

# KÜLÖNVÉLEMÉNY

Művészet – pszichiátria – terápia  
*(Konferencia 2008. november 4.)*

# MTA Pszichiátriai Gyűjtemény Kiadványai 1

# KÜLÖNVÉLEMÉNY

Művészet – pszichiátria – terápia

*Konferencia, 2008. november 4.*

MTA Művészettörténeti Kutatóintézet  
MTA Pszichiátriai Gyűjtemény  
Fekete Sas Kiadó

Budapest, 2010

A kötet kiadását támogatta a  
Nemzeti Kulturális Alap



Szerkesztette és a szöveget gondozta  
*Faludy Judit és Perenyei Monika*

A német nyelvű összefoglalókat fordította  
*Aknai Katalin, Bubryák Orsolya, Faludy Ervin Péter, Madeleine Merán*

A német nyelvű összefoglalók lektorálásáért külön köszönetet mondunk  
*Madeleine Merámnak*

A képanyag gondozásáért külön köszönetet mondunk  
*Makky Györgynek*

A borítót tervezte  
*Neményi Zsolt*

*Megjelent a Fekete Sas Kiadó fennállásának 20. évében*



## TARTALOM

Előszó	
Perenyei Monika – Faludy Judit	7
Beke László	
Művészet, pszichiátria, terápia, pszichológia	
<i>Előzmények és program</i>	9
Plesznivy Edit	
Diagnosztikai „leletgyűttes”, terápiás képanyag vagy art brut alkotás?	
<i>Gyűjtési preferenciák a budapesti Pszichiátriai Múzeum működésének nyolc évtizede alatt</i>	12
Hárdi István	
Az én művészeim	
<i>Példák 50 éves pszichiátriai gyakorlatomból</i>	18
Imre Györgyi	
Nomád Vénusz	
<i>Az art brut gyökerei – Brummer József szobrász-műkereskedő tevékenységének kultúrtörténeti jelentősége: Párizs / Kaposvár / Budapest</i>	25
Tényi Tamás	
Nietzsche: lélek – mű – sors	41
Martin Schuster	
Rituálé, outsider művészet és művészetterápia	51
Komáromi Erzsébet Katalin	
Cifra palota	
<i>A vizuális önkifejezés formálódása Ritter Gábor képeiben</i>	56
Gaál József	
Élő art brut	
<i>Bogdándy Zoltán Szultán</i>	58
Zusammenfassungen	62
Képjegyzék	65
Színes táblák	69



## ELŐSZÓ

PERENYEI MONIKA – FALUDY JUDIT

A 2007 óta zajló tárgyalások és egyeztetések után 2008 szeptemberében megszületett a döntés, hogy a felszámolás alatt lévő Országos Pszichiátriai és Neurológia Intézet a Magyar Tudományos Akadémiára bízva az európai összehasonlításban is kiemelkedő kulturális és történeti értékkel bíró muzeális gyűjteményét. A hazai köztudatba fogalomként beágyazódó Lipótmező kollekciónak hányatott sorsa nem mellékesen 20. századi történelmünk tükré is.

A lelkes és elhivatott alapító kedvből és gyarapító szándékból egy pszichiátria-, kultúr- és művészettörténeti szempontból is izgalmas képtár és orvostörténeti leletgyűjtés jött létre.

A gyűjteménygyarapítás lendületes időszakában fontosnak ítélték és tervezték is annak megszervezését, de ez végülis – részben a második világháború miatt – elmaradt.

A múzeum többlépcsős, az '50-es, majd '80-as évekbeli rekonstruálása és újraindítása magával hozta a hazai gyakorlatban páratlan értékű gyűjtemény feldolgozását is, melyben szerepe volt a Lipóton dolgozó orvosoknak, Selig Árpádnak és Fekete Jánosnak, valamint Plesznivy Edit művészettörténésznek, aki muzeológusként két évtizeden keresztül gondozta a gyűjteményt. Az alapító orvosok gyűjtési preferenciáinak tudományos feltárása, valamint a múzeum újabb munkákkal történő gyarapítása és kiegészítése is az ő érdeme.

A tulajdonosváltást tervezni és időzíteni sem lehetett volna jobban. A Magyar Nemzeti Galéria *Belső utak képei* című kiállítása sajtótájékoztatóján (2008. szeptember 16.) publikussá válhatott, hogy a gyűjtemény sorsa megnyugtatóan alakul, az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet kezelésében kutatószolgálatot működtető és kutatói feladatokat is ellátó múzeumként – MTA Pszichiátriai Gyűjtemény néven – folytatja működését. Az MNG kiállításához kapcsolódó konferencia (2008. november 4.) és az azt dokumentáló tanulmánykötet – amit az olvasó a kezében tart – egy hagyományteremtő elhatározás első lépcsőfoka.

A jelen kötet két szerkesztője már a 2007-es évtől együtt dolgozik Plesznivy Edittel azon, hogy a gyűjtemény adminisztratív teendőkkal lassított (és sok esetben akadályozott) átadása és átvétele a lehető legnagyobb mértékben szakmai mederben folyjék. Sike-

rült kommunikátívan és rugalmasan együttműködnünk, latbavetettük személyes elhivatottságunkat, a háttérben egyre erősödő szakmai támogatottságunkat és kapcsolatrendszerünket, hogy a gyűjtemény megfelelő biztonságban kerüljön át a régiről az új helyszínre.

A régi, színvonalas állandó kiállítás emlékét megőrizve, az új székhelyen létrehozott, maximális szakmai követelményeket kielégítő, kutatható, látogatható szakmai raktárral és kamaratárlatok rendezésére alkalmas kiállítótérrel berendezett új intézmény programjának kialakításában igyekeztünk és a jövőben is törekszünk megteremtetni a zökkenőmentes kontinuitást a gyűjtemény két állapota között.

E sorok írásakor már túl vagyunk a második, a Tudomány Ünnepe rendezvénysorozathoz igazított (szokásos) őszi konferenciánkon is (2009. november 10.). Túlmutatva a pszichiátria és a művészettörténet keretein, e konferenciákat a multidiszciplinaritás jegyében rendezzük, utat nyitva egyrészt a különböző tudományos és művészeti szférák átjárása, másrészt a gyűjteménynek a tudományos és kulturális életbe, a köztudatba történő mélyebb és inspiráló beágyazódása felé.

Jelen kötetünkkel, csak úgy, mint az állandóan változó partneri kapcsolatok felhasználásával azon fáradozunk, hogy a gyűjtemény mind szakmai, mind laikus szempontok szerint a lehető legjobban szerepeljen a hazai és nemzetközi művészeti szcénában, törekszünk arra, hogy a hasonló, elismert gyűjtemények mellé felzárkózhassunk.

A mára ismét egyre erősebb érdeklődés célkeresztjében a múzeumi gyakorlatnak megfelelően kölcsönzünk műveket jelentős átfogó kiállításokra, kortárs hivatásos és art brut-művészeket invitálunk kiállítóterünkbe, valamint ide illő tárlatokat fogadunk be.

A fenti elgondolás nyitányaként a *Pszichiátria, művészet, terápia* címen megrendezett tematikus konferencia első lépésben az interdiszciplinaritás jegyében az *outsider art / art brut* művészethez kapcsolódó kutatási területek felvázolására (Beke László), a gyűjtemény történetének ismertetésére (Plesznivy Edit), az *art brut* és *outsider art* intézményesülési kérdéseinek felvetésére (Gaál József, Komáromi Erzsébet), illetve az esztétikai kánont érintő hatások elemzésére (Imre Györgyi) vállalkozott. A kötet lezárásaként egy izgal-

mas tanulmányt olvashatunk a pszichiátriai gyakorlatnak a tudományos gondolkodásmódokba történő felzívódásáról és ennek elemző kimutatásáról (Hárdi István és Tényi Tamás).

Az elkövetkező konferenciák szervezését a különböző tudományterületekről érkező kutatók skálájának szélesítésével minél inkább specifikus kérdéskörök fókuszba állításával kívánjuk megvalósítani. Ebben a tekintetben az intézmény története, a betegellátás mikéntje, a farmakológia, a művészetterápia fejlődése, orvostörténeti kutatások csakúgy érdekes adalékokkal szolgálnak, mint a pszichológia, az agykutatás, a percepció vagy a társművészetek (zene, film, irodalomtörténet) területéről bekerülő elemzések.

Tudományos munkánkat a gyűjtemény részeként hozzánk került kéziratok előadások, orvosi, filozófiai kutatások, háttéranyagok kontextusba helyezésével, sajtó alá rendezésével, publikálásával tervezzük ki egészíteni.

Ennek megvalósítása érdekében mind az MTA más intézeteivel, mind az egészségügyi háttérintézetekkel, szociális ellátóhelyekkel, levéltárakkal bővítjük partnereink számát. További munkánkat a hasonló külföldi intézmények együttműködési lehetőségei is segítik.

Reméljük, hogy tanulmánykötetünk informatív és inspiráló olvasmány lesz mind a szakmai, mind a laikus érdeklődők számára.



## BEKE LÁSZLÓ

### MŰVÉSZET, PSZICHIÁTRIA, TERÁPIA, PSZICHOLOGIA'

#### *Előzmények és program*

Abból az alkalomból, hogy az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet Selig-gyűjteményéből, a Pszichiátriai Múzeumból létrejött az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye, alapvetően fontossá vált tisztázni, összefoglalni az új helyzetet és meghatározni a gyűjtemény tudományos programját. Amikor először kiszivárgott az OPNI felosztásának gondolata, több intézmény neve is felmerült az utódlás szándékával, de végül az MTA bizonyult a legerősebbnek. Közvetlenül az MTA tisztújítása előtt (2008) a gyűjtemény átvétele lekerült a napirendről, ám az új vezetőség szerencsésen ismét kiegyezett az Egészségügyi Minisztériummal, minek eredményeképp a Pszichiátriai Gyűjtemény a budapesti Teréz krt. 13. alatti, ún. Batthyány-palota 4. emeletére költözött.

Még jóval az OPNI bezárása előtt Plesznivy Edit – 20 éven át a gyűjtemény vezetője – mintegy 40 képet kiválasztott restaurálásra, illetve a Magyar Nemzeti Galéria art brut-kiállításának céljaira, így ezek szerencsére már szerepelhettek a tárlaton.

Az új helyzet szükségessé tette a művészet és a pszichiátria tudományos kapcsolatrendszerének újragondolását, hogy kirajzolódjék az az interdiszciplináris mező, amelyen az MTA Pszichiátriai Gyűjteménye működni kíván. (Az intézetünk kezelésében lévő másik gyűjtemény, az MTA Művészeti Gyűjteménye a Roosevelttéren látogatható.)

