás következtében a napi előhaladás minden téren az egyes részéről már nem uralható. Kívánatos volna tehát legalább valamit összegezően tudni művelődésünk alapjáról. Ehhez azonban egyelőre csak a kristályosodási gócpontok vannak megadva s még ezeket sem veszik észre a kortársak, sőt gyakran erősen harcolnak ellene. Nem csoda! A titkolt, be nem vallott tudatlanság a legéltetőbb talaja minden tudatalatti ellenkezésnek a most jövővel szemben, ami — ahogyan kitérésül érvelnek — a különben is nehezen áttekinthető életet még „komplikáltabbá“ teszi. Szélmalmok ellen harcolnak tehát, a multba menekülnek, azokhoz a művekhez és tanokhoz, melyek a hagyományos értelmezés következtében könnyen érthetőbb és megemészthetőbb táplálékkal szolgálnak s az annyira veszélyeztetett öntudatot erősítik. Egy másik változat az, amelyik az életegész egyik vagy másik szektorához tapad. Így lesznek a szektáriusok, a sport, az aviatika, a film, valamely természetes gyógy mód, a pszichoanalízis vagy valamely politikai irányzat fanatikusa.

Az így szerzett öntudat azonban nem elegendő az életproblémák legyőzésére. Ezek az új tényállomány uralma alatt állanak. S akár tetszik, akár nem, tartozunk megállapítani, hogy teljes átalakulás, kulturánk új kopernikusi fordulata előtt állunk. Hogy milyen irányban és milyen előjellel történik ez a változás, azt mi tudjuk határozottan. Legfeljebb a megvalósítás dátuma felől lehet disputálni. És szerencsénk nem csupán utópiákról, emberiségálmokról tudunk, mi mindenekelőtt ismerjük társadalmunk analizisét, eddigi kulturánk megfeneklését, egész sereg elviselhetetlen részletét. Ezeknek a részleteknek az összege azonban megtanít bennünket arra, hogy az új javaslatokra — ép' a most jövőkre — a legnagyobb figyelmet kell fordítanunk.

Ezek közé a most jövők közé tartozik az új művészet is. Az új művészet meglepően funkcionáló szeizmográf. Ami még csak siketen és földalattian háborog, azt regisztrálja tisztán. Csak az olvasás módját kell ismerni, hogy — szellemileg felfogva — mint megelőző rendszabályt, mint biztosítékot a lehetséges veszedelmekkel szemben értékelhessük.

Mi azonban az olvasás módja?

Már soraim elején megmondtam, hogy a tanult tudás révén nem lehetséges a művészet megértésére szert tenni. Lehetséges azonban bárkit támogatni s a saját élményeinkhez vezető szükséges utat leírni. *Vissza tehát a megcsinálás elemeihez!*

Minél primitívebben kezdi az ember, minél tradicionélkülbben közelíti meg az érzéki tapasztalatokat, annál biztosabban jelentkezik az erendő tehetség, annál biztosabban hatol az ember minden alkotás teremtő folyamatának forrása felé.

A látás és az érzés az emberiség ősi tapasztalatai közé tartozik. A még tanulatlan gyermeknél az egész világképet az optikai benyomás és az érzékelt, tapogatott tárgyhoz való viszony határozza meg. A rokonszenvek és ellenszenvek ebből a két elemből keletkeznek s csak a civilizációba való benövésével tolódik el helyéről a biztos érzelmi ellenőrzés közvetlen benyomása.

A kézi munka hiánya, amely a technizálódás következtében általánossá lett, az anyagérzés a végletekig elsatnyult. Régebben, ahogy mondani szokták „az újja hegyében“ érezte az ember; a dolgozó kézműves, a varró háziasszony, a gyuró gyermek az anyag kitapintásának közvetlen hatása révén ismerték meg az anyag legfinomabb tulajdonságait és különbségeit. Ma minden készen vásárolt darab — egy általános anyagismereten kívül — a személyes tapasztalat minusz. Valamely tárgy minőségi természetét most már az ár — drágasága, olcsósága — határozza meg s így a tapintás érzék eredeti aktivitása mindinkább passzívvá változott.

Ha tehát azt akarjuk, hogy a legközelebbi generációval ez a tárgyakhoz való alapvető viszony, a tapintás biztonsága ne csökkenjen, úgy hogy olyan nevelő munkára van szükség, amely ebbe az irányba dolgozik.

