

Műfajok, témák

„A művész kiválasztja témáit, s ezzel felmagasztalja őket” (*Nietzsche*). A befogadó, műfogyasztó is kiválasztja témáit. Az egyes művészek és műfajok iránti érdeklődés az ízlés ingadozásainak megfelelően történetileg is igen változó. (*Francis Haskell Rediscoveries in Art* című munkájában a 18–19. századi Angliában és Franciaországban követte nyomon az egyes műfajok kedveltségének változásait.)

A *felismerés, azonosítás* élménye működik akkor is, amikor a festmények első szintjét – mit ábrázol, mi a téma – az emberek könnyedén, magától értetődően meg tudják nevezni. Két egészen különböző korszak festője közel kerülhet egymáshoz, mert képeik témája ugyanaz, vagy színvilága hasonló, vagy bármi közös található bennük a felismerés, azonosítás szintjén.

A festménybefogadók két alapvető típusa jól elkülöníthető egymástól: az egyik a „realista”, tényszerű, józan, pontos művek iránt érdeklődik (20. századi hiperrealizmus, 19. századi naturalizmus, 17. századi németalföldi festészet, érett reneszánsz), a másik az „expresszív”, az érzelmileg ható, fantasztikus, egzaltált művekre fogékony (20. századi német expresszionizmus, szürrealizmus, barokk, gótika). Festőnevekben ez így jelenik meg: *Manet, Monet, Renoir* szemben *Van Gogh*gal, *Gauguin*nel; *Piero della Francesca*val, *Bellini*vel, *Tiziano*val, *Dürer*rel szemben *Grünewald, Bosch, Greco* vagy a 20. század elején *Bonnard, Braque, Utrillo, Vuillard* szemben *Munch*-hel, *Kokoschka*val, *Schielével, Rouault*val. Érvényesül ez az 1970–72-ben – a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kísérleti kiállításokon bemutatott festmények választásakor is: vagy *Székely Bertalant, Madarász Viktort, Paál Lászlót, Ferenczy Károlyt, Fényes Adolfot* választja valaki, vagy *Mednyánszky Lászlót, Egry Józsefet, a Nyolcakat. Vagy Mácsai Pált, Kurucz D. Istvánt, vagy Bálint Endrét, Anna Margitot, Karátson Gábort.*

Azok, akik a 20. századi modern művészetből főként az álomszerű víziókat, a mindennapos élet paródiáit kedvelik, s a mi kísérleti kiállí-

tásainkon, reprodukciósorozatainkból is az expresszionistákat választják (s még az olyan groteszk festőt is, mint *Anna Margit*, akit pedig a legtöbben ingerülten elutasítanak), a művészettörténetből szintén a tényleges elődöket nevezik meg vagy választják ki, akik maguk is groteszk, látomásos világot teremtettek, és szívesen foglalkoztak olyan témákkal, mint például *Szent Antal meggyötörtetése*, *Jeromos*, *Jézus megkísértése* (például *Bosch*, *Schongauer*, *Hugo van der Goes*, *Grünewald*, *Dürer* apokaliptikus metszetei stb.). A démoni, az emberi életen uralkodó hatalmak, a lidércnyomásos víziók összekötik a 15–16. századi festőket és a mai művészeket, és azokat az embereket, akik számára az akkori művek készültek, a mai szemlélőkkel. Az akkori és a mai művekre is jellemző az arckifejezések és a gesztusok nagymérvű felfokozottsága.

A képzőművész is tudatosan él az „impresziókeltés” (*Erving Goffmann*) eszközével, kedvezően akarja befolyásolni a nézőt. Azok a festmények és szobrok, amelyeken tudatos az emberi test torzítása, deformálása, hátránnyal indulnak a műbefogadás folyamatában (akárcsak a testi hibások vagy a feltűnő szépséghibákkal rendelkezők a kommunikációban). Ilyenkor a művész tudatosan kényszeríti a nézőt előítéletei, idegenkedése legyőzésére, amire a néző nem mindig képes. (*Anna Margit* festményeit ismételt bemutatás, többszöri megerősítés után is azzal utasították el, hogy túlságosan csúnyák, nyomorékok, torzak a figurái; *Giocometti* szobrai ellen is a fő érv: „ennyire azért nem csúnyák az emberek”.)

