

Művészcsoportok

A nyelv-, forma-, stílussteremtő kreatív alkotók létszáma, akár a hetvenes, akár a nyolcvanas éveket vizsgáljuk, igen kevés, alig éri el az egy tucatot (ugyanaz a 10-12 név jelenik meg az interjúkban, mint a művészetkritikákban, azaz a művészek maguk közül ugyanazokat tartják kiemelkedőnek, formateremtőnek, újítónak, akiket a művészettörténezesek, műkritikusok, azaz a szakértők). Valamivel több azon képzőművészek száma, akik reprodukálják, terjesztik, sikeressé, elfogadottá teszik az újító műveit; egyben ők a dogmák kitermelői is, a kreatív újítók által létrehozottak doktriner képviselői. Közvetítő szerepük az új normák elfogadtatásában szociológiai, kommunikációs szempontból igen fontos. Közülük kerülnek ki az udvaronc művészek legjobbjai is, akik az új formanyelvet propagandaeszközként kezelik. A többség: az eklektikus művészek, akik egy idő múlva elkezdik beépíteni munkáikba az új nyelv, új forma valamelyik elemét, miközben a konvencionálisból is megtartanak annyit, hogy közönségük számára fogyaszthatók maradjanak. Másfél-két évtized is elegendő ahhoz, hogy az újító formakincséből beszívárogjon valami az akadémikus, a már több generáció óta kipróbált, megszokott beszédű, sztereotípiákkal manipuláló művészek munkáiba; valójában ezáltal épp ők szoktatják hozzá a szélesebb közönséget a változásokhoz. Egy kreatív, újító alkotó akkor tekinthető igazán elfogadottnak, amikor vizuális formulái, megoldásmódjai közül valami megjelenik egy akadémikus festő álnaturalista, pszeudorealista, az úgynevezett „valóság” illúzióját kelteni akaró műveiben, s az újítás az idegen közegbe illeszkedve elkezd átalakító, a régit, a megszokottat szétfeszítő hatását. Rendszerint a kreatív, újító művész saját életpályáján haladva már rég túl van a leleményen, találmányon, új gondolat új formába öltöztetésén, amikor az bekerül a terjesztés-tásmechanizmusába, az eklektikusok és az akadémikusok műalakító eszköztárába.

Az újító alkotók közül is azok vannak kevesebben, akik egész életpályájukon át megőrzik kreativitásukat, azaz az állandó megújulás képességét (például *Korniss Dzsó, Erdély Miklós*). Inkább az a jellemző, hogy a művész életének egy-két szakaszában kreatív újító, aztán ő is reprodukálhatóvá válik, önmagát ismétli: ez művészettörténeti vagy esztétikai értelemben kaphat negatív értelmezést, szociológiai értelemben azonban azt jelenti, hogy saját nyelvének, formakincsének, szemléletének propagandistája lesz, ő maga segít hozzá művei értelmezéséhez. A megsokszorozás is könnyebbé teszi az elfogadást. Az, ami koncentrált formában jelenik meg, a többszörös ismétlés során némiképp szükségszerűen fellazul, és az értő, elfogadó közönség számára is megközelíthetőbbé válik. Ami néhány műben még esetlegesnek tűnhet, a következetes újra és újra megfogalmazás által meggyőzően hat azokra, akik figyelemmel kísérik a művész pályáját, elősegítik igazolását, el akarják fogadni és fogadtatni az életművet, a benne megtestesülő emberi viselkedést, a közölt tartalmakat. Az, ami eleinte csak egy-két műben jelenik meg, a művész által megsokszorozva erőteljesebb lesz, majd bekerülve az alkotók egymás közötti hatásmechanizmusába, terjedni kezd. Az invenció, a felfedezés csak az első lépés ahhoz, hogy egy új elem, új gondolat elfogadottá, általánossá váljon, a megjelenítés és közvetítés egész sorozata, bonyolult láncolata szükséges hozzá.

A csak belső indíttatásból fakadó műteremtés meglehetősen ritka. Egy idő múlva a kreatív újító is kényszerpályán mozog: a külső ingerek, elvárások, a környezet, a társadalom felől érkező impulzusok rendszerint sokkal erősebbnek, hatásosabbnak, meghatározóbbnak bizonyulnak, és elnyomják, módosítják, vagy megváltoztatják a belső késztetéseket. A belső indíttatás azonban nem hiányozhat még az akadémikus, a konvencionális sémákat leginkább követő művészeknél sem, csak náluk az arány eltolódik az alkalmazkodás felé, dominánssá válik a megfelelés a külső elvárásoknak, az identifikálódás a külső mintákhoz történik. Az újítók formáiból, környezetéből leszivárgó formulák lehetetlenné teszik, hogy kitartóan ragaszkodjanak a sablonokhoz.