A Weimar-dessau Bauhausban ezért olyan munkaprogramot dolgoztunk ki, amelyért valószínűleg még ma is helyt állhatnánk. Az alapvető ismeretekben a kötelező oktatás legfontosabb ágát, az anyagkísérletek képezték. Ezek tapintási gyakorlatokkal kezdődtek s a közbeeső fokozatokon, térfogati, plasztikus gyakorlatokon keresztül az architektúrába torkoltak.

A tapintó érzék rendszeres használata s az ecélből kigondolt előgyakorlatok valóban felszabadító munkát végeztek. A legtöbb tanítvány ezzel a játékos kezdettel tette meg önállósulása felé az első lépéseket. Következett ez a foglalkozás természetéből, miután mértéke minden tradíció, minden tekintélyi mintakép nélkül csupán magának a tanulónak a reagálása volt.

A feladatokba való bevezetés közösen történt. Bekötöttem a tanítvány szemét s kértem, hogy a különböző eléje nyújtott anyagokat, szöveteket, fémeket, kenyérdarabokat, bőrt, papírt, porcellánt, szivacsot, vattát megtapogassa és megneveze.

Érdekes volt közben a különböző tapintás-kulturák megfigyelése. A japánok pl. kétségtelenül aktívabb viszonyban állanak a tapintási értékekkel, mint az európaiak, akik az anyagokat többnyire cirógatva próbálták felfogni. Szemben európai kollégáival egyik japán tanítványom újjai formálisan táncoltak az anyagon. A cirogató tapintás nem volt számára elegendő.

Ezek a bekötött szemmel végzett tapintási gyakorlatok módfelett tetszettek a növendékeknek s ezért könnyű is volt ezekben a gyakorlatokba rendszert bevinni. Rendre kiderültek a tapintási értékek, különböző szempontból osztályozást nyertek, fizikai s egyuttal pszichológiai hatásuk szerint, a keménytől a lágyig, a simától az érdesig, a száraztól a nedvesig, a kellemestől a kellemetlenig, a csiklandóstól a fájdalmasig. Ezeknek a

kategóriáknak az alapján a tanítványok tapintási táblázatokat állítottak föl s ezek közt a tapintási táblázatok közt nem akadt egy sem, amely ne tartalmazott volna valami bájosan kicsi, de sajátos ötletet. S korántsem valamely hosszú előkészület eredménye volt ez. Ezek a munkák mind az első órák után jöttek létre. Bizonyíték ez arra, hogy mindenki képes minden kifejezési területen teljesítményre, ha érzésbiztonságát tekintélyi példák már előre nem bénítják meg.

Valószínűleg gyakran hallották a felnőttek e megállapítását: „Na, én azután igazán nem tudok rajzolni“. Ilyesmit egy kisgyerektől, akinek ceruzát vagy festéket adnak a kezébe, soha sem lehet hallani.

Igy történt, hogy a tapintó gyakorlatok szerves folytatása az ábrázoló-optikai gyakorlat volt.

Lerajzolták természetesen a saját tapintási táblájukat s ez egyáltalán nem volt különösebb feladat. Mindenki megbirkózott vele, még ha azelőtt hasonló feladatra nem is merészkedett. A kis anyagrongyokkal való intenzív foglalkozás következtében oly' jól elsajátította a tanítvány a megfigyelést, olyan látóvá lett, hogy az anyag — mégpedig hajsza — pontos — lemásolása magától értetődően történt.

Ez a lépés rendkívül fontos volt.

Kiderült u. i., hogy az oly' felfoghatatlannak tartott első kubista periódus képei és a dadaisták ragasztott, montirozott művei nagyon sok olyan elemet tartalmaznak, amiket a tapintó gyakorlatból kifolyólag tanultak meg ismerni. Természetesen minden vonatkozásban valamely kubista kép taktikus részleteiből nem magyarázható, ám az ember hirtelen kedvet kap, általában szemügyre venni és hogy' is mondta a japán?: „A tanulás a szertetet kezdete.“

Számunkra a tapintási gyakorlatok valójában kiinduló pontot jelentenek a kubista művek elemzéséhez és ebből kiindulva az u. n. „izmusok“ valamennyi művéhez.