A leggyakoribb és legsúlyosabb az elutasítás – szinte csak a szakértőket, a művészeket és a hozzájuk tartozó kört leszámítva – a groteszk, torzító formanyelvvel szemben. Az alsóbb társadalmi csoportok tagjai a paraszti kultúra tárgyain elfogadják a stilizációt, az emberalak jelzészerű ábrázolását, ám ugyanettől mereven elzárkóznak a festészetben. Miközben a leglátványosabb tévéműsorokban, színházi és operett-előadásokban, filmekben nagyon is kedvelik a humort, a szatírárt, a paródiát – jellemek, figurák eltorzítását, elcsúfítását, groteszk ábrázolását –, a festésztől nem fogadják el ugyanezt: ott rendnek kell lenni, a festő nem boríthatja fel a konvenciókat, az illemszabályokat, a konszenzuson alapuló „reális”, „valóságos” emberábrázolást. Minden formalizmust elutasítanak, a festménytől – amely számukra csak *figurális* lehet – azt várják el, hogy az ember, az állat, a táj, a világ és a természet szépségét, háborítatlan teljességét ábrázolja. A festmény, a szobor legyen szép és hasonlítson – ennyi az elvárásuk.

A groteszk, torz, „csúnya” emberábrázolást még akkor is elutasítják, ha már múzeumba került, s a szentesített, legitim kultúra része. Pedig az alsóbb társadalmi csoportok tagjai, az alacsonyabb iskolai végzettsé-

gúék – tiszteletből a legitim kultúra iránt – nem szívesen mondanak negatív véleményt (inkább hallgatnak, kitérnek, közönyt mutatnak) a legitim műalkotásokról. Amikor a groteszk, torz, csúnya emberábrázolás láttán rosszallásukat, elutasításukat fogalmazzák meg, akkor is hozzátesszik: „pedig minden jó/szép képet szívesen nézek” (ezt természetesen azok is mondják, akik egyetlen festőt sem tudnak megnevezni, a kiállításokon vagy a reprodukciók alapján azonosítani). Az elutasításakor nagyon gyakran hangsúlyozzák kompetenciahiányukat, tiszteletüket a legitim kultúra iránt, melyet számukra a kérdező, interjúvoló képvisel, s meg akarnak felelni a vélt elvárásoknak: számukra a kikérdezés bármilyen formája vizsgaszituáció, meggyőződésük, hogy egy létező normához méretnek.

A képzőművészet befogadásában a *képzeletnek* és az *emlékképeknek* rendkívül jelentős szerepük van. Freud szerint a képzelet funkciója, hogy az élet frusztrációit képzeletbeli és szimbolikus kielégülésekkel kompenzálja. Lucien Goldmann már 1973-ban felvetette, hogy a művészetnek és a képzeletbelinek annyiban hasonló a funkciója, hogy az emberek számára, akik mindennapi életükben számtalan kompromisszumra kényszerülnek, s így kerülnek el, oldják fel a frusztrációs feszültségeket, a művészet lehetővé teszi egy olyan képzeletbeli világ átélését, amelynek „szabatos formája, szabatos struktúrája” van (szabatos, azaz szabályos, kiegyensúlyozott, rendezett, megbízható, állandósult). Talán ez a magyarázat segít értelmezni, hogy miért a harmonikus vagy legalábbis harmóniára törekvő képzőművészeket preferálják a legtöbben. Az idealizált világot (Leonardót, Raffaellót, Ingres-t, a 20. században Bonnard-t, Franz Marcót, de leginkább a 17. és 19. századi naturalizmus utánzóit). „Az emlékek mindent megszépítenek”, „a megszépítő messzeség” stb. az ismert közhelyek a képválasztási indokokban is megjelennek. A torz is csak akkor fogadható el, ha szép, szépen, harmonikusan, kiegyensúlyozottan van megfestve (Bosch), az érzelmi zaklatottság, felfokozottság is csak akkor, ha a szépség átsegít a feszültségeken (Van Gogh).

