

A MŰVÉSZ ÉS BÉRE.

Irtá: *Ferenczy Valér.*

SEHOGY se vagyok megelégedve a címmel, melyet alábbi eszmémnek adtam. De nem tudok jobbat; ha azt írom: a művész és jutalma, ez még rosszabb, az még tápot ad a félreértéseknek, melyek ellen védekeznünk kell, amikor társadalomtudományi és társadalomgazdasági nevezőre szeretnők hozni a tagadhatatlanul életbevágó kérdést: mit kap a művész a közösségtől?

A téma nincs kiaknázva; édeskevés az, amit írtak róla és senki sincs vele tisztában. A filiszter könnyű szerrel, vállvonogatással elintézi; a kultúremler agyonhallgatta. Mindannyian az öröklött tévhitben nevelődtünk, hogy erről nem illik tudomást venni; a művészet magasztos ideálja — úgy hittük — nem engedi meg, hogy rideg anyagi kérdéseket keverjünk beléje. A közgazdászokat, a társadalomtudósokat is nyilván kevésbé érdekelte a kérdés: hogyan helyeződtek el a művészek koruk társadalmi strukturájában? és mi a helyzetük ma?

Kétségtelen, hogy a művészeti irodalom is nagyban felelős ezért, hogy nincs elképzelésünk a művész igazi helyzetéről. Tudjuk, hogy számtalan nagy művész, festő, zeneszerző, költő, író még a minimális társadalmi ellenértéket sem kapta meg munkájáért, hogy a kortársak közössége nyomorba kényszerítette, félrelökte, mellőzte sokszor a legnagyobbakat, akiknek alkotásai később az emberiség magasztos, nélkülözhetetlen kultúrkincseivé váltak. De hogy ez miért és hogyan történt s történik: erre nyilván még senki se igyekezett formulát találni. Ha visszagondolok a művészeti monografiákra, műtörténelmi könyvekre, melyek ifjú koromban kezembe akadtak: mondhatom, alig akadt közte, amely mást is tartalmazott volna, mint magasróptú, «nehéz», «elvont» esztetizálást, mely mellett elenyésző az, amit megtudhat belőlük az olvasó a művész egyéni életéről; még kevesebb, jóformán semmi, amit anyagi létükről kegyeskedtek elárulni szerzőik. A művészeti íróknál az ilyirányú közlekenység feltűnő hiánya, mely már nem is hallgatagság, hanem agyonhallgatás, több okból ered: először is nem olyan egyszerű felkutatni a szükséges adatokat arranézve, hogy valamely kultúrkorszak művészei számára milyenek voltak az anyagi adottságok s hogy ez adottságoknak megfelelően egyik-másik mester élete hogyan alakult; mindezt részleteiben kihámozni csak szorgos adatgyűjtés révén volna lehetséges. Nyilvánvaló, hogy a monografusok fáztak ettől, esetleg meg se tehatték volna, amennyiben könyvüket oly rosszul fizették, hogy nem érte meg nekik az alapos kutatást. Mindenesetre könnyebb magasróptú esztetizálásokkal megtölteni egy könyv oldalait. Ez az egyik ok; egy másik, hogy a művészeti könyvek gyakran olyan tollból erednek, mely nagyon is közel áll a műkereskedelem érdekszféréjához. Hogy csak egy példát említsek: a francia impresszionistákról tudjuk, hogy eleinte siralmasan mellőzték őket, jóformán képtelenek voltak egyetlen képet is eladni; hogy éhen nem haltak, talán csak annak köszönhető, hogy nagyobb részt a vagyonos burzsoá-osztályból származtak, volt valami vagyonuk, mindamellert nem annyi, hogy ne lettek volna ráutalva képeik eladására. Műveik túlnyomó

