

Bernáth Mária

## MŰCSARNOKOK

*Néhány gondolat a giccs születéséről*

Művészettörténeti tevékenységem során katalógusokat forgatva, gyakran léptem be gondolatban a 19. század végi Műcsarnok falai közé. A kiállításokat megtöltő képek nagy része mai ítéletünk szerint giccsnek minősül. De miért is látjuk giccsnek azokat a majdnem minden vonásukban hibátlanul megfestett képeket? És mivel – ezúttal magam és a következőkben leírandók mentéségre mondva – most nem nyom a tudományos kutatás keserű terhe, egy-egy gondolatfoszlány erejéig hadd térjek be a mai Műcsarnok és az olyannyira elszaporodott és a jelen művészeti tendenciáit hitelesíteni próbáló „műcsarnokok” falai közé is, mint egy hívatlan és gyakran megrökönyödött vendég. Írásomban nem fogok ez utóbbi helyeken hosszasan időzni, annál is kevésbé, mert nem vindikálhatom magamnak a jogot a mai látvány hiteles elemzéséhez – kívülálló lévén. De mint tudatos életében a művészettel foglalkozó és magukért a művekért rajongó szakmabelinek, adassék meg az a lehetőség, hogy a modern elméletekben felkészületlenül, tehát a szakmai követelményeket áthágva érzékeltessem meg-megújuló küzdelmemet, amelyet folytatok magammal, a kortárs művészet bizonyos darabjai láttán. Nyilván azért választottam a 19. század végi Műcsarnokot, mint ahonnan elindulhatok egy, a problémáimat írásban is megvalló, helyesebben felvillantó eszmefuttatásra, mert legalább az elrugaszkodáshoz biztos talaj kell. Meglepő, de a régi katalógusokban látható képekkel szembeni ítélet – ad absurdum – újrafogalmazódik, pedig mennyire mások a ma kiállításai. Csak hát a művek funkciója, századokon átnyúlva, ugyanarról a gyakran eltévesztett vagy félreértelmezett szerepről árulkodik. Nyilvánvaló, hogy a giccs a különböző társadalmi célcsoportokat (egykor a középosztályéit, ma inkább a hirtelen meggazdagodottakéit) szolgálja ki. Mindkét célcsoport beavatottnak vélvén magát, könnyű prédává válik.

De térjünk most vissza a 19. századvég Műcsarnokához, és nézzünk szét a falakon. A 19–20. század fordulója táján a csatakép festője minden bizonnyal úgy festette a képet, hogy meg volt győződve arról, hogy ő hiteles információkat közvetít képe tárgyáról, mondjuk, a zentai csatáról vagy Mátyás királlyá választásáról. A Műcsarnokban, a millennium körüli években rendezett kiállításokon a képek sokasága – mint tudjuk – átitatódva a korszerűtlenség és művészietlen szándékok szülte vizuális problémákkal, leginkább másról szólnak, mint amit ábrázolnak.

A műcsarnoki festészetet adott társadalmi igény hívta életre és tartotta fenn néhány évtizeden át. A „műcsarnoki művészet” kifejezést most a speci-

ális értelmében használom, nem a Múcsarnokban a 19–20. század fordulóján kiállított művekre általában, hiszen a korszak nagy művészei eredményeinek művei is a Múcsarnok kiállításain kerültek és kerülnek bemutatásra. Mint jól ismert, e fogalom a szakirodalomban egy bizonyos csoportot és ezzel összefüggő, körülhatárolható stílust jelez. A 21. században pedig már új szempontokat is figyelembe kell vennünk: sokkal kevésbé a vizuális, mint inkább a társadalomtörténeti, művelődéstörténeti, vagy mondhatjuk, akár a kultúr-antropológiai szempontokat.

Elmondhatjuk, hogy a történelem folyamán művész még soha nem volt olyan mértékig kiszolgáltatva a közönségnek, mint a 19. század 80-as éveitől kezdve, kb. az 1910-es évekig – és fordítva, a közönség igényét a művészetre még soha olyan mértékig ki nem játszották, el nem árulták, mint a Múcsarnok képirástudói. Kevés művész volt olyan anyagi helyzetben, hogy függetleníteni tudta volna magát az állam biztosította lehetőségektől és előnyöktől, amelyek elsősorban ösztöndíjak és pályázatok formájában kínáltak segítséget. Ennek elfogadása, a megfelelés igyekezete pedig már akarva-akaratlanul egyúttal a kultúra állami irányítói által hitelesített esztétikai normák, konkrétan, a stíláriis konzekvenciák elfogadását is feltételezte. Aki valami miatt e követelményrendszernek megfelelni nem tudott, kiközösítette magát.