Gordon Allport és Philip E. Vernon 1933-ban szerteágazó vizsgálataik alapján bebizonyították: az emberek nagyobbik része képes arra, hogy megbízhatóan, pontosan felismerje, azonosítsa a másik ember arckifejezésében, testtartásában kifejeződő érzelmi állapotokat, tartalmakat. Saját kutatásunk megerősítéséhez használtuk Allport és Vernon megállapításait, és őrjük támaszkodva elemeztük a portrékat, s a bennük kifejeződő érzelmelek alapján az elfogadó és elutasító befogadói magatartást. Azok, akik számára a műben az expresszió, a kifejezés a fontos, különös figyelemmel fordulnak az embert ábrázoló műfajokhoz (portré,

csoportkép, zsáner), és hajlamosak antropomorfizálni más műfajokat is (tájkép, csendélet). Azok számára, akik megbízhatóan, pontosan felismerik, azonosítják a képen látható ember, emberek arckifejezését, testtartását és a bennük kifejeződő érzelmeket, a képzőművészetben az *expresszió*, a kifejezés a fontos. Olyannyira, hogy saját ízléshatárait (előítéleteiket) is képesek átlépni: azok, akik eleve elutasítják a nonfiguratív, az absztrakt művészetet, megtorpannak az új-expresszionizmus láttán; azok, akik állítják magukról, hogy nem szeretik és nem értik a modern művészetet, számos expresszionista művet elfogadnak; azok, akik a groteszk, a torzítás, a deformálás minden módját ingerülten elutasítják, kivételt tesznek, ha az emberarcokon és az emberi testtartásokban olyan érzelmeket fedeznek fel, amely számukra mégis olvasható.

Az emberi arc gyerekkortól kezdve kitüntetett jelentőségű a vizuális érzékelésben. Igen kevés utalás, végletes stilizáció is elégséges, hogy expresszív arckifejezést lássunk bele a jelzésekbe. (Gondoljunk a „pont, pont, vesszőcske” igen kedvelt játékra, amikor is a nagyon kis gyerekek is elegendő néhány alapforma – két pont, egy vonal – az azonosításhoz. Kevés vizuális elem elegendő, hogy előhívja a gyermek emlékezetében őrzött vizuális tapasztalatot, az élő emberi jegyek grafikus felsorolását és a pozitív élményt: íme, ez egy *emberi* arc.) Különösen az *eidetikus* (képlátó) befogadó típusok számára vonzó a portré, amely egyszerre mozgósítja a projekciós és absztrakciós képességet. A portré: *képmás, kép-más* (mint minden festmény, de a portré esetében ez hordoz többletjelentés-tartalmat is).

Azok, akik a 20. századi képzőművészet bármely irányzatát kedvelik, azonosulnak vele, a portréfestészetről, mint letűnt műfajról beszélnek, amelyet a 19. század végén „feleslegessé tett” a fényképészet, a fotó gyors elterjedése. A romantikus attitűdű, főként az expresszionistákat és szürrealistákat preferáló, modern festményeket kedvelők azonban a fotóportrékat is elutasítják, mondván, azok nem mutatják a „lélek” sajátosságait, az ember pszichikai tulajdonságait, szemben a régi, nagy portréfestészettel (s itt mindenekelőtt Rembrandtra hivatkoznak, s valóban olyan festőkre, akiknek fontos volt a „lélek”, azaz a másik ember, a személyiség hitelessége: Rembrandt, Giorgione, Watteau, Goya és a sort Van Gogh zárja).

Van azonban egy érdekes kettősség a főként absztrakt képeket kedvelők ízlésében. A nonfiguratív, informel festészettől egyáltalán nem várják el, hogy az embert s környezetét ábrázolja, megjelenítse; a modern művészetből kifejezetten elutasítják az emberábrázoló kísérleteket (expresszionizmus, Bacon, Giacometti, Schaár Erzsébet stb.), s nem szeretik a

művészetben a deformációt. A fotóportrékból sem azokat, amelyek groteszk elemekkel is élnek. A reneszánsz portrékat kedvelik (azokat, amelyeknek valóban nagyon kevés a pszichológiai tartalmuk, nem lelkeznek, hűvösek, tárgyilagosak), és a 20. századi festészetből is azt, amelyik precíz, tárgyias, távolságtartó (főként a szikár konstruktivizmust).