részét a francia Durand-Ruel vásárolta össze potom pénzért és aztán kívárta konjunktúrájukat és óriási üzletet csinált velük, nemcsak Párizsban, ahol a Rue Lafitte-ben levő előkelő Durand-Ruel-féle műkereskedelmi szalon épügy vonzotta a magamfajta fiatal, látni, gyönyörködni vágyó festőt, mint a gazdag vevőket, hanem körülbelül az egész világon. Így más művészeti centrumokban voltak műkereskedők, akiknek cégei nem voltak egyebek Durand-Ruel ekszpozitúráinál. Ilyen volt Berlinben a nagytekéntélyű Paul Cassirer műkereskedése, mely diktált a német piacnak. De nemcsak a piacnak, hanem az irodalomnak is; voltak a Durand-Ruel—Cassier kör érdekszférájához tartozó írók is, akik az egész világon propagálrák Manet, Monet, Cézanne, Sisley, Pissarro, Renoir piktúráját. Ezek a német írók teleírták a világot a francia impresszionizmusról, mi magyarok is nagyrészt az ő könyveiket olvastuk. De hogy e könyvek keveset árultak el az impresszionizmus történetének gazdasági vonatkozásaiból, az érthető. Így aztán persze ma is hézagos az értesülésünk arról, hogy e kiváló francia művészek anyagi léte hogy folyt le.

«A művész és a tőke» — ezzel a címmel is lehetne érdekes tanulmányt írni, amennyiben erre az időszakra szorítkozunk, amikor a kapitalista vállalkozás vette kezébe a művész sorsát. És valóban gondolkodóba kell ejtsen az, hogy a francia impresszionisták produktivitása éppen a tőkés vállalkozás hallatlan fénykorára, «Hochkonjunktúrájára» esett, a XIX. század második felére; akkor még ilyen, látszólag reménytelen tőkebefektetésre is akadt egy vállalkozó tőkés, Durand-Ruel, illetve kettő, mert Cézanne képeivel Vollard kereskedett, aki ugyancsak kívárta az időt, amikor «megjön az értékük».

Kétségtelen, hogy ez az egész folyamat, ahogyan a művész alkotása nagyban a véletlenre van bízva (és vele együtt persze maga a művész is) nagyon is megérdemelné az alapos vizsgálódást. Sőt, úgy érzem, máris közelebb jutottunk ahhoz, hogy megkíséreljük a művész munkáját társadalomgazdaságilag meghatározni. Amikor Cézanne vagy Manet a képet megfestette, nem ért semmit. Később lassan, valami — egyelőre rejtélyes — folyamat révén fokként érték, pénzre, olykor nagy összegekre váltható érték lett. A kép tehát nyilván a kapitalista gazdálkodás törvényei szerint ugyanolyan, mint az értékpapír: árfolyama van. De a furcsa az, hogy míg a részvény azonkívül, hogy osztalékot fizet s hogy (hacsak el nem romlik) a tőzsdén eladható, pénzre váltható, semmi egyébre nem használható: ezzel szemben a képet mégse kell okvetlenül fiókba elzárni addig, amíg eljön az ideje annak, hogy haszonnal el lehessen adni. Bár éppen meg lehet tenni és ismerek is olyan képgyűjtőt, aki ezt teszi: rengeteg képet, mely valami tranzakció folytán birtokába jutott, kamrában tart elzárva! De a normális mégis az, hogy a képgyűjtő, ha még annyira spekuláns is, mégis csak élvezni is akarja a képet. Vagy legalább is parádézni akar vele; neki ugyan nem jelent semmit, de hadd lássa más, hogy neki a lakásában ilyen és ilyen «márkás» képei vannak. Hogy ez mennyire így van, arra példa épp az említett «képgyűjtő», akinek a kamrájában porosodó képei közt akad mestermű, de a falán egy kép parádézik, melyre különösen büszke s amely csapnivaló kontármunka, ugyanannak az elhúnyt mesternek hamisított kézjegyével, akinek egyik eredeti művét lomtárban heverteti!