Ehhez a vizsgálathoz módszertani segítségül szolgál a kulturális antropológia (vizuális antropológia, *visual studies*, *visual culture*) megújuló tudományának kutatási stratégiája. 2007 májusában a CIHA (Comité International d'Histoire de l'Art), a művészettörténet-szek nemzetközi szervezete kollokviumot rendezett *Histoire de l'Art et Anthropologie* címmel a Musée du Quai Branlyban, Párizs új antropológiai múzeumában, ahol e sorok írója is kifejthette álláspontját. A világon létező tárgyak – és különösen az ember alkotta tárgyak – sokféleségében többek között Jean Baudrillard próbált rendet teremteni *A tárgyak rendszere* című könyvében (1968), szociológiai és pszichoanalitikus alapon. Ma a tárgyakkal való tudományos foglalkozás alapelve lehetne, hogy *minden* tárgyat lehet műalkotásként interpretálni, nemcsak a szigorú értelemben vett műalkotásokat, és megfordítva, minden tárgyat, *még a műalkotásokat is* lehet interpretálni antropológiailag, azaz használatuk, társadalmi kontextusuk

szerint, és társadalomkritikai szemlélettel. *Mutatis mutandis*, nemcsak a materiális tárgyakra terjeszthetjük ki ezt a szemléletet, hanem a szellemi termékekre is. Ez a szemlélet alkalmazandó alapvetően az ún. „elmebeteg művészetre”.<sup>2</sup>

Két tevékenységforma, illetve az azokkal foglalkozó tudományágak között kell hidat teremtenünk, a művészet és a pszichológia, másfelől a művészet és a lélektani működés patológiája (betegsége, torzulása, hiányosságai) között. Az egyik fogalomkörrel különféle művészettudományok, hazánkban főleg a művészettörténet és az esztétika foglalkoznak. A másik fogalomkör a pszichológia, illetve a pszichiátria területe került. Az utóbbi az előbbihez képest valamilyen hiányosságot, csökkent képességet vagy éppen torzulást állapít meg (lásd „fogyatékkal élők”), míg a művészet felől közelítők igyekeznek ezekben az emberi termékekben kifejezésbeli, esztétikai többletet kimutatni.

*Az elmebetegek kép- és tárgyalkotó tevékenységének néhány vizsgálati szempontja:*

– Mi általánosítható belőlük? Mint minden autodidakta, képzetlen vagy más csökkent képességű személy munkájára jellemző a sérülés, a deviancia, az eltérés a megszokott ábrázolási/művészi normáktól. Ugyanakkor megfigyelhető az elszabadulás a társadalmi tabuk, gátlások alól is (akárcsak a gyerekrajzokban, a törzsi művészetben vagy különböző zárt közösségek termékeiben).

A fogyatékoság mellett megváltozott életkörülmény, másrészt valamilyen fizikai hiány is kényszerítheti az alkotót: börtönmunkák, ún. „apácamunkák”, „türelemüvegek”, más és más indíttatású, de hosszú elzártság alatti időtöltés tárgyiasulásai (tengeri hajóutak emléktárgyai, katonaságnál barkácsolt munkák, például Eiffel-torony gyufaszálakból); mindezek kapcsolata néprajzi kutatásokkal, falusi és városi folklórral, népi díszítőművészettel és tárgykultúrával.

– Kisebbségi lét okozta kifejezésformák, például az ún. „cigányfestészet”, melynek motivációja ugyanúgy az erős önkifejezési hajlam, mint az intézményi struktúra által elfogadott művészek esetében. Megítélésükben nem a fogyatékoság, csupán az akadémiai művészképzés hiánya játszik szerepet;

ugyanakkor képes önálló művészeti formák létrehozására is; ugyanígy különböző szubkulturális csoportok önkifejezési formáit is meg kell említenünk (például *street art*).

– Különleges fogyatékoságok készítette tevékenységformák: szájjal vagy lábbal festők.

– *Outsider art*, melynek előzménye a *naiv művészet* („vasárnapi festők”, *art pompier* stb.), az *art brut*, de a vizsgálatból nem maradhat ki az „otthoni foglalatosságok” egész csoportja (Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin, 1894), a *home made movie*, a *patchwork*, a *kézimunka*, és végül ide sorolható az egyszerű *amatőrizmus* és *dilettantizmus* is; mindezek esetleges formaképzési törvényszerűségeinek rokonsága *archaikus kultúrákkal, törzsi kultúrákkal*. Ezt a területet értelmezte újra a párizsi Centre Pompidou *Magiciens de la Terre* című kiállítása (1989), mely magas művészeti kontextusba emelte a törzsi kultúrák modern civilizációval való keveredését. (Ennek a kiállításnak az egyik aktualizált változata volt a *Partage d'exotismes* című lyoni 3. kortárs művészeti biennálé 2000-ben.)

– Torzult, patológiás személyiség alkotásainak vizsgálata mint *a diagnózis segédeszköze*. (Ide tartoznak a különféle tesztek: fateszt, Rorschach-teszt stb.) A komplex vizsgálati módszerek közül kiemelendő Hárdi István rajzanalízise (*Dinamikus rajzvizsgálat*, Medicina, Budapest, 2002; Vass Zoltán: *A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai. Projekció, kifejezés, mintázatok*, Flaccus Kiadó, Budapest, 2006). E módszer és a művészettudományos elemzések különbségei és hasonlóságai egyaránt tanulságosak lehetnek.

– A hiányosság vagy torzulás, mint az *expresszió fokokozásának* eszköze. A 20. század első évtizedeinek érdeklődése az elmebetegek rajzai iránt éppúgy vizsgálható, mint a gyerekrajzok, a törzsi kultúrák (kubizmus és afrikai maszkok kapcsolata), a naiv művészet, vagy éppen a dilettantizmus iránt, olyannyira, hogy e hiányosságok regisztrációja során már sajátos művészetről kezdünk beszélni: az elmebetegek művészetéről. Jean Dubuffet művészete, aki elmebetegek alkotásaiból vont le következtetéseket a maga számára, forrásaival együtt megteremtette az *art brut*öt.

– Az „elmebetegek művészete” terminusnak elmentétpárja lehet a kutató számára annak az „egészséges” művésznek a munkássága, aki fokozatosan vesztí el kontrollját önmaga felett.

– Az „elmebeteg művész” sajátos módon profivá is válhat, lásd az ausztriai Gugging-művésztelepet, vagy a Magyar Nemzeti Galéria kiállításán szereplő osztrák kollektívát.

– Speciális esetek: a drogoktól való vagy az alkoholos befolyásoltság állapota (szenvedélybetegség), a hipnózis alatti művészeti cselekvés (Enyedi Ildikó).

– Azok a vallás területén a legpontosabban meg-

ismert események, melyek extatikus állapotokkal járnak együtt (megszállottság, elragadtatás), másfelől a megkötözöttség, részben már a teológia fennhatósága alá tartoznak.

– A meditáció mint olyan, szintén lehet pszichológiai téma.

– Rendkívül fontosnak tartom Hugo Ball egész tevékenységét, aki költőként és művészként 1916-ban Zürichben megalapította a Cabaret Voltaire-t, s ezáltal a dadaizmust, majd megtért, érdeklődése az ördögűzés, a „szentté válás pszichológiája” és más vallásos tevékenységek lélektani vonatkozásai felé fordult, nem kis mértékben az 1924-es római valláspszichológiai kongresszus hatására.

– Rajzolás, festés és más képzőművészeti technikák alkalmazása *terápiás vagy önterápiás* célokra. Itt kell felhívunk a figyelmet arra a körülményre, hogy a pszichiátriában természetesen nemcsak művészeti terápiáról beszélhetünk, hanem pl. munkaterápiáról és más gyógyító eljárásokról is, másfelől nemcsak mentális betegeknek alkalmaznak terápiát, hanem például nevelési vagy didaktikus megfontolásokból is. Ez az a kutatási és együttműködési terület, ahol sem a művészeti szakembernek, sem a terapeutának nem szabad a másik „térfélen” illetéktelenül beavatkoznia.

*Művészetpszichológia és az „egészséges” mentális működés egyéb területei:*

– érzékelés, észlelés (lásd *op art*), idegműködés, kognitív pszichológia, kognitív tudomány;

– érzelmi élet, expresszió;

– alkotáspszichológia, a fantázia működése, az ihlet, a tudattalan működése;

– behaviorizmus, csoportpszichológia;

– a tudattalan működése, pszichoanalízis (a szürrealizmus mint művészeti irányzat új területeket nyitott meg a kutatás számára: álom és álomfejtés, automatikus írás, automatikus vizuális kifejezés); véletlen, aleatorikus, stochasztikus módszerek; informel művészet, tasizmus, kalligráfia, gesztusfestészet, vagy a közelmúltból Arnulf Rainer művészete;

– új szimbólumtudomány (Freud és Jung, kollektív tudattalan és archetípusok);

– pszichoanalízis mint társadalomtudomány.

*A Pszichiátriai Gyűjteményben tervezett tudományos munka:*

A gyűjtemény katalogizálása az átadás-átvétel pillanatában naprakész – a hagyományos és törvényes normák szerint. Hiányzik azonban a leltári tételek digitális adatbázis formájában történő közzététele és a tudományos katalógus. A tudományos feldolgozás mellett ki kell alakítani az új szerzeményezések rend-

jét. Folyamatosan újabb és újabb időszaki kiállításokat kell tervezni.

Meg kell írni a magyarországi „elmebeteg művészet” rendszeres történetét és kutatásának historiográfiáját, különös tekintettel Szondi Lipót, Jakab Irén, Mezei Árpád, Mérei Ferenc, Binét Ágnes, Pertorini Rezső, Hárdi István, Gerevich József és mások munkásságára.

A gyűjtemény „revitalizálásához” és valódi kutatóközponttá válásához szükséges a folyamatos kapcsolattartás a gyógyítással, illetve a művészetterápiával.

Kapcsolódó kutatások folytathatók a kriminalisztika területén. A kirajzolódó tudományos összefüggések pedagógiai vonatkozásairól sem szabad elfeledkeznünk.

Az alkotás területén három új törekvést kell tanulmányoznunk. Itt említendő, mint kiemelkedő tudományos terület az addiktológia, illetve a különböző hallucinogének hatása alatt született alkotások kifejezési sajátosságainak vizsgálata. Nemzetközi viszonylatban kezdenek teret nyerni a sajátos klinikai környezetben működő profi művészcsoportok, melyek keretében teljes értékű művészegyeniségek fejlődnek ki, egyéni művészi sajátosságokkal (lásd az osztrák és belga példákat). Mára ugyancsak új tendenciának tekinthető, Magyarországon is, hogy a beteg, illetve az

alkotó nem elzárt klinikán, hanem családi vagy társadalmi környezetben él, a gyógyító pszichiáter vagy pszichológus pedig időszakos járóbeteg kezeléssel látja el. Végül egyre gyakoribb – hazánkban is – „beteg” és „egészséges” (hivatásos) művészek kreatív együttműködése.

A Pszichiátriai Gyűjtemény történetei adottsága, hogy elsősorban a hagyományos művészeti ágak (festészet, rajz, szobrászat, tárgyalakítás) alkotásait tartalmazza. Ki kell azonban terjeszteni figyelmünket a többi kifejezésformára, művészeti technikára és médiumra is: a színházra, a bábjátékra, performanszra, zenére, táncra – s ezek dokumentációjára –, irodalomra, illetve a fotóra, filmre, videóra, és a digitális képalkotásra is.

#### JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Elhangzott bevezető előadásként a *Művészet, pszichiátria, terápia* című konferencián, mely a Magyar Nemzeti Galéria *Belső utak képei. Art brut Ausztriában és Magyarországon* című kiállításához kapcsolódott.
- <sup>2</sup> A szerző fogalomhasználata tudatosan egy korábbi korszak szemléletét tükrözi [A Szerk.]