A hazai 18–19. századi portréfestészet és a megfelelő arisztokrata, nemesi, különféle előkelőségeket ábrázoló történelmi arcképcsarnok kedvelése *nem vizuális esztétikai kérdés, nem is festői értékei miatt közelítenek hozzá, hanem kifejezetten a történelmi, dokumentatív értékek miatt.* Ezek kedvelése mögött is többféle indíttatás húzódhat meg. Akiknél ez összekapcsolódik a naiv, a „népi” képző- és díszítőművészet kizárólagos kedvelésével, ott retrográd jellegű, s a választás mélyén feudális, hierarchikus társadalomkép, világkép húzódik meg. Ők előszeretettel válogatták ki reprodukcióinkból is a pápák, uralkodók portréit (*Tiziano, Van Dyck, Velázquez* stb.)

A polgári lakásbelsőkből őrzött portréfestményeknek a státusszimbólum-jellegük a domináns. A családi arcképcsarnok az ősök társadalmi pozíciójának felmutatásával a szerepazonosulás áthagyományozódását, a folytonosságot, a kulturális értékőrzést is jelenti.

Azok között, akik a festménytől azt várják el, hogy „élethű” legyen, „hasonlítson”, nagyon kevesen szeretik a portréfestészetet. Azok, akik mégis, kifejezetten a részletező, fotonaturalista, „felismerhető” arcképeket kedvelik. Ők egyébként a legtürelmetlenebbek, legagresszívebbek a modern festészetrel és különösen annak expresszív, romantikus vagy kubisztikus ágával szemben. Az absztrakt festészetet egyszerűen „hülyeségnek” tartják, legyintenek rá, „ilyet bárki tud festeni”, mondják (és nem sejtik, hogy ezzel az informel tudatosan vállalt egyszerűsítésére, populizmusára, antiarisztokratizmusára éreztek rá). Hajlamosak a pop-arton belül egy s mással megbékélni (például *Roy Lichtenstein* portréival). Vagyis türelmetlenek mindennel, ami mélyebb, összetettebb, ideologikusabb. A portrékból sem azt szeretik, ami az identitást, hanem ami a társadalmi státust, nem azt, ami a személyiség lelki struktúráit, hanem amelyik leegyszerűsített szerepeit ábrázolja, esetleg egy-két sematikus részt mutat fel.

John Berger A letűnt portré című írásában így indokolja a portréfestészet elhalását: „Egy évszázad elteltével egyre kevesebb ember képes hinni a felkínált társadalmi szerepek értékében.” A lakásokban látható, elképesztő mennyiségű portréfotó és a portréfestményekre adott reakciók alapján azt gondolom, ez a történet még nincs lezárva. A szükségletek meg fogják teremteni a megfelelő új formát, az új alakzatot a műfajon belül.

A családi portrék, az „ősök várócsarnoka” sokakat feszélyez, főleg a fiatalabbakat. Sárospataki tanárlakásokban hangzott el, hogy azért nem szeretik a portrékat, mert azok folyton őket nézik, őket kísérik tekintetükkel, mintha mindig ellenőriznének, számon kérnének. Az idősebb családtagok ellenvetései: nem is árt némi kontroll, büntudat, számonkérés. Ez esetben a portrék betöltik azt a szerepüket, amelyet évszázadokon át betöltöttek.

Évszázados hiedelem húzódik meg a meztelen női aktok hálósobai jelenléte mögött. Nagyon sokáig, a görögöktől a reneszánszig hittek abban, hogy a kép befolyásolja a termékenységet és a születendő gyermeket. „A kép, amely a nagy lakószobaablakban megjelenik, annak a képe, ami a szobában történik” (*William H. Whyte*).

