

Hogyan toborzódnak a művészek, és hogyan nőnek bele szerepükbe?*

A „toborzás” kifejezéssel azokat a mögöttes folyamatokat jelöljük, amelyek révén új tagok kerülnek valamilyen csoportba. A szociológusok különösen szeretnék megérteni azokat a társadalmi erőket, amelyek arra készítetik az egyéneket, hogy csatlakozzanak valamilyen foglalkozás- vagy hivatáscsoporthoz, és azon belül meghatározott pályát fussanak be, illetve hogy távol tartsák magukat egy ilyen csoporttól.

Számos foglalkozásnál igen könnyen érthetők a toborzási folyamatok. Vegyük pl. a katonaságot, ahonnan a „toborzás” kifejezés tulajdonképpen származik. Világosan tudjuk, hogy szubjektíve és objektíve egyaránt mit jelent hivatásos katonának lenni. Ismerjük azokat a szimbólumokat, így a pénzt, a dicsőséget, a társadalmi előmenetelt, a sok utazást és a kalandot, amelyek erre a pályára vonzanak embereket. Ismerjük azokat a szimbólumokat is, amelyek az egyén kedvét elveszik ettől a hivatástól: a félelmet, a tevékenység ellenszenves jellegét, a fegyelmet, a halált, azt, hogy az embernek el kell szakadnia szereteteitől és szülőföldjétől.

Ezzel szemben igen keveset tudunk arról, hogyan toborzódik a művész. Először is nagyon nehéz meghatározni, mit jelent a „művész” kifejezés; hiába próbálnánk a művész fogalmát lényegi értelemben vagy akár csupán operacionálisan definiálni, mindenképpen kudarcot vallanánk, amint azt esztéták nemzedékeinek hosszú sora is tanúsítja.¹ Ennek oka azonnal kitűnik, mihamelyst felteszünk néhány alapvető kérdést. Így pl., ki a művész és miért az? Vajon azon múlik-e, hogy mennyi időt

* A tanulmány eredeti címe: The Recruitment and Socialization of Artists. Megjelenés helye: MILTON, ALBRECHT C.—BARNETT, JAMES H.—GRIFF, MASON (eds): The Sociology of Art and Literature. Gerald Duckworth & Co. LTD. London, 1970. 145—158. old.

¹ Lásd GABOR, DENNIS: Inventing the Future. Alfred A. Knopf, New York, 1963. 148. old. A szerző ugyanígy határozza meg a „művészetet”.

tölt művészi jellegű munkával? Ebben az esetben hogyan terjesztjük ki a fogalmat olyan személyekre, mint pl. Charles Ives amerikai zeneszerző, aki egész életén át egy biztosítótársaság alkalmazottja volt?

Vajon csak az kerülhet-e bele ebbe a kategóriába, aki csakugyan művészként dolgozik? Ebben az esetben ki kell rekesztenünk nagy művészi potenciállal rendelkező egyéneket, akiknek kreativitása csak lappang, vagy nem művészeti jellegű tevékenységekben érvényesül. Vajon megbízható kritérium volna-e, ha a művészeti világ intézményei — képtárak, múzeumok vagy magángyűjtők — általi elismertetést vennék alapul? Ezzel azonban gyakorlatilag kirekesztenénk valamennyi impresszionista festőt, nem is beszélve Rembrandtról, és éppen abban a korszakában, amikor legfontosabb remekműveinek egy részét festette. E nehézségek miatt a „hivatásos művész” kifejezés definíciója terén be kell érniünk konnotatív és denotatív példákkal, természetesen szem előtt tartva e módszer fogyatékoságait.

Ha hivatásos művészt mondok, Pablo Picassóra, Marc Chagallra, Alberto Giacomettire, Ernest Hemingwayre, William Faulknerre, Anton Webernre és Arnold Schönbergre gondolok, hogy csak a XX. század első felének néhány kiemelkedő alakját említssem. Az ilyen emberek alkotó jellegű feladatoknak szentelik — vagy szentelnék, ha körülményeik engednék — minden idejüket és lelki energiájukat. Más szavakkal, elsődleges tevékenységük arra irányul — vagy irányulna —, hogy kutassák az emberi létezés „alapvető kategóriáit”, hogy magasztalják vagy ócsárolják a tekintélyt, hogy fürkésszék vagy magyarázzák a világegyetemet, hogy megértsék az események jelentőségét, hogy érintkezésbe lépjenek a szentséggel vagy szentségtörést kövessenek el, hogy hirdessék és hogy tagadják az erkölcs és az igazság alapelveit, hogy szembetalálkozzanak az ismeretlennel . . . hogy szavakat, hangokat, formákat és színeket uralmuk alá hajtva és lereagálva felkavarják érzéseinket”²

A MŰVÉSZETEK KONTROLLJA. Bizonyos országokban és bizonyos korokban igen szorosan ellenőrizték a művészeteket, mind az újonnan bevonandók száma, mind pályafutásuk tekintetében. Így pl. Európában a céhek idején a tanítvány sohasem változtathatott mestert, amíg első tanítója bele nem egyezett a szerződés felbontásába, és a leszerződött tanítványnak legalább három évig az illető mesternél kellett maradnia.³ Ezenkívül megpróbálták örökletes kiváltsággá változtatni a mesteri rangot.⁴ Willetts közlése szerint Kínában a Sung akadémia idején (XII. század) „itt a kinevezéssel elért rangok a jelek szerint színekurák voltak, s foko-

² SHILS, EDWARD: Mass Society and its Culture. „Daedalus”, LXXXIX, 1960. 290. old.

³ TOMASINI, WALLACE J.: The Social and Economic Position of the Florentin Artist in the 15th Century. Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1953. 135—140. old.