## PLESZNIVY EDIT

### DIAGNOSZTIKAI „LELETEGYÜTTES”, TERÁPIÁS KÉPANYAG VAGY ART BRUT ALKOTÁS?

#### *Gyűjtési preferenciák a budapesti Pszichiátriai Múzeum működésének nyolc évtizede alatt*

Arnulf Rainer osztrák képzőművész – aki az art brut nemzetközi hírvé szakértője, és mint e művek gyűjtője is a legjelentősebbek közé tartozik – 2004-ben ellátogatva az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet Pszichiátriai Múzeumába – kissé indignálódva jegyezte meg, hogy a művek egy része, melyeket az állandó kiállításon lát, nem igazi art brut alkotás. Ebben természetesen igaza volt, de ez a kollekció nem hasonlítható Dubuffet lausanne-i múzeumához már csak azért sem, mivel alapítását, kórházi múltját tekintve egészen más indíttatásból született. A Pszichiátriai Múzeum fennállásának évtizedei alatt mindvégig a lipóti intézethez kapcsolódott, ahol a gyógyítás és a tudományos kutatás eszközeként elsősorban diagnosztikai és terápiás célokat szolgált. A hivatásosok körén „kívülálló” izgalmas produktumainak gyűjtése természetesen figyelemre méltó art brut anyag koncentrációját is lehetővé tette, de a pszichózisok képi kifejezésének rendszerezése és vizsgálata kitüntetett figyelmet szentelt a kórház falai között ápolt képzőművészeknek is.

A pszichotikusok árnyaltabb diagnózisát segítő képi világ kutatása nyomán Európa szerte már a 19. század közepétől elmeorvosokhoz, illetve kórházakhoz kötődő gyűjtemények alakultak. Cesare Lombroso torinói kollekcióját, 1870 körül August Tardieu francia patológus gyűjteménye, majd a 19. század végén Georges Savages és Theophilus Hyslop Bethlem Királyi Kórházi betegrajz-tára követte. Ugyanakkor Villejuifben formálódott August Marie (Marcel Réja) képanyaga, mely 1967-ben Marie özvegyének adományaként beolvadt Lausanne Art Brut kollekciójába. A genfi Bel Air Klinikán az 1910-es években Charles Ladame gyűjtése, Waldauban pedig Walter Morgenthaler anyaga vált ismertté. A kortárs művészekre leginkább a Karl Willmann és Hans Prinzhorn közreműködésével létrejött heidelbergi gyűjtemény hatott. Az 1890 és 1920 között keletkezett mintegy 5000 művet befogadó képtár feldolgozását 1922-ben adta közre Prinzhorn: *Bildneri der Geisteskranken* címen. A könyv az avantgárd mozgalmak és többek között Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Schlemmer, Alfred Kubin, André Breton, Paul Klee, Max Ernst alkotásainak egyik fontos inspirációs forrása lett.

A pszichopatológiai művészet gyűjtése és Prinzhorn

horn munkássága hamarosan Magyarországon is szakmai követőkre talált, a pécsi klinikán Reuter Camillo, Lipótmezőn pedig Selig Árpád elmeorvosok szereztek elévülhetetlen érdemeket e területen.

Selig az 1920-as években kezdte el rendszerezni betegei műveit, majd 1926-ban az Angyalföldi Elmeorvosintézetbe történt főorvosi kinevezésekor gyűjteményét is magával vitte. Később beolvastotta a kollekcióba Epstein László, Naményi Lajos, Fabinyi Rudolf és Nyíró Gyula orvosok gyűjtőmunkájának darabjait és a gyöngyösi, gyulai valamint a szombat-helyi elmeosztályokon készült alkotásokat is. A Magyar Elmeorvosok Egyesülete 1930-ban a *Selig Múzeum* nevet adományozta a kollekciónak, melynek első nyilvános kiállítása a következő év májusában nyílt meg Angyalföldön. Zsakó István elmeorvos igazgatói közreműködésével 1936-ban ismét Lipótmezőre került az anyag. A II. világháború viszontagságos éveit követően csak 1952-ben akadtak rá ismét az egykori gyűjteményre.

A kortársak szerint: „*Selig autodidakta volt, [...] rajongással csüngött alkotásain és [...] minden lépésében az egyéni és alanyi tevékenység nyilatkozott meg. Az [...] intézeti múzeum ügye az ő ügye volt...*” Gyűjteményének legfeltehetőbb darabjai voltak páciensének, Nemes-Lampérth Józsefnek rajzai. A művész betegségének manifesztálódását a tanácsköztársaság utáni reális fenyegetettség, a berlini emigráció nélkülözései és egzisztenciális félelmek siették. 1921 elején skizofréniaival az angyalföldi elmeorvosintézetbe utalták. Egy év múlva kelt levelében így emlékezett akkori állapotára: „*Idégbántalmam különösen az első két hónapban igen erős volt [...] állandó nyugtalanság volt rajtam. Képzetelem és gondolataim egészen rapszodikusak, csapongóak voltak. Agyam hibetetlenül fantasztikusan dolgozott, és borzalmas víziók kínoztak.*”<sup>2</sup>

A pszichózis előre haladtával Nemes Lampérth József egyre kevesebbet alkotott, munkái patológiakussá váltak. Kóros hangulat-ingadozásai és üldöztes téves eszméi miatt 1922 novemberében ismét kórházba került, ekkor a Lipótmezőre szállították.

A kollekciót ért háborús veszteségek között kell elkönyvelnünk Nemes Lampérth három grafikáját. A régi leltárkönyvi bejegyzés *Önarcképét, Selig Árpád mellképét, Szóegyveleg* és *Női akt* című tusraszait említi – e műveket a múzeumi enteriőr egy archív felvétele is



megörökítette.<sup>3</sup> Napjainkban, a művész 1914-ben, Párizsban készült *Női akt*-ja az egyetlen, mely megtalálható a gyűjteményben.

A Pszichiátriai Múzeum feldolgozása során előtérbe került egyik legizgalmasabb „leletgyűttes” Pál István festőművész képanyaga volt, munkásságáról korábban a szakirodalom alig tett említést. A Nagybányai Szabadiskolán (1909), majd a kecskeméti művésztelepen (1912) dolgozó művészt az 1920-as évektől többször is kezelték elmeegógyintézetben. A lipóti múzeum Pál István 18 festményét őrzi. (I. tábla) A kórházban készült műveken nem hagyott nyomot a művész betegsége; a sivár kórtermi belsőt és az arctalan betegársakat megörökítő képek kubisztikus formakezelése, élénk színhasználata és hangsúlyos kontúrozása megőrizte korábbi műveinek stílárius jellemzőit, feszes kompozícióit. Az orvosi feljegyzések szerint Pál a kórházban Van Goghhoz azonosította magát, melyet írásban is megtett, mikor egy betegársáról készített portróját „Der ungarische Van Gogh”-ként szignálta. *Az Angyalföldi Intézet társalgójában biliárdozók* című képének Van Goghi reminiscenciájára 1968-ban Pertorini Rezső pszichiáter hívta fel a figyelmet: „A kép valahol rezonál Van Gogh egyik kávéházról készített képével. [...] A mozdulatok és a félig üresen hagyott arcok azonban félelmetesen tükrözik a sivár környezetet, amit az elmeintézet tud nyújtani a betegeknek és amelynek olyan allegorikusan, szigorúan, parancsolóan áll közepén, kezében biliárd-dákkóval a fehérruhás ápoló.”<sup>4</sup>

Közgyűjteményben csak szórványosan található Pál István mű – a Nemzeti Galéria és a kecskeméti Képtár egy-egy művét őrzi. A lipóti gyűjtemény publikációját követően művei sorra bukkantak fel a művészeti aukciókon. A betegek társalgóját megörökítő festménye pedig legutóbb a Szépművészeti Múzeum „Van Gogh Budapesten” című tárlatának magyar szekciójában kapott helyet.<sup>5</sup>

A gyűjteménnyel szembeni tudományos elvárások már a kezdetektől fogva igényelték a képek mellé csatolható kórrajzok fellelhetőségét is. E páratlan értékű kultúrtörténeti anyagban található többek között Madách Borbála, Vörösmarty Erzsébet, Nemes Lampérth József és Gulácsy Lajos kórlapja is.

Az 1924-től nyolc évig, egészen haláláig a Lipótmezőn kezelt Gulácsy Lajosnak a szájhagyományok szerint számos rajza maradt az intézetben. Ezen állítás leltárkönyvi nyomára azonban sehol nem akadunk, bizonyosnak látszik, hogy a súlyosan beteg festő ebben az időszakban már nem alkotott, művészte 1918-at követően tragikusan lezárult. Nemes-Lampérth-hoz hasonlóan Gulácsynál is az első világháború traumái siettették a pszichózis felerősödését. A háború kitörése Velencében érte. Reális fenyegetettségét beteges képzelgésai felnagyították, iszonyatos víziók és üldöztetési téves eszmék gyötörték.

1914 augusztusában a velencei San Servolo Szanatóriumba került. Édesanyja csak a következő év májusában hozhatta haza Magyarországra. 1917 márciusától a Moravcsik Klinikán kezelték, ahonnan 1924. április 23-án szállították át az akkori nevén Budapest-lipótmezei magyar királyi állami Elmeegógyintézetbe. „*Sehogy sem lehet rábírní, hogy valamit rajzoljon vagy írjon [...] a saját képeiről készült fényképeket nem ismeri meg.*” – olvasható a kórrajz 1921-es bejegyzésében. Az utolsó híradások a festőről a közeli barát, Bálint Jenő műkritikus sorai voltak, melyeket 1929-ben lipótmezei látogatását követően vetett papírra: „*Fekszik mint víz alá merült holttest, szabad préda az időnek. [...] Orvosai mondják: másfél esztendeje, hogy hangot adott. Az is balk moraj volt inkább, mint beszéd.*”<sup>6</sup>

A Pszichiátriai Múzeum kórrajztára az orosz avantgárd táncos, Vaclav Nizsinszkij kórlapját is megőrizte. Nizsinszkijt – aki anyósánál, Márkus Emília színművésznél volt éppen látogatóban – rosszullete miatt 1941-ben szállították Lipótmezőre néhány napra. A skizofrénia már jóval korábban, pályája delén törte ketté a táncművész karrierjét. 1918-tól 23 évre kényszerült elmeegógyintézetbe és otthoni ápolásra. „*Oh mélyen magába szállt, hogy többé már nem értette meg az embereket. [...] Éreztem, hogy lassan, visszavonhatatlanul, valami láthatatlan, megfoghatatlan hatalom befolyására elszakad saját művészetétől, életétől és tőlem.*” – írta felesége, Pulszky Romola balerina.<sup>7</sup>

A betegség jelentkezését követően a táncos kreativitása a rajzolásban és az írásban talált kitörési pontokat. 1918-ban kezdte meg naplóját, melynek írásai messianisztikus elhivatottságáról és drámai belső küzdelmeiről tudósítanak: „*Isten meg akarja vizsgálni az életet, és én leszek az Ő eszköze. Én vagyok a megváltó. Nizsinszkij vagyok nem Krisztus. Szeretem Krisztust, mert olyan mint én [...] Meg akarom menteni az egész földet a megfulladástól. Minden tudósnak ott kell hagynia a könyveit és hozzám kell jönnie és én mindenkinek segíteni, fogok, mert sokat tudok.*” „*Isten és Nizsinszkij*”.