A régi sablonokhoz való merev ragaszkodás a nem művész alkotókra jellemző. A nagyközönséget kiszolgáló, gyors szükségletkielégülést nyújtó vidéki rajztanárok, giccselők, az akadémikus-klasszikus-naturalista festészet redukált és sematizált változatát pingálók a legnagyobb természetességgel csapják be a nézőt: képesek elhiteni, hogy amit kínálnak, azonos azzal, amit ők várnak tőlük.

Az újítókat, formateremtőket követő reprodukív művészcsoporthoz abban találja meg identitását, hogy mintegy közvetíti, másolja, értelmezi az élenjárók formanyelvét, értékrendjét, közlésvilágát, társadalomképét,

és közelíteni igyekszik a társadalom vezető kulturális és gazdasági elitjének ízléséhez. Ez a művészcsoporthoz előbb-utóbb elősegíti az esztétikai kongruenciát, megegyezést. Átmenetileg így nagyobb tekintélyre tehet szert, mint a tényleges újítók, tevékenységük reprodukív mivoltát csak a szakértők igen szűk csoportja ismeri fel, s közös érdekük – az új szemlélet elfogadtatása – kölcsönös kompromisszumokra kényszerítve őket, rendszerint konszenzushoz vezet. Egy idő után (korántsem könnyen, sok konfliktus, kitartó munkálkodás, kapcsolatteremtés, műértelmezés, meggyőzés árán) övék a siker, az elismerés, az a szerepkör, amely valójában az újítókat illetné meg (akik egyébként épp nyugtalanságuk, érzékenységük, konvenciómentességük miatt alkalmatlanok a mégoly vágyott szerepre, s akiket borzasságuk, modorbeli hiányosságaik, különösségük, különködések miatt az uralkodó kulturális elit sem tudna elfogadni). A reprodukív tehetségek nem utolsósorban eladható személyes stílusuk, remek kommunikációs képességeik, alkalmazkodásuk, az ellenzéki és kulturális elithez való igazodásuk s őket áthangoló, okos magatartásuk miatt érik el céljukat. A reprodukív művészcsoporthoz társadalmi elfogadtatásában igen nagy szerepük van az önmagukat a hagyományos kultúra védőbástyáinak tekintő fiatalabb professzoroknak, akik kerülni igyekeznek a konzervativizmus vádját, és partnerekre lelnek a szalonképes reprodukálóknak, akik rendszerint kulturáltak, műveltek, meglehetősen kiegyensúlyozottak – talán épp ezek a tulajdonságaik akadályozzák meg őket abban, hogy kreativitásukból, tehetségükből, szakmai intelligenciájukból, esztétikai érzékenységükből, magas szintű minőségérzékükből az újító, formateremtő képességre is teljék, úttörés helyett az igényes követést, újratermelést választják. (A hetvenes évek elején igen sok képzőművész döntött így, a nyolcvanas évek közepén inkább kényszerült ebbe a szerepkörbe alkati adottságai, külső megerősítések miatt.) A státusteremtésben a nem konzervatív professzorok mellett jelentős szerepet játszik a tömegkommunikációban dolgozó kulturális elit azon része, amelyik fogékony az újra, mozgékony szellemű, és szívesen bábáskodik az új csillagok tündökléséhez, majd mintaadó, szellemi vezérré avatásához. Újságírók, televíziósok a saját presztízsük növelését és hatalmi pozícióba kerülésük esélyeit növelik a leendő művészeti nagyságok teremtésében, kinevezésében. A kommunikációs háló oda-vissza eredményesen működik. A reprodukív művészek a professzorok és kommunikátorok révén juttatják be a társadalom szerkezetébe, a kulturális közéletbe azokat az értékeket, igazságokat, gondolati konstrukciókat, amelyeket maguk is vizuálisan sajátítanak el az újítók formakészletét, vizuális nyelvét, képi grammatikáját utánözva.

Egészen másfajta reprodukivitás az, amelyik nem a formateremtő, újító művészeket követi, az ő szemléletüket, nyelvüket közvetítve a hatalmi elit, majd a társadalom felé.

1970-ben egymás mellett alkot a klasszikus avantgárdok közül: *Barcsay Jenő, Anna Margit, Korniss Dezső, Bálint Endre, Schaár Erzsébet, Vilt Tibor*. Az ötvenes évek szocreál sikerművészei közül *Mikus Sándor*. A nagy reményű fiatalok: *Ország Lili, Kondor Béla, Deim Pál, Major János, Schéner Mihály*. Az avantgárd áttörését végigvivő ifjak: *Lakner László, Keserü Ilona, Bak Imre, Hencze Tamás, Fajó János, Maurer Dóra, Nádler István*. Első kiállításokon jelentkeznek: *Karátson Gábor, Váli Dezső, Kovács Albert*. Legalább öt generáció egyszerre egymás mellett.