Alapjában véve valamely Kurt Schwitters-féle „merzkép“ nem egyéb, mint a szerkezeti, szöveti (texturális) és csinálásmódbeli (fakturális) hatások intuitív biztos kiértékelése. A különbség csak az, hogy — ami e műben keletkezésekor még teli volt személyi elemekkel és forradalmisággal — közben tudatosan értékelhető gyakorlati eredményekké — az anyag megdolgozásáról való elmélette — pedagógia segédeszközzé lett. Az értéktelen átváltozott értékke; a szemét műselyemmé, a rongy a legjobb papírrá. A „merzkép“ a talált hulladékanyagból kezdődik és a műalkotáson keresztül objektíve értékesíthető ismeretekhez vezet.

Hogy az anyag elementáris élményeibe, a tapintási értékekbe s főleg a csinálásmódba (fakturába) való beavatottságot érthetővé tegyem, különösen Picasso műveire szeretnék kitérni. Az, ami tegnap még az emberek szemében Picasso műveiben értelmetlennek és bizarrnak tűnt, ma már annak az útnak egyik részeként lepleződik le, mely párhuzamosan a tudományos kutatással, művészi intuícióval és sajátos eszközökkel az anyag, a tér és az idő nagy összefüggéseire vezet.

A „kubizmus“ eredetileg gunynév volt, amivel Picassót és barátait diszkreditálni akarták. A kép, mely ezt a megjelölést kihívta, tényleg kocka formájú ábrázolásokat tartalmazott. Komplikált, megjelenésükben gazdag tárgyakat redukált ő stereometrikus őselemeire. Későbbi fejlődésében azonban Picassónak semmi köze a kubusokhoz. Munkamódját sokkal jobban jellemzi az, ha azt mondjuk: a tárgyi világ szétbontása elemeire.

Valószínű, hogy igen sok más természetű okon kívül társadalmi-gazdasági indíték s egy analitikusan önismeretre törő beállítódás a kubizmus alapja. A kubizmus tudatos kezdeteit Cézanne nyilatkozata vezette be: „Minden természetforma gömbre, kupra és cilinderre megy vissza; meg

kell tanulni ezeknek az egyszerű figuráknak a festését s akkor az ember mindent tud.“

Picasso eszerint járt el összes kollegáival (*Gleizes, Braque, Delauney, Juan Gris, Metzinger, Léger* stb.) együtt. A világot „stereometrikusan“ élte meg. Csakhamar azonban meglepő fordulat állott be, mely a stereometrikus feletti örömnél ellenmondani látszott. Képeket festettek, amelyekben maguk a valóságban már pontos stereometrikus tárgyak eltorzultan jelentkeztek.

Mi történt?

Az ünnepelt rend az ellentétébe csapott át.

De csak látszólag. A kristályszerűen tiszta világ szépsége és helyesége e fordulat révén még érthetőbb kellett, hogy legyen.

Visszatekintve próbáljuk feltételezni, hogy ennek a benyomásnak kb. a következő érzésszerű belátás az alapja:

A környezetünkben stereometrikusan-exakt tárgyak találhatók: üvegek, poharak, zeneszerszámok stb. Mivel azonban ezek mindenütt szanaszét fekszenek, nem veszi észre senki a szépségüket, az exakt e szépségét tehát tudatos torzítással a provokált oppozíció útján kell érthetővé tenni.

Picasso azonban nem csupán valamely pedagógiai funkció végrehajtója. Picasso — mindenekelőtt — organikus alkotásfolyamatok alakítója is. Képei formája ugyanúgy függ az anyag felhasználásától, mint a szerszámoktól.

Ez az, ami *objektive* csinálásmódnak (fakturának) nevezhető: az anyag és a szerszám újból felfedezett értéke, mely a későbbi kubizmusban — minden ábrázoló szándéktól mentesen, — önmagában és önmagáért is szerepel.

A csinálásmód (faktura) kérdése a festészetben régi eredetű. A renaissance lehetőleg elnyomta az anyag- és a szerszám-értékeket az illuzionisztikusan tökéletes ábrázolás javára. A lényeges, amit a kép által élővé akartak tenni, nem a szín és a körvonal, a sík és a vonal, s ezek bizonyos iránybeli és helyzetbeli értéke volt, hanem csak a színnel körülírt elbeszélés, a tárgyas perspektíva révén felfogható világ illuzionisztikus másolata. Csak az impresszionisták fedezték fel ismét a festészet lényeges építő eszközeként a színt és a színesen csillogó fényt.

Az impresszionisták technikai főproblémája: hogy ragyoghat a festett szín, mint a fény maga, elementáris intenzitással.