Ez a példa azonban már a mai, siralmas hazai állapotokhoz vezet, amikor előfordulhat, hogy egy elhúnyt nagy festőnk műve csomó más,

közepes vagy silányabb, ötletszerűen összeszedett képpel együtt kerül olyan kereskedőember birtokába, aki maga is bevallja, hogy mitsem ért a képekhez; ezzel azonban némileg eltértem a fentebbi gondolatmenettől, amikor általánosabb áttekintés alapján igyekszem meghatározni a műalkotás gazdasági szerepét korunk társadalomgazdasági szervezetének keretében. Sőt még általánosabb szempontból véve, páratlanul érdekes feladat volna a régebbi kultúrkorszaktól kezdődőleg, a történelem folyamán végigmenve, kutatni, mit kaptak az alkotók munkájuk fejében, hogyan éltek meg belőle a különböző idők, országok festői, továbbá írói, költői, zeneszerzői. Ha így, ily tágan vesszük a témát, területünk kolosszális méretűvé válik. Végig kellene mennünk a történelmen, sorra kellene vizsgálnunk, hogy a művészek — a szó tágabb értelmében, tehát nemcsak a képzőművészeti alkotók, hanem velük együtt az írók, költők, zenészek, szóval mindazok, kik szépséget alkotnak s nyújtanak embertársaiknak — miként és mily feltételek mellett kapták vagy nem kapták meg a társadalomtól ezzel szemben a lét gazdasági feltételeit? S hogy föllelhető-e valami szabályszerűség, valami törvény, mely determinálja ezt, mely megszabja a bért, melyet a művész kap a közösségtől, — legyen az a közösség deszpotikus, mint a régi oligarchiákban, vagy hierarchikus, vagy később ismét más formában deszpotikus, a demokratikus szabadgazdálkodás időszakában.

Közmondásos, a banalitásig elcsépeelt közhely, hogy a művész ne várjon jólétet, legyen elkészülve a legrosszabbra az anyagi létet illetően. És aligha csodálkozhatunk, hogy ez a felfogás vált közkeletűvé, amikor az egész kultúrtörténet hemzseg a szomorú példáktól, számtalan művésztől, költőtől, írórtól tudjuk, hogy nyomorgott, hogy életét nélkülözések közt töltötte. Köztük számtalan olyan, kinek életműve később az egész kultúrált emberiség legbecsesebb, mindannyiunknak szívéhez nőtt kincse lett. Igaz, hogy ezekkel szemben akadtak éppen ellenkező példák is bőven, tehát nem mondhatjuk ki a szentenciát, hogy a kiváló művészeknek mindig és minden körülmények közt keserves az élete. Található itt valami szabályszerűség? Van-e közös nevezője ennek az egész jelenségkompleksumnak?

Hogy mennyire gyakori az eset, amikor a kortársi közösség rút hátlansággal fizet a művészeknek, mondom, érthetővé teszi, hogy ezt elkönnyvelték, mint normát; ami nehezebben érthető az, hogy általában oly könnyű szerrel tértünk napirendre előlött. Hogy sose kutattuk e jelenségek mélyebb összefüggéseit. Ez az az agyonhallgatás, melyről fentebb szóltam, melyért hajlandó vagyok nagyrészt a művészeti irodalmat felelőssé tenni. De érdekes az is, hogy senki se szólalt fel eddig e hiány miatt; s fogadni mernék, hogy ha körkérdést intéznénk a legolvasottabb kultúremberek körében, a legtöbb azt se tudná, van-e egyáltalában irodalma a művész anyagi helyzetének, sőt fönn se akadt ezen, eszébe se jutott, hogy erről is lehetne írni. Ez a közöny bizonyára a XIX. századból öröklött kényszereszmeként ránk maradt *pénz-szegyellősségre* is vezethető vissza. Szégyeljük, még önmagunk előtt is, hogy anyagi, társadalomgazdasági kérdésekről számat adjunk magunknak, vagy éppenséggel nyíltan beszéljünk erről, kivált amikor olyan magasztos, ideális dologról van szó, aminő a művészet. Így történhetett az, hogy míg egyéb szociális és szociálökonomiai kérdések körül tintatenger folyik, a kérdés, hogy mit kap anyagi lét dolgában a művész a köztől, elsikkadt, kicsúszott a figyelem elől. Igen sajtáságos jelenség ez a pénz-prüderia; még sajtáságosabb, hogy épp a kapitalista plutokrácia uralomrajutásának idején, a