Az udvaronc, az előfutár, az újító, a megszállott, a lázadó, a szórakoztató, a másoló.

Az előző csoportosítást némileg fedi *Piere Francastel* csoportosítása, aki *újítókat, variációkészítőket és másolókat* különböztet meg. Az *újítók* kifejezeten az *avantgárd művészek* közé tartoznak, a többi csoportban, beleértve a *konzervatívokat* is, azonban megtalálhatók a *variációkészítők* és a *másolók* is.

Amikor egy kreatív újító rátalál egy új kifejezőmódra, formára, alkotás közben leleményét még maga sem tudja pontosan értelmezni. Igyekszik hozzákapcsolni a már ismert, általa is használt egységekhez, vizuális világhoz, percepcionális és intellektuális tapasztalathoz. Felfedezése nemegyszer akkor tudatosodik benne, amikor közvetlen környezeté felhívja rá a figyelmét. Nagyon is belátható, hogy idő szükséges ahhoz, hogy ez az új formula megközelíthetővé váljon, mások számára is megteljen tartalommal. (Analog módon a tudományos felfedezések sorsához.) Már *Aquinói Tamás* is így fogalmaz: „A művész tudása a műalkotások oka, úgyhogy a művész saját értelme szerint dolgozik.”

Az avantgárd képzőművészek is elsősorban abból a közegből, társadalmi körből merítik nyelvezetüket, formakincsüket, amelyben műveiket megalkotják. Kapcsolatrendszerek, kölcsönhatások révén, melyek dokumentálását egyébként a művészettörténészek is fontosnak tartják.

A hatvanas évek végén egyszerre, egymást erősítve jelentkeznek egy nemzedék hasonló vizuális szemlélettel, egymáshoz közeli vagy azonos nyelvet beszélve: *Keserü Ilona, Nádler István, Bak Imre, Fajó János* stb. Az „ipartervesek”, ahogy rájuk ragasztják az azonnal melléjük álló kortárs szakmabeliek: *Körner Éva, Pernecky Géza, Beke László, Néray Katalin* (a kiállítóhelyiség neve alapján – az Iparterv építészeti tervezőiroda állami, hiszen másmilyen akkor még nem is volt). Ez az időszak egyébként is az egymást támogatók csoportosulásának időszaka: a

Szürenon tagjai is együtt állítanak ki, vállalják egymást, ha lazábban is, mint az „ipartervesek” (*Pauer Gyula, Haraszty István, Csáji Attila stb.*). Az avantgárddal együtt jár az utóhad is. Vagyis egyrészt a követők, utánpótlás, másrészt az ellenállók, akik önmagukat épp az avantgárddal szemben definiálják.

A művek formanyelvét, eszmevilágát, tartalmát, kifejezőmódját tekintve élesen elkülönül egymástól az *avantgárd (újító) művész* és a *konzervatív (hagyománykövető) művész*. A két szélsőséges csoport között legalább három további átmeneti csoportot érdemes elkülöníteni: az *avantgárdhoz közel állók*, a *középutasok* és a *konzervatívokhoz közel állók* csoportját (további finomításokkal még további átmeneti csoportok különíthetők el, anyagaink s tapasztalataink alapján a hatvanas–hetvenes–nyolcvanas évek hazai képzőművészei – ezen belül a festők, szobrászok, iparművészek, ipari formatervezők, építészek – nagy biztonsággal besorolhatók az öt csoport valamelyikébe).

Külön csoportot képviselnek a kreatív-újítók között, akik identitásukat végül mégis a kulturális elitbe kerülésükkel vagy a gazdaságban találták meg (eklatáns példái *Szász Endre* és *Varga Imre*). „Egy divatfodrász és egy divatművész hasonló elveket vall az elméletben és a gyakorlatban; az egyik azt akarja, hogy vevői a bálteremben, a másik azt, hogy a Royal Academy nagytermében csillogjanak” – írta 1817-ben *William Hazlitt*.

A hetvenes évek elején még dominánsan létező, a nyolcvanas évek közepén már jelentőségét látványosan veszteni kezdő „képcsarnoki festészet” és az ennek a helyébe lépő „áruházi művészet” létrehozói számára a műteremtés – pontosabban: műtermelés – kifejezetten gazdasági indíttatású. A festés tisztességes pénzkereső foglalkozás, aránylag jól meg lehet élni belőle (ráadásul a szakmában működik a csoportidentitás, a szolidaritás és még a szociális érzék is, még tízgyerekes családok is rendesen megélik a heti zsűriken elfogadott képekből, például *Doór Ferenc*). Az egyszerűen csak pénzt keresőt hallgatólagosan a szakma is tolerálja, segíti. A kép árucikk, a nem piacgazdasági mechanizmusok közepette is. A képcsarnoki festő akár több évtizedig is megelégszik jelentéktelen változatokkal, nem feszíti szét a megszokott kánon kereteit. (Ez még olyan, egyébként nagy formátumú művésznél is így van, mint *Bernáth Aurél*, amikor évről évre sorozatban festi képcsarnoki eladásra szánt tájképeit, akvarelljeit.)