A befogadók egy jól körülhatárolható csoportja a 20. századi művészetből azokat a festőket, műveket kedveli, amelyek a romantikából, *Novalistól*, *Jean Paultól*, a *Schlegel* fivérektől származó, a természetutánzás alapelvétől elforduló és az alkotó képzelőerővel a világot újraalakító természetszemléletnek a modern megfelelői. Viszonyuk a természethez és a valósághoz romantikus: a modern festészetből is csak azt fogadják el, amelyben ugyanez a viszony jelenik meg. Számukra a festészet lényege az utópikus, fantáziált valóság megjelenítése, nem a „jelen síma tükre, hanem a nem létező idő varázstükre” (*Jean Paul*). A művészetet tekintik az „igazán abszolút valóságnak”, a festői fantázia válik „világelvvé”. Meggyőződésük, hogy „a fantázia, a produktív képzelőerő a központi szellemi képesség és így minden világszerű konzisztencia forrása” (*Wolfgang Preisendanz*). Többen az interjúkban, kérdőíveken, tesztlapokon szó szerint ugyanúgy fogalmazznak, mint *Novalis*: „a költészet az egyedül igazán valós... minél költőibb, annál igazabb”, csupán a költészet helyett a festészet szerepel véleményük summázataként. A 20. század első évtizedeinek főleg német művészeit kedvelik: *Kleet*, a korai *Kandinszkijt*, *Franz Marcot*, *Noldét*. Az elődök közül mindenekelőtt *Gauguint* és *Gaspar David Friedrichet*. Ezekben a festményekben a természet mitikus és irracionális, antropomorf, s egyben igen távoli az emberi világtól. Kozmikus rend, harmónia, természet és élet egysége, végül is maga a természetmítosz a téma. E művekben természet és művészet törvényei egybeesnek. Alkotó és befogadó egyaránt úgy véli, hogy a művész közvetítő, szellemi megújító, a műben valami lényegest, szellemit, természeti törvényt nyilatkoztat meg. A művész intuíciója segítségével megérzi „azt a misztikus-bensőséges konstrukciót, amely a mai generáció nagy problémája” (*Franz Marc*). Kétségtelen: 20. századi, modern formanyelvű festményekről van szó, ám a felhasznált, örökölt forma- és színjelentések visszautalnak régi

szakrális megfelelőikre, továbbá a romantika szintanaira; a felületalakítás az európai festészeti hagyományoknak, mintáknak megfelelően történik, és e képek valójában igazodnak a látási szokásokhoz. Ez azt jelenti, hogy ez a befogadótípus valójában konzervatív, a tradicionális gondolkodás keretein belül marad. A művek nem széttörik, hanem kitérítik a konvenciókat, új elemeket hoznak, kétségtelenül: újítók, kreatív alkotók többszörösen is „új” művei ezek, amelyek azonban illeszkednek az európai vizuális hagyományokhoz. Értékkörzők is, nemcsak új értékteremtők. Az általuk közvetített világérzés, világkép, „igazságok” a megfelelő új, filozófiai, esztétikai gondolkodásmód, sőt az új természet- és társadalomtudományok által is megtámogatottak, legitimizáltak. (*Heisenberg* „bizonytalansági relációja” *Klee* festményeiben hamarabb jelenik meg vizuálisan, mint ahogy ő tudományosan megfogalmazza.)

Magyarországon a hetvenes években ezeknek a festőknek a választása, az azonosulás velük az európai, polgári, modern kultúrához való identifikálódást jelentette, egyféle modernitást a hatalom által kínált képzőművészet helyett. Ezen európai, polgári, modern kultúra magyar megfelelői (*Egry József*, *Máttis-Teutsch János*, *Tihanyi Lajos*, *Martyn Ferenc*, *Márffy Ödön* stb.) épphogy csak polgárjogot kaptak az akkoriban újraíródó 20. századi művészettörténetben. 1971-ben, amikor a II. Kísérleti Kiállítást rendeztük *Dévényi István* művészettörténész-hallgatóval, ez a szinte kizárólag értelmiségiekből álló befogadótípus *Gruber Béla*, *Ország Lili*, *Kondor Béla*, *Bálint Endre* festményeit választotta, és elutasította a konstruktívakat, a geometrikus absztraktokat, a fiatalabb generációkat. Befogadási limesük: a klasszikus magyar avantgárd a szentendreiekkal bezárólag (*Korniss*, *Barcsay*, *Deim*, *Ország*, *Schaár* a határpont).