Ez történhet a homogén tiszta színértékek (sárga, piros, kék) egymásmellé állításával (kontrasztokkal) vagy *egy* színnek és nüanszainak keverésével, mint pl. a vörös különböző rózsaszínnel — fehérrel kevert pirossal — s különböző barna színnel — feketével kevert pirossal, — mászóval ugyanannak a színnek harmónikus fokozataival.

Az impresszionisták mind a két módot alkalmazták, a legtöbbször azonban a másodikat. Azt állították, hogy az atmoszféra sötétítőn, vagy derítően hat a színekre, úgy, hogy a fényt a képeken váltakozó intenzitású vibrálással kell ábrázolni. Ezért egyáltalán nem festettek homogén síkokat, hanem minden síkot a legkisebb részletekbe tagoltak, különböző szín és világításbeli értékre oldva. Csakhamar jöttek a festék reliefszerű felrakásának a kísérletei, mely a ráeső fényben a színtónusok spontán keverését eredményezte. A vastag ecsetvonások u. i. plasztikus kis pálcaként hatottak világosabb és sötétebb árnyalással. Ugy hogy ugyanaz a szín világosabban (fehérrel keverten) és sötétebbnek (feketével kevertnek) hatott. Az eredmény a színek intenziválása, fokozott elevensége lett.

Mivel azonban ez soha sem maga a fény, hanem csak transzponálás lehetett, ezért egyes festők fáradozásai nagyon személy szerint sikerültek. Az e fajta csinálásmód (faktura) az a „szükséges rossz“ volt, amit le

kellett nyelni, ha a fényt a vászonra akarták varázsolni. Az ecset és a folyékony szín, a lapátkával felkent nyúlós festéktömeg csupán segéd-eszközök voltak „az atmoszferikus“ hatások visszaadásában s a probléma maga még megoldásra várt. A csinálásmód felfedezései így szinte véletlenül a legjobb színhatás (fény) ábrázolás szándékából keletkeztek. A legnagyobb mértékben személyi, hogy úgy mondjuk, patentírozott eredmények voltak anélkül, hogy objektív értéküket az optikai felépítés számára fölismerték volna. Maguk a *futuristák* az új tartalmat — mozgásszándékok, az események szimultaneitása — a régi, részben pointilista technikába öltöztették.

Ugyanebben az időben Picasso az objektív csinálásmód teljes átértékelésével jelentkezett. Megtanulta munkája folytán, hogy mit jelent az anyag kivánságának engedni, ahelyett, hogy erőszakot kövessen el az anyagon. Megjegyezte, hogy milyen különbözőképpen kell kezelni a tust az ecsettel, vagy a tust a tollal, valamint az akvarellt, a temperát, az olajt a különböző eszközökkel, nem is beszélve a szüzsészerúségről.

Ennek ellenére Picasso még sokáig nem tévesztette szem elől a szüzsészerúségeket. Az egyszerűsítés, a sztereometrizálás még mindig nem fejtette föl előtte eléggé a tárgyat. Arról volt szó számára, hogy sokszerű élményeiből a lényegeset ábrázolja. Megkezdte tehát az objektum lehámozását, boncolását, hogy sajátosságában, építő elemeiben ismerje meg tökéletesen.

Gitár, pipa, üveg, pohár fekszik az asztalon. Picasso megfigyeli valamennyit külön-külön, egyelőre összefüggéseik nélkül. Picasso nem rendelkezik művészi formulával élményei megragadására. Szétvágja a tárgyakat, belenéz belsejükbe és feldarabolva rakja őket egymás mellé. Az asztal lábát kihuzza és a magasba akasztja, hogy minden együttvéve — egyik rész sem fontosabb mint a másik — egymás mellett fekdjék és lényegét leplezetlenül feltárja.

A szoba fala, ahol az asztal áll, tapétázott. A képre megfelelő tápéta darabot ragaszt. Kézzelfoghatóbb forrása az ábrázolásnak és emlékezésnek nincs.

Az asztalon ujság. Főlöszleges fáradozás volna ugyanolyan exact betüket festeni, mint a nyomtatottak. Az ujságból egy darabot a képre ragaszt.

*Árnyékot viszont nem lehet ragasztani!* De mert abban az időben még meg voltak nála a naturalista törekvések maradványai s ugyancsak élt még az impresszionista elv, amely semmiféle egytónusú sima felületábrázolást nem enged, így hát Picasso a felragasztott ujságdarab szélét színenel kente be.

