

WESSELY ANNA

MŰVÉSZ-SZEREPEK

A szociológiában szerepnek nevezik a valamilyen személyközi viszonyban vagy intézményesen meghatározott pozícióban lévő egyén viselkedésével és tetteivel szemben támasztott várakozások rendezett együttesét. Ebben az értelemben vannak például történetileg változó foglalkozási szerepek, amelyek a rátermettségen és a mesterségbeli fogások ismeretén alapuló gyakorlaton túl – az adott mesterséget űzők külső megjelenésére, jellegzetes szokásaira, életvitelére, személyiségjegyeire vonatkozó bevett elképzelések alapján – további viselkedésbeli elemeket is tartalmazhatnak. Ezek a sztereotip képek nemcsak a mesterségcsúfoló népdalok szerzőinek jöttek kapóra. Valójában nélkülözhetetlenek a mindennapi társas világban való tájékozódáshoz, amelynek éppúgy támpontja a másik ember külseje, beszédmódja, mint a vele, illetve a hozzá hasonlókkal való érintkezés szokásszerűen rögzített formái.

A művész-szerep látványos változáson ment át a nyugati művészet történetében. Átalakulásait a számtalan „külső” – valójában a művészek élet- és munkafeltételeitől nem elválasztható – körülményen túl nemcsak a műalkotások rendeltetésének, használatának, élvezetének és megítélésének megváltozása ösztönözte, hanem a művészek abbéli igyekezete is, hogy növeljék tevékenységük és személyük társadalmi megbecsültségét. A változás előmozdításának legfontosabb közege a művésztől való beszéd volt – az a diskurzus, amely érveket sorakoztatott fel mesterség és művészet éles elhatárolása, a művészeti alkotás magasrendű szellemi tevékenységként való elfogadása mellett,



Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet.

kidolgozta a művészet fogalmát és egyre egyetemesebb igényű elméletét, megteremtette és folyamatosan csiszolta a műértés szókincsét, elfogadtatta a művészet autonómiájának gondolatát. Nézzünk két – önkényesen kiválasztott – szélső (de semmi képp sem kezdő- és vég-) pontot.

Lukianosz leírja egy (persze fiktív) ifjúkori álmát, amelyben – az ifjú Héraklész módjára – ő is válaszúthoz érkezik. Csakhogy neki nem az erény rögös útja és a csábító, de csalóka élvezetek, hanem foglalkozások között kell választania: szobrász legyen-e vagy szónok? A munkáskülsejű, piszkos Mesterség (Techné) és a méltóságteljes, szépséges Műveltség (Paideia) egyenlőtlen eszközökkel küzd a kegyeiért. Az ifjú Lukianosz erősen vonzódik a szobrászathoz, ám végül meghajol az ékesszóló Paideia érvei előtt. Hiszen az nemcsak vonzó jövővel kecsegteti – „mindenki becsülni és irigyelni fog, tisztelet és elismerés övez” –, de kíméletlenül elé tárja a kőfaragó „nemtelen”, szabad emberhez méltatlan foglalatosságának minden hátulütőjét is: „nem leszel egyéb, csak iparos, afféle kétkezi munkás, aki egyedül testi erejétől remélheti a megélhetést; átlagember leszel, silányul fizetett senkiházi, közönséges gondolatokkal és semmitmondó megjelenéssel, [...] egyszerű munkás, kis pont a nagy tömegben, görnyedhetsz örökké a hatalmasok előtt, hajbókolhatsz a művelteknek, [...] s bár műveid harmóniájára és szépségére lesz gondod, fikarcnyit se fogsz törődni azzal, hogy te is harmonikus és jó külsejű légy, vagyis a köveknél is értéktelenebbé silányítod magad!”¹

Mintegy 1800 évvel később a filozófus és műkritikus Arthur C. Danto így morfondíroz Andy Warhol *Brillo-dobozai* láttán: „Olyan Midász-féle ez az ember, aki ha megérint valamit, azt a tiszta művészet aranyává változtatja? És a látens műalkotásokból álló világ arra vár, miként a valóságos kenyér és bor, hogy valami sötét misztérium a szentség szemre megkülönböztethetetlen testévé és vérévé változtassa?”²

