

MESTEREK ÉS TANÍTVÁNYOK

Nemrég a Wikipédián fedeztem fel a „Kaposvári képzőművészek” kategóriában egy névsort – összesen tizenegy név –, és örömmel konstatáltam, hogy abban olyan nevek mellett, mint Rippl-Rónai József, Galimberti Sándor, Vaszary János, Martyn Ferenc, az én nevem is szerepel. Nem szerepel viszont Bernáth Aurél, aki ugyan nem Kaposváron született, de ott vált festővé. Martyn formálisan nem volt a mesterem, de annak tartom, Bernáth a Képzőművészeti Főiskolán volt a mesterem. Mindkettejük indulását Rippl-Rónai József, illetve öccse, Ödön segítette.

Rippl-Rónai Ödön csodálta bátyja művészetét, ő maga is próbálkozott a festéssel, amatőr módon, viszont az akkori modernnek lelkes prófétájává vált, és ezt igyekezett átadni a fiatal, a festészetről semmit nem tudó Bernáthnak. Amint erről Bernáth beszámol *Így éltünk Pannóniában* című nagyon szép önéletrajzi könyvében. Ezt a könyvet gyönyörűséggel olvastam gyerekkoromban, azért is, mert részletes leírást ad kedves városomról, a múlt század elejéről, arról a vidéki polgári életről, amelyben apám is élt. Apám 1891-ben született, Bernáth néhány évvel később. „Találkoztál-e Rippllel, a festővel?”, kérdeztem egyszer apámtól. „Inkább az apjára emlékszem, aki tanító volt, és feltűnt nagy szakálláról”, mondta. A gyermek Martyn a Rómahegyen lakott, a Rippl-Rónai-villa szomszédságában, és anyai ágon, Piacsek bácsi révén, rokona is volt a mesternek, aki önéletrajzában meg is emlékezik a kis „Pubiról”, amint szorgosan rakosgatja a pasztellkrétáit.

Valahol olvastam egy megjegyzést a fiatal, „tehetséges Martyn Ferenc”-ről. A tehetséges jelző általában a tanítványoknál helyénvaló, ami azt jelenti, hogy megvan a jó készsége, adottsága ahhoz, hogy az adott területen tovább fejleszthesse tudását, és kiváló művész, akár mester is váljon belőle. Cézanne-ról ez a megjegyzés inkább neveltséges lenne. Nemcsak azért, mert zseniként túllép ezen a kategórián, hanem mert valójában nem volt tehetséges abban az értelemben, ahogyan ezt általában a köznyelv használja. Nem tudott helyesen megrajzolni egy aktot, valószínűleg ma sem vennék föl egy művészeti akadémiára. Ő volt az első jelentős művész, aki az „ügyetlenségéből” erényt kovácsolt, miután felismerte, hogy nincs olyan formakészsége, mint kiváló kortársainak, ezért más utat választott, ezzel megteremtve a modernizmus útját egy másfajta tér- és formaábrázolás felé. Picasso viszont rendkívüli tehetség volt, tizenégy éves korában már olyan képeket festett, amelyeket az akadémiát végzettek is megirigyelhettek, ennek ellenére Cézanne képeinek hatására egy idő után lemondott erről a tudásáról, és „ügyetlen, primitív” képeket kezdett el festeni. Így jött létre a kubizmus. Állíthatjuk emiatt, hogy Cézanne volt Picasso választott mestere?

Az európai festészet története olyan, mint egy nagy családtörténet, kezdve Giottól napjainkig. A közvetlen mesterek, az „apák” nemzedékén keresztül is visszanyúlhatunk a távolabbi múltba, az előző nemzedékekből is lehet választott mester, ihletadó forrás, mert a művészet forrása elsősorban maga a művészet. Egy élő mester az induláskor mégis meghatározó. Bernáth és Martyn iskolát teremtett, amelyben aztán többen a magyar művészet meghatározó alakjai lettek. Bernáth majd negyven évig volt a Magyar Képzőművészeti Főiskola tanára, több nemzedék került ki a keze alól. Néhány nevet említve: Kokas Ignác, Konok Tamás, illetve az úgynevezett szürnaturalisták, mint Csernus Tibor, Lakner László, Szabó Ákos, Gyémánt László, Kóka Ferenc, Méhes László. Bernáth lírai,