Az udvari művész (s persze az „udvar”) a történelem folyamán nemegyszer hozzájárult a művészet modernizációjához (mint ezt például *Martin Wranke* kvantitatív módszereket is alkalmazó kutatásai is bizonyítják). A hetvenes évek elején az „udvari művész” szerepkör azon-

ban egyet jelentett a modernségellenességgel (a politikai legitimációnak ez szinte feltétele volt) egészen addig, amíg egyrészt a hatvanas évek udvari művészei el nem kezdtek valami sajátos, posztimpresszionista alapú kubisztikus-geometrikus absztrakt stílusban festeni, szobrot készíteni (például *Eigel István, Gerzson Pál, Varga Imre, Kokas Ignác*); másrészt a kegyeltek, a hatalom futtatottjai addig nem feszegették a hűrt, amíg nekik és ezáltal később másoknak is szabad volt a modern képzőművészeti nyelvet, illetve annak egy hibrid változatát használniuk; harmadrészt, amíg ki nem derült, hogy az avantgárd egyes teoretikus hajlamú művészei valójában az egyetlen párt tagjai, és konstruktivista, nonfiguratív festményeik mögött a hivatalos ideológia mellett elkötelezettek, csak azt megreformálni akaró, elszánt művész áll (például *Fajó János*). Ha a művész tudatosan és túlságosan figyel a közönség vagy a megrendelő igényeire, beleszólására, a művészetet más szintre szállítja le, mint ahol a korszakot meghatározó művek állnak. Az „udvaronc”, a „szórakoztató” vagy a „jól kereső beállítottságú”, vagy az a művész, akinek a műteremtés nem a kifejezés, hanem a „jól megélhetés”, a „társadalmi presztízs”, a „propaganda” vagy a „hatalom” eszköze (az idézőjelek jelzik, hogy e kategóriák maguktól a művészekről, azaz az 1970–71-ben és 1985–86-ban készített képzőművész-, az 1988–89-ben és 1992-ben készített építész- és képzőművész- és az 1984–85-ben készített ipari formatervező-interjúkból származnak), olyan műveket hoz létre, amelyek a külső elvárásoknak akarnak megfelelni, kifelé forduló, másokra figyelők.

A hetvenes években a csoportoknak igen nagy a szerepük a magyar képzőművészek életében. Vannak a „szerda esték” *Schaár Erzsébet* és *Vilt Tibor* városmajori lakásában (*Körner Éva* és *Frank János* az állandó művésztörténész vendégek), ahova meghívottnak lenni rangot jelent és egy avantgárd csoporthoz tartozás lehetőségét. Eljutni *Vaszko Erzsébet*hez, és kiérdemelni a figyelmét, ugyancsak rangot ad a fiatal festőknek. Vannak a *Korniss* és vannak a *Bálint* körül csoportosulók (az előbbihez inkább a konstruktivisták, az utóbbihoz a lírai absztraktok vonzódnak). Úgy is fogalmazhatnám, van néhány idős művész, mester, akik iskolateremtő egyéniségek anélkül, hogy beengednék őket a Képzőművészeti Főiskolára, sőt annak ellenében, hogy a hivatalos képzőművészet nem ismeri el rangjukat.

Lényeges szociológiai kérdés: miért éppen ebben az időpontban, és miért éppen ezek a csoportosulások jönnek létre?

Sorokin terjedelmes munkájában, huszonöt évszázad művészetének elemzésében kétféle művészettípust állít szembe egymással: az *ideációst* (vallási művészet) és az *érzéketest* (világi művészet). Ez a megkü-

lönböttes, a szembeállítás mindegyik társadalmi csoporton belül megjelenik, ám három csoportban domináns: a zárt paraszti kultúrát őrző, idős falusiak körében, a vallásos katolikus, falusi és a kisvárosi kispolgári családokban és az elitkultúra szakértő csoportjában („volt a szakrális művészet, és van a polgári művészet”, „a hálószobába tettük a vallási témájú képeket, és ide, ahol a vendégeket fogadjuk, a többi festményünket”, „csak a szentképeket szeretjük, a többi a fiataloknak való”).