⁴ DOBB, MAURICE: Studies in the Development of Capitalism. International Publishers. New York, 1949. (jav. kiad.) 116—117. old.

zatos előléptetéssel négy lépcsőn lehetett felfelé jutni". A francia Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémián ugyanilyen bonyolult hierarchia uralkodott. Mindkét akadémián „versenyvizsgálattal lehetett bejutni és feljebb jutni. A jelöltnek mindkét helyen egy megadott témát kellett egyéni eszközeivel megoldani, de elképzelésének előzetes vázlatát előbb hivatalosan jóvá kellett hagyatnia”.⁵

Ha a XX. századi Európa és az Egyesült Államok művészeti életét összehasonlítjuk ezzel a két akadémiával vagy pl. az orvosi hivatás terén az Egyesült Államokban uralkodó helyzettel, amelyet a rendkívül erős intézményi öntudat, a standardizált kompetencia és fegyelem, valamint a viszonylag stabil toborzási mód jellemez, akkor a központosított hivatásellenőrzés viszonylagos hiányát állapíthatjuk meg. Ráadásul ezekben az országokban gyors titeremben és nagy arányokban növekszik a vizuális — és az egyéb — művészet termékei iránti kereslet. A szoros ellenőrzés hiányának és a növekvő piacnak ebből az együttes jelenlétéből már eleve arra következtethetünk, hogy a művészet világának — a tiszta művészetnek (fine arts) és a kommersznek egyaránt — nagy lendülettel, ha ugyan nem mértéken felül kell újoncokat toboroznia. Bizonyos foglalkozásoktól eltérően a művészet világának nincs szüksége arra, hogy a szükséges szint alatt tartsa a toborzást, mint olyan esetben, amikor csak így biztosítható, hogy a társadalom ellenőrzése alatt az alkalmasságot és annak kísérőjelenségeit, a pénzt, a presztízst és a hírnevet.

A művészek toborzásának ez a meglehetősen „nyitottsága” tükröződik az Egyesült Államok számos művészeti főiskolájának engedékeny gyakorlatában és politikájában. Minden jel szerint igen kevés jelentkezőt utasítanak el. Előfordul, hogy hallgatók önszántukból elhagyják a főiskolát, de ritka eset, hogy eltanácsolják őket, mint az orvosi vagy a műszaki főiskolákról. Ritkán vagy sohasem kell döntő jelentőségű vizsgákkal vagy egyéb akadályokkal megbirkózniuk, hogy a főiskolán maradhassanak. Az osztályzatoknak inkább csak bátorító vagy presztízst biztosító funkciójuk van, s nemigen használják őket a bejutás korlátozására, illetve tanévek megismételtetésére. Akinek ideje és pénze van, tetszése szerint végezhet el akár mennyi kereskedelmi és tiszta művészeti főiskolát.⁶

⁵ WILLETTS, WILLIAM: Chinese Art. 2 köt. George Braziller, New York, 1958. 1. kötet, 518. old.

⁶ Ezeknek a művészeti főiskolákra vonatkozó adatoknak, valamint a hallgató családi háttéréről és általános iskolai élményeiről szóló következő alfejezetnek a forrását lásd STRAUSS, ANSELM: The Art School and Its Students: A Study and Interpretation. Kiadatlan, 1955. Lásd még GRIFF, MASON: The Commercial Artist: A Study in Changing and Consistent Identities. In: Stein, Maurice — Vidich, A. — White, D. (eds): Identity and Anxiety. The Free Press, Glencoe, Ill. 1960. 219—241. old.; ugyanő: The Recruitment of the Artist. In: Wilson, Robert N. (ed): The Arts in Society. Prentice Hall, Englewood Cliff, N. J. 1964. 61—94. old. ugyanő: Conflicts of the Artist in Mass Society. „Diogenes”, XLVI, 1964. 54—68. old.

A MŰVÉSZ KORAI SZOCIALIZÁCIÓJA

Attól, hogy a művészeti toborzás nincs erőteljes korlátozásnak vagy szigorú ellenőrzésnek alávetve, nem szabad azt hinnünk, hogy a művészek amúgy belepottyannak a művészet világába. A társadalmi mechanizmusok egész rendszere biztosítja, hogy legyenek olyan emberek, akik művésznek tekintik magukat; s természetesen attól, hogy ezt a gépezetet maga az érintett személy rendszerint nem látja, az még nem kevésbé reális.

A legfontosabb mechanizmus, amely napjainkban a művészetbe szivattyúzza a tehetségek áradatát, a közoktatási rendszer, amelynek segítenek a művészeti főiskolák, s amelynek tudattalanul és akaratlanul sok esetben a hallgató családja is a malmára hajtja a vizet. Egyebek között az is ezt igazolja, hogy napjainkban sem az egészen magas, sem az egészen alacsony társadalmi osztályok nemigen adnak művészeket. Az emberek a művészi pályára rendszerint nem az egyetemi előkészítőn vagy egy elit kollégiumban határozzák el magukat, ezenkívül általában gazdaságilag alacsonyan álló személyekből sem lesznek művészek azáltal, hogy esetleg a községükből kikerült mintaképeket utánoznának (sokkal nagyobb valószínűséggel követik a sportolók példáját). A legkülönbözőbb társadalmi rétegekhez tartozó szülők nyitják meg gyermekük előtt a művészetek világát azáltal, hogy humanisztikus, hobby-szerű vagy bizonyos más értékeket hangsúlyoznak; ám igen kevés az olyan szülő, aki a vizuális művészeteket alkalmas terepnek tekintené a csata megvívásához a társadalmi és foglalkozásbeli sikerért. Így azután kevés szülő befolyásolja gyermekét közvetlenül olyan irányba, hogy a művészetet válassza hivatásul. Ezenkívül a képtárak és múzeumok látogatása, akár szülőkkel, akár nélkülük, nem játszik önálló szerepet a toborzásban; a művészeti főiskolák hallgatói igen ritkán közlik azt, hogy „személyes élettörténetükben” szerepe lett volna a művészetnek. A főiskolára kerülő hallgatók személyes ismeretségi körében sem voltak általában művészek, eltekintve az iskolai rajztanártól; továbbá a művészet történetével vagy híres művészek életrajzaival sem ismerkedtek meg közelebbről.