meditatív festészete alkalmas volt arra, hogy tovább fejlesszék, modernizálják, lírai realizmusát a végsőig fokozzák. Ebben Csernus volt az úttörő, Bernáth legmeghatározóbb tanítványa. Emlékszem Bernáth egy megjegyzésére valamikor a hatvanas évek közepén, amikor arról tájékoztatott bennünket, akkori tanítványait, hogy beszélt Aczéllal, aki beleegyezett, hogy Csernus visszatelepüljön Franciaországból, és állást kapjon a főiskolán. Benne látta a folytatást. Valóban jót tett volna a magyar művészetnek, ha ez a modernista nemzedék folytatta volna az oktatást, de a legtöbben külföldre távoztak. Az Iparterv-nemzedék másik vonulata, az absztrakt festészet művelői viszont többségben maradtak, így a „Martyn-iskola” folytatói is, kapcsolódva a fővárosi, absztrakt iskolához, ennél fogva a hatvanas évek hazai modern művészetének meghatározója a geometrikus, konstruktív absztrakt művészet lett. De ebből a nemzedékből senki nem jutott be oktatóként a főiskolára. Bernáth is utódjaként Iván Szilárdot hívta meg. A nemzedékváltást a Képzőn csak a rendszerváltás hozta el.

Rajz-festői tanulmányaimat tízéves korom körül kezdtem. Addig fel sem merült bennem, hogy közvetlenül a természet utáni tanulmányokat rajzoljak, csak másolatokat próbáltam csinálni, eleinte könyvekben talált képekről, később magyar festők egy naptárban talált reprodukcióiról. Munkácsy, Székely Bertalan és hasonlók. Úgynevezett gyerekrajzokat soha nem csináltam: a rajzzal nem történeteket akartam elbeszélni, nem eszközként használtam valamihez, hanem elsajátítani akartam, ahogy azt a nagy mesterek csinálják.

Ez idő tájt költöztünk Kaposvárról Pécsre, és a város ebből a szempontból is szerencsésnek bizonyult számomra, mert lehetett választani a különböző rajzsakkörök közül. Az első, amelyben megkezdtem a természet utáni stúdiumok rajzolását, a MÁV által fenntartott esti rajziskola volt, Gebauer Ernő festő vezetésével. Azt már akkoriban meg tudtam állapítani a pécsi mozikban és a Király (akkoriban Kossuth) utcai csemegeüzletben lévő freskói, pontosabban szekkói alapján, hogy nem ilyen festészetre vágyom, de ahhoz, hogy a rajz alapjait elsajátítsam, Gebauer jó tanárnak bizonyult. Igazi akadémista festő volt, mestere Székely Bertalan, aki még a Mintarajziskolából alakult Képzőművészeti Főiskola első tanára volt. A szakköri helyiség is tele volt gipsz szobormásolatokkal, ami akkor nagyon inspiráló volt, mert az általános iskolában csak VIM-es dobozokat rajzolunk vagy festettünk. (Ez a henger formájú háztartási szer volt az egyetlen, amit akkor tisztításra használhattunk.) Itt kell megjegyeznem, hogy abban az időben, és még jó darabig, a rajz mint ábrázoló forma a művészeti oktatásban abszolutizálva volt. Aminek természetesen megvolt a klasszikus hagyománya: „rajz az alapja mindennek”. Rajzóra, rajzsakkör, rajz szak volt a Pécsi Pedagógiai Főiskolán is, holott szerencsés esetben minden mással is foglalkoztak, ha ez egy jó tanárra volt bízva. A Képzőművészeti Főiskola felvételi anyaga is ebből állt: egy hétig csak fejrész, egy hétig aktrajz volt. Felvettek úgy festő szakra valakit, hogy egyetlen festményt vagy színes munkát sem láttak tőle, elbeszélgetésről meg szó sem volt. Másik tanárom, akihez egy időben Gebauer mellett jártam, Lantos Ferenc, az akkori Úttörőházban (ma Civil Közösségek Háza) tartott rajzsakkört. Hogy párhuzamosan jártam mindkét helyre, azért volt érdekes, mert Gebauer többször emlegette Lantost negatívan, és én akkor szembesültem először élőben a hagyomány és a modernség ellentétével. Lantostól ekkor finom balatoni akvarelljeire és a komlói bányaműveket ábrázoló szerkezetes képeire emlékszem. Lantos igazi pedagógus volt, megkerülhetetlen az én generációm számára Pécsen. Nála sokat festettünk is, később a pár év múlva alakult Művészeti Gimnáziumban találkoztam újból vele.