Azoknak a *vándorpiktoroknak*, akik a 20. század elején járták Európa-szerte a falvakat, és festményeken örökítették meg a házat, a kertet, a jószágot, a felszerelést, együtt az emberekkel, mai utódai részben a rajztanárok, részben az őstehetségek, nem pedig az úgynevezett *naiv művészek*: az ő munkáik főleg a városi értelmiségiek körében népszerűek, s utánozóik legfeljebb akkor akadnak, ha kiderül, hogy ezzel jó pénzt lehet keresni. A „naiv művészek” festette képek nem felelnek meg a paraszti önszemléletnek. (1973–74-ben Győry Elek paraszti festőnek több kiállítása volt, amelyeken a falujabeliek, olyanok is, akik egyébként sose járnak kiállításra, megjelentek. Magát az eseményt ünnepezték, hogy közülük valaki ilyen „nagyra jutott”, a képekkel azonban nem igazán tudtak mit kezdeni.)

Az *őstehetségek* olyan parasztemberek, akik megpróbálkoztak ugyan a képzőművészet hivatalos intézményeibe is bekerülni, esetleg jártak is városi iskolákba rajzolni tanulni, de nem tudtak beilleszkedni a városi életformába, kultúrába, hazamenekültek, s egy idő múlva elkezdték rajzolni, festeni az otthoni környezetet. Ezek a paraszti élet képei, ábrázolásmódjuk, szemléletük erősen fotografikus (ez esetben a festmény utánozza a fényképet), merev, beállított, egyénítés nélküli, nagyjából megegyezik az első világháborús katonai fényképek stílusával. A *falura kijáró rajztanárok* részben a képcsarnoki festészethez igazodnak, részben ehhez a sematikus fotonaturalizmushoz. Másként festenek kisvárosi, másként falusi megrendelőiknek, és megint másként, ha esetleg van lehetőségük kiállításon is megmutatkozni (ez utóbbi a két háború közötti békés, szelíd, idillikus posztnagybányai szemlélethez áll közel, azt igyekszik másolni, utánozni). Nemesgyszer a halála után, fénykép alapján rendelnek festményt valakiről. A megrendelésre festett képek, hasonlóan néhány más lakberendezési tárgyhoz, a családi csoportszimbólumok által kifejezett összetartozás kellékei.

Szerepelvárások

A művészt a képzőművészet-szociológiát teremtő 19. századi gondolkodók „kiugró”, „alapvető jellemnek” (*Hippolyte Taine*), az „ideáloknak elkötelezett jellemnek” (*Pierre-Joseph Proudhon*), „teremtő zseninek” (*Jean-Marie Guyau*) tartották, de meg voltak győződve arról, hogy alkalmazkodniuk kell az őket körülvevő társadalom normáihoz, mert alkotásaik csak így érhetik el a társadalom javát szolgáló „jótékonyági szintet” (*Taine*). *Wilhelm Hausenstein* szerint a művész feladata, hogy új impulzusokat adjon az őt formáló társadalomnak és kultúrájának. A mai szakemberek szerint viszont, ha a művész alkalmazkodik a társadalom kulturális normáihoz, az károsan hat vissza művészetére. Sőt vannak, akik szerint a művésznek egyenesen az a feladata, hogy szembe szálljon az adott kulturális normákkal.

Silbermann zeneszociológiájában a művésztársadalom lehetséges strukturális-funkcionális elemzésében figyelemre méltó szempontnak tartja a művészek társadalomnak nyújtott szolgáltatásait. A hatalmi politikai-kulturális elit által támogatott, a szakértők által kiválasztott művészcsoporthoz készíti el a nagy állami megrendelésekre születő képzőművészeti alkotásokat. A reprezentációt szolgálják, a hivatalos ideológiát közvetítik a nagyközönség számára, zömükben azonban kiüresedett formanyelven fogalmaznak.

A nyolcvanas években a kultúrpolitika legitimálta a hatvanas-hetvenes évek művészeti irányzatainak, művészeinek nagy részét (nem mindenkit, például *Erdély Miklóst* nem).

„A művészek és a politikusok az embert nemcsak megnyerik, vagy meg akarják nyerni a maguk számára, hanem őt és világát át is akarják alakítani” – szögezi le *Werner Hofmann*, a nagy hatású művészettörténész. Ezt az attitűdöt nagyon kevés művész képviseli az 1970–71-ben, és senki sem az 1985–86-ban megkérdezettek közül. Sokkal gyakoribb a távolságtartó magatartás az efféle megnyilatkozásokkal szemben; a kortárs művészeknél e 18–19. századi szerepet sokkal inkább felváltot-