A harmonikus, szép szobrokat fáradtságos, piszkos munkával kifaragó, közönséges iparos 20. századi utóda tehát már beérheti azzal, hogy csak megérintse a létező tárgyakat, vagy elgondoljon még soha nem létezetteket, és a közönséges tárgyak e mágikus kézrátétel erejénél fogva, a pusztá gondolatok pedig valamilyen formában rögzítve-közölve – kinyilatkoztatva – már műalkotásokká lényegülnek át. S e modern mágus varázserejét a művészet elméleteiből meríti, amelyek a művész rendkívüli személyiségétől nem elválasztható, kitüntetett szellemi tevékenységként határozzák meg a művészetet, amelyről szólva a szakrális nyelv használata nemhogy megütközést nem kelt, de az egyedül hozzámért diskurzusnak mutatkozik. E történeti fejlemények létrejöttének sokrétű folyamatában van néhány fordulópont, amelyet érdemes közelebbről szemügyre venni azt keresve, melyik mit adott hozzá ahhoz a művészetfogalomhoz, amely a 19. század végétől egészen az 1960-as évekig uralta a művészeti világ különböző szereplőinek – művészeknek, műkritikusoknak, galeristáknak, művészettörténészeknek, műgyűjtőknek és az érdeklődő közönségnek – a képzőművészeti alkotásokkal kapcsolatos várakozásait. Az 1960-as évekkel új történet kezdődik, amelynek szövevényes szálai közül csak az egyik a „klasszikus avantgárd” múzeumi kanonizációja, a posztmodern irányzatok egymást egyre hajszoltabb tempóban váltó sokasága, a jelenben művészettörténetet teremtő kurátorok uralma, az újmédia terjedő használata s mindezzel összefüggésben a művész-szerep látványos átalakulása. E folyamatok és a bennük fordulópontokat alkotó események a szimbolikusan az 1968-as évszámmal jelölt, de valójában hosszan elnyúló kulturális forradalom által kikényszerített változások sokaságába illeszkednek, és csak azon belül értelmezhetők; elemzések külön tanulmányt igényel.

Martin Warnke korszakalkotó művének köszönhetjük a felismerést, hogy a művészeti munka a rendi társadalomban, a fejedelmi udvarok reprezentatív nyilvánosságának, „a ragyogás látszatát megteremtő életformának” a szolgálatában nyerte el

előkelő rangját. Így emelkedhetett ki az udvari művész a céhes mesterek kisszerű, közönséges világából. „A művészetek részvétele a fejedelmi aura látható megjelenítésében, a művész kiváltságos közelsége az uralkodó személyéhez azt a benyomást keltette és szilárdította meg, hogy magasabb rendű, különleges adományból [kegyből] táplálkozó, egyetemes hozzáértésen alapuló, rendkívüli tevékenységi formával” állunk szemben.³ Az udvari kultúrában megmerítkező művészek azután a megrendelőként fellépő városi testületekkel, konfraternitásokkal, a fejedelmi pompát utánzó gazdag patríciusokkal alkudozva is igyekeztek érvényt szerezni elnyert kiváltságaiknak.

Látványos társadalmi mobilitásuk és presztízsük magyarázatra, igazolásra szorult, amit eleinte a nagy tekintélyű ókori auktorok műveiben használható anekdoták és megjegyzések után kutató humanisták – akik maguk is megbecsültségük növelésén fáradoztak – készségesen a rendelkezésükre is bocsátottak. Mivel azonban, mint Lukianosztól is tudjuk, a szobrászokat és a festőket a régiek nem sokra tartották, némi csúrés-csavarással, a költői fantáziára és alkotásra vonatkozó kitételek metaforikus alkalmazásával kellett előállítani művészetük és személyük tekintélyekre hivatkozó elméletét. Az egyik leghíresebb példa a horatiusi *Ars poetica* hasonlatának – „Úgy van a verssel, akárcsak a képpel” (*Ut pictura poesis*) – kiaknázása, aminek köszönhetően nemcsak a poétikai és retorikai hivatkozások kerültek be a képekről való beszédbe, hanem a *poeta doctus*ra vonatkozó műveltségi követelmények is.⁴ Paideiának immár nem kellett megküzdnie Technével az ifjak lelkéért: a költői modell uralma szavatolta győzelmét, a szabad emberhez méltó gondolat elsőbbségét a „mechanikus” kétkézi munka, azaz a megvalósítás, az anyagban való kivitelezés felett.⁵ A művészetelmélet így módon szoros rokonságot teremtett egyre több, megjelenési formáiban, alkalmáiban és termékeit tekintve igen különböző tevékenység között; nemcsak a festészet és a költészet került közelebb egymáshoz, hanem – a művészi gondolat elsőbbségére hivatkozva – a gondolatot közvetlenül rögzítő rajz (disegno) elve a képzőművészet és az építészet elméletét is összekötötte egymással. Az Accademia del Disegno példáját követve a 16–18. században megalapított művészeti akadémiák azután intézményes gyakorlatukban is rögzítették a művészet egyre átfogóbb, elméletileg alátámasztott fogalmát.⁶