A tárgy élmények preciz visszaadására irányuló iparkodásából nőttek ki a téranalizisek. A felbontott elemeket egymás mögé rétegezi egész a végtelen mélységekig. Máskor viszont egymásba szövi, áthatoltatja egyiket a másikkal, mindig az optikai rendtörekvések sokszerűségében.

A következő lépés: *árnyék is keletkezik ragasztás révén.* A tárgyat minden határozmányával meg kell ragadni: így keletkezik a relief. Gitárok és más felszegezett deszkadarabkákból álló képszerű tárgyak. Ezek automatikusan szállították a világot és sötétet, a fényt és az árnyékot — ahogyan azt a képsíkon az impresszionisták annak idején követelték. A festői hatás itt organikusan keletkezett a színanyagok mechanikus keverése nélkül.

Itt a válaszút. Még egy lépés tovább és a kép és ezzel együtt a fáradozások, amelyek a tárgy lényegét festői uton magyarázzák, hiábavalók. A legközelebbi következetes cselekedet: magát a tárgyat egészében vagy szétdarabolva természetes nagyságában a deszkára montirozni, vagyis:

Mindent már előre az asztalon hagyni.

Picasso ráésmél a „festői“ kifejezéslehetőségekre és visszatér a síkhoz.

Most azután formálisan abban tobzódik, hogy az olajfestékekkel létrehozza a lehetségest s jóllehet továbbra is tárgyakat, csendéleteket és portrékat fest a tematikus mindinkább mellékes lesz a számára.

A csinálásmód felfedezései Picassonál szaporodnak. Ecsetel, lapátkával ken, fésűvel dolgozik, a festőanyagot karcolja, keveri homokkal, cementtel, grafittal, mindezt azért, hogy a külső és belső fényjelenségek csillogóan színes élményeit — s már nem a tárgyakat — megörökítse.

A kubizmus e stádiumában sokszor megtévesztők a *képcimek*, melyek a szemlélőt arra készítetik, hogy a munka értelmét a tárgyi kiinduló pontban keresse, ami pedig az alakítófolyamat alatt többnyire elvesz. A kép tárgya u. i. engedelmeskedik a képrend törvényeinek, amelyek a szín, a világos-sötét, a helyzet, az irányok viszonyából s a vonalak, síkok és faktura proporcióiból kristályosodnak ki.

Most kezd a *képtér*, maga a sík az elemzés tárgya lenni. A sík tagoldódik. A síkot merev testnek veszi s titka megközelítését áthatolásokkal és kivágásokkal, fölboritással és lenyúzással kíséri meg. Később még a relief-szerű faktura értékeit is feladja, amelyek az árnyékok és teljes fények segítségével a szint spontán tették intenzívvé. Átengedi a teret egy illuzionista fakturának, a felület dekoratív mintázásának, amely a különböző világos és sötét foltok és lineamentumok legfinomabb elosztásából áll. A relief-szerű faktura így síkba vivődik át.

A Picasso-féle eljárás gyakorlati következményei korántsem értékelhetők le. Ma látjuk, hogy Picasso révén az anyag és a faktura egy meg-elevenedési folyamaton ment keresztül, amelyeknek mindennapi életünkbe való áttételei, ha sokszorosan félre is értették, forradalmi hatású.

A különböző műhelyanyagok — s ezzel együtt a szerszámok — s a bennük lévő képességek fejlődéstörténete természetesen teljesen hasonló mód ábrázolható a későbbi festők esetében, akik Picasso művét folytatták.

A „szín“ mint kifejezés eszköz problémáját — tisztán — az absztrakt festők mint pl. *Kandinsky* vezette be. *Kandinsky* számára a festészet elsősorban nem az anyag, hanem a pszichofizikai hatás problémája. Ez a festészet igazolása annak, hogy a szín az anyagi megfoghatóság mellett sajátos és hatásos léttel bír, részben mérhető fizikai és pszichikai energiákkal. (Meleg, hideg, közel és távolhatás, a szín könnyűsége és súlya, fényérték stb.)

A neoplaszticizmus, a szuprematizmus és a konstruktivizmus ezeket még világosabban ismerték fel és hirdették. Ezek feladták az ábrázolást illető tradíciót — a természet tükrözését. Figyelmük arra irányult, hogy a megtalált *optikai kifejező eszközt tisztán alkalmazzák*, jellegük elmosódása nélkül, amely elmaradhatatlan, ha azokat a természet vagy szimbolumok asszociációi borítják. Ezáltal eldőlt az optikai alakítás megújítása. Az optikai minden színessége és minden vonatkozása kiemelhető most már a belső képzetvilágból. Hatásának egyedüli titka az embernek a színre való fiziológikus reakciója.