A mi képzős osztályunkkal egy időben kezdődött a Pécsi Művészeti Gimnázium mint önálló intézmény működése, a Leőwey Gimnázium mellett, illetve egy ahhoz tartozó épületben. A műhelyek építéséhez mi, diákok is hozzájárultunk, vágtuk ki a bokrokat az udvarban, ástuk az alapokat. Rajz- és szaktanáraink a kezdettől Lantos Ferenc, Simon Béla, Bizse János és felesége, Zs. Kovács Diana, Dicu néni, Erdős János voltak. Az én osztályom-

ban Dicu, majd Simon Béla volt a rajz-festő tanár. Dicuhoz kötődtem leginkább a gimiben, később is, mivel ő tanította a művészettörténetet, kedvenc tantárgyamat az első két évben, holott a szakmája textiltervező volt. A közismereti tanáraink közül a történelmet és magyar irodalmat oktatók voltak rám nagy hatással. Hada Ferenc különleges egyéniség volt, vagy talán a korszak volt különleges: olyan szenvedéllyel adta elő a hősi eseményeket, hogy közben üttötte a tanári asztalt. Később tudtam meg, hogy az '56-s események miatt megfosztották egyetemi állásától, végül így került ide. Weidinger Vilmos irodalomtanárunk újságíró volt, és hasonló okokból „kénytelen volt” tanítani. Aki ezt a pályát választja, annak a művészettörténetet a legfontosabb tantárgynak tartom ma is, amelynek oktatása egyben a legproblematisabb is volt. Általában is jellemző volt az oktatásra, amit itt a műtörténeten modellálok. A művészettörténetben a történetiség volt az elsődleges, és a művekről alkotott véleménynek alig jutott hely. A tanárok általában ragaszkodtak az egy könyvből vagy ajánlott jegyzetből való tanításhoz. Tekintélytisztelők voltak: ami és aki bekerült a kánonba, az szentség volt. Az, hogy ez a kánon változik, alakul, fel sem merülhetett. Ez különösen a modern, kortárs művészetben volt mérvadó, de addig el sem jutott a tanár. „Hol tartotok most a műtörténetben”, kérdeztem harmadikos festő osztályomtól. „A görögöknél, de még egy jó darabig, mert amíg azt nem tanuljuk meg, nem lépünk tovább.” Ha a tanár nem mond szubjektív véleményt, a diákban sem merül fel, hogy ez egyáltalán lehetséges. Ez a lineáris, az ismerethalmazra szorító tanítás tőlünk nyugatabbra már rég nem létezik, az irodalomban például kiemelnek egy nagy nemzeti szerzőt, és azt elemzik, akár egy éven keresztül. A művészeti gimiben időnként, kényszerből egy-egy alkotóra bízták a „művtörténi” tanítását, és ez a diákok számára mindig élményszerűbb, emlékezetesebb volt.

Sok minden, ami aztán megalapozta a „Pécs a művészetek városa” rangot, ekkor, a hatvanas évek elején alakult ki a városban. A Zetkin Klára (ma Szent Mór) és a Déryné (ma Mária) utca sarkán volt a Művelődési Ház, illetve Bábszínház (most évek óta üresen, lepusztulva áll). Ez akkor fontos alkotói műhely volt. Az alsó szinten működött Lulu (Kós Lajos) bábműhelye, ebből lett aztán a Bóbita országos hírű bábegyüttese. Ide jártak a lány osztálytársaink. A felső emeleten volt Lantos esti szakköre, ide jártunk mi, néhányan a gimiből, akiknek nem volt elég az iskolai rajzképzés, de leginkább Lantos miatt. Többek között ide jártak a későbbi Pécsi Műhelyesek, Gellér B. István is. A nagy előadóteremben ilyenkor táncoktatás zajlott, a csendes rajzolgatás közben a tánctanár csattogtatását hallottuk, amellyel a ritmust diktálta. Volt egy kis vetítőfülke a teremre nyíló ablakkal, itt dolgozott Bocz Gyula, a szobrász. Ebben az időben Kismányoky Karcsihoz kötődtem legjobban. Hazafelé, a szakkör után a kortárs művészet aktuális kérdéseiről beszélgettünk, mi jöhet az absztrakció után... Karcsit mindig is, a legutóbbi időig foglalkoztatták a művészetelméleti kérdések, talán jobban, mint maga az alkotás.