A napló magyar kiadását, ami 1940-ben jelent meg *Harc Istenért* címen, Paul Claudel utószava kísérte és Nizsinszkij absztrakt-geometrikus rajzai illusztrálták. A táncos grafikáinak nagy része napjainkban a párizsi Opera múzeumában ill. a Bethlem Kórház gyűjteményében található.<sup>8</sup>

Zórád Géza festőművész évekig visszatérő páciense volt az Országos Ideg-és Elmeegógyintézetnek. Naturalisztikus plein air táj- és életképei a kórház falait díszítették és néhány festménye a gyűjteménybe is bekerült. (II. tábla) A nagybányai iskolázottságú Áronson Gábor festő hagyatékát ugyanakkor a Szent János Kórház őrzi. Onnan jutott egy válogatás 1993-ban, a Magyar Nemzeti Galéria közvetítésével a lipóti múzeumba. Az álomszerű víziókat és profetikus látomásokat rögzítő akvarellekben Áronson küldetéstu-

dattal színezett téves eszméi tükröződnek. (VI–VII. tábla)

1933-ban a múzeum születésének körülményeit így elevenítette fel Jó János orvos az angyalföldi intézet emlékkönyvében: „Amíg eleinte Selig a betegek képei-nek gyűjtésénél főként a művészi értéket tartotta szem előtt [...] addig később a szemnek kevésbé tetszetős, de a lélek kóros birodalmába élesen bevilágító rajzok és festmények felé is fordult a rendezés figyelme.”<sup>9</sup>

A Pszichiátriai Múzeum alkotói között valóban elenyésző számot tett ki a hivatásosok köre. A többség nem volt professzionális művész, így a második világháború előtti időket elsősorban a krónikus betegek spontán született rajzai és festményei dokumentálják. A napjaink gyógyszeres kezeléseit megelőző időszakban a lelki zavarok elmélyültek, a kórlefordulások elhúzódtak, a betegek nem ritkán évtizedekre vagy akár életfogytig tartó bent létre voltak kárhoztatva. Gyógymódok híján a pszichotikusokat sújtó partalan szorongások, víziók és látomások elárasztották a képeket a szemlélő számára is átélhetővé téve a szavakkal elmondhatatlant. A különböző kórformák képi nyomain túl e művek megőrizték a ma már alig előforduló ritka tüneteket, a betegségek külső, fiziognómiai jellemzőit, az arcmimikák és a testtartások jellegzetességeit is. Az esztétikailag értékelhető alkotások preferált gyűjtése nyomán felhalmozódott jelentős műtárgysorok mellett az anyag kifejezéspatológiai leletként, „vizuális kórrajztár”-ként is tanulmányozható. Sajnálatos módon ugyanakkor nem ízesültek a gyűjteménybe olyan műfolyamok, melyek Dr. Hárdi István dinamikus rajzvizsgálataiból ismertek, ahol a betegség alakulása a képalkotói folyamatokban akár évekig is követhető és dokumentálható.

A hagyományos művészképzésben nem részesült mentálisan sérült alkotók olykor belső utakról, a tudattalanba zárt világokról és archaikus tartalmakról tudósítanak. Az art brutöt nem kötik gúzsba a kulturális tradíciók, képviselőinek függetlensége és spontaneitása tiszteletreméltó őszinteséggel párosul. A világ art brut kollekciói, illetve az e zászló alá sorakozó művészetterápiás és pszichoszociális műhelyek, mint szuverén művészeket támogatják a tehetségeket, így névvel szerepeltetik őket kiállításaikon. A Pszichiátriai Múzeum orvostörténeti háttere és az alkotók dokumentált betegsége miatt a történeti anyag art brut képviselőit azonban mi csak monogrammal jelölhetjük.

M. F. földműves 43 éves korában, 1912-ben került az intézetbe. (V. tábla) Feltehetően a hospitalizáció, a tevékeny mindennapok utáni kényszerű tetlenség hívta elő addig szunnyadó alkotói tehetségét. Dr. Moussong-Kovács Erzsébet a Pszichiátriai Múzeum gyűjteményének egyik legavatottabb szakértője írta a napszámos képeiről: „A feldolgozásmód bűbájosan nai,

gyermeki, de nem schizophrén módon kuszta vagy értelmetlen. Az iskolázatlan, de művészi invencióval és dekoratív érzékeléssel rendelkező festő egészen természetes módon nyúl a falusi falvédők motívumaiboz.”<sup>10</sup> M. F. színes rajzain a reális, hétköznapi világ keveredik a fantázia szülte elemekkel; csatahajójának fedélzetét mezítlábas parasztemberekkel tölti meg, a NEVIORG-ot borona formájú lapát hajtja.

A müncheni akadémián képzőművészeti tanulmányait megszakítva, betegsége miatt utazott haza 1894-ben a magát „tömegmentő meteorológus”-nak nevező B. J. 1913-ban került a lipóti elmeógyógyintézetbe, ahol még 24 évet, egész hátralévő életét töltötte. Több tucat mives tusráján architektonikus rendet teremtenek a sziklás, „asztrál” vidékek függőleges osztású, merev ritmusai. „A Mars bolygón élt éveken keresztül és ott látta a kép eredetijét.” – avat be az alkotó téves eszméibe a kórház egykori igazgatója, Zsakó István elmeorvos, 1935-ben született írásában.<sup>11</sup> B. J. érzékeny rajzolatú grafikai lapjain csak elvétve, többnyire csonkán vagy/és élettelenül jelenik meg a növényzet. Magukba zárkózó, magányos emberalakjai mereven révednek a távolba, nem keresnek kapcsolatot a külvilággal. (IV. és XI. tábla)

J. A. kereskedő, 1910 és 1928 között a Pécsi Egyetem Ideg- és Elmeklinikájának páciense volt. Onnan került Lipótmezőre, ahol haláláig még tizennyolc évet élt. (III. tábla) Képekbe foglalt curriculum vitae-jét, életének fontos eseményeit örökítette meg több tucat akvarelljén. Rokonait formázó, sematikus alakjai különös, mágikus tárgyak között élik mindennapjaikat. Rajzainak hátoldalán vizuálisan megkomponált írások olvashatók, melyekben kisémmizését és meghurcoltatását panaszolja. Már több mint egy évtizede a pécsi kórház lakója volt, amikor először kért papírt és ceruzát. Műveinek nagy részét így a pécsi klinika nagy múltú képgyűjteménye őrzi. A kollekció pszichopatólogiai feldolgozását Jakab Irén, Amerikában élő pszichiáter végezte el 1956-ban franciául megjelent, majd 1998-ban *Képi kifejezés a pszichiátriában* címen magyarul is kiadott munkájában.<sup>12</sup> E helyütt meg kell megemlékeznünk Dr. Trixler Mátyás és Dr. Tényi Tamás együttműködéséről is, akik 1994-ben a pécsi gyűjtemény néhány jeles darabjának átadásával gyarapították a Pszichiátriai Múzeumot.<sup>13</sup> E gesztusukkal egy olyan összefogásra adtak példát, mely a távlati lehetőségeket előlegezheti a lipóti kollekció új státuszát követve is.

M. V. gépészmérnök fantasztikus elemekkel tarkított grafikáival Dr. Hárdi István is foglalkozik elemző írásában.<sup>14</sup> Az 1930-as évek végén, a Szent János Kórház pszichiátriai osztályán kezelt beteg tizenhárom lapból álló tusráj sorozatát orvosának özvegye 2000-ben ajánlotta megvételre a múzeumnak. A végül szponzori támogatással megvásárolt képanyagról

Hárdi professzor közreműködésével jelent meg tanulmány.<sup>15</sup>

Szürrealisztikus világ tárul fel Sz.-né M. A. két évtizeddel későbbi, az 1950-es évek végén született, finom koloritú műveiből is. (VIII. tábla) A középkorú takarítónő lírai hangulatú képeinek egyikén a lipóti kórház homlokzatára arcok vetülnek látomásszerűen, máshol egy madártávlatból szemlélt település girbegurba utcácskái amorf házakat ölelnek körül. Egy kisméretű képén lebegő házak előtérben tűnik elénk a bibliai nőalak, Mária Magdolna glória övezte fekete hajzuhataga és holtsápadt arca.

A betegek egy része a bezártság kényszere miatt, a mindennapok tétlen monotonijára elől menekült az alkotásba. Másoknál a gátlások megszűnésével gyakran maga a kór vagy a személyiség épen maradt része segítette elő a kreativitást. E gyógyító mechanizmusok felismerése az 1960-as évektől a kórházakban egyre nagyobb hangsúllyal támogatta a vizuális kifejezést, a verbálisan nem megközelíthető lelki tartalmak képi feltárását. A kreatív terápiákon a tudattalan tartalmak, az elnyomott gondolatok és élmények artikulált felszínre kerülése a lelki folyamatok árnyaltabb megértését, a lelki integritás helyreállítását szolgálta. E kommunikációs csatorna megnyitásával, a valóság megismerése és újrastrukturálása vált lehetővé, ugyanakkor az alkotók sikerélménye önértékelésük erősödését is támogatta. A terápiák jelesebb alkotásaival ráadásul tovább gyarapodott a Pszichiátriai Múzeum gyűjteménye. Így került oda 1968-ban H. Gy. szenvedélybeteg nosztalgikus hangulatú grafikai sorozata is. (IX–X. tábla) A századfordulós pesti bérházak szecessziós homlokzatainak variációi többnyire ezek a finom satírozású rajzok, melyeken makacs kitarással ismétlődnek az épületek sokosztásos ablakai; az antropomorf formák architektonikus rendbe sorakozva varázsolják élővé a házfalakat.

Napjainkig nagy utat járt be a mentálisan sérültek társadalmi megítélése. Az elmúlt évszázadokban sokszor megszállottaknak ítélték és bántalmazták a betegeket, vagy üldözték őket, mint bűnözőket. 1814-ben 96.000 látogatója volt a londoni Bethlem Királyi Kórháznak. Abban az időben ugyanis vásári látványosságot remélve érdeklődők sokasága kereste fel, hogy egy pennyért betekintést nyerjen az ápoltak kórtermeibe. E betegszobák egyikét örökítette meg William Hogarth angol festő és rézmetsző *A ficsúr története* című sorozatban, mikor a tékozló aranyifjú szellemi, morális, és lelki leépülésének utolsó állomását ábrázolta. A jelenet a festmény után 1835-ben készült metszet alapján vált közismertté.

A hátrányos helyzetűeket érintő legsúlyosabb büntett azonban már a 20. századi történelem része volt. Alig hét évtizede a náci eutanázia program, az ún. T4 program keretében, 1940 és 1944 között az er-

re a célra kijelölt hat pszichiátriai intézetben – Grafeneck, Hadamar, Sonnenstein, Brandenburg, Hartheim és Bernburg kórházaiban – több mint százezer „életre alkalmatlan”-nak ítélt pszichotikus beteget, testi és szellemi fogyatékoszt végeztek ki.

A művész státusz segíthet a még ma is élő előítéletek oldásában, a betegeket sújtó stigmatizáció megszüntetésében. Dubuffet korszakváltó kezdeményezése a művészet fogalmának tágítása tekintetében az 1950-es évektől alapvető szemléletváltást eredményezett. Az art brut ma világszerte önálló múzeumokat tudhat maga mögött, kortárs művészeti galériák, művészeti vásárok és neves gyűjtők kötelezik el magukat a műfaj mellett. Nívós kiadványok és a témának szentelt szakmai folyóiratok születésének lehetünk tanúi. Korábban az etnográfia, a kultúrantropológia, a szociológia, a pszichiátria vagy a pszichológia kutatási körébe tartozó vizuális megnyilvánulások nyerték el a művészi rangot. Nagyon tág az a kör, melyet Roger Cardinal az 1970-es években „Outsider Art”-ként jelölt. Számos alkotói magatartás helyet kapott e besorolás alatt: a naív és a primitív művészek, a transzban alkotó médiumok, a vizionárius művészek csakúgy ide köthetők, mint az autodidakta festők, a börtönlakó alkotók, a graffiti készítők vagy a kreatív terápiák résztvevői is.