ta annak tudása, hogy a művész interpretálója, magyarázója, közvetítője és egyben teremetője a világnak, a „valóság”-nak, a látványnak, az ideáknak, az értékeknek és az érzelmeknek, de a körülményeket, az embert, a világot nem változtathatja meg. Még a szocreálból a kritikai realizmushoz átálltak, még a gyéren, de megjelenő happeningek létrehozói, a fluxus művészei sem demonstrálják a változtatás, átalakítás szándékát, pedig ők oppozícióban vannak a művészetnek mint esztétikainak a szemléletével. Akárcsak a konstruktivisták, akik a húszas évek társadalmi elkötelezettségű, főként orosz avantgárdját és *Kassák Lajost* tartják elődeiknek. Nem mintha nem volna társadalomkritikus a magatartásuk és számos, művészetén kívüli megnyilvánulásuk. De nem értékelik úgy túl a művész társadalomra gyakorolt hatását, befolyását, mint tették a tízes években a futuristák („A művészek legyenek hatalmon! A zsenik nagy proletariátusa fog uralkodni!” – hirdette *Filippo Tommaso Marinetti*), később a dadaisták. Mintha az ötvenes-hatvanas évek agyonpolitizált, túlideologizált képzőművészete után a szakma lemondott volna az idealisztikus, utópisztikus célokról. Kétségtelen, a neoavantgárd korai hazai képviselői közül ez ellen tiltakozva is vállalkoztak messianisztikus megnyilatkozásokra (*Erdély Miklós, Altorjai Sándor, Szentjóby Tamás, Hajas Tibor, az 1969-ben öngyilkos Dombrowszky István*).

A hivatalos művészeti ideológia szintjén a hatalmon lévők legitim esztétái, művészettörténészei még leírtak olyat, hogy a „pozitív művészet” „átalakítja” a világot stb. Ezt azonban már senki sem vette komolyan. Egy szerepjáték résztvevőiként ezt a szerepet kellett alakítaniuk (aki nem volt buta, nyilván cinikusan szembenézett a tényekkel), szócsövek voltak, a fórumokat is birtokolták, ám még az általuk valaha magasba emelt s ekkorra már csak szigorúan politikai, reprezentációs megbízatások teljesítésére felhasznált művészek sem hittek kinyilatkoztatásaikban.

A művészek társadalmi szerepének és műveik esztétikai értékének minősége nem feltétlenül esik egybe. A képzőművészeti intézmények (Képző- és Iparművészek Szövetsége és különböző bizottságai, Művészeti Alap stb.) képzőművész vezetői részben a hatalom (a minisztérium Képzőművészeti Főosztálya, 1989-ig „a” pártközpont stb.), részben a szakma által delegáltak. E társadalmi szerepek és a művek minősége között semmilyen egybeesés nem mutatható ki, nemegyszer igen nagy a diszkrépancia.

A képzőművészet közönségében működik egyfajta hiedelem, elvárás a művész külsejét és a művészi attitűdöt illetően. Ez egybeesik a 18. század végi, a 19. századi romantikus művészmagatartással: a mű-

vész zseni vagy bohém vagy örült, művésznek lenni önmagában neurozis, és egyben társadalmon kívüliség.

A romantikától örökölt vélekedés szinte előítélettel merevedett még az értelmiségi művészetbefogadók között is, és maga a művész is vállalja e magatartást, meg akar felelni az elvárásoknak: „az igazi művész magányos”, „nem értik meg”, „nincs közönsége”. A „magányos zseni” szerepjáték, melyet művész és befogadó egyaránt elvárhat a műteremtőtől. Ám a legelvetemültebb emberkerülőt, a legelviselhetetlenebb habitusú művészt is finom kapilláriarendszer köti össze a társadalommal, elfogadó közegével. A pontos életrajzi elemzések, dokumentumok minden esetben feltárják a művész kapcsolatrendszerét, azt a közeget, amely körülveszi, segíti tevékenységét. A hatvanas években a nyilvánosságból kiszorított, az állam, a művészeti intézmények által nem támogatott, „magányos” képzőművészek körül valóságos „csapat” alakult ki, szóban terjesztett információk alapján indult meg a mítoszképzés, „mindenki minden eseményről” értesült, azaz volt egy polgári-értelmiségi, avantgárd-értelmiségi csoport, amely a tiltott vagy épp csak tűrt képzőművészeket körülvette. Amikor 1968. október 13-án, a Képzőművészeti Lektorátus által egyetlen estére engedélyezve, *Tóth Tibor* megszervezte *Ország Lili* (mindketten Szőnyi István-tanítványok) első önálló budapesti bemutatóját Rákosligeten, a Belvárostól másfél órányi buszozással elérhető vidékies, az ötvenes évek hodályszemlélete szerint kialakított művelődési házban két-háromszáz ember tolongott (vidéki fiatal tanár, ma egyik nagyvárosunk főpolgármestere; helyi orvos, ma neves kutató külföldön; azóta ismertté vált, akkor periférián lévő festők, költők, zenészek, néhány művészettörténész, egyikük ma tanszékvezető professzor; pszichológusok, szerkesztők, bábszínházások, műfordítók: a „szabadon lebegő értelmiség” prominens tagjai, akkor kívül és távol a politikai és kulturális hatalomtól). A kiállítást *Bálint Endre* nyitotta meg, akinek önmagában is rendkívül kiterjedt kapcsolatrendszere, pártfogoltjai és pártfogói voltak (egy kontaktometriai vizsgálat tanúsága szerint kb. 600 emberrel volt valamilyen kapcsolata). Véleményformáló saját szakmájában. Amikor 1970-ben az Eötvös Klubban megnyitotta a Népművelési Intézet által zsűrizett, engedélyezett kiállítását három kezdő, fiatal művésznek, tanítványainak (*Németh Géza* a nyolcvanas évek közepén ismeretlenül, csak festményeinek diáival megnyerte a Világbank képzőművészeti pályázatát, ezt sikeres washingtoni, New York-i kiállítások követték; *Péter Vladimír* ma az Iparművészeti Főiskola tanszékvezetője, vezető ötvösművész; *Váli Dezső* ma generációjának egyik számon tartott festője, akkor kezdő belsőépítész), ugyanaz a közönség volt jelen, mint *Ország Lili* megnyitó-