A művészeti akadémia mint intézmény „a vélekedések, szokások és formális eljárások tartós hálózata, amely többé-kevésbé kidolgozott társadalmi szerveződést hoz létre egy elismert központi cél szolgálatában [...]. A cél eléréséhez tagtoborzás, képzés, folytonos oktatás kell, továbbá az értékelés és a többfokozatú elismerés sorrendje, [...] az alkalmazkodás és a változtatás legitimálásának elismert mechanizmusa, valamint szabályozott kommunikáció a társadalmi környezettel. E funkciók mindegyike maga után vonja a marginális, járulékos szerepek valamilyen készletét az intézményes rendszer és társadalmi környezete között, továbbá a szerepek valamilyen struktúráját a festők világában is” – fogalmazta meg az akadémia szociológiai definícióját e rendszer 19. századi összeomlását elemző könyvében Cynthia és Harrison White.⁷ Hogy ez az intézmény diskurzusában hogyan hangzott, azt legjobban egy ízig-vérig akadémikus festőnek, Sir Joshua Reynoldsnak a 18. század utolsó harmadában tartott előadásai szemléltethetik.

Reynolds az akadémia három fő céljáról beszélt: biztosítsa a művészek rangját, társadalmi elismertségét; testületileg fogadja el és védelmezze a művészetet vonatkozó általános elveket; az eszményi stílus jegyében képezze a művészeket. Ami a „tartós vélekedéseket”, azaz a művészetfelfogást illeti, 1771-ben a díjkiosztó – azaz „az értékelés és a többfokozatú elismerés sorrendjét” megjelenítő – ünnepségen e szavakkal fordult a festőnövendékekhez: „Uraim, minden művészetnek az értéke és rangja annak arányában alakul, hogy mennyi szellemi munkát fektettek belé, illetve

mennyi szellemi élvezetet okoz. Ha ezt az elvet szem előtt tartják, hivatásunk szabad művészet, ha viszont elhanyagolják, akkor mechanikus szakma.”⁸

Ez még a jól ismert elhatárolódási stratégia. Ám Reynoldsnak újabb fejleményekkel is szembe kellett néznie: mivel összezavarodott „szabályozott kommunikációja társadalmi környezetével”, az akadémia védekezésére kényszerült, és további határvonalak meghúzásával próbálta fenntartani „a valódi, nagy művész” hagyományos önképét, szerepértelmezését.

Ahogy lanyhult a régiiek exegéziséből merített igazságok meggyőző ereje, úgy vált egyre sürgetőbbé a 16–17. század művészeti tapasztalatait is értelmező elmélet szükségése. A műértő ízlés igazolást nem kereső, önmagát hitelesítő arisztokratikus elve, a *je ne sais quoi* addig maradhatott fenn, amíg a művészeti termelést a megrendelő, a mecénás és kedvelt művészei közötti viszony uralta. Ám a fejedelmi, főúri és egyházi mecénatúra nem tartott lépést a művészeti kínálat mennyiségi növekedésével, miközben egyre fontosabbá vált az udvar mellett „a város”⁹ és a nemzetközi műkereskedelem művészeti kereslete, a nagypolgári műgyűjtők ízlése, végső soron a piac mint a formálódó nagyközönség igényeinek közvetítője. A gazdag gyűjtőket már többnyire hidegen hagyta az akadémiák által legrangosabbnak tartott műfaj – Reynolds szavaival: a „nagyszerű, általános eszmét megfogalmazó” történeti festészet –, felfedezték viszont a „kis hollandokat”, a páratlan műgonddal megfestett, a látható világ egyedi vizuális értékeit elemző, 17. századi németalföldi képeket, amelyeknek élvezetéhez nem volt szükség tudós történeti és esztétikai megfontolásokra, elég volt a kíváncsi és figyelmes szemlélődés. Reynolds sem tagad meg tőlük némi elismerést, hiszen „a maguk válfajában kitűnőek”, de nem győzi hangsúlyozni, hogy mivel „alantas és közönséges szereplőket ábrázolnak [...], a dicséret éppoly korlátozott kell legyen, mint a tárgya”.¹⁰

Raadásul új, „járulékos szerepek” alakítói is színre léptek: a kritikusok, akik ekkoriban még a polgári közönség szószólóinak vélték és vallották magukat, az ő igényeikre és ízlésükre hivatkozva fitymálták a Királyi Akadémia által képviselt, kiüresedett „eszményi stílust”, dicsérték az akadémiai műfaj-hierarchia aljára szorult csendéleteket, élet- és tájképeket. Ez a szembeállítás új, társadalmi értelmezésekkel egészítette ki a művészetről való beszédet, sőt szándékosan a politikai viszonyokba ágyazta a kortárs művészet megítélését.

