

A SZUBJEKTÍV-ROMANTIKUS MŰMODELL

HEGYI LÓRÁND

Németh Lajos 1973-ban megjelent „Minerva baglya” című tanulmánykötetében szerepel az 1971-ben írt „A mű és a történelem” című tanulmány. Ennek első részében (A mű történeti modelljei) a szerző három történeti műmodellt különböztet meg, elutasítva a műalkotás történetietlen, egyoldalú felfogását, azaz azt a feltevést, hogy a műalkotás lényegénél fogva alapvetően önmagába zárt rendszer, elhatárolt mikrokozmosz. Ez a statikus műfelfogás nem képes kellően érvényesíteni a művészet-viszonylatrendszer (alkotó és befogadó; műalkotás és társadalom; individuuum és közösség; objektum és szubjektum; a műalkotás tárgyi-szubsztanciális rétegei és a befogadás során konstituálódó, mindig konkrétan aktualizált-mobilizált jelentésstruktúrák között) felfogást, s így a történetiség elvét bizonyos mértékig háttérbe szorítja – s egy meghatározott történeti korszak egy reprezentáns műmodelljét abszolutizálja. „A mű státusza ugyanis mindig összefügg a művészetnek történetileg meghatározott funkciójával. A művészet minden korban sajátos szimbólum, illetve jelentésstruktúra, amelyet viszonylatrendszerként értelmezhetünk, márpedig e viszonylatrendszer konkrét formája történetileg változó. A művészet története épp e viszonylatrendszerek történeti módosulása; hasonlóan ahhoz, amit C. W. Mills állapít meg az intézményes rendszerekkel – amelyek közé a művészet is tartozik – kapcsolatban.”¹ Ebből következik, hogy „Nincs tehát olyan ideális műforma, amely csekély változásokkal végigvonult volna a művészet történetén, s amelyből az esztétika általános érvényű igazságokat vonhatna le, mint valamiféle platóni mű-ideálból. A mű csak történeti konkrétumokban létezik, és a konkrét megvalósulások közötti – gyakran nagy – eltérést mindenfajta általánosítási kísérletnél figyelembe kell venni” – írja Németh Lajos.²

A Németh Lajos által kifejtett három műmodell, a fenti tételeknek megfelelően, három különböző művészeti „funkciókorszak” reprezentánsa, azaz három történeti viszonylatrendszer kifejeződése. Ezek között természetesen lehetnek átmenetek: „Magától értetődően e típusok modellszerű tiszta képletben csak ritkán jelentkeznek, a valóságban általában átfedik egymást”³ –, és szinkron létezésük sem kizárt; mégis alapvetően egymást követő művészeti funkció-korszakokat reprezentálnak. A tipizálás több szempont egyidejű érvényesítésére támaszkodik.

Ilyenek: – a műalkotás funkciója az adott történeti korszakban (azaz a társadalom elvárásainak rendszere a művészetrel szemben); a mű mint intézményes rendszer, a mű

¹ Németh Lajos: A mű és a történelem. *Minerva baglya*. Magvető, Bp. 1973, 31. o.

² Uo. 49. o.

³ Uo. 48. o.

mint formalizált rítus, a mű mint a társadalom önszervezésének eszköze, a mű szociológiai státusza); – a műstruktúra viszonya a tárgyi valósághoz (a plasztikai funkció érvényesülésének történeti változatai, a vizuális tárgyformálás és kreativitás változatai); a jelentésstruktúra viszonya a kollektív-konvencionális értékstruktúrához (a formalizált-rituális, ill. mitológiai beágyazottság kérdése az érték szempontjából; a kódrendszer kérdése; végső soron az alkotó individuumban a kérdés).

Ezen szempontok komplex érvényesítése alapján a következő történeti műmodelleket tételezi Németh Lajos:

1. „A rituális, mágikus rendeltetésű, illetve a rítus elemeként érvényes mű (típusa az ún. primitív, a középkori és a népművészet);
2. a „zárt világot” képviselő, autonóm, klasszikus típusú (modellje a klasszikus görög és reneszánsz) és némiképp a kettő között eklektikus átmenetet alkotó;
3. a személyes megnyilatkozást tolmácsoló (típusa a romantikus, illetve az expresszionista mű).”⁴

A három eltérő műmodell vizsgálatában a harmadik típus konkrét kifejtéséhez kíván néhány mozzanattal hozzájárulni dolgozatom. Lényegében ugyanazokat a szempontokat érvényesítve néhány olyan gondolatot kívánok felvetni, melyek a harmadik műmodell konkretizálásához és némi módosításához vezetnek. A XX. századi művészeti fejlődés fő vonalait tekintve úgy tűnik, hogy a „személyes megnyilatkozást tolmácsoló” műtípus fogalma inkább „keretként” fogható fel, melyen belül egymással élesebben szembenálló műveket találunk, mint a megelőző korszakokban, s így inkább az adott művészeti korszak kihívásaira adott válaszok összességében fedezhető fel a szubjektivitást előtérbe állító tendencia – annak ellenére, hogy az egyes művek éppen az abszolút „objektivitás” szférájába kívánnak behatolni. Éppen ezért, míg a korábbi korszakokban „átmenetekről”, átfedésekről beszélünk az egyes eltérések között, addig korszakunkban strukturális sajátosság, lényegi jegy az egyidőben létező, egymással élesen szembenálló művészeti jelenségek heterogenitása.

A „személyes megnyilatkozást” tolmácsoló, szubjektív-romantikus műmodell par excellence reprezentánsa az expresszionizmus, az action painting, a tasizmus, a kalligráfia, az absztrakt expresszionizmus. Ugyanakkor Németh Lajos megállapítja: „A műtípusok eklektikus váltakozását figyelhetjük meg a modern korban is, mikor gyakran egy művész életművében, sőt egyazon alkotásán belül is keverednek a típusok. A modern művészetben megfigyelhető a mágikus-rituális funkcióból fakadó műtípus, jóllehet ez mindenekelőtt nosztalgikus ihletésű, matematikai képletre emlékeztető tisztasággal jelentkezik az autonóm-objektív típus (Mondrian) csakúgy, mint a szubjektív önkifejezést a végletekig fokozó típus (gesztus-festészet, absztrakt expresszionizmus).”⁵ Van Gogh kapcsán kifejti Németh Lajos, hogy bár a jelentésstruktúra modellszerűen példázza a szubjektív-romantikus műmodellt, mégis, a tárgyi-vizuális világhoz való viszonyában – elsősorban a belső kohézió, az „önmagából kiépülő totalitás” révén – a zárt struktúrák mikrokozmosz jelleget mutatja. Mindkét megállapítás differenciálja a szubjektív-romantikus műmodell alapképletét, s ez arra utal, hogy ebben a funkció-korszakban esetleg több modell egyidejű létével és kölcsönhatásával kell számolni, nyomatékosabban, mint a másik két műmodell, azaz funkció-korszak esetében. (Annál is inkább, mert a rituális-mágikus

⁴ Uo. 33. o.