AZ ISKOLAI TAPASZTALATOK. Az iskolai művészetoktatók már igen korán befolyásolják a leendő művész pályaválasztását, rendszerint már az általános iskola felső tagozatában. Bármily szegényes vagy téves legyen is az, amit átadnak, végül is megismertetik a gyermeket a rajzolás és festés nyújtotta kielégüléssel és örömmel. E tanárok az iskolai évek alatt végig ébren tartják az érintett gyermekben a művészet iránti érdeklődést azzal, hogy dicsérik, hogy különleges megtiszteltésekben részesítik, hogy közszemlére teszik munkáit, vagy megtisztelő feladatokat bízunk rá, mint pl. a falitábla kidíszítését. Több hallgató említi, hogy már az óvodában örökös dicséretben részesült, s el is különítették a többiektől, hogy nyugodtan dolgozhasson.

A gyermek, akinek művészi hajlamait felismerték, a középiskolában tovább jár művészeti órára, s több esetben lehetősége van arra, hogy a művészetet fő tanszak-

nak válassza. A művészetoktatók javasolni kezdik, hogy menjen művészeti főiskolára — ez enélkül talán eszébe sem jutna —, és információval látják el, sőt esetleg még ösztöndíjat is szereznek neki. Ez a középiskolai környezet további presztízst jelent, mert a gyermek iskolai vagy akár országos díjat is nyerhet, vagy megbecsülést arathat egy színpadi díszlet kialakításával, az iskola lapjába való rajzolással, vagy egyéb ilyen tevékenységgel.

A SZOMBATI MŰVÉSZETI TANFOLYAMOK. A középiskolának a toborzási folyamatban játszott szerepét kiegészíti egy jellegzetes intézmény, a szombati művészeti tanfolyam, amelyet a város szépművészeti múzeuma tart fenn. Ezek a külön osztályok, amelyek Európában és az Egyesült Államokban egyaránt megtalálhatók, döntő szerepet játszanak a művészeti pályaválasztásban. Olyan gyermekek számára, akik csak korlátozott művészetoktatásban részesülnek (különösen a magán- vagy egyházi iskolákban, ahol ilyen oktatás esetleg egyáltalán nincs is), ezek az osztályok jelentik első ízben a színvonalasabb képzést és a kvalifikált oktatókat. A szombati tanfolyamok nemcsak anyagi feltételeket — olajat, ecsetet, modelleket — biztosítanak a diákok számára, hanem gondoskodnak a szakoktatásról, ezen túl pedig maga a múzeumi környezet is serkentőleg hat. Végül gyermekek és serdülők számára egyaránt esetleg ez az első (talán az egyetlen) alkalom arra, hogy olyan, velük egykorúakkal kerüljenek össze, akik hasonló módon vonzódnak a művészethez.

A szombati tanfolyamok másik fontos kihatása, hogy kiválasztják a művészi személyiséget. Más szavakkal, a tanfolyamon való részvétel az illető társadalmi környezetében levő emberek számára, de saját maga számára is azt jelenti, hogy társadalmilag elismerték mint olyan személyt, akinek van valamilyen különleges, más emberekből hiányzó és bizonyos előnyökkel járó képessége. Ráadásul ezek a tanfolyamok támogatják azt a művészknél gyakran megfigyelhető és ekkor már kialakulóban levő tulajdonságot, hogy az illető függetlenségre és szabadságra törekedjék a külső kényszerekkel szemben, hiszen — talán életében első ízben — kiemelik az egyént társadalmi környezetéből. Ez meggyorsíthatja ezeknél a gyermekeknél az egyoldalú gondolkodástól az autonóm gondolkodás felé tartó normális fejlődést, amelyet Piaget tanulmányozott.⁷ Végül a szombati tanfolyamok tapasztalata megerősítheti bizonyos gyermekeknél a biztonságérzetet: a gyermekek és serdülők világában rendkívül fontos szerepe van az összehasonlításnak, s olyan gyermekeknek, akiknek esetleg csakugyan a festői készség az egyetlen kiemelkedő képességük, a tanfolyamokon való részvétel módot ad, hogy ezzel kérkedjenek.

⁷ PIAGET, JEAN: The Language and Thought of the Child. 3d., rev. Humanities Press, New York, 1959.

A SZÜLŐK ATTITÚDJEI

A művészi képességekkel rendelkező egyén gyermek- és serdülőkori társadalmi tapasztalatának vizsgálata nyomán kirajzolódó kép a bátorítás és a jutalom, a törekvés és a teljesülés kongruenciáját mutatja. A gyermek azt tanulja, hogy teljesítménye társadalmilag jelentékeny és konstruktív, egyszersmind pedig arra ösztönzik, hogy szabadon gyakorolja azt, amiről úgy érzi, hogy énjének lényege. Ha eltekintünk a normális gyermek- és serdülőkori feszültségektől, együtt vannak mindazok a tényezők, amelyek kedveznek a művészi pályára való felkészülésnek.