A felettébb felfokozott szubjektív autonomia mellett itt egyidejűleg egy jó mérték keletkezett az individuális és a kollektív, a magán és a társadalmi viszonyában.

A személyi kifejezés tartozik a biológiailag meghatározott élmény objektív alapján épülni, ha nem akar valami izolációban elveszni. A festő kiindulási pontja a szín, a fény, az optikai hatások. Amíg ezekkel bánni nem tud, nem szögezheti le festőileg a mondanivalóját. A közösségnevelés valódi alapja jött itt létre.

A mai törekvések arra céloznak, hogy magát a színanyagot, a festé-

ket fényvel helyettesítsük, vagy legalább is amennyire csak lehetséges szublimáljuk. Az optikai alakítás elemi anyagát, a direkt fényt próbáljuk legelőször fölhasználni.

Intuitíve ez volt a célkitűzése a konstruktivizmusnak, ha gyakorlata legelőször egy technikai küszöb, a szórás-technikáig és a fotogrammig is jutott.

Fényezett síkokra, fémlapokra, műanyagokra stb., szóróapparátusok segítségével irizáló, folyékony színrétegeket lehet spriccelni, amelyek a reflektáló, tükröző alapfelületen mint egy üres végtelen téren lebegnek. Mivel a környezet a fénylő képsíkon tükröződik (az impresszionisták óta keresett) felületszerűség feloldódik, térivé változik. A tükröződő alap az atmoszféra egy részévé válik, amidőn a rajta kívül levő fényjelenségeket felszívja; éles ellentétben a régi képpel, amelynél a perspektivikus ábrázolás révén az volt az érzés, hogy a kép csak egy illuzionisztikus ablaknyílást jelképez.

Ez a stádium bizonyos értelemben az impresszionizmus lezárása: a sík legyőzése nem a plasztika, hanem a tér irányában.

Ebből adódik Malevics utolsó képének értelmezése: a lepelfehér sík. Alig téves az a megállapítás, hogy ebben az esetben az ideális projekciós vászon jött létre a fény és az árnyékhatások számára, amik — a környezetből — rávetíthetők. Az a valami, amit a kis manuális kép nagy testvére — a fimlepedő megvalósít.

Ha a projekció valamely fényérzékeny síkra vetődik, létrejön a fotográfia, illetve a fotogramm.

Ugy látszik, hogy fejlődéstechnikailag a manuális képet a projekció tiszta fényalakító lehetőségei szárnyalják túl.

A fotográfia feltalálása óta a festészet „a festékanyagtól a fényig” fejlődött, s ugyanúgy mint az ecsettel és a színnel az utolsó időben már egyenesen a fényvel „festettek”, tehát a kétdimenziós színes felületek fényarchitektúrába változhattak át. Én álmodoztam már fényapparátusokról, amelyek révén kézzel, vagy automatikusan működő mechanizmusok segítségével a levegőbe, nagy terekre és különös alkatu ernyőkre, ködre, gázra és fellegekre fényviziókat lehet vetíteni. Sőt számos tervezetet készítettem, csak az hiányzott, aki megbizást ad valami fényfreskóra, egy tagolt, egyenes és boltíves falakból álló műanyagokból (galalit, trolit, chrom, nikkel) megszervezett fényarchitektúrára, amit az elektromos kapcsoló egy elfordításával sugárzó fénybe, fluktuáló fényszímfóniába lehet meríteni, miközben a síkok lassan eltolódnak és végtelen számú, de előre kiszámított egységben olvadnak föl. Szerettem volna magamnak egy csupasz termet, tizenkét vetítő apparátussal, hogy a fehér üresség a színes fénynyalábok kereszteződése alatt aktív legyen.

Láttak már Önök egy nagy, vadul rángatózó fényező parádét, egyre messzebb és messzebb vadászó karokkal? Valami hasonlóra gondoltam. De nem a signal abc szétvagdalt ritmusára, hanem valami fénykompozíció alapján, amelynek meg van a maga exakt partitúrája.