⁵ Uo. 48. o.

funkciót teljesíthető műtípus hegemoniája esetében aligha tételezhető fel világszerű totalitást szervező mikrokozmoszikus műmodell.)

Itt felmerülhet a kérdés: nem éppen ez a pluralizmus jelenti-e az egyik fő jellegzetességét, strukturális alaptulajdonságát a szubjektív-romantikus műmodellt kifejlesztő modern korszaknak?

Vagy másképpen feltéve a kérdést: a szubjektív-romantikus műmodell nem értelmezhető-e inkább úgy, mint az erre a történeti-társadalmi helyzetre adható válaszok, reakciók, ennek a helyzetnek az elemzésére, leküzdésére irányuló művészeti aktivitások, gesztusok összessége?

Ebben az esetben ugyanis nem egyszerűen átmeneti művekről, eklektikus vagy szintetikus alkotásokról, eltérő művészi manírról, lelkületről lenne szó, hanem több eltérő struktúrát egyidejűleg felmutató, a vizuális aktivitás más és más mozzanatait kidomborító alkotások összességéről, melyekben közös az, hogy mind a homogén társadalmi-kulturális „hátteret” feltételező klasszikus mikrokozmosz-mű, mind pedig a mágikus-rituális funkciójú mű jelentésstruktúrájával szemben az individuum magányosan áll az elidegenedett társadalomban.

A továbbiakban megpróbálom felvázolni a szubjektív-romantikus műmodell egy lehetséges „belső tipológiáját”. Ebben az esetben kiindulásként annak a művészeti korszaknak egész rövid jellemzését kísérelném meg, melynek reprezentáns műtípusa a szubjektív-romantikus műtípus (itt a legszélesebb értelemben használva a fogalmat).

Alapvetően jellemzi a helyzetet a művészi individuum és a társadalom közötti viszony problematikussá válása. Az individuum elszigetelődése, a magány, a szorongás, a félelem, illetve a kommunikációteremtés képtelensége. Az individuum számára megszűnnek azok a kollektív-konvencionális eszmények, értékek, modellek, melyek cselekvését nem csak meghatározzák, de a társadalmi össz-cselekvéssel való viszonyát több irányba is szervezik. Az elidegenedett közvetítő mozzanatok egész sora épül a művészeti kommunikáció minden résztvevője közé. Megszűnik a preformáció, megszűnik a műalkotás „kötelező érvényű” kollektív elsajátítása is. A megbízatás legfeljebb a fogyasztói érdekek kielégítése lehet: megjelenik a giccs. Megszűnik a relatíve homogén kultúrközösség, civilizációs rétegek alakulnak, s belép a pénzért megvásárolható, illetve eladható műtárgy mint érték-tárgy, mely többé nem kollektív értékstruktúrák reprezentációjának hordozója, hanem az elszigetelt művész és az elszigetelt művészet-fogyasztó véletlen (vagy manipulált) találkozásának passzív tárgya. A művészet szükségszerűen szubjektívizálódik, s már csak a művész szubjektív választásán áll vagy bukik a műalkotás értékteremtő aktivitásának mobilizálása. A szubjektív-romantikus műmodell „jellegét megszabó fő vonása, hogy a műben domináns szerephez jut az alkotó személyes megnyilatkozása. Ennek megfelelően a szubjektív üzenetre – amely különben is minden mű velejárója – kap nagyobb hangsúlyt.”⁶ A szubjektív választás szerepe óriási mértékben megnő – s ez már egy szempontból magát a műstruktúrát is kitágítja: a művön belül is nagyobb szerepet kell hogy kapjon a szubjektív választás „művészi-esztétikai indoklása”, az új kódrendszer alátámasztása (melyben a társadalmi preformáció helyén keletkező űrt a művész szubjektuma, tevékenységének szubjektivitása tölti ki, még akkor is, ha a szubjektív választás „objektív” kódok, „kollektív jelrendszer” kidolgozására irányul – pl. konstruktivizmus, kinetikus művészetek stb.).

⁶ Uo. 45. o.

Ahogy Németh Lajos írja: „A XIX. század során a művész mindinkább elszigetelődik. A társadalmi munkamegosztásban sem foglal el olyan szilárd, meghatározott helyet, mint tette régebben, kiszakad a közösség determinációjából. Nemcsak mert ő is a vak véletlenre, a kiállításokban, szalonokban megtestesülő művészeti piacra termel – tehát megszűnik a közösségi megrendelés determináló szerepe –, hanem a világnézeti válságkor az addig egyetemes érvényű világnézet sem kapcsolja a művészt a nagyobb hatósugarú, egyetemesebb szellemi körhöz, mint tette a korábbi fejlődés során. A magára maradt művészt nem köti tehát semmiféle világnézeti meghatározottság, a közösség szervező ereje. A véletlen, az önkény tör be a művészetbe, a kollektív tartalom megformálójából a művész mindinkább partikuláris érzelmei kivetítőjévé válik. A dolgokat helyére tevő világnézet felbomlásakor a világ káoszként mutatkozik, s a dolgok közötti objektív összefüggések keresését a „minden csak hangulat” szolipszizmusa váltja fel.”⁷

A művész tehát választ; számára nem adott többé a feladat, nem természetesként kapja a társadalmi megbízatást, mellyel természetszerűen azonosul, s melynek természetszerűen eleve megvan a közönsége – mely nem is csupán közönség, hanem közösség inkább. A szubjektív-romantikus műmodell arra a végzetes elkülönböződésre keres – különböző utakon – választ, illetve megoldást, amely a művészegyéniség és a társadalom között, úgy is, mint egyén és közösség (pseUDO-közösség) között fennáll. Az erre a történeti helyzetre adott válaszok tipológiája egyben magát a helyzetet is értelmezheti. Az a tény, hogy a művészegyéniség választhat, már önmagában hordja annak a lehetőségét, hogy a társadalom máshogy választ (nem mint közösség, hanem mint az egyes fogyasztók összege), azaz a művész tevékenysége nem talál el a társadalmi praxishoz. Ugyanakkor mind a művész, mind a fogyasztó választása manipulálható. (A pseUDO-kollektív, illetve pseUDO-homogén értékrend és kultúra – természetesen pseUDO-kultúra – megteremtésére irányuló legszélsőségesebb kísérletnek a fasizmus fogható fel.) A manipuláció jelenségének központi problémává válása ugyancsak alapvetően jellemző a XX. század művészeti fejlődésére.