XIX. században keletkezett, de korántsem mult ki még. A pénz, az tabu, erről nem illik beszélni, még gondolkodni sem illik róla. Ez az a felfogás, melyben nevelkedtünk s így nem csoda, hogy csupán egyes különálló, nem koordinált adat jut eszünkbe, amikor a művész anyagi létét kutatjuk — oly adatok, melyekre csak elvélve bukkantunk olvasmányaink folyamán. Életrajzi adatok művészekről, kik ragyogó anyagi eredményeket értek el; másokról, még nagyobb számban, kik ádáz, siralmasan sikertelen harcot vívtak az anyagi fönmaradás érdekében. Rubens volt talán az összes nagy festők közt az, akinek »legjobban ment»; ő maga írta levélben valakinek, hogy képeiért annyiszor 100 forintot számít, ahány napig dolgozott rajtuk. Hogy ennek a kiejelentésnek horderejét mérlegelhessük, tudnunk kellene, mi volt a XVII. század elején Flandriában a forint vásárló ereje; de kétségtelen, hogy a flamand mester ragyogó, főúri keretek közt élt. Ugyanígy Van Dyck; az olaszok közül már előbb, a reneszanszban nagy árat ért el Tizián, úgyszintén Michelangelo, Raffael és bizonyára mások is. A régi nagy festők, szobrászok anyagi ügyeiről páratlanul érdekes adatokat tartalmaz Guhl «Künstlerbriefe» című kötete, nagyszámú eredeti levéllel. Itt derül ki az is, hogy a XVII. század volt a művészeknek talán legragyogóbb ideje, hírnév s anyagi érvényesülés tekintetében egyaránt. Guido Reniről, «az isteni Guidó»-ról pl. megtudjuk, hogy valóságos primadonna volt; ha nem volt kedve, nem dolgozott, váratta a legnagyobb egyházi és világi urakat, akik képet rendeltek nála; azok jóformán sürgetni se merték, inkább kémeiket küldték kinyomozni, miért nem dolgozik Guido. Szerelmi tekintetben Guido Reni, mint sajátságoskép a secento egy másik kiváló festője, Guercino is, teljesen közönyös volt; a házárdjáték szenvedélye tartotta fogva, kiadós kártyacsatákat vívott, aztán, amikor leégett, végre rászánta magát, hogy folytassa a festést, nagy garral nekiállt a vászonnak, vígan, torkaszakadtából énekelve, ahogy szokása volt munka közben. A nyugtalankodó biborosok, fejedelmek pedig örömmel vették a jó hírt: most végre megjött a kedve Guidónak a munkához.

Páratlanul érdekes a fokozatosan végbemenő változás a művészek életsorsában a középkortól a quattrocentón át a cinquecentóig, majd a secentóig. Még érdekesebb, ha a társadalmi struktúra változásával együtt figyeljük e jelenségeket. Ugyancsak Guhl értékes művészlevél-gyűjteményéből veszem, hogy a cinquecento művésze szánakozással emlékezett az előző nemzedékre, amikor napirenden volt, hogy a szobrász, a festő munkazubbonyban, munkaeszközeivel kezében ment végig Firenze utcáin, mint más mesterember. A cinquecento volt az idő, amikor a művész *úr* lett. Igaz, hogy ezzel karöltve járt az egyre nagyobb gazdasági bizonytalanság is. A középkor kötött, statikus, hierarchikus társadalmában a művész, körülbelül úgy, mint az iparos, egy céh keretében élt, szerényen, de aránylag kevés kockázattal; a reneszansz az az idő, amikor a művészek élete csupa torzsalakodás a megrendelésért, intrika a fejedelmek kegyéért. Még a legnagyobb művészek élete is csupa hányattatás, így Michelangeló is, mindamellett, hogy rendkívüli hódolat, nimbusz övezte már életében. Leonardo se igen találta helyét; már öreg korban határozta el, hogy Franciaországban próbál szerencsét, ott keresi a megfelelő keretet szuverén lángelméje számára. Útközben érte utól a halál; kérdés, nem olyanformán-e, mint azokat, kik alatt leszakadt a Szent Lajos hídjá; kérdés, milyen sors jut neki, ha tovább él. Csupa bizonytalanság, harc, izgalom Benvenuto Cellini élete is, melyet

ő maga megírt. E páratlanul érdekes kortörténeti dokumentumban a talián művész sajátságos, naiv cinizmusával megírja, hogy még ölni is tudott volna az érvényesülés érdekében, sőt elmondja, hogy a hirhedt «sacco di Roma» napjaiban, amikor a győztes francia seregek a bevett örök városban olyan rablást, zsákmányolást vittek véghez, hogy annak még az emléke is szörnyű volt: akkor ő is — bár előzőleg védte a várost — résztvett a rablásban és «jó katonamódra» zsákmányolt, amit tudott. Egy emberöltővel előbb pedig Párizsban François Villon, a franciák ma is nagyra tartott lírikus költője, betörőbandába állt be — aligha azért, mert nagyon jól ment a sora.