Európában példaértékű a Béctől alig 25 km-re lévő guggingi art brut központ. A neves pszichiáter, Leo Navratil az 1950-es években saját betegei közül választott ki néhány tehetséges alkotót, akiknek műtermet biztosítva segítette művészi munkáját és gyógyulását. Az ő kezdeményezésére alakult 1981-ben a guggingi „Zentrum für Kunst-Psychotherapie”, 1986-tól „Haus der Künstler” – Művészek Háza – is. A néhány éve működő Galéria és a guggingi Baráti Kör könyvkiadással, hazai és nemzetközi kiállításokkal, értékesítési lehetőséggel támogatja művészeinek megélhetését; a ma már több tucat alkotónak teret adó guggingi centrum a professzionális művészek képeivel versenghet a nemzetközi műtárgy piacon. Navratil kezdeményezésére az osztrák művészek is felfigyeltek. Többek között Peter Pongratz, Alfred Hrdlicka, és Arnulf Rainer látogatott el a guggingi műtermekbe. Szoros szakmai és alkotói együttműködés alakult a guggingiak – elsősorban Johann Hauser – és Arnulf Rainer között, amit közös kiállítások és műalkotások is bizonyítottak.

Magyarországon döntően pszichiátriai intézetek és művészetterápiás műhelyek kezdeményezték a pszichopatológias alkotások bemutatását, de arra is volt példa, hogy muzeális intézmények sorakoztak fel az események mögött: 1986. MNG: Művészet és gyógyítás (SIPE); 1995. Múcsarnok: A pomázi Rehabilitációs Intézet gyűjteménye (SIPE); 1998. BTM: Az alkotás öröme. Gyermekpszichiátriai osztályok fest-



ményei.; 2005. Ernst Múzeum: Külső és belső kép. Interdiszciplináris konferencia. A Nemzeti Galéria *Belső utak képei* c. kiállításához<sup>16</sup> kapcsolódó szakmai programsorozat keretében elhangzott előadása, a *Traumatikus élmények kreatív feldolgozása a képzőművészetben* bevezetőjében Gerevich József pszichiáter is megemlékezett arról, hogy a Budai Várban több mint két évtizede maga is létrehozója volt egy hasonló kiállításnak. (1986. BTM: Művészet – társadalom – rehabilitáció. Pomázi munkaterápiás intézet.)

E korábbi tárlatok azonban elsősorban a szakmai köröket érintették és többnyire a pszichiátria berkein belül maradtak. Ugyanakkor néhány, kiállítási programjával tágabb sugárban pásztázó galéria és alternatív kiállítóhely már korábban is megpróbálta áttörni a hivatásosok körét: (1980. IH Galéria. Pécs *Pszichorealizmus 1895/1980*; 1982. Perem Galéria, Pécs *Felesleges valóság*; 1995. Modern Művészeti Közalapítvány, Dunaújváros *Gondolat Velence*; 1996. Cirkogejzír Filmszínház, Budapest, Másképp Alapítvány; 1998. Újpest Galéria, Budapest; 2001. Pesti Oktogon Művészdudvar, Budapest; 2003. Dorottya Galéria, Budapest; 2005. VAM Design Center, Budapest; 2006. Parti Galéria, Pécs; 2008. Budapesti Francia Intézet *Rezonanciák*). A hazai kortárs képzőművészek némelyike ugyancsak nyitottan fordult a pszichotikus alkotók elementáris erejű képei felé. El Kazovszkij, Várnai Gyula, Szenes Zsuzsa, Schmal Károly, Olajos György, Maurer Dóra, Csorba Simon és a konferencián is előadó Gaál József<sup>17</sup> többször is ellátogattak a Pszichiátriai Múzeumba.

Az 1980-as években Lipótmezőn a pszichiátriai osztályokhoz kapcsolódva, egymástól függetlenül kezdtek el dolgozni hivatásos művészek, majd egy évtizeddel később a Művészeti Tanács szervezésében már egyre több közös bemutatkozás kísérte munkájukat. A változatos műfajokban, különböző anyagokkal dolgozó lipóti műhelyekben a festmények, grafikák és textílek mellett a komolyabb technikai ismereteket feltételező monumentális kerámia szobrok is készültek. A betegek egy része a kórház elhagyása után is visszajárt a foglalkozásokra és „civil életében” is folytatta a művészi tevékenységet. A terápiás alkotások bemutatása és értékesítése 2004 szeptemberében méltó helyet kapott, amikor az intézet bejáratánál megnyílt az első hazai art brut kiállítóhely, a Tárt Kapu Galéria. A Galéria rendhagyó kiállításait a szakma, a közönség, a kortárs művészek és a műgyűjtők érdeklődése kísérte és a távlati tervek egy a guggingihoz hasonló központ megszületését célozták. Az évek alatt jelentős műegyüttesek formálódtak, melyeknek tervezett kiállításait a galéria kényszerű bezárása szakította meg. A Tárt Kapu Galéria utolsó bemutatóinak egyikén kapott helyet annak a fiatalembernek a „gyűjteményes” tárlata, kinek tehetsége

több mint egy évtizede a Lipóton szökkent szárba. Ritter Gábor munkásságával e kötetben Komáromi Erzsébet Katalin textilművész művészetterapeuta tanulmánya ismerteti meg minket.<sup>18</sup>

Art brut lelőhelyként kereste fel a Pszichiátriai Múzeumot és a Tárt Kapu Galériát 2004-ben Arnulf Rainer, kinek látogatása az egyik legjelentősebb nemzetközi szakmai elismerés volt. A művész két napos kutatómunkája során összeállított egy csaknem száz műtárgyat felölelő válogatást, melyet nemzetközi projekt keretében Ausztriában és Németországban ajánlott bemutatásra; a linzi Lentos Múzeumban, a guggingi Haus der Künstlerben valamint a heidelbergi Prinzhorn Gyűjteményben. E terv realizálódása végre nemzetközi kontextusba helyezhette volna a Pszichiátriai Múzeum kollekcióját. Az art brut hazai térnyerése tekintetében fontos állomásnak tekinthetjük a Nemzeti Galéria kiállítását is, ahol az „outsider” alkotók a hagyományos múzeumi keretek között, a kortárs művészeti szcénába emelve kapnak helyet.

A lipóti intézet bezárását követően a Pszichiátriai Múzeum védett muzeális gyűjteményének sorsa, nem kevés akadály leküzdése után végül megnyugtatóan rendeződött. 2008 októberében átkerült a Magyar Tudományos Akadémia tulajdonába, a Művészettörténeti Kutatóintézet kezelésébe. A gyűjtemény új gazdája az interdiszciplináris megközelítések és a nemzetközi szakmai párbeszéd lehetőségét szavatolja. Megnehezíti ugyan a kutatást a képi anyaghoz korábban szervesen kapcsolódó kórrajz gyűjtemény kényszerű leválasztása és a kórházi hinterland eltűnése a művészetterápiás közeg megszűnését is hozza, de az új tulajdonos tudományos háttere más kontextusba helyezi az anyagot. Az intézmények közti rivalizálást is magában hordó egészségügyi közeg megszűnése pozitív folyamatokat indíthat el. Megvalósulhat egy régi terv, mely a hazai pszichopatológiai művészetet átfogó oktatási, dokumentációs és kutató központ létrejöttét valamint egy art brut centrum kialakítását célozta.

#### JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Jó János: *Intézeti múzeumunk fejlődése*. In: *A budapesti angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet Emlékkönyve. 1883–1933*, Budapesti Angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet, Budapest, 1933, p. 62.
- <sup>2</sup> Horváth Béla: *Nemes Lampérth József leveleiből*. A Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve 1956–1968, Művészettörténeti Tanulmányok, Budapest, 1960
- <sup>3</sup> *Az Országos Ideg- és Elmebeteggyógyintézet 100 éve*. (Szerk. Dr. Böszörményi Zoltán), Országos Ideg- és Elmebeteggyógyintézet, Budapest, 1968



- <sup>4</sup> Pertorini Rezső: *Az intézet pszichiatriai múzeuma*. In: *Az Országos Ideg- és Elmeógyógyintézet 100 éve*, (Szerk. Dr. Böszörményi Zoltán), Országos Ideg- és Elmeógyógyintézet, Budapest, 1968, p. 307
- <sup>5</sup> Vincent Van Gogh műveinek párhuzamai és hatása a magyar festészetben. In: *Van Gogh Budapesten*, Kiállítási katalógus, Szerk.: Geskó Judit, Szépművészeti Múzeum, Vince Kiadó, Budapest, 2006, p. 466, pp. 526–27
- <sup>6</sup> Bálint Jenő: *Gulácsy Lajos*. In: *Művészfejek*, Amicus, Budapest, 1929. 41–45
- <sup>7</sup> Nizsinszkij, Romola: *Harc Istenért. Nyizsinszkij naplója*. Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest, é.n., cca. 1940., p. 11, p. 13
- <sup>8</sup> Bibliothèque-musée de l'Opéra, Párizs; Bethlem Royal Hospital Archives and Museum, (*A Mask*. Ltsz.: LDBTH 215)
- <sup>9</sup> Jó János: *Intézeti múzeumunk fejlődése*. In: *A budapesti angyalöldi Elme- és Ideggyógyintézet Emlékkönyve. 1883–1933*. Budapesti Angyalöldi Elme- és Ideggyógyintézet, Budapest, 1933, p. 68
- <sup>10</sup> Moussong-Kovács Erzsébet: *A kór és a korszak képei*. In: *A Pszichiátriai Képtár-Múzeum katalógusa*, Szerk.: Plesznivy Edit, Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet, Budapest, 1992, p. 29
- <sup>11</sup> Zsakó István: *Elmebetegek művészi alkotása*. Természet Tudományos Közlemények, Budapest, 1935. 67. köt., p. 521
- <sup>12</sup> Irène Jakob: *Dessins et peintures des aliénés*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1956; Jakob Irén: *Képi kifejezés a pszichiátriában*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1998
- <sup>13</sup> Dr. Tényi Tamás: *Nietzsche: Lélek – mű – sors* című tanulmányát ld. jelen kötet 41. oldalán
- <sup>14</sup> Dr. Hárdi István: *Az én művészeim. Példák 50 éves pszichiátriai gyakorlatomból* című írását ld. jelen kötet 18. oldalán, bibliográfiával
- <sup>15</sup> Dr. Hárdi István: *Egy tehetséges szkizzoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzés*, Smith & Kline Beecham, Budapest, 2000
- <sup>16</sup> *Belső utak képei – Art Brut Ausztriában és Magyarországon*. Válogatás osztrák műhelyekből, valamint a budapesti Pszichiátriai Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből; A Magyar Nemzeti Galéria és az Osztrák Kulturális Fórum közös kiállítása; 2008. szeptember 18 – november 9.
- <sup>17</sup> Gaál József: *Az élő art brut*. Bogdándy Zoltán Szultán című írását ld. jelen kötet 58. oldalán
- <sup>18</sup> Komáromi Erzsébet Katalin: *Cifra palota. Vizualis önkifejezés Ritter Gábor képeiben* című cikkét ld. jelen kötet 56. oldalán