Mindezek az itt felsorolt mozzanatok természetesen csak vázlatként foghatók fel, részletes, oknyomozó kifejtésükre itt nem kerülhet sor. A fentebb leírt helyzetre adott válaszok, megoldás-kísérletek, művészi reakciók csoportosítása az alapja a Németh Lajos által „szubjektív-romantikus” műtípusnak nevezett modell konkretizációjának, illetve némi módosításának. Keretként felfogva ezt a műtípust, e kereten belül három fő – és lényegében egyidejű – tendencia megkülönböztetését látom célszerűnek. Ezek:

1. „plasztikai monumentum”-teremtő, új képi valóságot, azaz új értékstruktúrát létrehozó, relatíve zárt („ön-prezentáló”) struktúrát – mint „párhuzamos” valóságot – konstituáló műtípus;

2. a társadalmi praxisra direkt ható, szociológiai szemléletre irányuló „aktivista” nyitott struktúrák, valamint a plasztikai gondolkodás és kommunikáció funkcióit vizsgáló „analitikus-experimentális” nyitott struktúrák;

3. romantikus-szubjektív-expresszív műmodell.

Ez a felosztás bizonyos mértékig háttérbe szorítja a hagyományos (statikus) értelemben vett képzőművészeti stílusjegyek szerinti vizsgáldást. Helyette a műalkotás fenomenológiai-deszkriptív szemlélését felhasználó, egyben ezen túlvezető, a művet és a művészi aktivitás egészét elemző funkcionális megközelítés látszik célszerűnek. Ugyanis

⁷Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat, Bp. 1964, 8. o.*

meglehetősen eltérő „stílusú” művek, meglehetősen eltérő karakterű gesztusok kerülnek egy (– funkcionális –) csoportba. Így pl. közös mozzanatok találhatók a – „stílus” szempontjából egymástól élesen különböző – Dada és az elementarizmus, illetve a produktivizmus⁸ között. (A művészi aktivitás karaktere, területe, szociológiai bázisa is meglehetősen eltérő első pillantásra.) Ugyancsak közös vonások találhatók pl. Malevits szuprematizmusa (geometrikus absztrakció!) és mondjuk Kandinszkij abszolút festészete (lírai absztrakció!) között. A destruktívnak értékelt dadaizmus és a konstruktív Bauhaus, De Stijl között számos ponton lényeges egyezés mutatható ki. Éppígy a hatvanas évek második felének amerikai minimal art művészei (geometrikus absztrakció) és a hiperrealista tendenciák képviselői között számos lényeges érintkezési pont található.⁹ Mindez azt mutatja, hogy a szubjektív-romantikus műtípust differenciáló, fentebb javasolt tipológia nem követi számos művészettörténeti összefoglalás XX. századi izmus-, irányzat-, „stílus”-felosztását.

1. Plasztikai „monumentum”-teremtő, új képi valóságot, azaz új értékstruktúrát létrehozó, relative zárt struktúrát – mint „párhuzamos” valóságot – konstituáló műtípus.

Ebben az esetben az alkotó individuum szubjektív választása olyan „objektív”, illetve „kollektív” érvényű plasztikai rendszerek létrehozására irányul, mely tudatosan érték-reprezentáló, értékkonstituáló szándékú. Az adott történeti korszakban benne rejlő teljes emberi gazdagság, a mindenkori történeti emberi lényeg objektivációja a cél; ennek plasztikai manifesztációja érdekében integrálja ez a műtípus az emberiség kollektív-tradicionális értékeit, az emberiség kollektív öntudatának a humanista kultúra történeti „mélyrétegeibe” nyúló gyökereit, sőt, ezeket konkretizálja, aktualizálja, mobilizálja. (Klasszikus példája ennek Picasso Minotaumomachiája, Három muzsikusa, Braque késői korszaka,¹⁰ Brancusi Prométheusza és Aranymadár c. szobra, Moore számos változatban készített Fekvő női alak-sorozata, Király és királynéja, Holdfej és Sisak-fej c. szobrai.) E műtípus második valóságot épít, „párhuzamos valóságot” bont ki, melyben a vizuális kreativitás, a plasztikai értékteremtő aktivitás az ember történelmi önteremtésének, léte valódi megértésének megnyilvánulásaként jelentkezik. Ahogy Garaudy írja: „... lehet másik világot is alkotni, más törvényekkel. A valóság fáján új ágakat növeszt ... a létező világgal szemben felállít egy kitalált, az ember törvénye szerint felépített világot.”¹¹ Ebben a humanizált „második valóságban” nemcsak az emberi teljesség, az individuum integritása manifesztálódik elemi erővel, magától értetődő vitalitással, hanem a széttépettség, a pusztulás, a szorongás is magára a – veszélybe került – individuumra utal, a vergődés is a szabadság elvesztésétől való félelemként jelenik meg, tehát a negativitásban is a maga teljessértékűségéért küzdő, „heroikus” individuum jelenik meg. Picasso Síró nőjét csak bántó felületességgel lehet a semmitmondó „formabontás” szóval elintézni, teljesen félreértve ennek a műnek alapvető humanista jelentését: a XX. századi poklokot idéző, a

⁸ Karin Thomas: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Die abstrakte Kunst.* Verlag M. DuMont Schauberg, 1972, 179. o.

⁹ Udo Kultermann. *Radikalischer Realismus.* Köln 1972.

¹⁰ Braque késői, ún. „madaras”-korszakára gondolok, ahol nem egyszerűen az emberi szabadság, boldogság, harmónia jelképi megformálásáról van szó, hanem egy újjáértelmezett mediterrán kulturális örökség igenléséről, embereszményének reprezentálásáról.