A reneszanszt követő időkben sajátságoskép Hollandia lett a színhelye a művészek, sőt épp a legnagyobb művészek felháborító mellőzésének — a legvirágzóbb művészi kultúra közepette. A két legnagyobb holland festő, Rembrandt és Frans Hals, egyformán siralmas nyomorra jutott öreg korában. Pedig mások, kisebb, másodrangú festők fényesen kerestek ugyanakkor. Holandiáé a dicstelen elsőség abban, hogy épp a legnagyobbakat negligálta, két legnagyobb festőzsenijét és a rézkarc ugyancsak zseniális, rendkívül eredeti vizionáriusát, Herkules Segherst, — ami annál sajátságosabb, mert hiszen a rézkarc és rézmetszet, valamint a fametszet akkoriban, sőt már előbb, feltalálásuktól fogva keresett, jövedelmező műfajok voltak. Ez pedig nem is csoda, ha meggondoljuk, hogy akkor nem létezett más reprodukció, a kép sokszorosításának ezek voltak egyedüli módjai; így, akinek nem tellett festményre, rézkarcot vagy metszetet vásárolt, hiszen más nyomott kép nem volt. Meggondolásra késztet, hogy éppen a polgári, demokratikus Hollandia az az ország, hol elsőízben mutatkozik az egyéni, eredeti, legelsőrangú művészet mellőzése, a másodrangúság, a banalitás preferálása. Innen kelteződik a kultúra történetében a sajátságos helyzet, hogy az előkelő, artisztikus művész, aki nem tud és nem akar behódolni a közizlésnek, hallatlan oddszokkal terhelve fut a versenyben a megszokottságoknak, a bevált, elcsépelett közizlésnek hódokó művész mellett. És nem véletlen, hogy ily vonatkozásban a verseny szót használtam: épp ez az időszak a közgazdaságban a szabadverseny ideje, amikor a művészet is mindjobban az ipar vállalkozás szerepére jutott. De, mint a továbbiakban hangsúlyozni fogom, ez a helyzet ma már nagyon is a múlté; egyrészt, mert ma, a mai gazdasági adottságok közt nincs az a művészi produkció, mely gazdaságilag sikerrel, gondtalan megélhetéssel kecsegtetne, másodszor pedig azért, mert *ma már nincsen közizlés.*

Hogy mekkorát változott a világ az utolsó 25—30 év folyamán, arra igen jó példákat lelünk Dr. Paul Drey «Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malerei» című, 1910-ben megjelent könyvében, mely igazi német alaposággal van megírva és rendkívül becses adatokat szolgáltat mindezeket a problémákat illetően, amelyeket, mint fentebb igyekeztem kimutatni, az irodalom általában oly feltűnően mellőzött, elhallgatott. Így a közelmúltat, a századvégi kort illetően írja, hogy igen sok festő, amennyiben nevet, szélesebb körű elismerést vívott ki magának, megkeresett egy évben 2—300.000 Márkát vagy angol shillinget. Angliai felkapottabb arcképfestők egy évben átlag 24 portrét is megfestett, á 15.000 shilling. A könyv számtalan adattal szolgál arranézve, hogy a múlt század második felében festők képei olyan árakon keltek el, amelyek ma, a mai gazdasági leromlásban fantasztikumként hatnak. A legérdekesebb az, hogy ezek a magas árak oly korban jöttek létre, amikor a művészi termelés rendkívüli mértékben megnövekedett. A XVIII. században a kiállításokon nem működött bírálóbizottság, sőt a festőakadé-