ján, a közösségvállalás, a közös értékrend demonstrálása jegyében (megjegyzendő, hogy a három fiatal művész nem végzett Képzőművészeti Főiskolát, ezért „csak” a Népművelési Intézet zsűrizte őket mint amatőröket – ennek köszönhetően jöhetett létre a hetvenes években számos avantgárd kiállítás –, s azért hárman, mert az már csoportnak számított, és az „amatőrök” csak csoportosan mutakozhattak be az akkori kultúrpolitika játékszabályai szerint).

Akkoriban és azóta is gyakran lehetett hallani, majd olvasni, hogy *Ország Lili*, illetve *Váli Dezső*, a „nagy magányosok” közé tartozik. Mindkettejük címlistája több száz emberből áll, *Ország Lili* (1926–1978) művei mintegy 100 magánszemélynél, *Váli Dezső* művei (1942–) ugyancsak mintegy 100 magánszemélynél találhatók. (Ország Lili-képek Tel-Avivban, Jeruzsálemben, Párizsban, Hamburgban, Torinóban és Rómában is láthatók magánlakásokban.) *Hauser Arnold*nak igaza van abban, hogy a művész „tegyen bármi lelkesen hitvallást iskolák, csoportok, mozgalmak, harcos- és sorstársak mellett, mihelyt fest, komponál vagy költ, egyedül van, és egyedül érzi magát”.

A művész – az előfutárok, a profetikuskok, a megszállottak, az újítók, a lázadók (természetesen ezek is társadalmi szerepek) – az alkotás folyamatában egyedül van a művel, „befelé figyel”, de ez nem zárja ki, hogy visszaigazolást, megerősítést keressen, vannak kiválasztottjai a „szabadon lebegő” értelmiségiek közül, akiknek értékrendje, vizuális szemlélete, ízlésvilága megegyezik az övével; tőlük várja, s többé-kevésbé el is fogadja a kritikát, a művekre vonatkozó megjegyzéseket. Ezzel a megkötéssel lehet tudomásul venni, hogy a „művész nem figyel a közönségre”, „nem a közönségnek fest” (s az ehhez hasonló, korlátozott érvényű vélekedéseket). A közönségre nem – de a saját csoportjára igen, s ez a csoport rendszerint szélesebb, nagyobb létszámú, mint a referenciacsoport. Ez nem is nevezhető „külső hatásnak”, hiszen művész és műértő csoportja folyamatos, sokoldalú kommunikációban, rendszeres érintkezés során cseréli ki véleményét, eszméit, érzelmeit, együtt élnek, a képzőművész vizuális nyelvre fordítja le és képileg közvetíti, ami a verbális és nonverbális kommunikáció során fogalmazódik meg benne. Az a társadalmi csoport, amelybe ő maga beletartozik, így van benne a műben: őáltala állandó résztvevőként, tudatos vagy nem tudatosított kontrollként.

Van a festőnek saját, belső nyelve, ez azonban nem független annak a csoportnak a nyelvétől, amellyel együtt él, érintkezik, amelyet bevon az alkotás folyamatába: a műteremtés ezáltal is szociális, kommunikációs aktus. Persze önkifejezés, önmegvalósítás – e finom szociális, kommunikációs háló kereteiben.