Ebben a struktúrában akkor támad repedés, amikor az illető személy nyilvánosan bejelenti, hogy valóban művészi pályára akar menni. A leendő művész szülei általában két nagyon súlyos ellenvetéssel élnek. Először is, úgymond, a festő nem remélheti, hogy kizárólag képeinek árából fenntarthatja magát, s emiatt nem lesz módja szert tenni a családjá által fontosnak tartott sikerszimbólumok nagy részére. A második ellenvetés a bohém művészember sztereotip képzetével kapcsolatos: a család nem szívesen látná, hogy fiából bohém lesz, mert ez sérti kultúránk elismert normáit. (Természetesen az, hogy a művészek sok esetben csakugyan bohémszerű életet élnek, szorosan összefügg pénzügyi problémáikkal.)

Amikor kiderül a diákról, hogy művész szeretne lenni, szüleinek attitűdje a visszájára fordul vele szemben. Kirobban a válság, amely a szándék bejelentésétől kezdve szakadatlanul éleződik, s csak formális iskoláztatásának lezárulásával ér véget. Az egész család minden erejét latba veti, hogy lebeszélje a fiatalembert. Eltávolítják képeit a falakról, ahol addig díszhelyet foglaltak el. A beszélgetésekben kínosan kerülnek minden olyan témát, amely művészi teljesítményekkel kapcsolatos, vagy olyasmire vonatkozik, hogy festők különösen jó árat kaptak képeikért.

Ez az időszak ülteti el a leendő művész személyiségében az önmagával való meg hasonlítás (közkeletű szóval elidegenülés) első csíráit. Lelkileg szenved attól, hogy szembe kell szállnia szüleiével. Szenvet azért, mert a gyermeket szoros érzelmi kötélek fűzik szüleihez, mert kultúránk az érvényes normák nevében súlyosan elítéli az ilyesmit, és ebben a vallásos intézmények is támogatják — különösen a fiúi kötelességekkel kapcsolatos dogma —, végül azért, mert a művészt alkatilag jellemzi a felfokozott érzékenység és képzelőerő. Ebben az életszakaszban általában normális jelenség az egyénnek a függetlenségre irányuló törekvése, de ennek a törésnek magában véve is külön szerepe lehet a művészi pálya alakulása szempontjából. Rank pl. így ír az egyéniség kialakulási folyamatáról:

„Az anyától való. . . egyoldalú függést felváltja az egyénnek az önteremtő fejlődés révén a függés alól való fokozatos felszabadulása. . . A harmadik és legmagasabb fejlődési szinten levő személyiség, a kreatív típus, pl. a művész vagy a filozófus, megteremti saját világát, amelyet el tud fogadni anélkül, hogy rá akarná kényszeríteni másokra; és elfogadja önmagát. Az ilyen személyiség megalkotja a saját

belső eszményeit, amelyeket önnön parancsolataiként vállal. Ugyanakkor élni tud a világban anélkül, hogy szakadatlanul konfliktusba kerülne vele.”⁸

A művészi pályára igyekvő gyermek szüleinek attitűdjében bizonyos következtetés állapítható meg. Említettük, hogy az ifjú művészt bátorítják és jutalmazák, s hogy korai művészi sikerei szülei és az ő számára egyaránt öröm és presztízs forrását jelentik. Mindamellet, ha figyelembe vesszük az iskolai siker és a foglalkozási siker közötti különbséget, a szülők későbbi ellenzését is meg lehet érteni. Az iskolai siker általában nem haladja meg a bizonyítvány kereteit („a kislányom állandóan ötösöket kap művészetből”), ezenkívül a gyermek legfeljebb díjakat kap, cikk jelenik meg róla a helyi lapban, vagy megemlítik a tanévzáró ünnepségen. Amikor azonban a gyermek elvégezte a középiskolát, újfajta standardok és megítélési kritériumok jutnak érvényre, amelyek a pénzügyi siker és a társadalmi presztízs szimbólumaival kapcsolatosak. A művészet nem az az országút, amely ezekben a szimbólumoknak az eléréséhez vezet, és a szülők tudják ezt. Ráadásul ezekben a reakciókban korunk kultúrájának a festővel, a szobrásszal és általában a művészettel szembeni bizonyos jellegzetes, alapvető attitűdjei is tükröződnek.

KULTÚRÁNKÉNT MEGFIGYELHETŐ VÁLTOZATOK. A mai ipari kultúra legfontosabb értékei a konformitás, a tisztesség, az ésszerűség, a gyakorlatiasság és a biztonság. Csak egy részét soroltuk fel azoknak a lényeges értékeknek, amelyek a Max Weber által „ésszerű burzsoá kapitalizmusnak” nevezett kulturális komplexumot jellemzik. A művészet és a művész élete szögesen ellentétes ezekkel az értékekkel. A képzőművészet nem hoz létre semmiféle gyakorlatilag használható dolgot. Ráadásul a művész általában nonkonformista, s a társadalom által előírt viselkedési sémák nagy részét állandóan megsérti. Pályaválasztása összeegyeztethetetlen a siker szempontjával, amelyet a mai kultúra oly nyomatékkal és oly egyetemesen hangsúlyoz. Előfordulhat, hogy a művész szülei úgy érzik, életük nem volt sikeres, s mint jó szülők tiszta szívvel kívánják, hogy gyermekeiket ne érhék azok a csalódások, amelyekbe nekik bele kellett törődniük. Ezenkívül az olyan szülőknek, akik számára gyermekük sikere saját szülői szerepük igazolását jelentené, vajmi kevés vigaszt nyújt az a tudat, hogy az ifjú művészt talán elismerik majd halála után. Mégis, az ifjú művész sok esetben mindössze ezt kínálhatja cserébe az általa kívánt áldozatokért.