miák tagjait kötelezni kellett, hogy évente legalább egy képet kiállítsanak. A zsűrizés sokkal későbbi keletű intézmény, mely a művészi termelés nagymérvű fokozódásából eredt. Nyilvánvaló, hogy a XIX. század kapitalista konjunktúrája rendkívüli mértékben kedvezett a művészetnek; sajnos, azonban erősen túlnyomó részben — bár korántsem mindig — a másodrangú, sőt a rossz művészetnek. A polgári osztály uralomrajutása volt az az időszak, amikor gondoskodás történt arról, hogy a fák ne nőhessenek az égig, amikor a stílustalanság, az eklekticizmus, a banalitás túlsúlyba került az artistikummal szemben. Oly émelvítően izléstelen művészet, melyre ma lehetetlen volna vevőt találni s amelyre már csak a szánakozás mosolyával tekintünk, aranybánya volt a XIX. század második felében. Dr. Paul Drey idézi pl. Grütznert, a közízlésnek akkor megfelelő zsánerfestészet egyik dicstelen emlékü képviselőjét, aki egyebet se festett, mint bort kóstoló vagy söröző szerzeteseket és ezzel betegre kereste magát. Az idézetben Grütznér megmondja, hogy kénytelen újból és újból ezeket a közkedvelt, kövér, joviális, széles mosollyal alkoholizáló pátereit festeni, újabb és újabb változatban, mert a műkereskedők valósággal követelik, györtik érte. Sőt egy csomó más festő is jónak látta nyomába lépni és ugyanolyan szeszelő pátereket festeni — nyilván kitűnő anyagi eredménnyel.

Ha akár a hazai, akár a belföldi tárlatok régi tárgymutatóit nézegetjük, feléled előttünk ez a furcsa idő, mely nem is olyan régen volt és mégis annyira elmúlt már; amikor a közönség kedvét legyezgető festő jól megélt és csak egy kisebbség vállalta azt, hogy szembehelyezkedjék a közízléssel és ezzel együtt vállalta a legteljesebb anyagi mellőzetést. Ahogy most, napjainkban beszélünk, közgazdasági műszóval, agrárrollóról, olyanformán lehetne erről a ma már idejétmúlt jelenségről a művészetben azt mondani: *művészeti olló*.

A századvég óta szinte egy csapásra és gyökeresen megváltozott ez a helyzet. Amikor az a művészet, melyet jobb kifejezés híján impresszionizmusnak nevezünk, Párizsban majd egyebütt is későn beérkezett, méltó elismerésben részesült a sok mellőzés, féltreismerés és gúny után, mely eleinte érte: erre aztán, a művészetben azelőtt soha nem álmodott tempóban, jöttek új irányok, melyek ugyancsak szembehelyezkedtek a közizfelfogással és nemcsak igényt tartottak az elismerésre, de hamarosan el is érték. Hirtelen előállt a műítélkezésben a legnagyobb mérvű ellenhatás: nem volt többé hálátlan szerep, ha a művész arculsapta mindazt, ami addig elképzelhető volt, de hálás szereppé vált; a kritika semmit se mert már támadni, félt a baklövésektől. Megérkezett a modernség, az újszerűség, a forradalmi attitűd soha azelőtt nem képzelhető konjunktúrája a művészetben. A háborúelőtti, 1910-es évektől napjainkig egy nemcsak újszerű, de az előbbivel homlokegyenest ellenkező helyzettel állunk szemben, hogy miközben az a művészet, mely 50—60 évvel ezelőtt a gúny tárgya volt, ma a Louvreban van és senki se találja merésznek, érthetetlennek: új művészek egyenesen utaznak az érthetlenségre, az újszerűséget hajhásszák, anélkül, hogy ez mártírium vállalását jelentené. Sőt. Az előző nemzedék mártíriuma kétségtelenül hálás szereppé avatta az újszerűséget, még a látszatújszerűséget is, az újszerűség pózát is; megszületett a neó-giccs, a «modern akadémia» (e kifejezést első ízben a magyar festőnemzedék egy fiatal, igen elismert tagjára alkalmazva hallottam és — bár nyelvileg helyesebb volna «modern akadémizmus»-nak mondani — mint igen találó megjelölést vettem fel szótáramba).