Nagyon hasonló ehhez az értelmiségi, kulturális elithez tartozó befogadótípushoz az a középrétegbeli, érettségizett, főként alkalmazotti viszonyban álló (magát a munkát „szükséges rossznak” tekintő), kispolgári befogadótípus, amely szintén a természettől vár megváltást a társadalmi bajok ellenében. Idegenkedik a realista, realiztikus képektől, romantikus festészet gyanánt éli át *Paál László*, *Szinyei Merse Pál*, *Ferenczy Károly* festményeit, *Csontváryból* és *Mednyánszkyból* is csak a tájképeket szereti, befogadási limesük: *Egry József* balatoni tájai. A magyar festészetten kívül nem nagyon ismernek mást, de a reprodukciók bemutatásakor hibátlanul kiválasztják a felsoroltaknak megfelelő nyugat-európai festőket.

Míg az értelmiségi befogadótípusnak a természetben a szabadság a lényeg, a természet a szellem ekvivalense, s a 20. századi festmények

egyszerre a racionalitás és irracionalitás, a kitágult realiztikus és metafizikus világgép megtestesítői, a hozzájuk hasonló attitűddel választó kispolgári befogadótípus számára a természet a *tisztaság* (ez a lényeg) megtestesítője, s a 19–20. századi festményekből azt választják, ami megfelel e képzetnek. A képzőművészet visszavonulás az ipari civilizáció elől a „tökéletes lelkiséggel” rendelkező (*Ludwig Klages*) növényekhez, állatokhoz, a tiszta természethez. Lakásaikban kizárólag tájképek és virágcsendéletek találhatók (részben 19. századi, nem élvonalbeli, részben a felsorolt kedvenceiket utánzó, két világháború között készült, részben pedig hatvanas–hetvenes évekbeli képcsarnoki festmények az „idilli” természetről, a „lélekkel teli” növényekről, virágokról). Menekülés a valóságból: ez a nagyon modernnek tűnő igény már a 16. századi művészetben is felmerült, s újra meg újra megjelenik az alkotók és a befogadók oldaláról egyaránt.

Ugyanez a befogadótípus az alsóbb rétegekben is megtalálható: ők a romantikus (giccses) tájképekben, állat- és virágcsendéletekben találják meg ugyanezt az idillt, tisztaságot, sőt: szabadságot (!) és az e világon kívüliséget. Ugyanazt mondják az őzeket ábrázoló napfelkeltés tájról, mint amit a hasonló attitűdű értelmiségi fogalmaz meg *Franz Marc* őzei láttán (a verbális megfogalmazás minőségében, intellektuális szintjében *van* különbség a kulturális ellátottságbeli különbségeknek megfelelően, a lényegre vonatkozóan nincs). Ők azok, akik határozottan elutasítják a modern művészetet, majd elbizonytalanodnak a *Marc*-, *Nolde*-, *Kirchner*- stb. reprodukciók láttán, mert a vizuális nyelv, a forma mássága mögött is megérik a szemléletbeli, értékrendbeli hasonlóságot. Nagyon hamar fogékonnyá válnak *Csontváry* és *Gauguin* képeire.

Kulturális szinttől függetlenül közös bennük a várostól való idegenkedés, ami azonban nem jár együtt a városi életforma, a civilizáció elutasításával (sőt! a legtöbb civilizációs tárgy az ő lakásaikban található, mindennapi környezetükben lényegesen több a praktikus eszköz, gép stb., mint ami saját társadalmi csoportjukra jellemző). Semmiféle „népieskedés”, „magyarkodás” nem jár együtt a várossal szembeni idegenkedéssel, romantikus attitűddel. Ízlésük mögött kétségtelenül – anélkül, hogy tudnának róla – arisztokratikus életfilozófia, ismeretelmélet áll.

Van egy befogadótípus, amelyik számára a festészetben a lényeg a *naivitással* társult *tisztaság*: *Henri Rousseau*, *Csontváry*, *Utrillo*, *Gauguin*. A művészettörténeti reprotípusokból azonnal, biztonsággal hozzáválasztják *Giottót* (*Szent Ferenc eteti a madarakat*), *Botticellit*. Szeretik a „primitíveket”, a „naiv” festőket, a „benszüllött” művészetet és a gyermekrajzokat.