A művész és a közönség kiszolgáltatottsága kölcsönös volt, egymást feltételezte. A múcsarnoki festészet felvevő piaca túlnyomórészt a dzsentriből lett hivatalnokok és a polgárság volt, amely a 19. század utolsó két évtizedében egyre szélesebb réteget képviselt. Anyagi fellendülése magával hozta a képzőművészeti tárgy birtoklásának igényét, de híjával volt mindenfajta vizuális alapismeretnek. A közönség a műkritika asszisztenciája mellett vizuálisan analfabéta maradt: elhiszi, hogy ért a művészethez, mivel „érti”, mert magában továbbszöheti a képek témáját. A polgári, a kisebb pénzü közönség vásárlókedve egyenes arányban állt a zsánerképek fantasztikus kínálatával; a nemrégén még a társadalmi munkamegosztás periferiáján ténfergő művészek társadalmi és anyagi státusza gyökeresen megváltozott. Még gyakran a kiváló tehetségeket is elcsábította a könnyebb és sikert ígérő út, a „múcsarnoki művészet” kiszolgálása. A szerényebb tehetségek pedig természetesen, hogy ebbe az irányba sodródtak, hiszen ami a szakmai részt illeti, arra a müncheni akadémiák kiválóan felkészítettek. A hazai művészetoktatás megoldatlan, szűk kapacitású volt. A kiegyezést követő és a század utolsó negyedére egyre hathatósabb prosperitás, a világvárossá válás megoldandó feladatai a művészeti „termék” iránt még soha nem tapasztalt keresletet teremtett. A könnyen érthetőség, a problémák nélküli kommunikálhatóság tette a 19. század végi giccsét oly népszerűvé.

Manapság a helyzet azonban paradigmaticusan megváltozott. Széttört világunk monumentumai között leginkább tétován próbálunk tájékozódni. Vajon a mai vagyonosodó réteg ugyanígy válik majd áldozatává saját pénzének?

Vannak figyelmeztető példák. A különbség az, hogy a nagyközönség most már nem legalizálhat egy műtárgyat, már nem a közönség az, amely legalizál. A deszifírozáshoz nincs meg a kellő felkészültsége. A látvány a befogadáshoz már nem kínálja tálcán magát. Ma a műtárgy regisztrálása még csak potenciális befogadóvá tesz. Mint ahogy a műtárgy maga is csak potenciális műtárgy, szüksége van a műértőre, mert csak az ő szellemi energiája és alkotó fantáziája, informáltsága révén születik meg – válik a tárgy művé. Szakmai szempontból horribilissé vált a mai művészettel foglalkozó „írastudók” felelőssége. A műértő a műtárgy és a közönség közé ékelődött. Nem hihető, hogy közvetítő szerepük figyelmen kívül hagyható – a Mona Lisa vagy a Majális befogadása közvetítők nélkül is, legalábbis ami az elsődleges percepciót illeti, rövid úton végbemegy. Fájón élem meg, hogy ritka pillanatoktól eltekintve, nem jött létre közvetlen kapcsolat a ma művészetével.

A műcsarnoki művészet jellegzetességeit alig lehet megérteni anélkül, hogy a közízlés pressziójának és a művészek megbecsültetés iránti igénynek kontextusát, az érdekek ily módon való összetalálkozását ne tartanánk szem előtt. A műcsarnoki művészek stiláris sajátosságai hatásvadászóak, sematikus látványkonvenciókon és nem a természet valódi megfigyelésén alapulnak. A legszembeötlőbb alakítási elv a minél plasztikusabb formálás, valamint a már helyenként fotografikus tárgyhűség. Mára ez látszólag sokkal egyszerűbbé vált, a tárgyhűség helyett sokszor maga a tárgy a mű.