Látzólag eltértem a tárgytól, de nem is lehetséges ezeket a jelenségeket különállóan csak gazdasági szempontból nézni, hiszen az elismerésnek, felkapottságnak, a sajtósikernek nyomában kullog az üzlet is; ma már a közönség se mer mellőzni senkit, a műbarát is igyekszik «okulást meríteni» az előző nemzedék műbarátainak baklövéséből, akik elszalasztottak olyan szenzációs üzletet, mint aminő az lett volna, ha pl. Manet, Cézanne vagy Van Gogh képeit korábban vásárolják! Így megszületett az új műgyűjtőtípus is. Akad közte persze, aki nem is konyit művészethez, aki adott esetben egy elhúnyt mester műveként megvásárolná a legotrombább hamisítványt, hacsak valaki meg nem gátolja ebben és aki mindemellett büszkén játsza a fiatal, «legmodernebb» művésznemzedék felkarolójának szerepét, amely szerep, tegyük hozzá, aligha kíván nagy pénzbeli befektetést. Persze, általában igen nehéz volna pontos adatokat beszerezni arranézve, hogy a szélsőséges, túlzó, «forradalmi» művészet nagy sajtó- és műkereskedő-beharangozása mögött, mekkora anyagi siker rejtőzik, hogy mi van etekintetben a kulisszák mögött. Élénken emlékszem arra, hogy még a háború előtt pár évvel a Párizsban szereplő orosz szobrásznak, Archipenkónak volt egy szobra, egy különféle képződményekből, mértani elemekből összetett női alak, ily címmel: «Medrano», amiből az, aki tudta, hogy Párizsban van egy «Cirque Medrano», kitalálhatta, hogy a szörny cirkuszi táncosnőt akar ábrázolni. A gép-nő holmi hengeralakú lábán állt, másik, táncra emelkedő lába pedig egy zsebkés volt. Igen, szabályszerű zsebkés, bicsak, térdben meghajolva, úgyhogy a nyele volt a comb, a penge pedig az alsólábszárát képviselte; lábfej egyáltalában nem volt. Ezt a művet nemcsak művészi folyóiratban, de még könyvben is komolykodva hozták, kommentálták. Arról azonban fogalmam sincs, akadt-e ennek a szobornak vevője és ha igen, lehetséges volna-e ma eladni, amennyiben tulajdonosa netán megunta, már nem tetszik neki a bicsak-láb és szabadulni szeretne tőle?

Lehet, hogy még ma is vannak felkapott avantgardisták, akik jól keresnek. Mégis, nagy általánosságban megállapíthatjuk, hogy soha nem volt szüksége a művészeknek akkora dobverésre, mint ma. Régebben a művész könnyebben megélt felkapottság, *vogue* nélkül, mint ma a legnagyobb hírnév segítségével. Így megengedhette magának azt a fényűzést, hogy ne sokat törődjön a hírnevével; ma éhenhal, ha nem tud «nevet» szerezni magának, mely nevet aztán folytonos injekciókkal, sajtóreklámmal kell táplálni. És ez bizonyos mértékig érthető s meg is magyarázható abból, hogy a mai gazdasági viszonyok közt a felvevőképeség csökkent. De ez korántsem lehet az egyedüli magyarázat. A kereslet még a megcsappant felvevőképeségen is lényegesen alul marad. Miért?

Fentebb megállapítottam, hogy napjainkban nincs közízlés: százféle ízlés van, vagy ha úgy tetszik, ízléstelenség. Az irányok, törekvések zűrzavarában a kritika ugyan hogy tudna igazságot tenni? A kritikuskok, amennyiben nem szolgálnak klikkérdékeket vagy divatjelszavakat, többnyire egy bizonyos, korunkra igen jellemző neo-eklektícizmus kényelmes álláspontjára helyezkednek és valljuk meg, hogy ez még a legjobb, amit tehetnek. Így aztán a műítélkezésnek mai, kézenfekvő, kiáltó dérouté-ja is elkedvetleníti a közönséget. Kinek van olyan biztos, fejlett ízlése, ítélőképesége, hogy nyugodtan rábízhatná magát és, mégha csak szubjektív értelemben is, végleg eldönthetné, mit értékeljen, mit mennyire becsüljön a mai művészeti irányok és divatok sokadalmában? Így a közönség vágya a