A nem az avantgárdhoz, nem az elitkultúrához kötődők többsége a *tájképet* szereti leginkább, méghozzá úgy, ahogy azt a romantika, a 19. század természetkultusza megteremtette. Ez a szemlélet megmaradt a populáris művészetben is. A romantika ikonográfiája őrződött meg a mai utánzó, szükségszerűen másodlagos tájfestészetben (*John Constable, William Turner, Gaspar David Friedrich* stb.). Miközben a hetvenes években már itthon is megjelenik az ellenzéki értelmiségiek körében a humánökológiai szemlélet, az aggodalom a tönkretett természeti környezet miatt, s a tájat mint az ember által leigázott, civilizációs objektumokkal elrontott, pusztulásra ítéltet fogták fel (a land-art, például *Keserü Ilona*, vagy a pseudo-art, például *Pauer Gyula*, tiltakozás is az ember és természet katasztrofális viszonya miatt), a lassan polgárosodó, civilizáltabb lakásokba (lakótelepi összkomfort) költöző tömegek olyan tájképeket – vagy helyettesítésükre gigantposzttereket – igényeltek, amelyekben a természetnek és az erőnek a romantikus tájképfestészetben megfogalmazott, új kultusza fejeződik ki.

A társadalomkritika a művészek, az őket körülvevő társadalmi kör, értelmiségi elit vagy a művészetpropaganda céljait nyíltan hirdető pártideológusok elvárása lehet, a nagy többség azonban nem igényli a képzőművészettől. Pontosabban: tudomásul veszik, hogy van ilyen műfaj (köztéri szobrok, középület-díszítések, plakát, illusztráció stb.), de sem a múzeumokban, kiállítóterekben, sem otthon, mindennapi környezetükben nem ezt várják a képzőművészettől. A felszentelt intézményekben és a szentséges otthon falain „szép”, „kellemes”, „békés”, „harmonikus”, „kiegyensúlyozott” festményeket akarnak látni (impresszionizmust, *Szinyeit, Renoirt, Monet-t, Rodint*, de már az ironikus *Manet-t* nem).

A befogadóknak az a csoportja, amelyet elsődlegesen a technika, az anyag, a festésmód érdekel a képből, leginkább mérnökökből, technikusokból, szakmunkásokból s főleg férfiakból áll. Az a kevés nő, aki ide sorolandó, az interjúkban kezűgyességét kiválónak mondta, s maga is számos díszítő vagy esztétikai tárgy létrehozója. A férfiak közt is jóval magasabb ebben a csoportban a kézművesek, a tárgylétrehozók aránya. A művekről – tisztán technikai értelemben – hasonló igényességgel beszélnek, mint a szakértők. Azok a technicista szemléletű, erősen fogyasztásra orientált családok, amelyek saját környezetükben nem tűnnek meg másféle tárgyat, mint amit az ipari formatervezők a konstruktivizmus, neoplaszticizmus, az absztrakt jegyében terveztek, ingerületen utasítják el a konstruktív vagy absztrakt képzőművészetet.

A legtöbb ember kedveli és igényli a *sztorit*, a *történetet*. A modern festészet lemondott erről, ami pedig nagyon sok ember elvárása a festé-

szettel szemben. A pozitív választások esetén igen gyakran hangzott el indokként: „történetet mond el”. Az európai egyházi festészet is ehhez szoktatta az embereket, a képek ezeröttszáz évig történeteket mondtak el Krisztus életéből. A 19. századi történeti festészet, mely a nemzeti múltból mondott el történeteket, ugyancsak mély nyomokat hagyott.

A tanulatlanabb nézők a festménytől is *sztorit* várnak, akár csak az egyéb vizuális médiumoktól (filmtől, televíziótól). A sokszereplős történelmi és vallási festményeket kedvelik, a nagy zsánerjelenteket, a csoportképeket (ritkán a portrékat is, de azokból is inkább a családi, esetleg a kettős portrékat). Nem idegen tőlük a színpadias beállítás (a kortárs képzőművészetben a pop-artot hétköznapias jellege miatt utasítják el), a barokk és más stílusokban a barokkos formulák. Kedvelik a templomi freskókat, lakásaikban rendszerint olyan nyomatok (ritkábban festmények) találhatóak, amelyek az Újszövetség tömegjeleneteit ábrázolják (Krisztus megfeszítése, Utolsó vacsora stb.).