Ez csak az egyik terv volt. Csak az egyik lehetőség. A fénynek és a mozgásnak azonban ezer ilyen álma van, amelyekben a fizika és a fizika összehasonlíthatatlan apparátusai pl. a fény polarizációja és interferenciája, valamint a spektroszkópia lényeges szerepet játszhat. Ma még ezek szemünk tanulatlansága következtében, sajnos, csak mérnöki problémák. A hiányzó prakszis ellenére ezen a ponton egy fényarchitektúra rendszerét állíthatjuk fel. A feladatot két részre osztjuk:

#### 1. Fényjátékok a szabad térben.

1. Fényreklámok. A fényreklám ma többnyire még lineáris hatásokkal a síkban dolgozik. Itt az ideje, hogy a harmadik dimenzióba, a mélybe hatoljon s anyagokkal, tükrözésekkel kombinálja reális, térbeli tagozó-



dások teremtése céljából;

2. ehhez jön a fényszóró ágyu (Amerikában már csinálnak ilyesmit) és

3. a felhőkre, gáztömegekre való vetítés, amelyeken pl. át lehet hatolni;

4. mint a városfényjáték jövődöbéli formája, ami léghajóról, repülőgépről a fényhálózat óriási kiterjedésében, a fénysíkok eltolásában és változásában élhető meg, s ami a közösségi ünnepek egy újabb felfokozott formájához vezethet.

#### II. Fényjátékok zárt térben:

1. A film új vetítési lehetőségeivel, színes, plasztikus és szimultán hatásokkal: nagyszámú apparátussal egyetlenegy pontra, vagy pedig a tér valamennyi falára vetítve;

2. a reflektorikus fényjáték, amely színes projektorokkal sablonjátékokat és hasonlókat hoz létre mint pl. a magyar László színorgonája, vagy egyéni teljesítményként, vagy pedig valamely rádióközpont által küldött távolbalátó eljárással;

3. ide tartozik a *szinzongora*, egy kisebb vagy nagyobb instrumentum, amely billentyűkkel ellátva a villanylámpák sorát különböző tárgyak megvilágítására használja, hogy az így előálló árnyékokkal és reflexekkel fényjátékot komponáljon.

4. a fényfreskó, amely nagy architektonikus egységeket, épületeket, épületrészeket, falakat valamely előre megállapított fényterv szerint műfényvel alakít ki.

Nagyon valószínű, hogy a jövőben a lakások bizonyos helyét, a rádióhoz hasonlóan e fényfreskók felfogására használják.

Joggal kérdezheti az olvasó, hogy miért festünk mi még és *ismét képeket* és rendezünk képkiállításokat, ha a mai „festő“ számára az igazi feladatokat már felismertük.

A kérdés személyes helyzetemen kívül megérdemli a vizsgálatot, miután ez a jövő festőgenerációt is érinti.

Gyakran tettünk közzé programokat és árasztottuk el a világot manifestumokkal. Az ifjúság kötelessége megtudni, hogy a követelések miért szenvedtek hajótörést s az ígéretek miért maradtak beváratlanok. Az ifjúságnak egyidejűleg kötelessége is az eszmék továbbépítése, a követelések továbbvívése.

A legbevilágítóbb volna ezt mondani: a tőkétől, az ipartól és a műhelytől való anyagi függés egy fényarchitektúra számára, amely egyelőre semmiféle gyakorlati haszonnal sem kecsegtet s csak térbeli-színes emóciókat eredményez, elviselhetetlen akadály. Míg a festő műtermében pár szintubus és ecset birtokában szuverén alkotó lehet, addig a fényjáték tervező könnyen rabszolgája lehet úgy a technikának mint az anyagnak és labdája az ad hoc mecénásoknak. A technikai elem általában aggályosan nagy szerepet játszhat; főleg egy gyáva legenda révén, amelyik u. i. azt mondja, hogy az intellektuális ismeret árt a művésznek, hogy a művésznek alkotásában csak érzelemre és intuícóra van szüksége, mint ha semmit sem tudnánk Lionardóról, a dóm-építő Giottóról, Rafaelról és Michelangelóról, akik teremtő erejét valójában az átfogó tudás, a technikai műveltség fokozta! Ha viszont ezeket a nehézségeket leküzdjük, (és a feladat intenzitása mellett s a feladattól való megszállottság révén ez csakhamar megtörténhet) megmarad bénító nehézségül a bemutatás, a demonstrálás. Alig van hely, ahol az ilyesmi az általánosság számára megközelíthetővé tehető. A megvalósított álom így a sutba kerül és ott marad mindaddig, amíg izoláltsága unalmában elporlad.