művészet, műélvezet után, mely pedig annyira primér, multhatatlan szűksége az embernek: nem tudja, nem meri kiélni magát. Amikor holnap kiderülhet, hogy ami ma nagy művészetnek van kikiáltva, alapjában nem ér semmit: az emberek félnek a felsüléstől. Ordre, contre-ordre: désordre, mondja a francia; kétségtelen, hogy a műítélkezés folytonos ellentmondásai sokaknak kedvét vették a műélvezettől.

Végül mindezeket tetézi még valami, ami annyira súlyos, hogy már-már a kegyelemdőfést adja meg a művészet értékelésének, nevezetesen nálunk és amiről tudomásom szerint még senki se állapította meg, hogy baj. Ez az, hogy a sajtó, sőt hivatalos fórumok is lépten-nyomon karitatív hangú felhívásokat intéznek a «társadalomhoz» (mely alatt ők ebben az esetben persze mást értenek, nem a közösséget, hanem egyes gazdag egyéneket), hogy «hazafias», «kulturális» «kötelességből» «pártolják» a művészetet. Az ilyesmi nemcsak nem használ, de árt. Ha egy papírt a tőzsdén úgy akarnának lanszirozni, hogy a gazdag embereknek hazafias kötelességük jegyezni azt a papírt, mert különben a vállalat, a vezérigazgatótól kezdve le a munkásokig, éhen hal: kézenfekvő, hogy ezzel nemcsak nem csinálnának hosszú, de pánikszerűen menekülne a tőke, mindenki óvakodna attól, hogy a pénzt egy ilyen értéktelen részvénybe fektesse, sőt, aki ilyen értelmű felhívást bocsátana ki, bizonyára felháborodást keltene ezzel az érdekelték körében, talán még be is perelnék üzletrontás vagy efféle címen. Ugyanígy az, akinek azt mondják, vegyen könyvet, képet, szobrot, hazafias műpártolási kötelességből, joggal megdöbben és így kiált fel magában: hát ennyire vagyunk? És mégha kedve volna vásárolni, akkor se teszi. Vagy ha vásárol, akkor a «mecénás» szerepére tart igényt, mert ezzel a hazug beállítással, mintha a saját szükségletének kielégítése, a neki tetsző műalkotás megvásárlása kegymli aktus volna a művésszel szemben.

Nem tudom, máshol is így van-e, de, sajnos, hazánkban nagyon is klisévé vált a művásárlást «műpártolás»-nak nevezni és hazafias áldozatnak venni. A «műpártolás» rossz szó, melyet törölni kéne a szótárból, épügy, mint a «mecénás» szót. A «műpártolás» szó azoknak az időknek gyászos öröksége, amikor a vándorszínész-társulatok ilyen, sablonszerűvé vált alázatos felhívásokkal édesgették magukhoz a színházlátogatókat; aztán gondolat-szerénységéből vált megszokássá ez a hazug beállítás, amellyel lovat adnak a művásárló alá és gyászos, ferde helyzetet teremtenek a művész számára, sőt végkép diszkreditálják a művészetet. Ezért nem akartam e tanulmányomnak azt a címet adni: «A művész és jutalma», váltig óvakodom tápot adni, mégha akaratlanul is, annak a balhitnek, mintha a művészetre kiadott pénz kidobott pénz volna, ajándék, alamizsna. Még az is megfordult a fejemben, hogy így címezzem tanulmányomat: *Maecenas átka*. Mert igazán saját-ságos, hogy ma, közel kétezer évvel a «királyi» nemzetségből való Maecenas óta — atavis edite regibus, írja róla hála-versében Horatius — még mindig, még ma is, ő személyesíti meg azt a felfogást, mintha a művésszel szemben a társadalomnak, mint közösségnek nem volnának kötelességei; azt a kényelmes attitűdöt, hogy a társadalom ölbe tett kézzel várja, hogy majd akadnak ma is újabb Maecenas-ivadékok, újabb nagyurak, akik a közösség helyett megadják a művésznek a bért, mely neki jár.