¹¹ Roger Garaudy: *Parttalan realizmus. Parttalan realizmus?* Európa Könyvkiadó, Bp. 1964, 23., 48. o.

teljesértékű létért küzdő modern ember tragikus jelképét. Moore Elestet harcosa, Zadkin rotterdami emlékműve a modern tragédiák látomásszerű plasztikai kialakításával a legősibb, kollektív-humanista jelentés manifesztációját állítják elénk. Az értékrepresentáció a negativitáson keresztül nyilatkozik meg.

E műtípus tehát alapvető humanista üzenetet hordoz: értékrepresentációja objektíválja a történetileg elsajátítható értékstruktúrát, s élesen szembehelyezi ezt az antihumánus tendenciákkal. „... a műalkotás a társadalomnak nem a korábbi bizonyosságaiból való ábrázolási tárgyakat kínál, éppen ellenkezőleg: mintákat kínál, amelyekben új kapcsolatok, új értékek jutnak kifejezésre”.¹² Ebből következően érzékenyen, de „közvetve”, az esztétikai kontempláción keresztül reagál a történeti helyzetre, a sorsfordulókra, s hat is ugyanezekre.

Sajátos, „művészi nyelvezete”¹³ minden rétegében feltöltődött konnotációs jelentéss-többlettel, s már vizuális anyagában az új entitás-egység teremtésének lehetőségét hordozza, melyben „... maga az alkotás az a közeg, amely a kommunikációt lehetővé teszi”.¹⁴ Ugyanis a művészi nyelv a hétköznapi (verbális) nyelvtől eltérően a monoplánaritás felé tendál,¹⁵ azaz nem engedi meg egy elvont-fogalmi és egy (közömbös) nyelvi-hordozó szint szétválását, „hordozó” és „hordozott” minőségileg és tendenciaszerűen azonosul. Ahogy Francastel írja: „A műalkotás sohasem valami más dolog helyettesítője; önmagában a dolog, egyszerre jelentést hordozó és jelentett.”¹⁶ A megbonthatatlan, minden rétegében „jelentéses” műalkotás éppen sajátos „művészi nyelvezete” által képes értékrepresentációra, szemben azzal a felfogással, amely a művet tisztán kommunikációs eszköznek tartja: „... a művészet nem csupán „üzenet” (ez elsősorban a „rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípusra” vonatkozik Németh Lajos szerint – *H. L.*), hanem értékvalóság, értékstruktúra is, az adott kor emberi értékcszféréjének érzéki-konkrét szimbolizációja, az a hely, amelyben az értékek találkoznak, és érzéki-konkrét szimbólumokban tárulnak fel”.¹⁷

A mű jelentésszféréja sajátosan zárt és nyitott egyszerre: mivel az individuális választáson alapul, szükségképpen nyitott (az ún. „egyéni mitológia” felé és az egyéni kódrendszer jelentésterheltsége felé); mivel azonban ez a választás tudatosan az „emberi lényeg” reprezentáló értékstruktúrák új képi valóságban való konkretizációját, humanista értékteremtést céloz, szükségképpen relatíve zárt, azaz szorosan kapcsolódik a kollektív-konvencionális jelentések tradicionális rendszerébe. Úgy is mondhatnánk, hogy az új plasztikai minőségek teremtésében manifesztálódó értékstruktúrák mintegy mobilizálják sajátos, csakis ilyen módon felfogható jelenségeiket, konkretizálják – azaz számunkra megterem-

¹² Francastel: Művészet és társadalom. *A művészetszociológia és a képzeletbeli problematikája*. Gondolat, Bp. 1972, 160. o.

¹³ A művészi nyelv problémájáról lásd Mukarovsky: *A képzőművészetek lényege. Strukturáliszmus* I. Európa könyvkiadó (Modern Könyvtár 207.). Jakobson: *Hang – jel – vers*. Gondolat, Bp. 1972., Lotman: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat, Bp. 1973., Jean-Paul Sartre: *Mi az irodalom?* Gondolat, Bp. 1969., Galvano della Volpe: *Az ízlés kritikája. A költészet szemantikai kulcsa*. Gondolat, Bp. 1970 (Stúdium Könyvek 66), 122. o.

¹⁴ Francastel, i. m. 152. o.

¹⁵ Galvano della Volpe, i. m. 134–135. o.

¹⁶ Francastel, i. m. 153. o.

¹⁷ Németh Lajos: *A modern művészet funkcióváltozása (Adalékok a művészet szubjektívizálódási folyamatához)*. 75. o., *Eszmék harca az esztétikában. Művészet és elmélet*. Corvina, Bp. 1976.

tik és reprezentálják — azokat az értékeket, melyek éppen ebben a sajátos plasztikai aktivitásban, mint társadalmi-intellektuális folyamatban (viszonyban) funkcionálnak. Márpedig éppen ez a társadalmi-történeti viszonylatrendszer mint folyamat ezen értékek létének alapja. „A művész számára nincsenek a természetben vagy a szellemen olyan kész, megszerzett együttesek, amelyeket már csak át kell írnia . . . A műalkotás, főleg a kép, nem olyan valóságot tükröz, amelyet az emberi szellem minden közbeavatkozását megelőzve, a mi nómenklatúráinkkal egyező tárgyakra szabdaltak fel. Az ember nem tesz hozzá értelmet a gondolkodástól független struktúrákhoz. Nem az a feladat, hogy önmagában vett és állandó valóságúval felruházott tárgyakat rekonstruáljunk, hanem az, hogy — a történelem adott pillanatában és a műveltség bizonyos körében — kibontsuk az ember sajátos magatartásának elveit képességei és ismeretei keretében, és határai között. A műalkotás nem jelzése egy olyan valóságnak, amely más úton is feltárható és más technikákkal is kifejezhető. Nem utal a megváltoztathatatlanul tagolt formák világegyetemére, a dialektikus ábrázolás folyamatát indítja meg az észlelt, a valóság és a képzeletiség között; soha nem analógiás, hanem elterjeszt számos elemet, amelyek nem homogén tereket és idöket társítanak. Nem az abszolútumra utal, hanem az emberi történésekre” — írja Francastel.¹⁸