A kritikával, a támadásokkal szemben védekező akadémikus tehát elhatárolódik mindattól, amit „alantasnak” minősít, és elhárítja magától az igazi művészetre nem fogékony közönség igényeit. A divattal együtt hullámzó közönségízlés bírálatahoz a művész-szerep pedagógiai szándékú kitágítása, az ízlésnevelés feladata társul. Ha pedig a konok közönség mégis ragaszkodna a maga ízléséhez, akkor az eszményhez hű festő egyetemesebb és értőbb közönséghez fordul: az emberiséghez, illetve a bőlcsebb utókorhoz. Reynolds szavaival: az igazi művésznek „le kell vetkőznie minden – a hazájának vagy a korának kedvező – előítéletét, mellőznie minden helyhez és időhöz kötött díszítést, hogy azokra az általános szokásokra ügyeljen, amelyek mindenütt és mindenkor azonosak. Műveit minden ország és minden kor embereinek szánja; az utókorhoz fordul, hogy az legyen nézője, és Zeuxist idézve mondja: *in aeternitatem pingo*.”¹¹

Pedig az angolok még tapintatosan bántak újsütetű (1769-ben alapított) Királyi Akadémiájuk tagjaival. A közönség és az akadémia konfliktusa sokkal élesebb és nyíltan átpolitizált formákat öltött Franciaországban, ahol a közönség már 1737 óta minden páratlan évben betódulhatott a Louvre-beli Salon Carréba, hogy szemrevételezze a Királyi Akadémia művészeinek kiállítását. E szokatlan találkozás és a Salonról megfogalmazódó kritika oly mértékben sértette a másféle fogadtatáshoz szokott kiállítók méltóságát, hogy egy alkalommal (1749-ben) „sztrájkba is léptek” –

nem voltak hajlandók műveiket bemutatni, majd pedig cenzúráért kiáltottak. Mindhiába: az 1770–80-as évek feltartóztathatatlan pamfletáradatában a politikai intézményekkel szembeni általános elégedetlenség rávetült az Akadémiára is mint az elavult rend képviselőjére, amely elnyomja a tehetségeket és az igazság hirdetőit.¹² Egy névtelen kritikus 1781-ben arról a szebb jövőről álmodzik, amikor majd „a művészetek sikere ráébreszt bennünket azokra a társadalmi és politikai tevékenységekre, amelyekre közülünk már csak kevesen emlékeznek. Ha a művészek így tesznek, félistenekké lesznek, akik elég bölcssek és elég erősek ahhoz, hogy műveljenek és tanítsanak bennünket.” S e szavakkal buzdítja Jacques-Louis David-t, a *Bélisaire* festőjét: „Csak így tovább, David úr, Ön nagyobb dolgokra hivatott. Jupiter mellett akarom Önt látni”.¹³ Az Akadémia elleni hadakozásban előkerül a régi fegyver, művészet és mesterség elhatárolása is, csakhogy most „az igazság és az erény” új stílusát megteremtő David támadja az Akadémiát, mondván, hogy az alacsonyította mesterséggé a művészetet. Viszont a művészi hivatást megnemesíti szorosabb kapcsolódása a közügyekben való cselekvés, a politika képzetéhez. Legvilágosabban ezt ismét a névtelen pamfletíró fogalmazta meg a festészetéről szóló munkájában: „Kinek ne tűnne föl az Iparos és a Művész közti különbség, ha összeveti a boldogságról, a közjóról vallott eszméiket? Az Iparos egész jóléte a gazdagságon múlik, társadalmi létét vagyona felélésével biztosítja. A Művészt viszont csak a közmegebecsülés vágya sarkallja: csak teljes önmehtagadással tehet jót, és élete feláldozásáért a tisztelet díját nyeri el. Az ő erénye se nem közönséges, se nem nyilvánvaló, ráadásul rendkívüli bátorságot és okosságot igényel. Lehet, hogy a közvéleménnyel mit sem törődő Iparos független cselekvőnek hiszi magát, de valójában csak csavar az irányító hatalom által hajtott gépezetben. Azt mondhatnánk: az Iparos az állam anyaga, de a Művész az állam szellemisége.”¹⁴

Ez a gondolatmenet már egészen közel kerül a 18–19. századforduló új művészetelméletéhez és a művészi szerep hozzá társuló felfogásához, amelyet főleg írók és költők fogalmaztak meg, hiszen ők tapasztalták meg először és a legélesebb formában önképük és szerepértelmezésük összeütközését a nagyközönség várakozásaival. A mecénatúra hagyományos formáit gyakorlatilag felváltotta a könyv- és folyóirat-olvasó nagyközönség piaci közvetítésű támogatása. Ez a közönség azonban másféle tematikához és műfajokhoz vonzódott, mint amilyeneket a szerzők a maguk költészeteszményét követve nyújtani képesek vagy hajlandók voltak. A fenyegető társadalmi marginalizálódás ellenszereként megalkotott esztétikai elméleteik egyrészt felkarolták a művészt mint az állam avagy a társadalom szellemi vezetőjének gondolatát, másrészt újabb védekező elhatárolásokat hajtottak végre.