A művészi pálya szülői ellenzése sem nem újabb keletű jelenség, sem nem korlátozódik szűk földrajzi területekre; de ugyanezt mondhatjuk a szülői helyeslésről is. Már-már klasszikus rituálévá vált az a mód, ahogyan a fiúnak harcolnia kell szülei ellen, mert belsőjét a művészi tevékenység vágya feszíti, szülei viszont el akarják nyomni azt.⁹ Ám számos esetben fordult elő az is, hogy a szülők bátorít-

⁸ RANK, OTTO; idézi MULLAHY PATRICK: Oedipus: Myth and Complex. Hermitage, New York, 1948. 177., 183—184. old.

⁹ FRY, ROGER: Cezanne: A Study of His Development. Noonday Press. New York 1958. 6. old.

tották művészi pályára törekvő gyermeküket.¹⁰ Példa erre egy mai zeneszerző, Gian-Carlo Menotti esete:

„Kisgyermek voltam még, de tisztán emlékszem Milánó mélységes gyászára, amikor Puccini temetési menete végighaladt az utcákon. Halála mindannyiunk személyes vesztesége és hazánk vesztesége volt. Nem csoda, hogy a család és a barátok számára csak örömet és büszkeséget jelentett, ha egy olasz kisfiú elhatározta, hogy zeneszerző lesz. De családomnak a zenéhez való viszonya csak tükrözte azt a közmegebecsülést, amely Itáliában a zeneszerző személyét övezte.”¹¹

Érdeemes volna megvitatni és tovább kutatni azt a problémát, vajon miből erednek ezek a kultúránként oly eltérő attitűdök. Két hipotézis azonban nyomban kínálkozik. Az egyiket Menotti a következőképpen fogalmazza meg:

„Véleményem szerint az átlagos amerikai egyáltalán nem vagy alig tiszteli az alkotóművészt, és hajlamos úgy tekinteni őt, mint a közösségnek majdnem teljesen haszontalan tagját. Az átlagos amerikai apa kétségbeesik, ha egyik fia elhatározza, hogy zeneszerző, író vagy festő lesz. Minden ilyesmit a »puhaság« jelének, férfiatlan és — merem állítani — amerikaiatlan döntésnek tekint.”

Hadd mondjam meg egészen őszintén, hogy ez a művészetekkel szembeni ellenséges magatartás Európában sem ritkaság bizonyos társadalmi osztályban. De a lakosságnak csak igen csekély hányadánál találkozunk vele, többnyire az úrgazdagok körében, meg az arisztokrácia legmerevebb képviselőinél, akik még ma is úgy érzik, hogy mecénásnak lenni előkelőbb, mint alkotni. Ráadásul még ez a kis létszámú haldokló osztály is inkább tekinti a művészi tevékenységet a gazdag élet lényeges elemének, mint unaloműzésnek eseménytelen vasárnap délutánokon.¹²

A másik hipotézis lehetőségét egy népszerű íróvá lett művész veti fel: „A művészetnek megfelelő szellemi éghajlatra van szüksége. Az átlagos francia semmivel sem művészbibb egyéniség, mint az átlagos amerikai... A francia klíma azonban kedvez a művészetnek, mert Franciaországban nem várják el a művésztől, hogy legalább annyit keressen, mint egy tőzsdeügynök. Létjogosultságát elismerik akkor is, ha csak *kis* művész. Nem kell Picassónak lennie. Szükséges emberi tényezőnek számít akkor is, ha nem jutott el a legmagasabb csúcsra.”¹³

¹⁰ HASKELL, FRANCIS: Patrons and Painters: A Study in the Relation Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque. Alfred A. Knopf. New York; Chatto and Windus. London, 1963. 20—21. old. Lásd még Tomasini: The Social and Economic Position of the Florentin Artist in the 15th Century.

¹¹ MENOTTI, GIAN-CARLO: A Plea for Creative Artist. In: Puma, Fernando (ed): The 7 Arts. Doubleday. Garden City, N. Y. 1953. 42—43. old.

¹² Uo. 39—40. old.

¹³ KING, ALEXANDER: Mine Enemy Grows Older. Simon and Schuster. New York, 1958. 8. old.

FELKÉSZÜLÉS A MŰVÉSZI PÁLYÁRA

A leendő művész a középiskola elvégzése után beiratkozik a művészeti főiskolára vagy művészeti intézetbe, ahol elsajátítja a rajzolás, festés és illusztrálás alapjait. Itt a legkülönbözőbb tehetségű, és a legkülönbözőbb szférákból való emberek sokaságával kerül együvé. A többség számára az első esztendő csupa öröm. Életükben talán első ízben, a művészet szellemével áthatott közegben dolgoznak és tanulnak. Az iskola esetleg egy múzeum épületében, vagy legalábbis egy múzeum közelében működik, s a hallgatókat társadalmilag egyesíti a művészet iránti közös érdeklődés.

Az első év után következik a specializáció. A második évben a hallgatók három lehetőség, a képzőművészet, a kereskedelmi vagy alkalmazott művészet és a művészetoktatás között választanak. A harmadik és a negyedik esztendőben tovább specializálódnak. A toborzási folyamat vizsgálata szempontjából a legfontosabb szak mindenestre a képzőművészet.

A képzőművészet hallgatója kiválasztja magának azt az oktatót, aki művészi törekvései és egyéni alkata értelmében egyaránt a leginkább megfelel vérmérsékletének. Vannak, akik várják és szívesen is fogadják a technikai irányítást; mások csak olyankor tűrik az instrukciót, amikor maguk kéri; megint mások tűrhetetlenek éreznek mindennemű instrukciót, mert úgy vélik, a művészi erkölcs megsértését jelenti, ha az oktató akár csak meg is érinti vásznaikat.