Ennek a műtípusnak par excellence képviselője Picasso, Matisse, Braque, Klee, Moore, Brancusi, Giacometti, Morandi, Marino Marini, Arp, Mondrian. Ugyancsak ide, ebbe a típusba sorolom azt a három művészt, akit Németh Lajos az „autonóm, klasszikus, zárt” műmodell kapcsán említ: Cézanne-t, Marées-t és Maillolt. Ugyanis ezek a művészek alapvetően abban a történeti korszakban tevékenykednek, amikor a „zárt struktúrák” létrehozására irányuló művészeti akarat ellenállásba ütközik; pontosabban amikor a művész szubjektív választásán múlik, hogy próbálja feldolgozni a korszak emberi problémáját. Egyikük sem készen kapja a társadalmi preformáció által meghatározott anyagot; mindegyikük megszenved a létrehozott harmóniáért, mivel nem érvényesül korszakukban a „szigorú társadalmi rítus, meghatározott ábrázolásbeli konvenció, illetve az azt igazoló szilárd, normatív világmagyarázat”.¹⁹ Cézanne, Marées, Maillol harmóniát teremtő, hallatlan belső képi kohéziót felmutató, szilárd, lehatárolt vizuális struktúrái a művész individuális választásának dokumentumai; a harmónia minden egyes mozzanata mögött ott érezhető a feszültség, a kiharcolt egyensúly, a stabil rendszeren átizzik az indulat, a heroikus küzdelem az egységért — ez az, amint Cézanne művészetének pátoszaként szokás emlegetni.

Természetesen itt is lehetségesek átmenetek. Nem csak a fentebb felsorolt három művészre gondolok (akiket a fenti indoklás alapján nem is tekintek kivételnek); Mondrian festői munkássága, éppúgy mint Malevics életműve, meglehetősen határeset. Mindkét művésznél fennáll az az eset, hogy ha nem is közvetlenül, de közvetve aktív tárgyformálási-környezetalakítási-építészeti (tehát „praktikus”) folyamatok esztétikai szervezéséhez szolgáltatnak princípiumokat. Mégis, olyan erős és meggyőző az „ön-prezentáló”, plasztikai „monumentum”-teremtés mozzanata, hogy semmi kétséget nem hagy műveik „esztétikai dúsítottságával” kapcsolatban (azaz teljes értékű, relatíve zárt struktúrák, melyek képesek önálló-intenzív plasztikai értékreprezentációra). Ugyanez nem mondható el pl. Bart

¹⁸ Francastel, i. m. 166–167. o.

¹⁹ Németh Lajos: A mű és a történelem. Uo. Jelzett kiad., 48. o.

van der Leck munkásságáról; s nem csak azért, mert van der Leck konkrét építészeti, dekorációs stb. munkákat készített, hanem a plasztikai kvalitás különbség miatt.

2. A társadalmi praxisra direkt ható, szociológiai szemléletre irányuló „aktivista” nyitott struktúrák, valamint a plasztikai gondolkodás és kommunikáció funkcióit, a vizuális szemiotikát vizsgáló „analitikus-experimentális” nyitott struktúrák.

Az adott történeti helyzetben a művészek számos csoportja természetlennel, illetve hatástalannak ítéli a zárt plasztikai struktúrában való gondolkodást, mivel ennek befogadása „áttételes”, esztétikai, kontemplatív jellegű. „... az ember – ... viszonylagosan – eltávolodik az élet közvetlen és közvetett összefüggésétől, elszabadul tőle, hogy átmenetileg kizárólagosan elmerüljön az élet egy konkrét aspektusának szemléletében, mely a világot – bizonyos szemszögből adódó – döntő meghatározások intenzív totalitásának ábrázolja” – írja Lukács a zárt, mikrokozmosz-szerű művek kontemplatív befogadásáról.²⁰ Ezzel szemben a most tárgyalt műveknél az esztétikai kontempláció áttételessége helyett a társadalmi (politikai, ideológiai) praxisban való direkt aktivitás jelentkezik programként. „Itt már nem a művészet önértékéről van szó, hogy a táblakép hagyományos gyakorlatáról ne is beszéljünk; itt a művészetteremtő akarat elveszti öncélúságát, megszabadult az elszigetelt műtárgyakra korlátozottságától, és sokkal szélesebb alapokon nyugvó alkotói impulzust jelent, melynek célja a valóság egészének szellemileg vagy anyagilag történő birtokbavétele. (Ennek a törekvésnek a szolgálatában állanak a dadaisták és a szürrealisták, a holland De Stijl csoport, a weimari Bauhaus és az orosz konstruktivisták.)

Az alkotás új ‚helyének’ meghatározásai olyan határterületig nyomulnak előre, amelyekben a műalkotás már nemcsak hogy kérdésessé válik, de önálló léte is megszűnik. Céljuk totális valóság létrehozása, nem pedig egy bizonyos valóság-aspektus interpretálása csupán. Az, hogy műalkotások is születnek-e közben, másodlagos jelentőségű kérdés.”²¹ A vizuális aktivitás ebben a műtípusban nem kristályosodik zárt rendszerekké; radikalizmusa tagadja minden kontinuitás lehetőségét a múlt művészetével. A művészi tevékenység sokszor önmaga tagadásába megy át, létrehozván az ún. antiművészetet. Fontos mozzanata ennek a típusnak a mozgalmi jelleg, a kollektív cselekvésben való hit, a direkt politikai elkötelezettség, mondhatni „politikai utilitarizmus”, mely radikalizmusával nem marad el a gyakorlati, tárgyteremtő, környezetalakító, „produktivista utilitarizmus” technokrata radikalizmusától. Ugyancsak jellemző a teoretikus tevékenység kiemelt szerepe, a propaganda, agitáció, avantgarde lapok, klubok, csoportok, műhelyek szervezése, oktatási intézmények alapítása (Bauhaus, VHUTEMASZ, MUNKA-kör stb.).²²

Alapvető célkitűzése ennek az aktivitásnak a művészet relatív autonómiájának megszüntetése, a társadalmi-politikai struktúráról relatíve független, immanens jelleg felszámolása. Szakítva mind az akadémikus, mind a l’art pour l’art pozíciókkal, s eltávolodva az avantgarde fentebb elemzett „új értékstruktúrát konstituáló” tendenciájától, ennek a – sok szálon futó – mozgalomnak a képviselői a „műalkotások elszigetelt, öncélú előállítá-

²⁰ Lukács György: *Az esztétikum sajátossága I*, Akadémiai, Bp. 1969².