Ez időben alakult a Modern Magyar Képtár, a Zsolnay-szobor melletti saroképületben. Előtte étterem volt, egy időben rendszeresen oda jártam ebédelni. Romváry Ferenc fiatal művészettörténészként ekkor került Pécsre, a múzeum Művészettörténet Osztályára. Idézem őt a *Romváry Ferenc, a képtár csináló* című önéletrajzi könyvéből:

„1963 szeptemberében aztán megkaptam az első, nem kis szakmai kihívást jelentő, valóban teszhez álló, de igencsak emberpróbáló feladatot. Az 1957-ben és 1960-ban a néprajzi osztályon bemutatott időszakos kiállítást követően a Modern Magyar Képtár állandó kiállítása a Szabadság út 2. szám alatt, a volt Dózsa Étterem épületében kapott végleges otthont. Segítségként mellém osztottak öt negyedikes művészeti gimnazistát: Pinczehelyi Sándort, Proksza Lászlót, Schubert Pétert, Víg Istvánt és Weisz [Valkó] Lászlót. Jó érzékű, jó szemű, készséges segítőtársnak bizonyultak. Együtt mentünk át a szemközti Néprajzi Múzeumba, ahol a raktári polcok közötti szűk folyosón voltak a képek egymásnak támasztva.”

Ekkor és itt talákoztam először Martyn Ferencel, aki rajzaimat látva meginvitált a műtermébe. Számontartott mindenkit a szakmában Pécssett, és egyengette a fiatalok útját

is. A rajzaimról nem volt jó véleménnyel, ahogy én sem, de néhány mondatával helyre tette azt, amivel régóta küzdöttem. Szén- és krétarajzaim porzottak a sok anyagtól, nem tudtam kezelni a felületet. „Miért nem rajzolsz egyszerű 2B-s ceruzával?”

Legközelebbi tanítványa, művészetének egyik folytatója Lantos, aki mesterének vallja Martynt. Lantos számára a művészet bevallottan eszköz a megismeréshez, így a tanításhoz is. „A művészet nem öncél, hanem szolgálat.” Ezt már később hirdette, amikor az élet úgy hozta, hogy pár évig tanár kollégák lettünk a Művészeti Karon, ahol nagyon más elvek szerint tanítottunk. De erről majd később...

A továbbiakban a művészet és a mesterség kérdését próbálom kifejtetni, azt, hogy tanítható-e a művészet, ki a jó mester, mi a különbség a hitelesség és a pusztá reprezentáció között. Ha feltesszük a kérdést, ki a nagyobb művész, Nagy István, vagy akár Benczúr Gyula, vagy egy kortársuk, Aba-Novák Vilmos, ma a legtöbben az elsőre szavaznának. A mesterségbeli tudás, illetve a „ki tud jobban festeni?” kérdésre viszont az utóbbi két festőt neveznék meg. Miért ez az ellentmondás? Nagy István hiteles, élete és művészete egy, míg a másik két festő művei nagyrészt pusztá reprezentációk. Reprezentálják egyrészt a hatalom, a közízlés elvárásait, másrészt azt, hogy mennyire tudnak festeni, tehát magát a mesterséget. Mondhatunk példát a modern, jelen korból is: Csernus Tibor az itthon festett képeivel az akkori avantgarde meghatározó mestere volt, Párizsban letelepedve viszont versenyre kelt Caravaggióval, annak drámaisága nélkül, pusztán virtuóz festőmodorral. Megint visszautalhatunk Cézanne-ra, aki nem a már meglévőt akarja tökéletesíteni, hanem kitalál valami mást, ami a saját gondolatait reprezentálja. A nagy mester nem azonos a nagy művésszel.