A 19. századvégre a zsáner megszűnt egyszerű szituációábrázolás lenni, amely még az érzelmességet is homogenizálni tudta. Az 1870-es, 80-as évektől immár nagyobb szerepet – a művészet határain túlit – vindikált magának: a művészt már alig érdekli más, mint a tartalom végsőig való fesztítése, túlmagyarázása, kiélezése a csattanóig. Ma a művész csak prezentál, legfeljebb sugall, tolmács ritkán nélkülözhető. A ma műtárgya másfajta receptort igényel. Az egykori zsánerképek esztétikai minőségének egy (szellemileg/ intellektuálisan) nagyon képlékeny közeget kellett csak áthatolniuk. Felmerül bennem a kérdés, hogy vajon a mai műcsarnokok kételkedő bizonytalansággal megközelíthető tárgyai nem a szuverén ítésszellemi kapacitásának köszönhetően válnak-e szuverén művé? Nem válik-e giccsé például a felkarolatlan „lomok”, az árva tárgyak özöne, ha médium nélkül maradnak, tárgyak, amelyekért nem nyúl le senki, sőt, esetleg maga a médium szofisztikált vagy hiteltelen. Szikár, meztelenre vetkőztetett tárgyak keresik a magukba olvasható szellemet. Hiszen önmagukban olyan semmitmondóak, mint maga egy tárgy. És olyan szituációban találkozunk velük – egy műcsarnokban –, ami végleg nem illik egy használhatatlan használati tárgyhoz. A tárgyak, hogy műtárggyá váljanak, elkerülhetetlenül feltételezik a tanult ítélkező minél színesebb, és minél tágabb horizontot befogadó szellemi energiáját.

Úgy gondolom azonban, hogy korunkban is a közönségnek való leplezett tetszeni vágyás devalvál leginkább egy művet. Ezek a legvisszatetszőbbek és a 100-120 éves patronokkal leginkább párhuzamba állíthatók. Példaként

idézzük fel az új Nemzeti Színház előtti műtavacsát a beléomlott régi Nemzeti Színház műanyag romjaival. A tóparton bronz zsöllyében a bronz Gobbi Hilda ül és mélézik ezen, az új épülettel együtt valóban megrendítő látványon. Ha a szájbarágásnak ezt a magát művészetként aposztrofáló, a közönség értelmi szintjét megalázóan alábecsülő vonulatát idézzük fel, válnak számomra a kortárs művészetben különösen elgondolkodtatóvá és akceptálhatóvá egyes műtárgyak. Például az előbb idézett melodráamához térben közel lévő Ludwig Múzeumban látható El Hassan Róza installációja, a négy lábánál fogva kikötözött szék. Nem mintha ehhez az installációhoz akár szellemi, akár érzelmi kulcsot felfedeznék magamban, azt legalább megállapíthatom, hogy nem adja könnyen magát. Ha nem is szól hozzám, legalább egy pimasz kihívást érzek benne, hogy szedjem össze szellemi energiáimat. És igen sok hasonló tárggyal találkozhatunk modern műcsarnokaink kiállítótermeiben.

A zsánerképek témaköre, ahogy azt a kereskedelem íratlan törvényei észszerűsítették, művészekként is specializálódott. Még ha a művészek át is ruccantak időnként szomszédos területre, hasznosnak bizonyult egy-egy témakörben egyeduralmat kivívni, mert a közönség téma szerint vásárolt. A képek témaköre az életnek úgyszólván minden területét felölelte. A leggyakoribbak a gazdag, illetve a szegény emberek, ezzel összefüggésben a városi (szalonok), ill. a vidéki emberek életének jelenetei, de történeti tárgyú képek vagy katonák, huszárok gáláns kalandjai, orientális témák, szentimentális tájképek, túlidealizált portrék, állatképek, állatjelenetek egyaránt jellemző témakörök voltak. A művek azonban csak szimptomái maradtak egy korszaknak és lényegében nem analízisre váró művészi produktumok.