A jegyekért folyó verseny nemigen bontakozhat ki, hiszen művészi dolgokban elvileg nehéz ítéletet mondani; erre a tehetséges és a tehetségtelen hallgatók, nemkülönbön az oktatók egyaránt rámutatnak a kérdőíveken adott válaszaikban. A művészeti főiskolák élete általában egyetlen igazán lényeges, intézményesen szervezett versenyvizsgát ismer, azt, amelynek alapján az utolsó évben az utazási ösztöndíjakat ítélik oda. Hallgatók és oktatók egyaránt megemléztették, hogy e versenyvizsga alkalmával a hallgatók egy része erőszakot tesz természetes stílusán, hogy alkalmazkodjék a zsűritagok ízléséhez. Általánosságban mégis azt mondhatjuk, hogy a művészeti főiskola, szemben az egyéb fajta főiskolákon tapasztalható gyakori jelenséggel, nem olyan intézmény, amely megtöri az egyéniség gerincét. A művészeti főiskolán ugyanis ismeretlen az az intenzív verseny, amely a hallgatókat arra csábítja vagy kényszeríti, hogy a jobb jegyek vagy a pusztán továbbjutás érdekében csaláshoz folyamodjanak, vagy mentoraik kegyét keressék. A művészeti főiskola létrehozza a személyes én és a teljesítmény konzisztenciáját. Így az a belső meg hasonlóság, amely az átlagembernél a formális iskoláztatással kezdődik, és élete végéig megmarad, a művészeti főiskola hallgatójánál többnyire nem következik be.

A HIVATÁS MEGVÁLASZTÁSA. Amikor a főiskolai képzés a végéhez közeledik, a hallgató szorongani kezd, hogy mihez fog utána. Némelyek engednek szüleinek (vagy menyasszonyuk, vagy feleségük) unszolásának, s diplomázás előtt némi kereskedelmi művészetet is hallgatnak. Mások ugyanebből az okból esetleg felveszik a

művészetoktatást, vagy diplomázás után térnek vissza egy évre, hogy oktatói képesítést is nyerjenek. Megint mások egy negyedik évre is maradnak, s végzés utánra halasztják a döntést. Nagyon kevesen vannak azok, akik megkapják az egy vagy két éves utazási ösztöndíjat, s ezen a réven tolhatják ki a döntést. Néhányan, részint olyanok, akik letöltötték ösztöndíjukat, részint azok, akik nem részesültek ösztöndíjban, képtáraktól kaphatnak valamelyes támogatást. Így vagy úgy azonban mindenkinek szert kell tennie állandó jövedelemforrásra. Többen a postánál vagy kereskedelmi raktárakban találnak munkát, és esténként vagy hétvégeken festenek. Ennek az állapotnak az elhúzódása rombolólag hat, kivált, ha az illető ráébred, hogy esetleg még évekig kell ezt csinálnia — amíg el nem ismerik —, vagy hogy éppenséggel egész életére ebben a taposómalomban marad. A legtöbben végül kerülőúton térnek vissza a művészetbe, némelyek művészetoktatóként, a többség pedig kereskedelmi művészként.

Bármelyiket választják is a kettő közül, az mindenképpen pótmegoldás, s olyan munkatevékenységet jelent, amelyről az illető úgy érzi, hogy nem felel meg tulajdonképpeni elhivatottságának. A művészek toborzási folyamatának ezen a pontján lép fel komoly formában az az állapot, amelyet a közhasználatban elidegenülésnek neveznek. Amint már említettük, az elidegenülés első jelei a középiskola elvégzésekor, a leendő művésznek szüleiével való konfliktusával összefüggésben jelentkeznek, a művészeti főiskola periódusában azonban a szülőknek ezt az elítélő magatartását rendszerint sikerül leküzdeni, vagy legalábbis figyelmen kívül hagyni. Csakhogy a középiskola elvégzése és a művészeti főiskola elvégzése között van egy lényeges különbség. Még ha a szülők a leghatározottabban ellenzik is, hogy gyermekük beiratkozzék a művészeti főiskolára, a legtöbb esetben továbbra is támogatják anyagilag, mert ez a szokás. Amikor viszont megvan az oklevél, erkölcsileg már semmi sem kényszeríti őket erre, s kétségtelenül semmi sem kötelezi őket, hogy vég nélkül eltartsák gyermeküket. Rá kell mutatni arra is, hogy ebben az időben kezdik meghozni gyümölcseiket azok a filozófiák is — teljesen függetlenül attól, hogy mennyire értékesek —, amelyekkel művészi-szellemi útkeresése folyamán a készülő művész találkozott.

Ezek a körülmények számos fontos kérdést vetnek fel a művész személyével kapcsolatban. Az egyik legfontosabb a következő: mi történik egy ember művészi önazonosságával, amikor különféle alkalmaztatásokat vállal? Griff¹⁴ ennek a kérdésnek a tisztázására vizsgálatot végzett kereskedelmi (vagyis a reklámban dolgozó) művészek körében. Azért választottuk a vizsgálat céljára ezt a szférát, mert feltevéseink szerint ezek az emberek a művész rendelkezésére álló lehetőségek közül a szélsőséges alternatívát választották. Úgy véltük, a kereskedelmi művész szerepe oly sok alapvető tekintetben különbözik a képzőművésztől, hogy egy ilyen kutatás paradigmául szolgálhat a kevésbé szélsőséges választások esetei számára.

¹⁴ GRIFF: The Commercial Artist. Lásd még Griff: Conflicts of the Artist in Mass Society.

A MŰVÉSZET ÉS A REKLÁM

Kevés olyan intézmény van, amelyeknek alapvető értékei minden lényeges tekintetben annyira ellentétesek volnának, mint a művészet és a reklám. Akármit néziünk, szótárukat, hagyományaikat, standardjaikat és szabályaikat, hiedelmeiket és szimbólumaikat, a témák és a problémák kiválasztására szolgáló kritériumokat, a bemutatás módját, a kiválóság megállapításának szabályait, — mindenben ellentétei egymásnak.