²¹ Werner Hofmann: *A modern művészet alapjai. Bevezetés a modern művészet szimbolikus formáinak világába*. Corvina, Bp. 1974, 273. o.

²² Vö. Camilla Gray: *Das grosse Experiment. Die russische Kunst 1863–1922*. Verlag M. DuMont Schauberg, 1974., Kyrill N. Afanasjew: *Ideen–Projekte–Bauten. Sowjetische Architektur, 1917/32*. VEB Verlag der Kunst, Drezda 1973 (Fundus Bücher 30).

sát . . . elleplezésének és szépítgetésnek tekintik, olyan tevékenységet gyanítva benne, amely az élet igazi problémáiról eltereli a figyelmet, s megoldásukat egyszersmind akadályozza is”.²³ Az általános társadalmi-politikai-ideológiai válsághelyzetben a művész individuuma a művészet határainak szétfeszítésével kíván hatni magára a társadalomra, lemondva a parnasszusi fenségéről, elutasítva az intellektuális arisztokratizmust, és ezzel együtt a művész személyének kultuszát, melyet alig fél évszázaddal ezelőtt büszkén hirdetett és védelmezett a korai avantgarde; sőt, magának a művészetnek a létfeltételét látta a művész társadalomból való kivonulásában. Mindennek radikális tagadása lényeges mozzanata a társadalmi praxisra direkt ható tendenciáknak. Hogy ez a törekvés mennyire független az ún. „stílusjegyeiktől”, arra jó példa az a Karin Thomas által idézett közös nyilatkozat, melyet a dadaista Hans Richter, a konstruktivista El Liszickij és az elementarizmust megalapító konstruktív építész, festő és teoretikus van Doesburg írt alá: „A művészet, éppúgy mint a tudomány és a technika, az általános élet szervező módszere. A művészet annak az alkotói energiának általános és reális kifejezése, mely az emberiség haladását szervezi, azaz az általános munkafolyamat szerszáma.”²⁴

A művészet relatíve immanens státuszát – a kontemplatív befogadási típussal, illetve a zárt értékstruktúrát reprezentáló típussal egyetemben – élesen elutasító „aktivista”, utilitarista nyitott struktúrák számos, egymástól sokban eltérő program körül szerveződnek. A társadalmi problémákra való gyors, közvetlen, mozgékony és érzékeny reagálás által mindig más és más konkrét megnyilatkozások – pluralista jellegük figyelembevételével is – rendszerezhetőek. Werner Hofmann kísérletet tesz egy felosztásra, mely elsősorban a XX. század első harmadára vonatkozik. „Bizonytalanná válik az az „esztétikai határ”, mely a művészetet elválasztja a nem művészettől, a műalkotás, különleges egzisztenciáját tagadva, két úton is kilép a művészetten kívüli szférába . . . közeledik egyrészt a használati tárgyhoz, másrészt a fétishez . . . Az egyik az ösztönök, a tudat alatti, művészetten kívüli életformáló erőire hivatkozik; szét akarja feszíteni a műalkotás esztétikai izoláltságát, beolvasztani a művet az élet közvetlen folyamatába. A dadaisták és a szürrealisták által meghirdetett „minden érték átértékelése”-nél találkozunk ezekkel a tendenciákkal.

A másik eszmény-elképzelés, bár ugyancsak fel akarja számolni az esztétikai önközpon-túságot, a „művészet a művészetért” jelenségét, mégis épp az ellenkező irányba mutat. A formateremtésnek nem szabad feloldódnia az életben, nem szabad, hogy az élet káosza úrrá lehessen rajta, ellenkezőleg: a formateremtésnek kell fokról fokra átvennie az élet ellenőrzését. A művésznek a forma teremtőjévé kell válnia, akinek cselekvési tere az egész valóság.”²⁵ A két tendencia a leglényegesebb alapkérdésben megegyezik: ez pedig a zárt műből való kilépés, a direkt részvétel, a közvetlen aktivitás a társadalmi praxisban. Ebből a felismerésből következik az is, hogy a XX. század művészetében feltételezett két fő áramlat (szürrealizmus – konstruktivizmus) antagonisztikus ellentéte korántsem feloldhatatlan; mivel nem csak az alaphelyzet, illetve a kiindulópont közös, de a művészet és társadalmi lét viszonyáról alkotott elképzelés is. A racionalizmus – irracionálizmus, illetve mítosz – technika ellentétek, s ezek variációi, lényegében azonos pozíciót takarnak. A konstruktivizmus mítosza a technika; a szürrealizmus technikai eszköze a mítosz. S ez korántsem szójáték: sem a mítosz, sem a technika nem lehet totális (reflektálatlan), mivel

²³ Werner Hofmann, i. m. 274. o.

²⁴ Karin Thomas, i. m. 214. o.

²⁵ Werner Hofmann, i. m. 196. o.

szubjektív választás mozgatja. A szürrealizmus éppúgy spekulatív jut el a mítoszhoz, mint céljai megvalósításához szükséges eszközhöz (technikai segédeszközhöz), ahogy a konstruktivizmus mitizálja a technikát. A XX. században a művészet egyetlen mozzanata nem lehet reflektálatlan. A XX. században minden művészi aktivitás szubjektív választáson alapul.

Felhasználva Hofmann – nem stílusjegyek alapján történő – csoportosítását, de egyben elutasítva „dualista” megkötöttségét, megpróbálom csoportosítani az ebbe a típusba sorolható jelenségeket – a teljesség igénye nélkül.

– politikai-agitatív „tendenc”-művek.

Célja elsődlegesen a minél hatásosabb politikai-ideológiai propaganda, feladata a nyílt agitáció, mely bevallottan csak eszköznek tekinti a művészetet; ebből a szempontból mindegy, hogy milyen politikai irányzatnak válik propagandistájává. Leginkább az anarchisztikus, szektás-dogmatikus, illetve kommunista politikai csoportok érdekében mozgósított művészeti lehetőség; s különösen Közép- és Kelet-Európában erőteljes. (A szociáldemokrácia konzervativizmusa pl. Magyarországon távol tartotta az avantgarde művészeket a pártpropagandától; a Futurista festők kiáltványa és a Futurista festészet technikájának manifesztuma anarchisztikus, de radikálisan militarista ideológiát is közvetített; a Sturm folyóirat „balos” nézetekkel és individuálanarchista tendenciákkal keverődő ideológiája később rokonszenvezett a Spartacus-mozgalommal stb.)