A közönség szórakoztató és épületes regényeket, színdarabokat, útleírásokat, erkölcsi tanítást igényelt – csupa olyasmit, amit a költői elhivatottságuk tudatában alkotók a poézis, az irodalom fogalmán kívül eső szövegnek tekintettek, aminek olvasásával „az emberek legtöbbször pusztán valamilyen szükségletet akarnak kielégíteni, bármiféle szellemi elvárás nélkül. [...] A közönséges természet ugyanis, ha meg kell erőltetnie magát, csak az *ürességben* tud felüldülést találni, s még a magas fokú értelem is csak szellem nélküli élvezetben piheni ki munkáját, ha nem támogatja az érzések ugyanolyan magas kultúrája”¹⁵ – szögezte le Friedrich Schiller művészetfilozófiai írásaiban. Azaz a poézist világosan el kell határolni mind a népszerű szerzők produkcióitól, mind olvasóik ízlésétől – 20. századi szóval: a tömegkultúrától. A közönség nem tehet róla, ha előbb-utóbb, „bátorítás híján a művészet eltűnik a század zajos piacáról”. Egyrészt a társadalmi, politikai „események folyása a kor géniuszát olyan irányba terelte, amely azzal fenyeget, hogy egyre inkább eltávolítja őt az eszmény művészetétől. [...] A *haszon* a kor nagy bálványa, őt kell szolgálnia minden erőnek, s előtte kell hódolnia minden tehetségnek.”¹⁶ Másrészt ez a kor az emberek

többségét egy „műves óraszerkezetként” működő gépezet részévé fokozta le: „Örökké hozzáláncolva az egésznek egyetlen kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék műveli ki magát; örökké csak az általa hajtott kerék monoton zaját hallva sohasem fejleszti ki lényének harmóniáját, s ahelyett hogy az emberiséget juttatná kifejezésre természetében, pusztán foglalkozásának, tudományának lenyomatává lesz.”¹⁷

A társadalmi munkamegosztás szinte mindenkit egyoldalúvá tesz, kimerítő testi vagy szellemi munkájuk végeztével az emberek kikapcsolódásra („elernyesztő élvezetre), felüdülésre vágnak. Ez az állapot azonban „oly kevéssé kedvez az esztétikai ítéleőerőnek, hogy a tulajdonképpeni foglalkozást űző osztályokban rendkívül kevesen vannak, akik az ízlés dolgaiban biztonsággal és – amin itt igen sok múlik – egyformán tudnak ítélni”.¹⁸ Az ő gondolkodásuk földhözragadt, a nem dolgozó, szemlélődő idealisták pedig elvesztik kapcsolatukat az anyagi-érzéki világhoz és saját érzéki természetükhöz, ezért a művészettől is csak rajongásra készített, fennkölt eszméket várnak. Ebben a helyzetben kizárt, hogy a képzőművész vagy a költő általános tetszést arasson, széles körben hasson, szép közléseivel bizonyítsa – amire egyedül a szépség képes – az emberek morális szabadságát, formálja társiasságukat, és ily módon egyesítse a darabjaira szakadt társadalmat.

Jacques-Louis David viszont az angliai példára, a műkereskedelmi aukciók által bevezetett belépti díjas *exhibition* szokására, továbbá a drámaírók és a zeneszerzők gyakorlatára hivatkozva mutatta be festményét, *A szabin nők elrablását* a maga kiállításán – a feloszlatott Akadémia egykori épületében, a forradalom VIII. évében. Megnyitó szövegében világossá tette, hogy a közönség ítéletétől és pénzbeli támogatásától azt várja, hogy biztosítsa számára „a géniuszhoz illő nemes függetlenséget”. Igaz, nem feledkezett meg kifejezni háláját azért a segítségért, amelyet egy további, az épp kezdődő új évszázad művészeti életében egyre fontosabbá váló szereplőtől, az államtól kapott: „a kormány ez alkalommal biztonságát adta számomra annak, milyen nagy figyelmet fordít a művészetek megóvására, amikor helyszínt és egyéb jelentős feltételeket biztosított kiállításomhoz.”¹⁹

A közönség – akár lelkesedik az ítéleőszéke elé bocsátott alkotásokért, akár közönyösen elfordul tőlük – Schiller szerint nem hibáztatható ízléséért, hiszen életmódjánál fogva alkalmatlan arra, hogy érzéseivel törvényt szabjon az esztétikai ítéletnek. Erre csak olyan emberek osztálya volna képes, „amely anélkül tevékeny, hogy dolgoznék, [...] egyesíti magában az élet minden realitását annak lehető legkevesebb korlátjával, [...] benne van ugyan az események sodrában, de nem válik annak maratalékává. Csak egy ilyen osztály képes megőrizni az emberi természet szép egészét, melyet bármilyen munkavégzés megszüntet időlegesen, a munkás élet pedig tartósan tönkretesz.”²⁰ Hogy létezik-e az embereknek ilyen osztálya, azt Schiller nem firtatja, bár egy helyütt megjegyzi, hogy „csak néhány válogatott körben találhatjuk meg alkalmasint”.²¹