Mi a mesterség, mi a művészet? Talán nem releváns kérdések ezek a mai művészeti világban. A modern művészetben a legfőbb érték az új, az innováció, ami a régi, előző forma (mesterség) lerombolásában is megnyilvánult, míg a modernizmus előtti korokban az új az előzőre épült, vagy legalábbis annak méltó folytatója volt. A „mi a mesterség?” kérdésre a választ a „mi a művészet?” kérdésre adott válasz adhatta meg a korábbi korokban. Művészet és mesterség összefüggésének problémája a modernizmusban a XIX. század végén merült fel először radikálisan. A klasszikus és hagyományos képzőművészetben a két fogalom elválaszthatatlan volt, a „szakma” legnagyobb mesterei egyben a kor legelismertebb művészei voltak. De meghatározható-e, mi is a mesterség, és különválasztható-e a művészettől? Elméletben igen, és ha Arthur C. Danto módszerét követjük, amennyiben a műből kivonjuk az egyiket – mondjuk a mesterséget –, megkapjuk a művészetet. (Ehhez persze tisztáznunk kell, mi is a mesterség, amely mindig nehezen definiálható, hisz ez a lényege.) A mesterség koronként ugyanúgy változik, mint a művészet. Például kétszáz éve még a festészetben nem merülhetett fel a fotográfia vagy a szórópisztoly használata, amely ma a legtöbb festő számára gyakori eszköz. A mesterség fogalma kiindulásként a legátfogóbban úgy határozható meg, mint ami a múlt hagyományából elsajátítható, megtanulható. Klasszikus korokban a képzőművészet ugyanolyan mesterségnek számított, mint a csizmadia, asztalos és egyéb kézműves készségeket feltételező tevékenységek. A művészet és mesterség gondolati szétválaszthatóságát a másolatokon keresztül tudjuk leginkább tetten érni. A másolat nem modern találmány a művészetben sem, ám a klasszikus korokban ez kizárólag manuálisan történt. A manuális másolat soha nem lehet teljesen azonos az eredetivel, olyan értelemben, mint a gépi sokszorosítás, amelyet reprodukciónak nevezünk. Időbeli folyamat, miközben az emberi agy mérlegel, a kéz gesztusai nem azonosak az eredetivel, az ízlés, a stílus és a korszellem is meghatározza, anélkül, hogy a másoló tudná.

A művészet elsajátítása, a mesterség alapja, folyamata a régi korokban maga a másolás volt. Bár az egyes mesterek – különösen a reneszánsz óta – mindig a természetre hivat-

koztak, forrásuk mégis a korábbi mesterek munkáinak másolása volt, így sajátították el a forma, a kifejezés rajzi, festői megoldásait.

A korábbi mesterektől átvett képi sémák és a hagyományos natúrstudiumok, azaz a természeti képre hivatkozás – a formula és tapasztalat – képezték az ábrázolás elsajátításának alapját, amit Gombrich fejtett ki *Művészet és illúzió* című művében. Gombrich azt mondja: „mielőtt egy festő bárminek ábrázolásába fogott, nem közvetlenül a természethez fordult, hanem az addig ábrázolt képek által kialakított sémákat vette át, és azt alkalmazta, illetve vitte tovább a természeti képre. A középkor számára a séma maga az ábrázolás, a középkor után a művész számára viszont a séma már csak kiindulópont. Eszköz a valóság kipróbálására, és arra, hogy megbirkózzék az egyedivel, a partikulárisal. Ez volt a tanulás, az elsajátítás folyamata. Senki sem kételkedett akkoriban abban, hogy minden művészet fogalmi jellegű (konceptuális), a szónak abban az értelmében, hogy előbb meg kell tanulnunk, milyen az ember, majd be kell gyakorolnunk, hogyan rajzoljuk le, mielőtt egyáltalán megengednénk, hogy kipróbáljuk kezünket az élet után való ábrázolásban.” Ez volt az akadémiák, festőiskolák gyakorlata, és ez alapjaiban máig így van.