A művészet hagyományai legbensőbb természetükénél fogva összeegyeztethetlenné válnak a reklám és az azzal szorosan összefüggő kereskedelem és ipar hagyományaival. Már a megfelelő értékorientációk vállalásának intenzitása és koncentráltága is tükrözi a két szféra idegenségét. Ugyanúgy, mint az igaz vallás esetében, a művészet számára is létkérdés a szentség, illetve a gondolkodás és az élmény legvégső alapja, s az a vágy, hogy az ember bensőséges kapcsolatba jusson vele. Ilyenformán a művész az igazságot keresi, az eseményekben és cselekedetekben rejlő princípiumokat, illetve kapcsolatot kíván teremteni a személyes én és a lényeg között, legyen ez a kapcsolat kognitív, értékszerűen állást foglalo vagy kifejező természetű.¹⁵

Ezzel szemben a reklám hagyományai értelmében a témát az evilági dolgok szolgálják; a téma megoldásának a közvetlen észleléshez kell igazodnia, s a standardizálás, az osztályozás és a klisé módszereit kell alkalmaznia; tévedhetetlen eszközökkel kell biztosítani az ábrázolt dolog felismerését és a reagálás megfelelő irányát; tudatosan kell törekedni az emberek manipulálására az utánzason, a féltékeny és a szexen alapuló vizuális ingerek segítségével; a kiválóság kritériuma pedig az, hogy a reklám mennyire tudta felkelteni az emberek figyelmét, hogy hogyan alakul a fogyasztás, s hogy a vásárlók mennyire maradnak hűségesek a megfelelő termékekhez.

Ezenkívül megszámlálhatatlan technikai különbség is van a reklám és a képzőművészek között, amelyek a grafikus reprodukció problémáival függenek össze. A kereskedelmi művésznek szem előtt kell tartania a papírok és nyomdafestékek különböző tulajdonságait, tudnia kell, hogy azok hogyan befolyásolják majd munkájának végleges változatát. Tudnia kell, hogy az eredeti festmény nyomtatásban más lesz, mert a papír sima felülete kiküszöböli a harmadik dimenziót az ecsetnyomokkal és a vászon pórusaival. A reklámozott terméknek és a hozzáfűzött szóbeli kommentárnak feltűnően kell megjelennie, ezért éles kontúrokat kell alkalmazni; a reklámművészet alapelve, hogy a terméknek már a sziluettjét is fel kell ismerni.

A kompozíciós technika különbségei is kézzelfoghatók. Így pl. számos gépkocsi-reklám kelti a mély tér illúzióját, gondos elemzésnél azonban kiderül, hogy a

¹⁵ SCHILS, EDWARD: The Traditions of Intellectuals. In: Huszar, George B. de: The Intellectuals. The Free Press. Glencoe, Ill. 1960. 55—61. old.

szem valójában nem mozog az elülső felületről a tér mélysége felé; gondoljunk viszont ezzel szemben bármelyik németalföldi festő festményére, ahol a szem a szoba elülső részéből annak belseje felé halad, majd a nyitott ajtón vagy ablakon át kipillant a messzeségbe. A reklámképen a gépkocsi elfedi a horizontot, a kompozíciót majdnem teljes szélességében elfoglalja, és megnehezíti a szem számára, hogy a háttér felé haladjon. De maga a háttér is meghatározatlan, s csak az a funkciója, hogy közelebb lökje a szemhez az objektumokat, s kényszerítse a nézőt, hogy a reklámozott termékre összpontosítsa figyelmét.¹⁶

AZONOSULÁS A SZEREPPEL ÉS A MŰVÉSZI ÉRTÉKEK. A kereskedelmi művészeknek három típusát különböztethetjük meg. Az egyik póluson azok vannak, akik továbbra is a képzőművész szerepéhez kötődnek szimbolikusan, a másikon azok, akik ezt a szerepet teljesen elvetették. A két szélsőség között helyezkedik el a harmadik csoport, amely mindkét szereppel azonosul.¹⁷

A HAGYOMÁNYOS SZEREP. A művészek egy része kereskedelmi művészként dolgozik ugyan, szubjektíve azonban olyan képzőművésznek tekinti magát, aki „ideiglenesen” helyezkedett el kereskedelmi területen. Más szavakkal, azzal azonosulnak, amit a művész hagyományos szerepének tekintenek; kereskedelmi szerepüket azzal racionalizálják, hogy a mai társadalom normatív standardjai kizárnak minden más gazdaságilag elképzelhető alternatívát. Emögött az a felfogás rejlik, hogy a társadalom szavakban elismeri ugyan, de a valóságban nem támogatja annak a művészfigurának a lehetőségét, amelynek típusa a XIX. sz. végére alakult ki. Ennek igazolására számos múlt- és jelenbeli példát sorakoztatnak fel, olyan egyének eseteit, akik sikertelenül próbáltak kizárólag festészetükből megélni. Ezenkívül nagy részük kétségtelenül személyesen is megpróbálta már, hogy festményeinek árából tartsa fenn magát. S akkor mentek át a kereskedelembe, amikor ez lehetetlenné bizonyult. Találkozunk még azzal a felismeréssel is, hogy a társadalom érvényes jutalmazási rendszerének más mozzanataiban sem részesülnek (pl. presztízs, hírnév, vagy más emberek csodálata az eszményeik iránti odaadásukért). Ezzel szemben sok esetben negatív szankciókban részesültek: kinevették őket, azt kérdezték, hogy munkájuknak mi a gyakorlati haszna, még „szellemi épségüket” is kétségbe vonták.