Korunk, a „minden egész eltörött”-kora tablóján rémülettel fedezhetjük fel a régi témaköröket, csak szilánkokra hullva. Összeillesztésükhöz, értelmezésükhöz elkötelezettség, a művészével úgyszólván egynívójú szellemi potenciál, bátorság, fantázia, az elvárások és a befogadhatóság mértékének precíz ismerete szükséges. A művész, ti. nem értelmez, ha teszi is, rejtetten. Talán a szimbolizmust hozhatjuk fel példának, ahol ugyancsak nem arról szólt lényegében a kép, mint amit megjelenített, bár ott, a művész által azért bőséggel el voltunk látva szellemi fogódzókkal. Most vagy igénybe vesszük a beavatottak segítségét, vagy magunkra maradunk. Úgy vélem, a posztmodern műtárgy önmagában nem áll meg. A művész és a műértő team-munkájának eredménye.

Ez teljesen akceptálható, de nem egy másik disziplína, a művészet eredeti funkciójától igen távoli, a paradigmaváltással sokkal inkább a filozófia egy tárgyban testet öltött önkifejezésével, variánsával van-e dolgunk? Mert alig hiszem, hogy Mona Lisa portréja és El Hassan Róza fent említett kikötözött széke egyazon minőségű, összetevőjű talajról analizálhatóak. Más típusú szellemi erő hívja életre őket és más célból. A régi művészetével azonos jelzőket sem tűr, illetve nem igényel, mert a kikötözött szék sem nem szép, sem nem csúnya. Milyen? Ez a kérdés önmagába hull vissza. Nagyon más.

1. Eisenhut Ferenc:  
A zentai csata,  
1896, Zombor  
(Sombor, Szerbia),  
Városháza



2. Márk Lajos:  
Küzdelem,  
1890-es évek, MNG



3. Tornai Gyula:  
A serif halála, 1900,  
MNG



Miért kell a képeknek, szobroknak, mint valami avított lomoknak azonos nembeliként vetekedniök az installációkkal, a tárgyakkal, amelyek viszont a ma emberéhez szólnak? De egyáltalán hasonlítható-e egymáshoz ez a két hang, ez az – érzésem szerint – lényegében két univerzum? Ugyanazt a hiányérzetünket fedik-e le, szellemi éhségünk azonos bugyrait töltik-e fel?

Amit azonban észre kell vennünk: e tárgyasult filozófiai önkifejezés éppúgy kitermelte a maga giccsét. Ilyenkor nem a mű silány, hanem az azt létrehozó gondolat. Érdekes, akárcsak a 19. századi zsánerművészetben... Szellemi síkon valahol itt találkoznak a csatarendből kihullott törökök hullái, a mézesheteknek a kötelező intimitást biflázó „művészi” magatartása a múlton merengő Gobbi Hilda érzelmeinek megjelenítési kísérletével.

A történelmi témák tekintetében még olyan kiváló akadémikus művészeink szolgálhattak példaként – már ami a megjelenítés nagyigényűségét illeti –, mint Madarász Viktor, Benczúr Gyula vagy Székely Bertalan. A zsánerfestők a tőlük távol eső történelmi témát is megpróbálták színre vinni, a képírás törvényei azonban e kísérletnek konokul ellenálltak. Már a kortárs kritikus is így élcelődik: „Ha a kocapiktort vadkanfestővé nemesíti a millenáris tűz, miért ne lehetne a csendéletfestőből csataképfestő?” Olyasfajta okoskodás szülte a zsáner történelmi témáit, hogy a monumentalitás a méret kérdése. Így nem történt más, mint a zsáner felduzzasztása, aminek következtében a műfaj összes gyermekbetegsége szembeszökő lett. Kölcsönzői jelmezekben pózolnak az iskolásan gruppírozott szereplők. (1.kép) Az illusztrativitáson nem jutnak túl. Életképi rekvizitumok előállításában élik ki magukat, a török és a magyar harci jelvények és zászlók, fegyverek és lovak, turbánok és kalpagok, megalázkodó és marcona arkifejezések perzsavására ez. Már a korabeli kritika érzékenyen reagál erre, pl. Keleti Gusztáv igen epésen emlegeti Eisenhut „lőporfüstös, mozgalmas csataterét”, ahol a festő szándékolt tárgyúságát „a háttérben megfutamodó és az előtérben vérükben fekvő törökök hullái képviselik”.