A másolat, a sokszorosítás, amely jelen kultúránk meghatározója, azelőtt csak manuálisan történt. Nézzünk néhány példát a másolás eredményéről. Diákkoromban a Szépművészeti Múzeumot látogatta gyakran feltűnt egy jellegzetes, idősebb férfi, aki régi képeket másolt, legtöbbször portrét. Nyilván megrendelésre, és nem saját tanulmányaira, mert rendkívül hűségesen és precízen, egy az egyben, szinte reprodukálta a műveket. Már akkor feltűnt nekem, hogy az eredetihez képest mindig szárazabb és unalmasabb lett az eredmény, mintha kihunyt volna belőle az élet.

Ha összehasonlítjuk Raffaello Baldassare Castiglionéről készült portréját és annak Rubens általi másolatát, akkor megsejthetünk valamit abból a nagyon szűk határmezsgyéből, amely a művészetet elválasztja a pusztá másolattól. A két portré itt is szinte azonos, mégis két különböző világot és eleven szellemet, stílust érzünk: az egyik Raffaello és a reneszánsz, a másik Rubens és a barokk stílus. Két különböző korszellem. Ha egy festőnek van hiteles stílusa, saját világa, másolhat akármit, az nem másolat lesz, hanem eredeti, mert itt az „eredeti” kép a mű forrása, hasonlóan, mint amikor maga a természet a mű forrása. A manuális másolatok gyakorlata folytatódott egészen a XIX. század végéig, egyrészt mint tanulási és megismerési folyamat, másrészt mint a mű forrásai: szülehetnek művészileg egyenrangú művek, jelentéktelen művekből remekművek, remekművekből pusztá másolatok, és akkor még sorolhatnánk a parafrázisokat és a legkülönbözőbb átvételeket, beemeléseket.

A legnagyobb tördőfést a festészetnek a fotográfia elterjedése adta, és ez a haláltusa máig is tart, ami nem azt jelenti, hogy a festészet „lehanyatlott”, hanem radikálisan megváltozott. Ahogy a kézi munkát, a régi mesterségeket kiszorította a gépi termelés, az alkotás a tervezésre irányult, a régi mesterségek előbb-utóbb a múlt nosztalgikus megőrzőjévé váltak, skanzenekbe szorultak. Ez a sors nem teljesen analóg a festészettel, de ebben az időben kérdőjeleződött meg a mesterség fontossága a képzőművészetben. A konzervatívabb szemlélet továbbra is hivatkozik a mesterség elsődlegességére, amikor ennek hiányában leértékeli a kortárs művészetet. A fotó kihívására adott egyik válasz az absztrakt művészet létrejötte, másrészt a festészet visszaszorulása azokból a műfajokból – tájkép, csendélet, erotika, akt –, amelyekben a fénykép és a film egyre jobban helyettesítette, és a tömegigényeket is kielégítette. Az absztrakt festészetben a festő lemondott a tárgyi világról, de cserébe lubickolhatott a manuális gesztusokban, színekben, formákban.

A legradikálisabb változást az utóbbi időkben elterjedt internet hozta, amely megváltoztatta a képhez való viszonyunkat is. Az a képdömping, amely a neten terjed, megkérdőjelezi mindazt, amit a művészet és mesterség viszonyáról eddig gondoltunk és írtunk. Ma már a különböző képkalkoló programok segítségével bárki könnyedén csinálhat képet (művet), kiállításért sem kell gürcölnie, felteszi a világhálóra, és értékesíti. Ami szinte

törli a képalkotás mesterségét – vagy szűken vett mesterségét, amely a kép előállítását jelenti –, és nivellálja a műveket, a megítélés képességéhez kellene a tanulmányok és a szakmai háttér.

Senki nem vitatja, hogy a mesterség elsajátítható, és azt sem, hogy ezután válik el, valaki művész lesz-e, vagy sem. Itt most elsősorban az autonóm, és kevésbé az alkalmazott művészt értve ezen, mert szociológiailag mindenki művész, aki valamilyen szinten az esztétikailag releváns tárgyakkal foglalkozik.