A sztori fantáziaserkentő hatásán túl kiválasztanak maguknak egy szereplőt, akivel azonosulnak, más szereplőket ismerőseikkel helyettesítenek be. A műbefogadásban nem a vizualitásnak s nem is az esztétikai mozzanatoknak, hanem e szimbolikus szerepidentifikációnak van döntő szerepe. Ha az illúzió, amit a néző önmagáról táplál, összetalálkozik a festő illúziókeltő szándékával, jellemző erejével, igen kedvezően mozgathatja meg a személyiséget. A festménybefogadásnak más szintjéről van szó, mint amikor a vizuális jeleken keresztül jön létre az élmény. Fontos viszont a metakommunikatív jelzések olvasata: a mimika, a gesztusok, a testtartás, az arckifejezés megfigyelése, az öltözék (a ruha és a kiegészítők), a hajviselet, egyéb státuszjelzések értelmezése, a személyek közötti kommunikáció megfejtése, a ráhangolódás az érzelmi aurára és mindezekon keresztül az eseményben, történésben való részvétel. Gyakori az aktualizálás, a múltból a mába áthelyezés, a ma kivetítése a szituációra. A sztori, a történet, az esemény fontos tartozéka a műnek, s még fontosabb magában a mindennapi életben, az emberek közötti kommunikációban, társas kapcsolatokban, az egyén élet-történetében. A sztoris, sokszereplős, eseménydús képek viselkedésmintákat közvetítenek, valós élethelyzetekben megismételhető attitűdökre, elfogadási és hártási stratégiákra szoktathatnak, adhatnak példát. (Ha a modern művészet saját belső mozgása, törvényei szerint lemond a képzőművészet ilyen s ehhez hasonló funkcióiról, ha átengedi a terepet a filmnek és a televíziós műfajoknak, s ráadásul ha a modern művészet struktúráihoz igazodva azok is lemondanak a sztoriról, a nézők tömegei onnan szerzik be effajta szükségleteik kielégítését,

ahonnan megkapják. Az utáztatokból, az úgynevezett tömegkultúra úgynevezett tömegművészetéből stb.)

Van azonban egy meglehetősen széles kispolgári-polgári értelmiségi, érettségizett és főiskolai végzettségű közalkalmazotti réteg, többségében nők, akik azokat a képeket szeretik, ahol *nem történik* semmi, nincs sztori. Előnyben részesítik a csendéleteket, az enteriőröket, az intim belső tereket (például *Chardint*, a németalföldi kismestereket, a 20. századból *Bonnard*-t, *Morandix*, *Magritte*-ot és főként *Matisse*-t). Az intimitást és a dekorativitást, a hétköznapiságot és a stabilitást, nyugalmat együtt (*Vermeert* például nem: őt már súlyosnak, rejtélyesnek, túl soknak tartják, *Vermeer* bizarrnak mondott fényeffektusaival szemben a nyugodtabb, kiegyenlítettőbb *Pierre Hooch* képeit választják).

Azokban, akik preferálják, a történelmi festmények sztereotípiaszzerűen előhívják a nemzeti identitás problémáit. Ismét nem a festmény vizuális befogadásáról van szó, és nem a műből magából indul ki az interpretáció, hanem kívülről visznek bele értelmezési lehetőségeket a műbe, belevetítik a meglévő ideákat, attitűdöket, normákat. Így fordulhat elő, hogy nemcsak a 19. századi magyar történelmi festészetbe (*Székely*, *Madarász*, *Mészöly*, *Munkácsy*, *Benczúr* stb.) látják bele a magyar történelmi múltat, és jön létre az azonosulás annak hőseivel, hanem – a szimbólumok, jelek ismeretének hiányában, a műveltség fogyatékoságának következtében – orosz, francia, német történelmi festményekbe is (például *Delacroix*, *Verescsagin*, *Rjepin* stb.). Ami egyben számomra azt is jelenti, hogy miközben a nemzeti identitás, „a hős-dicső magyar történelem” hangsúlyozása a verbalizálás szintjén másokat kizáró, más nemzetekkel szemben előítéletes attitűd, a percepció, az érzékelés, az érzelmek szintjén ez az attitűd valójában nem tud különbséget tenni magyar és nem magyar között (mint ahogy ezen a szinten nincs is különbség magyar, orosz vagy francia között).