## HÁRDI ISTVÁN

### AZ ÉN MŰVÉSZEIM

#### *Példák 50 éves pszichiátriai gyakorlatomból*

A dinamikus rajzvizsgálat kialakításához vezető utam 1949–1950-ben kezdődött, melyről az első közlésem 1956-ban jelent meg<sup>1</sup>, de az 50 éves pszichiátriai gyakorlaton túl a gyűjtő munka a mai napig tart, így tulajdonképpen 60 éves gyűjteményről beszélhetünk. Kezdetben az írás változásaival foglalkoztam, de ezzel párhuzamosan indult a rajzvizsgálat is. A módszer tulajdonképpen átfogja a pszichiátria fejlődését, hisz az elektrokonvulzív kezeléstől kezdve, a modern gyógyszeres kezelésig, a zárt osztálytól a „nyílt ajtó” rendszerig zajló időszak alatt, a szocio-, és pszichoterápiás kezelések idején, különféle kezelési módokkal és a legkülönbözőbb körülmények között gyűjtöttünk betegeinktől rajzokat. Az egyes etapokról megírt közlések

folyamatosan álltak össze egységes rendszerré, módszerre, s végül 1983-ban ebből született a *Dinamikus rajzvizsgálat* című könyv. Szemben a klasszikus gyűjteményekkel, amelyek a régi zárt osztályok évtizedes krónikus betegeinek, főként szkizofréniásoknak munkáit tartalmazta – pl. a híres Wölfler 35 évig volt a waldaui intézetben, Prinzhorn betegei is hosszú éveket töltöttek a heidelbergi kórházban –, az én anyagom elsősorban járóbeteg (ambuláns, pszichiátriai gondozói) páciensek rajzaiból áll. (Természetesen pszichiátriai osztályból, szociális intézményekből stb.-ből származó rajzok is bőségesen vannak.) Az alábbi táblázatból áttekintést kaphatunk a gyűjteményről:

#### A DINAMIKUS RAJZVIZSGÁLAT ANYAGA (A gyűjtemény)

Kórképek	Sorozatok száma:	Sorozaton belüli rajzok száma:	Sorozaton kívüli rajzok száma:	Összesen:
Személyiségzavar (Pszichopátia)	260	2.621	1.438	4.059
Affektív pszichózisok (mániás-depresszív kórképek)	300	4.913	1.097	6.010
Értelmi fogyatékoság I.	110	1.973	–	1.973
Értelmi fogyatékoság II.	220	5.462	1.340	6.802
Szkizofrénia	1.200	23.488	2.252	25.740
Értelmi fogyatékoság pszichózissal	50	679	63	742
Alkoholbetegek	1.130	9.292	5.711	15.003
Delírium tremensz	200	2.066	522	2.588
Súlyos, agykárosodott, alkoholbetegek	200	2.352	758	3.110
Alkoholbeteg szkizofréniás	100	1.944	83	2.027
Epilepszia	30	218	408	626
Kábítószerbetegek	40	493	86	579
Paranoid pszichotikusok	230	2.471	1.043	3.514
Pszichoneurózis	520	3.449	5.770	9.219
Organikus pszichoszindrómával járó kórképek	84	712	793	1.505
Egyéb rajzok	36	483	1.194	1.677
<b>Összesen</b>	<b>4.710</b>	<b>62.616</b>	<b>22.558</b>	<b>85.174</b>

A fenti gyűjtemény rajzai *felöltött átlagbetegektől* származnak, s nem a kiemelkedő „parádés esetektől”.<sup>2</sup> A sorozatgyűjtéshez több ok is vezetett: egyfelől egy vagy több – esetleg „alkalmi” – rajz nem bizonyult elégségesnek, másfelől a gyermekrajzok fejlődése igen jó modellként kínálkozott. Mint a táblázatból látható 4.710 sorozatot gyűjtöttünk össze, benne 62.616 darab rajzzal, de a sorozattá nem vált egyedi – egy vagy több –, összesen 22.558 darab rajzot is feldolgoztam.

Nem lehet egy (vagy akár több) rajzról „megállapítani”, hogy az illető beteg-e vagy sem, s annak alapján milyen elmebántalomban szenved. Nem jelenthető ki specificitás egy munkáról („igazi szkizofrénias alkotás”), nincs „egy rajz-egyfajta betegség” formula, ugyanazt a képet (képtípust) sok ok, sokféle szerző hozhatja létre (akár egészséges is!). Másfelől a megközelítéshez megfelelő háttéranyag, életrajz, klinikai anamnézis és eredmények stb. szükségesek, s vélemény csak ennek birtokában alakítható ki.

A gyűjteményem *a dinamikus rajzvizsgálat* alapján született, *ami sorozatos-összehasonlító eljárás, s amelyben a nyert sorozatokat egybevetjük a klinikai állapottal*. Tehát nem egy, vagy több rajz alapján állítunk fel pszichológiai, ill. pszichopatológiai következtetéseket, hanem sorozat útján. Kezelés előtt, közben és után *ismételten kérünk ember-, és állatrajzot* a vizsgálandó személytől, s így alakul ki a sorozat. Ennek tagjait azután összehasonlítjuk egymással. Ez elsősorban *intraindividuális* megközelítés, vagyis egy olyan módszer, ahol a vizsgált személy rajzain belül, önmaga rajzaihoz képest vizsgáljuk, hogy milyen ingadozások vannak az ábrázolásban. (Így csökken a minősítés súlya, hogy valaki „nem tud rajzolni”, mert elsősorban „önmagához hasonlítjuk”). Tehát a *változások* állnak az eljárás központjában, pontosabban az állapotváltozások, az

egészség és a betegség dinamizmusai, melyeket a klinikai eltérésekkel egybevetve követhetünk. Az eltérések mellett a sorozatokban létező *állandóság* is szembeötlő. Mindenki önmagára jellemző módon készíti ember vagy állatrajzot, „senki se tud kibújni a bőréből”. Az emberek a reájuk jellemző, saját *személyiség-szintjükön* rajzolnak.<sup>3</sup> Természetesen akad a változással dacoló, mindig ugyanúgy, ugyanazt készítő, klisészerűen rajzoló személy is. Mindegyik esetben sokat tudunk meg a vizsgálandó beteg állapotáról, hiszen a sorozatokban szinte „kiteríti lelki kártyáit”. Megfigyeléseimet megerősítette a bécsi Leo Navratil munkássága.<sup>4</sup>

A dinamikus rajzvizsgálat – mint erre a fenti táblázat is utal – *rendszeres, módszeres* eljárás. Hasznos szempontjai közül az *időbelit* emelem ki. Az természetesnek tűnik, hogy milyen előnyös, ha – miként egy röntgenképet – elővehetjük egy beteg mai rajzát és összehasonlíthatjuk a régebbivel. Sorozatot gyűjtöttünk egy kezelés alkalmával is, pl. amikor egy rossz életszakaszból, krízisből, vagy pszichotikus epizódból kihozzuk a beteget. Foglalkozhatunk vele egy hosszabb gondozói periódusban, amely néhány hónaptól akár fél évig, sőt évekig is eltarthat. Követhetjük egy életszakaszon át, akár 15–30 évig is. Anyagomban 459 olyan sorozatot gyűjtöttem össze, amelyeknek szerzői 10 évnél hosszabb ideig állottak a megfigyelésem alatt.

A gyűjteményben 50 tehetséges rajzoló fordult elő. Bemutatás céljára közülük kettőt kiemeltem, valamint egy harmadikat, aki nem tartozik a szorosán vett gyűjteménybe, az ő anyagát előzetesen, külön tanulmányban dolgoztam föl.<sup>5</sup>

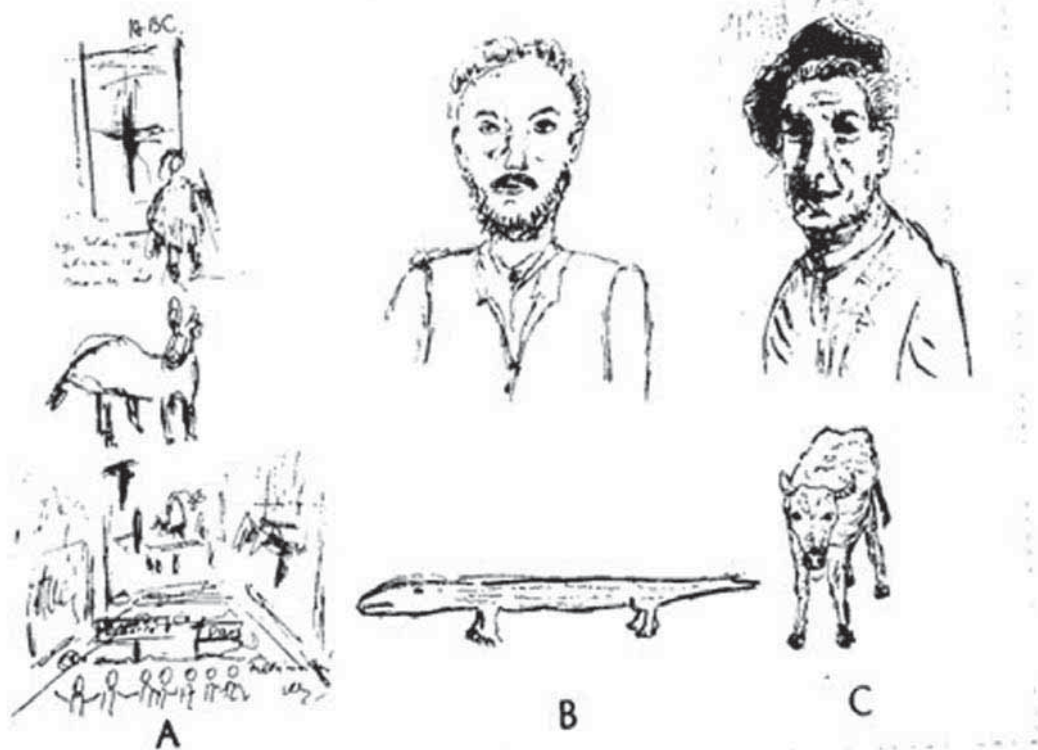
Az első két példában az állapotváltozásnak a kreativitásra történő hatása figyelhető meg:



1. kép 58 éves férfitbeteg rajzai

1. *kép* Neurotikusnak ható szorongásos, hipochondriás panaszokkal, lehangolt állapotban jelentkezett egy 58 éves férfibeteg. Női portréja /A/ egy fiatal távolba tekintő, szomorú szemű leány, ami abban az időben neurotikus-hipochondriás eredetű letörttségnek tűnt. Ezt a gyógyszeres kúra hatékonysága is megerősítette. Néhány hónap múlva azonban felhangoltá vált, képtelen vállalkozásokba kezdett, logoreás lett s a maga művészetéről – az egyébként szerény ember – szuperlatívuszokban beszélt. Ebből az időszakból való /B/ nevető, sematikus figurája öklét mutatja a világnak: „meg fogja mutatni, hogy ő kicsoda...” A kísérő szöveg: „→Európáé”, „Szeretettel Pistám” stb. Az alkalmazott kezelés nyomán fokozatosan javul és hipomániás állapotában egy önmagára hasonlító, de jóval fiatalabb férfit ábrázol, kissé komoly, szorgalmas diákra emlékeztető vonásokkal /C/. Magabiztos jókedvét bizonytalanság és aggodalmaskodás váltja fel. Kedvenc tematikájából egy gondosan kidolgozott /D/ komolyabb arcú, aggodalmat kifejező, maga elé néző elgondolkodó tekintetű indiánfejet készít. Minden gyógyszeres erőfeszítés ellenére feltartóztathatatlanul depresszív állapotba jut, s a jelentkező szuicid késztetései miatt ambulánsan már nem kezelhető, kórházba küldjük. Ekkor – az utolsó portréja /E/ – messzire tekintő, bánatos, lapos, üres portré kevés vonallal.