A KERESKEDELMI SZEREP. „A kereskedelmi szerepet” vállaló művészek szemében a művészet (mind a képzőművészet, mind a kereskedelmi) gyakorlatilag hasznos tevékenység, s önmagukat olybá tekintik, mint eszközt (a megrendelő által előírt) verbális szimbólumoknak vizuális szimbólumokká való átalakítására. Ideológiai

¹⁶ PARKER, PAUL: The Analysis of the Style of Advertising Art. Master's thesis, University of Chicago, Department of Art, 1937. 119—122. old.

¹⁷ Lásd GRIFF: The Commercial Artist. 219—241. old. A tanulmány részletesen elemzi az itt ismertetett szereptípusokat.

orientációjuk tehát arra irányul, hogy kielégítsék megrendelőik igényeit. Ezek a művészek tartózkodnak attól, hogy bármilyen értelemben beleszóljanak megrendelőik elképzeléseibe vagy módosítsák azokat, ha csak egészen konkrét okok nem készítetik őket erre. Ezzel olyan normát fogadnak el, amely nemcsak foglalkozási csoportjukban érvényes, hanem a társadalom egésze is elismeri: a vevőnek mindig igaz van. Ennek jegyében szerepüket akkor tekintik eredményesnek, ha a legpon-
tosabban sikerült megvalósítani megrendelőik kívánalmait. Más szavakkal, ha sikerült a lehető legrövidebb idő alatt és a legolcsóbb kivitelezésben előállítani a megfelelő illusztrációkat.

Ellentétben a hagyományos szerephez ragaszkodó művészekkel, a kereskedelmi szerepet vállaló művészek elvetik azt a felfogást, hogy csak a kényszerítő körülmények nyomására dolgoznak a kereskedelem területén. Ellenkezőleg, úgy vélik, hogy a hagyományos szerep egy XIX. századból itt maradt anakronizmus, s ezért a modern művésznak szakítania kell vele.

A KOMPROMISSZUMOS SZEREP. A „kompromisszumos szerep” a hagyományos és a kereskedelmi szerep vegyülete. A kompromisszumos szerepet vállalók a kereskedelmi szerepet vállalókhöz hasonlóan úgy vélik, hogy a megrendelők eszközei; viszont nem passzív, hanem aktív végrehajtóknak tekintik magukat. Ennek értelmében megvalósítják ugyan a megrendelő igényeit, egyszerűs mind azonban igyekeznek rábeszélni, hogy egyezzek bele újításokba, főleg abba, hogy a reklám-
képekbe a képzőművészetből eredő szimbólumok kerüljenek. Sokan úgy vélik, afféle keresztshadjáratot folytatnak a jobb művészetért. Felfogásuk szerint megrendelőik igény szintjének emelése által egyszerűs mind a közönség ízlésszintjét is magasabbra emelik.

A kompromisszumos szerep és a hagyományos szerep annyiban hasonlít egy-
másra, hogy mindkettőnek fontos a tiszta művészet. Csakhogy a kompromisszu-
mos szerepet vállaló művészek nem tekintik a kereskedelmi területet megalázónak,
vagy a tiszta művészetre nézve ártalmasnak, s azt sem gondolják, hogy független-
nek kellene lenniük a világi szférától. A kereskedelmi szerepet vállaló művészekkel
együtt azt tartják, hogy a kereskedelmi tevékenység legitim társadalmi pozíció-
jukat biztosítja. Gondolkodásuk tulajdonképpen a művész Bauhaus-féle definíció-
ját tükrözi. Ez a definíció azt hangsúlyozza, hogy a művész a társadalomban, ne
pedig attól elszigetelten dolgozzék. Egyben nagy súlyt helyez arra, hogy a társa-
dalomban dolgozó művésznak minden technikai, erkölcsi és esztétikai képessé-
gét latba kell vetnie a tömegtermelés készítményeinek befolyásolása érdekében.¹⁸

A művész toborzásának vizsgálata a művészetszociológiának nevezett tágabb tudományterület részét képezi. Ez a tudományterület még gyermekkorát éli, és számos alapkutatásra van még szükség ahhoz, hogy körvonalai, lehetőségei és korlátai világosan kirajzolódjanak. A chicagói művészeti főiskolások körében végzett vizsgálat egy lépés ebben az irányban; eredményeit további vizsgálatokkal

¹⁸ MOHOLY-NAGY, LÁSZLÓ: The New Vision. Wittenborn, New York, 1946.

kell igazolni, megcáfolni vagy módosítani. Addig is azonban szükség van hasonló adatokra a többi tiszta művészetre vonatkozólag, nemkülönben azokról a területekről, amelyek most vannak tiszta művészetté kialakulóban, mint amilyen a fényképezés, a film, a televízió és a vegyes műfajok. Ebben az összefüggésben pl. igen fontos volna megvizsgálni, hogy valamilyen tevékenységterület hogyan is válik tiszta művészetté. De vannak egyéb fontos kérdések és kutatási területek is: milyen sémák szerint alakul a sikeres és a sikertelen művész pályája? Milyen társadalmi feltételek alakítják ki egy művész hírnevét, mitől függ a hírnév szeszélyesége, meg a halhatatlanság; milyen társadalmi feltételek bénítják vagy bátorítják az alkotó vállalkozást; milyen a viszony a mai mecénások és a művészeti stílusok között, milyen társadalmi és pszichológiai feltételek béklyózzák a művészeket, vagy ellenkezőleg segítenek nekik abban, hogy szakítsanak a hagyományos és elfogadható művészeti stílusokkal, és az újítás útjára lépjenek; mi a kritikusok és a mecénások társadalmi szerepe? Ha ezekkel a kérdésekkel kapcsolatban megindul a kutatás, tisztázni tudunk majd még alapvetőbb kérdéseket is, pl. hogy társadalmát tükrözi-e a művész, vagy korát tükrözi-e a művészet.