Elképzelhetetlenül nehéz egy fényarchitektúra eszméjének realizálásáért küzdeni, ha az eredményért semmiféle publikum nem küzdhet együtt.

Ennek a pontnak különös figyelmet kell szentelni: a közönséget ma

egy széles és gyorsan működő hírszolgálat minden lehetséges közleménnyel, köztük művészeti értesítésekkel is bombázza. Ennek a hírszolgálatnak erényei: a mindent átfogó érdeklődés és gyorsaság; hibái: a rekordsóvárság és a kiabáló felületesség. A fejlődő, folyamatban lévő iránti érdeklődés helyett közönségét szenzációkkal tömi. Annyira megy ez, hogy amennyiben nincsenek szenzációk, kitalálják, sőt tudatosan inscenálják azokat. A közönség mechanizált nevelése következtében, minden saját szemlélet nélkül így a napilapok, magazinok és revük szélesre taposott útjára kerül. A szenvedélyes részvét, a teremtő-erőkhöz való bucsújárás vágya az újságolvasó számára „érdekké” változik át s ez a mesterségesen létrehozott érdeklődés elvezet a tulajdonképeni élményforrásoktól, mert olyan látszat aktivitást teremt, mely a szellemi foglalkozás megnyugtató érzését káprázza. A következmény a teremtőerőkkel és művekkel való mindenféle kapcsolat elhanyagolása, mivel ezeket az olcsó értelmezés látszólag fölöslegessé teszi.

A mi esetünkben (a fényarchitektúra) az eredeti *optikai-élmény* vágyat a fehér-fekete variánsok: a film és egy foto-vizözön téríti el. A mai divat nemzetközisége is, amit formában, színben és anyagban az absztrakt festészet befolyásol, hozzájárul az eltérítéshez. Az ősforrást mindinkább egy iparművészeti csillámporözön árasztja el.

A gyógyulás útjában nagyon sok az akadály. Mindenekelőtt a tökéletes szétesés az ember és technikai alkotásai között, a ragaszkodás a régi gazdasági formákhoz a megváltozott termelési viszonyok ellenére, az antibiológikus szellemiség elterjedése, amely úgy a munka vállaló, mint a munkaadó életét szakadatlan hajszává bélyegzi. Az ember fokozza a termelési kapacitást és a rekordszám csodálatában mindinkább elveszti azt a képességet, hogy elementáris biológiai szükségleteit felismerje, jóllehet azokat új technikája okos segítségével jobban kitudná elégíteni mint valaha.

Térjünk vissza ismét speciális kérdésünkhöz: városi élet, könyvnyomtatás, fényképészet, film, a civilizáció gyors és ellenőrizetlen terjedése szinkulturánkat olyan szürke állapotba hozták, amitől legtöbb kortársunk számára csak a legnagyobb erőfeszítéssel lehet elszakadni. Ismét vissza kell térnünk a színek kulturájához, amivel alapjában véve egyszerűen már rendelkezünk. Ki kell építenünk a színes, anyagmeghatározta optikai munkát ellentétben a nehezen ellenőrizhető érzésszerű túláradásával szemben. Az optikai alakítás tekintetében ez ma a minimális probléma.

Anélkül, hogy minden értelmezési lehetőséget kimerítettünk volna, ez is egyik lényeges értelme a még ma manuális képeknek. Ezt más szavakkal így mondhatnánk:

Az elementáris élményforrások messzemenő feltárásától, vagy valamennyi apparátus szintézisétől függ a szükséges biztonság, amire az embernek a mai hivatásélet speciálódása ellenében szüksége van. Azt jelenti ez, hogy valamely korszak embere — a társadalmi problémák megoldásán túl — akkor a legtökéletesebb, ha az őt felépítő funkcióapparátusok biológiai teljesítő képességük határáig kihasználást nyernek. Ezt azonban a legmagasabb síkon csak a művészet éri el s épp ez egyik legfontosabb feladata, mivel ennek a funkcionálásnak a tökéletességétől függ a biológiai hatáskomplexum.

Kétségtelenül: a művészet sohasem gyógyíthat meg mindent, a művészet azonban rendelkezik azzal a képességgel, hogy felébressze és hasznossá tegye mindazokat az erőket, melyek a harmónikus, belsőleg széles-terű embert hozzák létre. Ezért érdekel ma bennünket kevésbé a művészet milyensége, mint inkább azoknak az elemeknek az intenziválása, amelyekből a művészet formálódik és amik elemi létformáinkat törvényerővel meghatározzák.