A bizonytalanul nyitva hagyott kérdésre három évtized múltán érkezett csattanós válasz – egy divatlapban. Mégpedig Balzactól, aki 1830-ban a *La Mode*-ba írt cikksozozatában (*Traité de la vie élégante*) az emberek három osztályát különítette el – a dolgozókat, a gondolkodókat és az elegáns semmittevőket –, hogy ezt aztán megtoldja egy besorolhatatlan embertípussal: „a művész kivétel: tétlensége a munka egy formája, a munkája pedig pihenés; hol elegáns, hol nemtörődöm, hol munkásruhát ölt, hol divatos frakkot, ahogy szeszélye diktálja. Nem követi a szabályokat, hanem megteremti. Akár semmittevővel tölti idejét, akár egy mestermű kigondolásával, anélkül hogy dolgozni látszana, akár fazablás lovat hajt, akár egy elegánsan felszerelt bricska gyeplőjét tartja, akár egy vasa síncs, akár két marokkal szórja az aranyat, mindenképp egy nagy gondolat kifejezője, s uralkodik a társadalom fölött.”²²

Ez a karakterrajz a hétköznapi megfigyelés terminusaiban foglalja össze azoknak az esztétikai rendszereknek, művészetelméleti eszmefuttatásoknak a művész szerepére vonatkozó lényegét, amelyek a megelőző néhány évtizedben Európa-szerte napvilágot láttak. A művész fő feladata kivételes egyénisége kibontakoztatása és színre vitele saját életmódjában. Benne testesül meg a szabad, tiszta emberség, ám ennek ára, hogy nem illeszkedik be a polgári társadalom „művés órászerkezetébe”. Elutasítja a számára kijelölt marginális pozíciót, és a kívülálló távolságtartó fölényével kezeli a közönség igényeit, a társadalom erkölcsi szabályait, amelyek akadályozhatnák a valóság kivételes, intenzív észlelésében. Nem korlátozza más, mint önnön képzelőerejének és önmegvalósításának parancsai. Ettől ugyan még nem uralkodik a társadalom fölött, mint Balzac fantáziaképében, bár még ezt is hiheti, ha kényszerű kívülállását az igazi emberség eszményei nevében gyakorolt társadalombírálat madártávlati nézőpontjává alakítja át. Életvitelében valósítja a szabadságot, amire mindenki más csak vágyakozik. Lehet önmagát műalkotássá formáló dandy vagy nélkülöző, sikerre sóvárgó bohém, magát a művészetnek szentelő aszkéta vagy a haladásért síkra szálló forradalmár – több szerep közül is válogat, sőt váltogatja őket, de egyvalamiből nem engedhet: ez pedig egy újabb elhatárolódás, ezúttal a megvetett és irigyelt polgár életformájától, gondolkodásmódjától.

A bohémek, azaz a cigányos életformát választó polgárifjak – különösen a *Bohémélet*, Henri Murger 1849-ben bemutatott darabjának sikere nyomán – mintegy kisajátították a küszködő fiatal művész képét és életstílusát, hogy drámai formában jeleníthessék meg maguk és a világ előtt társadalmi önazonosságuk, sorsuk ambivalenciáit. Az állítólagos művészi életvitel oly népszerű lett, hogy a kortársak valóságos „artisztizmusjárványról” cikkeztek.²³ A művészek többsége távol tartotta magát a bohémektől vagy csak átmenetileg kapcsolódott hozzájuk – néhány nagyon jelentős kivétellel, mint amilyen a bohémvilágot gyűlölő, ugyanakkor az intenzív tapasztalás közegeként önkínzóan elfogadta Baudelaire vagy a bohémek támogatását élvező, közvéleményformáló erejüket felismerő és kiaknázó Courbet.