– aktivizmus mint művészeti mozgalom.

Az expresszionizmus kombattáns irányzatának is felfogható; az expresszionizmushoz áll közel, mikor az individuum szenvedésének ad hangot; de a forradalmi-agitatív művészethez közelít, mikor e szenvedés megszüntetéséért a forradalmi akcióra toboroz. A futurizmussal érintkezik, nemcsak eszközeinek radikalizálásában agresszív-provokatív fellépésében, de bizonyos militáns mozzanataiban is; ugyanakkor a futurizmusnál részint „gyakorlatibb” (politikai agitáció), részint expresszivebb, mivel gondolatrendszerének középpontjában nem az elvontan-sorsszerűen felfogott gépkorszak, hanem az ebben élő, harcoló, szenvedő ember áll. (A politikai agitáció, az aktivista mozgósítás, a futurista technicizmus és radikalizmus, valamint az új társadalom építésének elkötelezett produktivizmus sajátos szintézisét teremtette meg az orosz LEF, mely bizonyos pontokon az orosz konstruktivizmussal érintkezett.)

– „környezetalakító”, utilitarista, produktivista, prakticista művek. Ennek a tendenciának is egyértelmű célja a társadalmi praxisban, magában a termelésben való direkt részvétel, az emberi – „második” – környezet kialakítása az új ember igényeinek megfelelően. Aktivitásban rokon a Dada és az aktivizmus programjával, de aktivitásának célja nem a fennálló rend destruálása (egy új értékrend kialakítása érdekében), hanem az emberi környezet, városok, gépek, civilizációs tárgyak megformálása, az emberi szükségletek teljes és modern kielégítése. A plasztikai tárgyformálásban felhasználja az – esztétikai értelemben vett öncélúságtól megfosztott – vizuális művészetek eredményeit (pl. Tatlin Picasso kubista szobrainak tanulságait, ill Malevits szuprematizmusának alapvető konstitutív módszereit stb.). A mérnök-művészet technikai eszközeivel kívánja átformálni a társadalmat, sőt, helyettesíteni bizonyos társadalmi reformokat (p. a Bauhaus helyzete a weimari köztársaságban). Ide sorolható Tatlin és Rodcsenko köre, El Liszickij munkássága, az orosz konstruktivizmus számos műhelye, irányzata, a Bauhaus, a De Stijl. Ugyancsak ide tartozik a design problémája is.

– Dada, szürrealizmus, neodada, „idea-művészet”, happening, lettrikus művészet, „praxis-művészet”, „akció-művészetek”. A rendkívül sokféle áramlatot egybefoglaló csoport lényegében az ún. antiművészet összetett jelenségéhez sorolható művészi aktivitások – talán megengedhető – összefoglalása. Egyik központi mozzanata az abszurd situációk kiélézése, mellyel mintegy kikényszeríti a befogadótól az önreflexiót; tudatosítja létét, annak társadalmi összefüggéseit, éppen azért, hogy direkt szembesít kiélezett situációkkal. Egyik célja kimozdítani az embert a megelégedettség pozíciójából; nevéssé tenni a kispolgári lét mindenbe belenyugvó, de ugyanakkor sóvárgó-elvágyódó pseudo-világát. Ugyanakkor a jelenségek konkretizációja, körüljárása a hozzá tapadó illúziók, konvencionális, de valójában kiüresedett értékek lehántása alapvetően az individuuum önreflexiójának eszközeként szolgál. Azaz, funkcionális, sőt, utilitárius ez a felfogás: nem gyönyörködtetni kíván, hanem az emberi önreflexiót szolgálni. Ezért radikálisan antiilluzionista, még ha illuzionisztikus eszközökkel dolgozik is (valójában minden eszköze illuzionista, mivel a művészet illúzióját keltő tárgyakkal leleplez elidegenült mechanizmusokat, tehát illúziókat nyújt, hogy azután ezeket szétrobbantva intellektuális folyamatokat váltson ki).

– metanyelvi jelenségek

A művészettel magával intellektuálisan foglalkozó produkciónak, melyeket az „aktivista” nyitott struktúrák önreflexiójának, önanalízisének is felfoghatunk. Funkciója magának a művészetnek, szociológiai hatékonyságának, intellektuális lehetőségeinek vizsgálata olyan módon, hogy maga a vizsgálat tárgya, módszere és eredménye egyaránt „műalkotásként” értelmezhető legyen, s így módon a befogadót intellektuális analízisre kényszerítse önmaga és a művészet viszonyát illetően (ezen belül nem csak az alkotás-befogadás hagyományos csatornáit, hanem a legszélesebb értelemben vett szociológiai státusz problémája is feldolgozásra kerül).

3. Romantikus-szubjektív-expresszív műmodell. Lényege a művész individuuum közvetlen, intenzív, direkt önkifejezése, a minden korlátozást, konvenciót elvető, emocionális töltésű expresszió. Amennyiben a direkt önkifejezés – melynek alapján az individuuum szorongásérzete, megsemmisüléstől való félelme, az emberi értékek pusztulását megszenvedő művész kétségbeesése – intenzitása minden konvencionális-kollektív értékre való utalást mint gátló (vagy integráló, potenciálisan manipulatív) tényezőt elvet, s egy teljesen szuverén kódrendszert fejleszt ki, létrejön a tiszta önkielő-önkifejező-önmegváltó gesztus: nyitott struktúra keletkezik. (Karel Appel, Asger Jorn, Willem de Kooning, Franz Kline, Jean Fautrier.)

Amennyiben azonban az individuuum szélsőséges veszélyhelyzetéből kitörni akarván a társadalmi praxisban való direkt részvételig jut el, azaz feladja a szuverén kódrendszert, és az esztétikai kontempláción alapuló műfelfogást, létrejöhet az aktivista nyitott struktúra (elsősorban egy romantikus-emocionális „aktivista” töltéssel pl. Max Beckmann korai korszaka, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Renato Guttuso).