2. *kép* Egy 55 éves férfibeteg egyetemi évei után igen zavaros életet élt. Állítása szerint politikai tevékenysége miatt kétszer volt börtönben. Háromszor nősült. Utolsó felesége állandóan panaszodik agresszivitásáról. Alkoholizmusa miatt – állítása szerint – harmincszor részesült kórházi kezelésben, nemegyszer delírium trémensszel. A kóros személyiségű beteg többször kísérelt meg öngyilkosságot. „Az egyetlen dolog, ami engem megment, a festés.” – hangoztatja. „A vászon előtt izgatott vagyok, kínlódva festek, mindig a legszebbet akarom. Ha 3–4 napig nem festek, lelki betegnek érzem magam.” „Az impresszionisták a mestereim, a színek lecsillapítanak.” Dipszomán jellemű, periodikus ívó, elviselhetetlen feszültségei miatt mértéktelenül nyúl pohárhoz. Intézetünkben is intoxikált állapotban, részegen jelentkezik. Ekkor jelentőszerű, kaotikus képet készít /A/: Egy koldus megy a piacra, állata egy „éneklő kutya”. A rajz alsó részében jelszavak: „Szabadság”, „Béke”, „Feltámadás” – primitív szintű, sematikus, gyermekes ábrázolás. Kórházi kezelése után rajza már jobb, de még reszketeg vonalú portrét készít /B/ az előzőtől eltérő stílusban. Állatrajza most egy krokodil. Hangulata lényegesen javul, amit megerősít, hogy 1956-os tevékenysége miatt rehabilitálják. Ekkor /C/ egy Rembrandtra emlékeztető színvonalas, részletdús önarcképet rajzol. Állatrajza szembenéző – jól kidolgozott – bika.



2. kép 55 éves férfibeteg rajzai



Mindkét esetben megfigyelhető az akut állapot alacsonyabb személyiség szintje, regressziója: az elsőnél /B/ rajzon, a másodiknál /A/ rajzon, melyeket szembeállíthatunk a sorozat többi tagjával. Ahogy az első esetben a javuló állapot jobb teljesítményhez (/C/ és /D/), hasonlóképpen a másodikban a gyógyulás az alkotóképesség visszanyeréséhez /C/ vezet.

A következő alkotó anyagát 2000-ben dolgoztam fel, rajzai a Magyar Nemzeti Galéria *Art brut* kiállításán is szerepeltek,<sup>6</sup> az itt tárgyalt tizenhárom grafikájából néhányat ott is láthatott a nagyközönség. Készítőjük egy 42 éves férfi, gépészmérnök, akit mániás-depresszió diagnosztizáltak az 1935–37 közötti években több alkalommal kezeltek pszichiátriai osztályon. A rendelkezésre álló hiányos adatok ellenére az összkép alapján inkább szkizoaffektív kórképre lehet gondolni.

Első rajzában (3. kép) „Főorvosát mint vadászt” ábrázolja, akinek a kalapján a dísz ecetszerű, két szalagját hosszan, magasban lebegtetni a szél. Kis fején tüskés haj látszik, arca üres mimikájú, szemei távolba merednek, arcát szája előtt lehajló torz, hosszú orra fedi. Pipája füstje magasba száll. Kesztyűs balkezeiben duplacsövű, távcsöves puska, jobbáiban pedig egy könyvecske a vadászatról. Sötét kabátja gomblyukában szegfű, alatta hatalmas pocakon felirat olvasható: „önsúly 240 font.” A korabeli divatnak megfelelően bricseszt visel, oldalán hosszú fehér csíkkal, lábán kockás harisnyával. Jobb oldalán különös zsebóra lóg, ingával (!) – mutatói túlnyúlnak a számlapon. Bal combját pénzeszacskó domborítja, „Sok pénz több mint 800 pengő” felirattal. Hátán félrelibbenő táská látszik. Mélyen a fűben áll, mellette gyermekláncfű. A részleteket további humoros szövegek kísérik. A jobb kezében tartott könyv címe: „Kis tzi-tronysárga könyv a vadászatról” s oldalán, egy zsinóron „Vadászati nagy díszkalendárium” lóg a következő felsorolással: „Orrszarvú, rinocérosz, krokodil, elefánt, kutya, ló, ökör, vadkan, mosómedve, vakond, disznó, bogár. TILOS? S. K.” Levegőben lengő hátitáskáján „>Retek< Törv. védj. Lesi puska (Dupla v. semmi)” szöveg olvasható egy lógó „P. S” – névjeggyel. A derűs ábrázolást a vadász jobb vállán éneklő madárka egészíti ki. Fején a toll égnek áll, nyitott csőréből szálló énekére kotta hangjegyek is utalnak. Az alak bal karja mögül kis – izzadságtól (?) csöpögő – egérke zuhan lefelé.

A kitűnő színvonalú karikatúrának más címet is adhatnánk: „A kocavadász”. Mindezt a kisfejtű, hatalmas hasú, „240 fontos” túlcicomázott figura személyesíti meg. A kép és az írás tele van ötletekkel, kiderül, hogy az illető „könyvből vadászik”, „lesipuskás”, aki az orrszarvúaktól kezdve a kutyán és vakondon keresztül még bogárra is „pályázik”... A torzítás, az éneklő madárka és a leugró egérke fokozza a kép humorát.

A kép és a szöveg bemutatja a karikírozott személy helyzetét, az intellektuál vadászatban való ügyetlenségét: mindent könyvből akar csinálni. A perspektíva az alak hatalmasságát *alulnézeti ábrázolással* fejezi ki. Egyfelől ez is fokozza a komikus hatást, másfelől utal a betegnek főorvosától való függőségére, az orvos hatalmára. A beteg diagnózisának ismeretében feltételezhető, hogy a karikatúra *mániás felhangoltságában* keletkezett. A kép és a szövegek ilyen együttes előfordulása, az ötletek áradata, szinte túlburjánzása egyaránt erre utal.

„Szétszórtság” nevezhető képén (XII. tábla) kollázsszerű összevisszaságot látunk, mint egy rendetlen szobában szétszórt tárgyakat. A kép jobb oldalán (román?) katonatiszt jól kidolgozott alakja, kezét szája elé tartva áll egy utcai hirdetőoszlop előtt. Maszk, ital, igénylőlap, szerszámok, nagycsapú bogár stb. látszanak itt. A szétszórt tárgyak közepette három írásos lap vehető ki: „Igénylőlap”-on „ágyú, ló, nercbunda, mosószappan” és sok más olvashatatlan töredék „igények”. Egy bohóc portréja is feltűnik a cirkuszműsor plakátja előtt. A „cirkuszműsor” is humorral teli: „1. Lúmutatvány. 2. Bűvészmutatvány. 3. Bohócok. 4. Akrobaták. 5. Zsonglőrök. 6. Női zenekar. 7. Nincs szünet. 8. Hasbeszélés. 9. Zenekari izé.” A harmadik szöveg ferdén elhelyezkedő postai levelezőlap lepecsételt bélyeggel, furcsa kínaira emlékeztető írással. Fönt modern házak előtt hídon száguldó vonat, ferdén lefelé ábrázolva. A kép bal felső szélén összezsúfolva látszanak az alakok: három katona-egyenruhás karikatúrafeje – vízszintes (szinte fekvő) helyzetben – egymással beszélget. Mellettük tájkép látszik, a jelenet előtt pedig szekrény. Lent bajszos játék-katona sorompó előtt játékvonatot vezényel: „A gutya Árgyéusát, már leeristettem a sorompót is, mégse gyűn az a fránya szilaj gőzös” – olvashatjuk. A továbbiakban szerszámtöredékeket, késeket, borotvát, kardot láthatunk. A kép jobb oldalán lámpa áll, mellette a városrész – talán – a budai várra emlékeztet.

Ez a kép fokozott szétszórtság: tárgyak egymás mellé dobált összefüggéstelen együttese. Mondhatni teljesen rendetlen „lelki leltár”, mely a felhangoltság mellett sem nélkülöz bizarr elemeket. Az érthetlenség a kapcsolat nélküli tárgyakkal (mit keres a gyertyakoppintó a felhőkarcoló előtt?), az ábrázolás aránytalanságával (egy üveg akkora, mint egy bogár, s az üvegnél nagyobb az „Igénylőlap” stb.) is fokozódik. Feltűnőek az irányváltoztatások, míg a lapszélén egy kocsis függőlegesen lefele gurul, addig a vonat ferdén megy át a hídon, s a katona a képsíknak megfelelően egyenesen áll stb. Tulajdonképpen a grafikákat különálló képek összességének foghatjuk fel, összedobált, összefüggéstelen kollázsnak. Erre nem csupán az egész figyelmeztet, hanem a bekeretezett képek, levelezőlapok, valamint a tárgyak helyenkénti egymásra

helyezettsége is. Már ez a kép *szkizofrénia elemekkel színezett mániás felhangoltságra* utal.

„Marionettek – krokodillal” címmel illehető képen (4. kép) díszes függönyök alól lelógó zsinóron hét árnyképfigura látszik. Mellettük óriás testű, nagy állkapcsú szörny. Hatalmasságát, félelmetességét szája, „arca” derűje enyhíti. Az egészben azonban van valamilyen komorság: a megjelenő realiztikus részletek, a díszes, esztétikus függöny alól lelógó zsinórok elsősorban az alakok kezeihez kapcsolódnak. A feketeségben hatalmas fehér karikával ábrázolt szemek, a cilinderek különös díszítése (hátról masni, az ötödiken elől rózsák?) bizarr hatásúak.

Mit jelenthet a kép? Ha egyszerűen a látottakra támaszkodnánk, bábszínházi jelenetnek foghatnánk fel, melynek a következő címet adhatnánk: „A hét cilinderes és a szörny.” Mélyebben értelmezve átérzhetjük a beteg, a szenvedő függőségét, kiszolgáltatottságát (mozgását, tevékenységét, nem ő irányítja – zsinóron rángatják) s a ráleselkedő veszélyt (krokodil). Mindez már a *depresszív* állapotára utalhat.

Rohanó mozdony, mellette ugyancsak rohanó busz. Ez a témája a „Sebesség és a gépek” („Vasútállomáson”) című képének. (XV. tábla) (Egyébként a közlekedési eszközök kedvenc témái rajzainak: elsősorban a vonat, de a hajó és a busz is gyakori. Talán foglalkozásából származóan.) Ember, vezető stb. nincs a grafikán. A sebesség, a rohanás uralja a képet a hosszában elnyúló gépekkel, a száguldásra utaló vonalakkal. Az ábrázolás felülnézetből készült. Szembeötlő a centrifugalitás. Az ember nélküli, sötét tónusú kép mögött menekülő, bezáruló, szorongó személyiséget sejtethetünk.