Az ifjú Courbet 1840-ben érkezett meg Párizsba azzal az elhatározással, hogy nagy festő lesz; négy év után fogadja be először egy képét a Salon, de ő nem veszti el önbizalmát. Az aggodalmaskodó családnak írt leveleiből kirajzolódik szerepfelfogása és a hozzá kapcsolódó érvényesülési stratégia: ösztönzi élete és művészete összemosisát képei értelmezésében, fölveszi a kulturális és politikai ellenzéki pózát, tudatosan keresi és teremti a hírértékű botrányokat. Világosan látja: „Ha már nem vitáznak rólam, akkor nem vagyok már fontos” – írja 1845-ben. A kezdeti kudarcok idején is megerősíti elhivatottságában a bohémvilág támogató közvéleménye azzal, hogy nevetségessé teszi, érvényteleníti az Akadémia és a hivatalos műtetszek döntéseit: „A bírák egy halom idióta, aki egész életében semmit sem volt képes megcsinálni, és most megpróbálják elnyomni a fiatalokat, nehogy azok árnyékba borítsák őket. Csakhogy ma már Párizsban senki sem ad az ő véleményükre. Az embernek becsületére válik, ha visszautasítják, mert ez is azt bizonyítja, hogy nem úgy gondolkozik, mint ők. [...] Addig is azt, amit visszautasítottak, másutt fogom kiállítani” – tudatja az otthoniakkal egy évvel később. Abban az évben, amikor megkapta a Salon aranyérmét, bizakodóan jelentette: „Hamarosan befutok, mert olyan emberek között forogok, akiknek nagyon nagy a befolyása az újságokban és a művészetekben, és ők lelkesednek a festészetemért.” Ám a vágyott siker, ha bekövetkezik, ebben a világban politikai és esztétikai gyanakvást ébreszt, ezért újabb botrányra van szükség, amelyet Courbet meg is teremt 1855-ben a Realista pavilon fölállításával. Itt megrendezi saját retrospektív kiállítását, belépti díjat szed, és a kiállítási katalógusban kiáltvány formájában teszi közzé forradalmi céljait, beleértve a világ megmentésének szándékát.²⁴

Az elhivatott művész hősivé magasztosuló társadalmi marginalitása ily módon nemcsak a polgári létet elviselni segítő életviteli eszménnyé vált, hanem ellenzéki politikai programok és kiáltványok táptalajává is. Courbet még pályája kezdetén áll, amikor Párizsban napvilágot lát Laverdant munkája a művészet hivatásáról és a művészek szerepéről, amely először nevezi a mindenkori kulturális ellenzékét a társadalmi haladás élcsapatának (*avant-garde*): „A művészet, lévén a társadalom kifejeződése, legszárnyalóbb formáiban a leghaladottabb társadalmi tendenciákat mutatja meg: előfutár és feltáró. Ezért ahhoz, hogy tudjuk, vajon méltón teljesíti-e a művészet igazi, kezdeményező hivatását, vajon a művész igazán az élcsapathoz tartozik-e, tudnunk kell, merre halad az Emberiség, mi az emberi faj sorsa...”²⁵

A hivatalos politika is felfedezi a művészt – nem mint a jövő hírnökét, hanem mint a dicső nemzeti múlt bizonyosságát, akiben testet öltött a nemzeti szellem és karakter. Schiller *Örömdójában* az egész emberiség ölelkezik össze, Wackenrodert, a „művészetkedvelő kolostori barátot” viszont Albrecht Dürer képei láttán tölti el az öröm afelett, hogy maga is német. „Amikor Albrecht kezébe vette az ecsetet, akkor még szilárd, sajátos és kiváló jellem volt a német világrészünk népeinek színterén; és képeire híven és jól láthatóan rányomta bélyegét a német karakternek ez a komoly, egyenes és erőteljes lényege – nemcsak az arcok felépítését és az alakok egész külsejét, hanem a benső szellemet tekintve is.”²⁶ 1815-ben a Rómában dolgozó német nazarénus festők még társadalmi elszigeteltségüket oldandó rendeznek bensőséges ünnepséget Dürer tiszteletére; 1828-ban Nürnbergben már a művészet rangjának „helyreállítását”, magasztos hivatásának elismertetése a cél: Dürer-oltárt emelnek az ünnepség alkalmából, amely előtt a helyi művészek elrebegik „a művészek imáját”; az ugyanebben az évben Berlinben megrendezett Dürer-ünnep pedig már hivatalos állami aktus. A 19. század tobzódik a nemzet holt és élő nagy fiainak kultuszában – s fel sem merül a kérdés, miért nincsenek a nemzetnek nagy lányai, hiszen a művész-szerep köztudottan nem nőkre van szabva.²⁷

A 20. század a megörökölt művészkultuszt az avantgárdra is kiterjesztette. A művész-szerep fő összetevőivé Donald Kuspit szerint a szabad akarat spontaneitása és hitelessége, valamint az eredendő, ősi élményekhez való hozzáférést lehetővé tevő különleges érzékenység vált.²⁸ A közönség egyéni életerzésének elmélyítését, az önmaga hiteles átélése okozta megrendülést reméli a művektől, amelyekért rajong, miközben nem szabadulhat a gyanútól, hátha becsapják, hátha csak pusztá szemfényvesztés áldozata. A művészek önértelmezése is igazodott az autenticitás kultuszához. Az 1960-as évek elején, amikor Warhol *Brillo-dobozai* készültek, két szociológus – ötven sikeres New York-i művésszel készített interjúra támaszkodva – mutatta be a 20. századi modernista művésznek a második világháború után kialakuló szerepfelfogását: „Az autentikus művész – önarcképe tanúsága szerint – feltétlenül alárendelődik munkájának; fegyelmezett és igen kitartó akkor is, ha nem adódik külső jutalom vagy támpont; az alkotásban csak a művészi késztetéseihez való hűség vezérli, nem pedig eleve kialakított elképzelések; rendíthetetlen bizonyossággal érzi, hogy amit tesz, az nemcsak érdemes, de egyedi is, és lényegesebb minden más tevékenységnél vagy megfontolásnál; jól viseli a magányt, sőt a szabadságot, a függetlenséget és az egyedüllétet nélkülözhetetlennek tartja, s végezetül: olyan ember, aki – tekintet nélkül a külső következményekre – mer e premisszák szerint élni és cselekedni. [...] Igen érzékeny ember, mély és erőteljes élményekkel. »Intelligenciája« főleg az új viszonyok észlelésében nyilvánul meg.”²⁹

Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet. Hogy mivel váltották fel, arra nézve megoszlanak a vélemények. Thomas Crow sze-

rint „Warhol nem egy, hanem legalább három személyként élt a nyilvánosságban. Az első és a legfeltűnőbb a maga kreálta személyiség – híres nyilatkozatainak, továbbá élete és környezete engedélyezett bemutatásainak eredője – volt. A másodikat a megfestett vásznanak ténylegesen formát öltő érdeklődés, érzelmek, ambíciók és szenvedélyek komplexuma alkotta. A harmadik pedig a művészeti világon jóval túllépve a nem elit kultúrával kísérletezett. E három közül a két utóbbi sokkal fontosabb az elsőnél, noha többnyire árnyékba borította őket az az ember, aki azt mondta, hogy olyan akar lenni, mint egy gép, hogy egy negyedórára mindenki híres lehet, hogy ő maga és a művészete is pusztá felszín, ami mögött nincs mit keresni.”³⁰

■ JEGYZETEK

1. Lukianosz: Az álom, avagy Lukianosz élete. In: Lukianosz összes művei. Magyar Helikon, Bp., 1974. 9–15.
2. Arthur C. Danto: Művészetvilág. Enigma 1994. 4. 49.
3. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. DuMont, Köln, 1985. 11. (Magyar kiadása: Udvari művészek. A modern művész előtörténetéhez. Enciklopédia Kiadó, Bp., 1998.)
4. Vö. Rensselaer W. Lee: Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting. The Norton Library, New York, 1967.
5. Vö. Erwin Panofsky: Idea. Corvina, Bp., 1998.
6. Paul Oskar Kristeller: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics I–II. Journal of the History of Ideas 12 (1951), 4. 496–527. és 13 (1952), 1. 17–46.
7. Cynthia and Harrison White: Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World. The University of Chicago Press, [1965] 1993. 3–4.
8. Sir Joshua Reynolds: Discourses on Art. Collier–Macmillan, London, 1969. 55.
9. Vö. Erich Auerbach: La court et la ville. In: Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts. Hueber, München, 1965.
10. Uo. 51.
11. Uo. 49.
12. Vö. Thomas E. Crow: Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris. Yale University Press, New Haven – London, 1985.
13. Pique-nique convenable à ceux qui fréquentent le Salon, préparé par un aveugle. Idézi Crow: i. m. 209.
14. Sur la peinture. Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art e aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France... (Le Haye, 1782). Idézi Crow: i. m. 232.
15. Friedrich Schiller: Művészet- és történelemfilozófiai írások. Atlantisz, Bp., 2005. 328–329.
16. Uo. 157.
17. Uo. 170.
18. Uo. 336.
19. Vö. Elizabeth Gilmore Holt (ed.): A Documentary History of Art. Vol. III. From the Classicists to the Impressionists. Doubleday, Garden City – New York, 1966. 4–7.
20. Schiller: i. m. 338.
21. Uo. 259.
22. Idézi Pierre Bourdieu: The Rules of Art. Polity Press, Cambridge, 1996. 56.
23. Jerrold Seigel: Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930. Viking Penguin, New York, 1986.
24. Courbet leveleit Seigel könyvéből idézem.
25. Gabriel-Désiré Laverdant: De la mission de l'art et du rôle des artistes. Paris, 1845. Idézi Renato Poggioli: The Theory of the Avant-Garde. Harvard University Press, Cambridge – London, 1968. 9.
26. Wilhelm Heinrich Wackenroder: Ehrengedächtniß unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers von einem kunstliebenden Klosterbruder. Unger, Berlin, 1796. (www.zeno.org/Literatur/M/Wackenroder)
27. Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists? (1971). In: Women, Art, and Power and Other Essays. Harper and Row, New York, 1988. 145–178.
28. Donald Kuspit: The Cult of the Avant-Garde Artist. Cambridge University Press, New York, 1993.
29. Bernard Rosenberg – Norris Fliegel: The Vanguard Artist. Portrait and Self-Portrait. Quadrangle Books, Chicago, 1965. 93–94.
30. Thomas Crow: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. In: Modern Art in the Common Culture. Yale University Press, New Haven, 1996. 49.