Semmiféle művészet nem jöhet létre és nem válhat ismertté társadalmi bázis nélkül. Ország Lilinek – akiről minden elemzője (magamat is beleértve) fontosnak tartja megjegyezni, hogy „magányos”, hogy nem tagja egyetlen művészcsoporthoz sem – pályája legelejétől vannak hívei, támogatói. Már a főiskola befejezése után a lehető leghamarább közegebe kerül: az Állami Bábszínház műhelyébe, ahol akkor együtt dolgoznak a szétvert Európai Iskola (1945–49) legkiválóbb művészei. Ott ismerkedik meg Korniss Dezsővel és Bálint Endrével – akiket a sztálinista művészetpolitika évekre hallgatásra kényszerít, ám amikor 1957 tavaszán még megrendeződhet a Múcsarnokban a hosszú évek után első és hosszú évekig az utolsó, minden stílust reprezentáló seregszemle, akkor ők ketten – Bálint és Korniss – kerülnek be a zsűribe, és ők válogathatnak a modern művészek közül (vagyis a szakmai tekintélyük a kényszerhallgatás évei alatt is megmaradt). Ország Lili legjobb barátai: Pilinszky János, Márkus Anna (Anna Márk néven neves festő Párizsban), Schaár Erzsébet; szakmai kapcsolatai szorosak az európai iskolások közül többekkel is; gyermekpszichológus férje mindvégig támogatja; már a hatvanas évek elején műgyűjtője és rendszeres támogatója dr. Rácz István és Dévényi Iván, mindketten nagyon hamar írnak róla; a fiatal Passuth Krisztina művészettörténész még a Bábszínházból, az ugyancsak ifjú Kovács Péter művészettörténész Pilinszkyt keresztül ismeri (és ő lesz a rendezője első hazai kiállításának Székesfehérvárott). Amikor 1968. október 13-án egyetlen estére szóló engedéllyel megrendezem bemutatóját a rákosligeti művelődési házban (neki első budapesti nyilvános bemutatkozása, nekem első önállóan rendezett kiállításom), már „neve” van, és „neveket” vonz (köztük Mándy Stefánia, Tábor Béla, Tábor Ádám, Bálint Endre és Bálint István, a Passuth család, Kolozsváry Ernő műgyűjtő-tanár, Zádor Anna művészettörténész-professzor, dr. Rácz István, Kocsis Botond, Vörösváry Ákos műgyűjtők, Németh Lajos, Dávid Katalin, Szabadi Judit művészettörténészek, Vajda Júlia, Szenes Zsuzsa, Papp Oszkár festők stb.).

A „zseni”-probléma

A „zseni”-probléma szociológiai analízisét többen is elvégezték (*Arnold Gehlen* és mások). A 18. század második fele óta azt tartják zseninek, aki a semmiből teremt, emberfeletti képességekkel emberfeletti teljesítményeket hoz létre, a polgárság rajta keresztül növelheti, abszolútizálhatja produkción-központúságát, teljesítményorientáltságát hihetetlen léptékűvé. Egyben a termelékenység igazolására is kiválóan alkalmas. A zseni mint példakép a reneszánsz művészkultuszában gyökerezik. A zseni Isten helyébe lép, mivel a transzcendens Istennel nem tudnak többé mit kezdeni. A kultuszhoz hozzátartozik a keresztre feszítés: a zseni meg nem értett, szenved, magányos. A zseni: a természet képmása. A Sturm und Drang eszmevilágában a művészetbe betörő természeti erő, aki által helyreáll az ember és a természet összhangja. A zseni a romantikusok szerint a természethez hasonló módon állítja elő a műveket.

Magukat a művészeket is foglalkoztatja, van-e közöttük rendkívüli, kiemelkedő képességű, szintézist teremtő, új nyelvet beszélő „zseni”, illetve, hogy önmagukban mennyi a „zsenialitás”. A szakértő is zsenit keres. A befogadók legkülönbözőbb típusát vonzza, izgatja: ki a zseni, felismerhető-e egyáltalán a kortársak között.

A zsenik, zseniális képzőművészek nevét még a nem művelt rétegekben is sokan ismerik (mindenekelőtt *Michelangelóét* és *Rembrandtét*, majd a *Mona Lisa* festőjeként *Leonardóét*, *Van Goghét*, *Picassóét*. Valamennyi vizsgálatomban ők voltak a legismertebbek, a legnagyobbak tartottak, a „zsenik”).

A kortárs festők egymás között mondogatják, hogy valamelyik kollégájuk „zsenigyanús”, ez azonban rendszerint inkább a viselkedésre vonatkozik, mint a művekre. Némelyik művész önmagával szembeni szerepelvárásában is jelen van a zsenialitás. A többség szerint „van zseni, de nagyon ritka, s a magyarországi helyzet ezt nem is teszi lehetővé”.