A csataterén „lejátszódo” küzdelem átcsap a szalonok másfajta küzdelmeinek színterére, (2. kép) és visszataszító, hivalkodó, olcsó és feltűnősködő embervásár képeszt el. A zsánerfestészet leginkább kultivált és legnagyobb sikerű témája a szalonokban, tehát egy bensőséges szférában játszódik. E képekre az olyanfajta témamegragadás jellemző, mintha egy érdekes történetet szakítanánk félbe. A „poén” már a Múcsarnokban szemlélődő látogató képzeletében született meg és szuggerálta azt a már említett téveszmét, hogy érti a képet. Családi intimitások részeseivé válunk, mintha egy rosszul befüggönyözött ablak nyújtotta indiszkrét helyzet látványát élnénk át. (4. kép) A polgári, kispolgári lét számos, nap mint nap előforduló eseménye játszódik le előttünk a szalonok cirkalmas bútor-, dísz tárgy-, és szőnyegrengetegében. Hogy azonban mégsem kezelhetjük úgy e képeket, mint a századfordulóról nyert pontos szociográfiai híradást, amelyet legalábbis tényszerű forrásértéke miatt becsülni tudnánk, az azért van, mert lényegében e híradások hami-

4. Margitay Tihamér:  
Mézeshetek,  
1890-es évek, MNG



5. Aggházy Gyula: Dagasztó  
menyecske, 1878, MNG



sak. A képeken mindenki elégedett, vagy éppen hivalkodóan túljátssza a drámát. A nők mondénak és kihívóak, a férfiak daliásak és hódítók. A művészet „vasárnapi kimenőruhájában” teszi magát.

A paraszti környezetben játszódó népeletképek leginkább a népszínművek díszletezését követik. Számos, az „ivóban” színre kerülő, évődő téma mellett megtaláljuk a nép életét megjelenítő vásznakat. (5. kép) Mivel a paraszti élet epizódjainak ábrázolását is a szalonok falára szánták, esztétikai hatáskeltesük egyetlen kritériuma az érzelmesség lehetett. A paraszti réteg kiegyensúlyozott elégedettsége süt ránk e képekről, a „boldog nép” lelkiismeretnyugtató, a társadalmi osztályok közötti konfliktust nem ismerő harmóniája. A paraszt és gyermeke mosolyog és ünneplő, de legalábbis makulátlan ruhában végzi csöppet sem fásasztó mindennapi teendőjét.

A századvég kiállításain igen gyakran találkozunk orientális témával: talán ezek ébresztik a legtöbb ellenszenvet. (3. kép) Az orientális témának pedig szép hagyományai voltak országunkban is: a romantika témakeresése, a „keleti rokonság” sokáig vonzó gondolköree kb. az 1870-es évekig éltették. E képek távolba vágyódó líraiságukkal hatottak (Ligeti Antal, Molnár József stb.). E művészek számára Kelet és népe enyhe szentimentális nosztalgiával átszőtt vizuális élmény volt, közvetíteni is csupán ezt kívánták. A századfordulóra már egyes zsánerfestők – mindezt a német romantika irracionálisal érintkező és a müncheni realizmusba oltott sugallatára – e témát valami excentrikus, sokat sejtető, ám üres ideológiájú bujaságba hajszták.

Befejezésül megállapíthatjuk, hogy e műtárgyak, az érzelmek vásáranak ez az olcsó dömpingje feketén-fehéren idézi elénk a kort, a 19. század utolsó harmadát: híreket kapunk a fantasztikus prosperitás szülte tékozlásról, az anyagi javak mindenhatóságába vetett hit művészet-silányító csalfaságáról. Ilyenképp lepleződik le előttünk, átlátva az alkotók idealizálási trükkjein, a művészettörténet ez igen vékony kis szeletkéjében a műtárgy történeti forrásértéke.

A mű befogadásának két végpontján keresgélünk. Minden kornak megvan a maga giccse. Történelmi távlatból könnyebb észrevenni. Ne higgyük, az, hogy a posztmodern művészet csak prezentál és inkább csak felkínálja a látványt értelmezésre, ennek ellentmond. Azt hiszem, egyelőre nincs más út a szelektálásban – és itt már csak a magam tétova értékkeresésére hivatkozhatom –, mint a kvalitást a kiválasztott médium közvetítésével elfogadni. Vagy legalábbis hinni benne. És abban is, hogy ez az ítélet száz év múlva is hiteles lesz azok számára, akik a mű egykori érvényességét kutatják.