Induljunk ki a tanár–diák, illetve a mester–tanítvány viszonyból a képzőművészeti oktatásban. A legfontosabb, hogy a választásnál – ha lehet választani – egymásra találjanak. Az én időmben a mesterek választották ki a munkák alapján a hozzájuk közel álló tanítványt. Amikor a művészeti főiskolák megkapták az egyetemi rangot, és bevezették a kreditrendszerű oktatást, a diák választotta meg, hogy melyik mesterhez jelentkezik, és ha nem találta megfelelőnek, átjelentkezhetett, választhatott másik mestert. Ez számtalan anomáliához vezetett. Például nem lehetett jó értékelésnél rosszabbat adni, mert akkor a diák esetleg átmehetett egy olyan tanárhoz, aki mindenkinek jelest adott. És még sorolhatnám...

Alapvetően kétfajta oktató van, aki magához köti a diákot, és aki szabadon hagyja. A tanítványok között is van, aki igényli az állandó irányítást, és van az önállóbb egyéniség. Ez függ attól is, hogy ki milyen tudást hoz magával. Közös egyetemi felvételen sokszor elhangzott Lantos mestertől, hogy „nekem mindegy, csak formálható legyen”. Azaz legyen lágy anyagból. Lantos saját jól felépített képi és tanítási módszeréből egyfajta akadémizmus lett, aminek eredményeképp felismerhető Lantos-epigonok jöttek ki. Hasonlóképpen a Képzőművészeti Egyetemen Molnár Sándor felépített művészettudományi filozófiájából csupa Molnár Sándor-epigon. Feltehetjük a kérdést, az-e a jó mester, akinek a tanítványai felismerhetők.

A Düsseldorf-i Akadémia arról híres, hogy az ott tanulók közül sokan meghatározó művésszé váltak a háború utáni német és európai művészetben. Az iskola legismertebb mestere és egyben a nyolcvanas évek első számú művésze az akcióiról ismert Joseph Beuys volt. A legkülönbözőbb művészek kerültek ki, akik nem hasonlítottak a mesterre, csak abban, hogy radikális újítók voltak: Jörg Immendorff, Walter Dahn, Lothar Baumgartner, Blinky Palermo, Anselm Kiefer. Beuys kibővített művészeti koncepciója tágabb és mélyebb volt, mint amit korábban a művészetben láthattunk. A művészet az ember minden érzékszervével és mindenekelőtt az elmével megtapasztalható. Johannes Stüttgen így jellemzi: „Beuys egyfajta bába volt ahhoz, ami meg akart születni tanítványaiban. Amikor egy évig a tanítványa voltam, akkor láttam először a munkáit. Számomra ő tanárként volt művész. Eszembe sem jutott volna, hogy valami kiállítható dolgot csinál.” Anselm Kiefert, aki ma az egyik legjelentősebb művész a világon, Beuys terelte a német történelem feldolgozása felé.

Keserü Ilona is mesterének vallja Martyn Ferencet, aki gyerekként elindította a művészet felé. Keserü iskolát alapított, formálisan is (Pécsi Képzőművészeti Mesteriskola), Rétfalvi Sándorral és Bencsik Istvánnal közösen a rendszerváltáskor, amelyből néhány évvel később a pécsi egyetem Művészeti Kara lett. Ebben a folyamatban én is részt vehettem, ahogy a Pécsi Művészeti Gimnázium alakulásánál 1960-ban diákként, '91-ben oktatóként az egyetemi képzés beindításakor. Jelenleg a PTE Művészeti Karán, a festő szakon néhány kivétellel Keserü-tanítványok tanítanak, akik mesterkurzusokon és a doktori iskola képzéseiben fejlesztették tovább saját festői törekvéseiket. Ha most visszatekintünk e dolgozat elejére, ősforrásként kiemelve Rippl mint az első modern mestert a magyar festészetben, és eljutunk néhány nemzedéken át a ma oktató középnemzedékig, fellelhetünk-e valami közöset? Ha nem ragaszkodnánk ahhoz, hogy irányzatokba tömörítsünk minden egyéni teljesítményt, ahogy azt az elméleti igényű értelmezések teszik, felismerhetővé válna az egyéni művészeti utak sajátosságaiban a művészettörténeti folytonosság, a mesterek hatása, és az önálló újítás ötvözete.