Az ún. „egyéni mitológia” fogalomkörébe sorolható számos expresszionista művész, valamint számos szürrealista művész. Ebben az esetben ismét jó néhány átmeneti figuráció finomíthatja a tipizálást: ugyanis az „egyéni mitológiák” teremtésében objektíve adott a lehetősége annak, hogy ezen keresztül rákapcsolódik a művész a kollektív-humanista tradíció értékrendszerére, s sajátosan egyéni konkretizációját képes nyújtani egy nem partikuláris szubjektumként átélt élményvilágnak. Max Ernst, Antonio Tapies, Francis

Bacon, Arshile Gorky festészete az egyéni mitológiák világán jut el a lét és nemlét alapkérdéseire, az „őstenyészet”, a keletkezés, teremtés művészi problémáira, illetve a modern individuumban válsághelyzetének tragikus megfogalmazására. Tapiés esetében a mediterrán környezet mint egy sajátos lételem hordozója manifesztálódik a két-dimenziós plasztikai rendszerben. Klee művészete mindvégig az egyéni mitológia területéről indul ki, mégis, olyan kollektív-tradicionális értékstruktúrák konkretizálásához és felmutatásához jut el, melyben a modern individuumban egész intellektuális-etikai problematikája, a racionalitás és irracionális viszonya, a struktúraszervezés lehetősége manifesztálódik: éppen azért, hogy az archaikus, természeti- és népművészeti kultúrétegek kollektív-humanista mozzanatait bontja ki és értelmezi. A szemantikai terhelés fokozásával kialakított többrétegű struktúrák leglényegesebb mozzanatai alapvetően erre az értékstruktúrára vonatkoznak. Az egyéni mitológia itt mindvégig mintegy „keretként” szolgál; Klee művészi útjának egyik sajátossága a modern korszak intellektuális-etikai válság-élményének totális-individuális átélése és vállalása, melyben az értékvédő és értékteremtő mozzanat tragikus hangsúlyt kap. Paradox módon a kleei egyéni mitológiából kinövő humanista értékprezentáció a XX. század talán legátfogóbb vizuális rendszer-kísérlete is egyben.²⁶ A rendszerszervezés „objektív” elemei a kollektív értékstruktúrák konkretizációjában kristályosodnak ki: a jelteremtés (vagy „monumentum”-teremtés) értékteremtő folyamatokban realizálódik. A jelteremtés folyamata értékstruktúrák konkretizációját – és mobilizálását – eredményezi. Jelen rendszerünkben tehát Klee művészete az 1. csoportba tartozik: „plasztikai monumentum”-teremtő, relatíve zárt („ön-prezentáló”) műtípus.

Összefoglalva az eddigieket, a Németh Lajos által felállított három történeti műmodell közül a harmadik típust, a szubjektív-romantikus műmodellt – gyűjtőfogalomként értelmezve – három párhuzamos tendenciát képviselő három, egymástól eltérő, de azonos történeti helyzetre reflektáló műtípus érvényesülési tereként, kereteként értelmezzem. A rendszer tehát így módosul:

1. A rituális, mágikus funkciót teljesítő műtípus.
2. Az autonóm, klasszikus műmodell.
3. A szubjektív-romantikus műmodell (mint keret):
 - a) „plasztikai monumentum”-teremtő, értékkonstituáló műtípus;
 - b) „aktivista” és „analitikus-experimentális” nyitott struktúrák;
 - c) romantikus-szubjektív-expresszív műtípus.

Ebben a felosztásban nem döntő, nem kizárólagos, csupán egyik jellegzetes típus a szubjektív-romantikus önkifejezés művészete; nem kivétel, hanem ugyancsak jellegzetes típus az értékkonstituáló, relatíve zárt („ön-prezentáló”) műtípus; s ugyancsak fontos és jellegzetes áramlat a kollektív cselekvés szférájában ható „aktivista”, illetve a plasztikai szemlélet és kommunikáció funkcióit vizsgáló „analitikus-experimentális” nyitott struktúrák művészete, melyben nem a szubjektív önkifejezés romantikus aktusa válik kizárólagossá. Alapvetően közös mindhárom alcsoportban a homogén kultúra és a kollektív értékrend megbomlásából adódó szubjektív választás mozzanata, mely érvénytelenné tesz minden társadalmi preformációt, s meglehetősen hatástalanná a konvencionális kódrend-

²⁶ Vö. Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher 2). Albert Langen-Verlag, München 1925.

szereket. Abban a pillanatban, amikor a kollektív („objektív”) kódrendszerek teremtése célként jelenik meg, rögtön a művész szubjektuma kerül az előtérbe, s szubjektív választások eredményeként jöhetnek csak létre relatív érvényű „objektív” rendszerek. A modern stíluspluralizmus jelensége többek között erre is utal, hiszen jó néhány egymástól élesen eltérő „objektív” rendszerkísérlet született a XX. században. A fentebb kifejtett, műtípusok szerinti funkció-csoportosítás a továbbiakban az egyes műtípusok egymáshoz való viszonyának vizsgálatával bővíthető. Az eltérő funkciókat betöltő műstruktúrák bizonyos elemei más funkciókat betöltő struktúrákból is építkezhetnek; ez talán az egyik legérdekesebb kérdése a XX. századi stíluspluralizmusnak. (Egy esetben már utaltam is egy ilyen jelenségre: Tatlin és Picasso művészete kapcsán.)

SUMMARY

Lóránd Hegyi: *The Subjective-Romantic Model of Works of Art*

In his study „The Work of Art and History” (1971) published in the book „Minerva baglya” (1973) Lajos Németh constitutes a historical typology of artistic creativity in which he distinguishes three art models: 1.) „ritual-magical art”, 2.) „closed microcosmos-like, autonomous” work of art, 3.) „romantic-expressive” work of art.

My study analyses the relevancy of this third type in the 20th century. From the point of view of the aesthetical value-presentation the different trends and artistic movements show different „alternative value-structures”. Nevertheless all trends have the same source of aesthetical constitution: the new „historical solitude”. There are no collective-traditional validities in the modern industrial mass-society. I distinguish three dif-

ferent types of aesthetical creativity in our age. I interpret Németh’s typology as a framework which one can concretise in the new art scene. In my typology the „romantic-expressive” type consists of three different systems of aesthetical selfrealisation: 1. a relatively closed structure which creates a „plastical monumentum”, constitutes a „parallel world” of the aesthetical-imaginary fiction; 2. „open structures” (from DADA to pop art and happening, actionism, performance-art) where the closed forms are neglected and the collective action – meta-action – has a certain „pseudo-ritual” quality; 3. „expressive-subjective self-realisation” of the individual (from the Expressionism to the Action Painting and individual mythology).