A „Kettős portré” (XIV. tábla) két egyforma arcot jelenít meg. Ruházatuk is hasonló: azonos ing, csokornyakkendő. A két hosszúkás, elnyúlt arcot magas homlok, komoly gondolkodó tekintet jellemzi. A szemüveges férfiak a harmincas évek jellegzetes értelmiségi-tisztviselő figurájának karikatúrái. Másfelől az aszténiás típusú arc, a meglehetősen erőltetettnek ható komolyság szkizoid – érzelmileg gátolt (a kretschmeri „affektlahm”) személyiség benyomását kelti. Az arc elnyúltsága, merevsége, ismétlődése – mint két tojás hasonlítanak egymáshoz – fokozza a komikumot.

A kép valamiféle kettőzöttségre, akár kettős személyiségre, alteregó lehetőségére, *szkizofrénia dinamikára* utalhat. A rajzoló számára a téma közelségét, szubjektív jelentőségét a kitett „M. V.” monogram is jelzi.

A sorozat legérdekesebb rajza a tizenharmadik (XIII. tábla), amelynek az alábbi címet adtam: *A tábornok geometriai átkai elől menekülő huszár*. A képen két katonát, egy ülő magas rangút – valószínűleg tábornokot – és egy lovon vágató huszárt látunk. A durva arcú, borostás állú, szemüveges tábornokfigura agyon-

díszített egyenruhában ül, oldalán hatalmas csillaggal. Csakóján különös, szinte sugárzó dísz látszik. Nyitott szájából geometriai alakzatokat, forgó kört, csillagokat s valamilyen kifliforma tárgyat ordít. Előtte – feltehetően a parancsnoki szavakra –, tarka lován üget a fegyverekkel, ágyúkkal, pajzzsal „túl-felszerelt” „díshuszár”. A behúzott nyakú, elegáns uniformisban, csakóján hatalmas, lobogó dísszel lovagló katona feje előtt is geometriai ábrák repülnek a levegőben: háromszögek, átmérős karikák, „X.” jellel stb. A vágató ló sörénye égnek áll, szemüveget visel, szájában pipa, s ebből – miként a lovasa szájából is – háromszögek, körök, geometriai ábrák áradnak a levegőbe. Mindkét alak rendkívül nevetséges. Az idegen (!) egyenruhás, borostás állú, széken ülő, abba kapaszkodó, ordító főkatona jellegzetes figura: brutális, primitív ember. (Azokban az időkben „jutasi őrmesterként” emlegették az ilyen agresszív altiszteket.) Ezt a rajzoló kiváló technikával a kar és a nadrág enyhén kanyargó vonalaival, túlcicomázottsággal, a parancsokat osztogató, goromba ember lazaságát (mondjuk ki magyarul: „roggyantságát”) mutatja be. A komikumot fokozza, s a helyzetet élezi a műveletlen hatalmaság orrán ülő szemüveg. Ezt erősítik az ordító szájából a levegőbe röpködő geometriai ábrák is. Az ágyúkkal felszerelt, behúzott nyakú huszár is épp oly komikus, mint pipázó, szemüveges lova s a belőlük áradó geometriai ábrák. Ez a sorozat utolsó és egyben legsikeresebb karikatúrája. Humora élesre töltött, sok benne az indulat, az agresszió. Bizarr, ahogy az indulatok geometriai ábrákban jelennek meg. Ezek a tábornok szájából kijutva nagyobbak, erőteljesebbek, míg a csukott szájú, ügető huszár és pipázó lova előtt kisebbek és halványabbak. Talán a magas rangú katona nyíltan lehet agresszív, s ezt az alárendeltek nem viszonzozhatják, legfeljebb ugyanazt gondolhatják magukban a felettesről... Indulatvezérelt, agresszív, orálszadisztikus, „hangos”, „geometriai ábrákat üvöltő” jelenetet látunk. Konkrét, karikatúrisztikus elemek keverednek absztrakt részletekkel. Ez is az előbbieken már megfogalmazott *szkizoaffektív képre*, annak *mániás* szakára utal. Másfelől a látottak esetleg az akkori idők *militarista paródiájának* is felfoghatóak.

#### KÖVETKEZTETÉSEK:

1. A dinamikus rajzvizsgálat sokat elárul a „belső utakon” járásról, a „kohóról”, ahol, ahogyan és akiknél keletkezik a mű (l. részletesen Hárdi 2002, 2006).
2. A dinamikus rajzvizsgálat orvosok, pszichiáterek, pszichológusok számára horizonttágító, mert *objektíválja*, új – vizuális – síkra viszi át és mutatja be mindazt, amit a klinikai képben, a pszichés pácién-

sek viselkedésében, megnyilvánulásaiban látnak és diagnózisként foglalnak össze. *Állapotváltozásaik követése* közepette, *rejtett tartalmak felfedésére* is fontos új eszközt nyerne, esetleg olyasmit is észlelhetnek, amit a beteg szavakban nem fejez ki, más-képp róla nem szerezhetnek tudomást.

3. *A beteg számára új megnyilvánulási, kifejezési és kapcsolati lehetőséget teremt a gyógyító személyzettel, orvosával.* Az elkészült mű sikerélményhez vezethet, amelyet a kiállítások fokoznak. Mindez terápiás értékű.
4. A rajzokon, festményeken – kiállításon, múzeumon – keresztül a *nagyközönség* tájékozódhat a készítő, esetleg alkotók értékeiről, sőt szenvedéseiről, melyek – szemben a perifériára szorítást eredményező előítéletekkel – megértőbbé teszik a szemlélőt a pszichikum világa iránt. Ebben áll a tevékenység *lelki egészségvédelmi, preventív, mentálhigiénés jelentősége.*

#### ÖSSZEFOGLALÁS

Az 1950-ben kezdett rajzgyűjtés a szerző által elnevezett sorozatos-összehasonlító, *dinamikus rajzvizsgálat* kialakulásához vezetett. A gyűjtemény 85.174 rajzból áll, amely 4.710 sorozatot tartalmaz. A kezelés előtt, közben és után készült rajzok – sorozatok – jól tükrözik az állapotváltozásokat, a kóros és gyógyult állapotokat, amelyeken keresztül nem csupán az aktuális-, keresztmetszeti helyzetben, de hosszmetsetben is (akár éveken keresztül követésben) jobban beletekinthetünk a személyiség állandó elemeibe, amelyekre az ún. személyiség szintek utalnak. Az átlagos felnőttektől származó gyűjteményből kiemelhető ötven olyan egyén, akik kreatívak voltak, magasabb teljesítményt nyújtottak. Számukra a rajzolás, festés nem csupán kedvtelés, de gyógyító hatású szükséglet volt. A három bemutatott példa közül az első egy alkoholbetegé, a második egy bipoláris affektív páciensé, a harmadik – a Magyar Nemzeti Galéria kiállításában is szerepelt – ugyancsak affektív bántalmakban szenvedő tehetséges emberé.

Eseteim abban is különböznek a klasszikus gyűjteményektől (Prinzhorn, Wölfe stb.) hogy nem az évtizedeken át zárt intézetben tartott, krónikus betegek

művei, hanem a modern, nyílt pszichiátria világából valók. Olyan betegek alkotásai, akiknek a képi tevékenység *öngyógyító jellegű* s legtöbbször a saját környezetük hétköznapijaiban élnek, vagy visszatérnek oda.

#### IRODALOM

- Hárdi I.: Elektroschock hatása a kézírásra, *Ideggyógyászati Szemle, Suppl.* 1956, 247–248
- Hárdi I.: *Dinamikus rajzvizsgálat*, Medicina, Budapest 1983, 2002
- Hárdi I.: *Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése*, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000
- Hárdi I.: *Kreativitás és képi kifejezés*, *Psychiatria Hungarica*, Budapest, 2006, 4, 268–278
- Navratil, L.: *The Figure Drawing Test*, Triangel, Aachen, 1958, 3, 317–321
- Navratil, L.: *Schizophrenie und Kunst*, DTV, München, 1965
- Rennert, H.: *Die Merkmale der schizophrener Malerei*, 2. Aufl. Fischer, Jena, 1966
- Schuster, M.: (Ford. Balázs I.): *Művészetlélektan*, Panem, Budapest 2005

#### JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Hárdi, 1956, részletesen l. 1983, 2002 bibliográfiájában
- <sup>2</sup> Rennert, 1966
- <sup>3</sup> Részleteket l. Hárdi 1983, 2002
- <sup>4</sup> Erről részletesen 1965-ben írt. Navratil 1958-ban kezdett publikálni (Navratil, 1958), de akkor még projektív rajzvizsgálatot végzett. Személyes beszélgetésünkön 1982-ben mondta, hogy ő terápiás én pedig diagnosztikus irányba haladok.
- <sup>5</sup> Hárdi, 2000
- <sup>6</sup> Hárdi, 2000; *Belső utak képei – Art Brut Ausztriában és Magyarországon*. Válogatás osztrák műhelyekből, valamint a budapesti Pszichiátriai Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményéből; A Magyar Nemzeti Galéria és az Osztrák Kulturális Fórum közös kiállítása; 2008. szeptember 18 – november 9., kat. szám: 29–33



3. kép  
M. V.: „Főorvosom mint  
vadász”, 1935–37 között



4. kép  
M. V.:  
„Marionettek–krokodillal”,  
1935–37 között



## IMRE GYÖRGYI

### NOMÁD VÉNUSZ

#### *Az art brut gyökerei – Brummer József szobrász-műkereskedő tevékenységének kultúrtörténeti jelentősége: Párizs / Kaposvár / Budapest*

„A kérdés mindig az: világban lakni, de Stockhausen zenei lakóhelye/habitatja, Dubuffét képző lakóhelye/habitatja nem engedi már meg a belső és a külső, a privát és a publikus különbségét: ők azonosítják egymással a variációt és a pályát, és a monadológiát egy 'nomadológiával' hagyják maguk mögött/helyettesítik be. A zene megmaradt háznak. Ami megváltozott, az a ház organizációja és természete.”

Gilles Deleuze: *Le pli.*<sup>1</sup>

A 20. század elején, a gyarmatokról lassan áramolni kezdtek a prehistorikus, a prekolumbián, az afrikai és az óceániai kultúrák műtárgyai, és a nyugati művészeti terepen a modernista képzőművészet új forrásai lettek. A műkereskedelemben tevéleges szerepe volt maguknak a művészeknek, akik új irányba fordították az emberről, szűkebb értelemben a művészetről való gondolkodást. A képzőművészet ekkor végleg eloldódni látszott az akadémikus esztétikai hagyománytól.

Jelen tanulmányomban<sup>2</sup> egyetlen modernista eseménykört járok körül ezzel kapcsolatosan: egy kiállítási koncepciót, úgy is mondhatnám „programcsomagot”, ami a 20. század elején egycsapásra labilissá tette az önmagát „Kultúrvilágnak” tekintő nyugati civilizáció emberét, az emberi testtel kapcsolatos „szép” / „rút” fogalmi megítélésében. Ez a kiállítási koncepció közvetlenül Brummer József<sup>3</sup> műkereskedő (5. kép) tevékenységéhez (is) kötődött, és röviden arról szólt, hogy ún. kollektív kiállításon állította ki a korábban „barbárként” a „szépművészeti” múzeumokból kiszorított afrikai és óceániai törzsi mű-



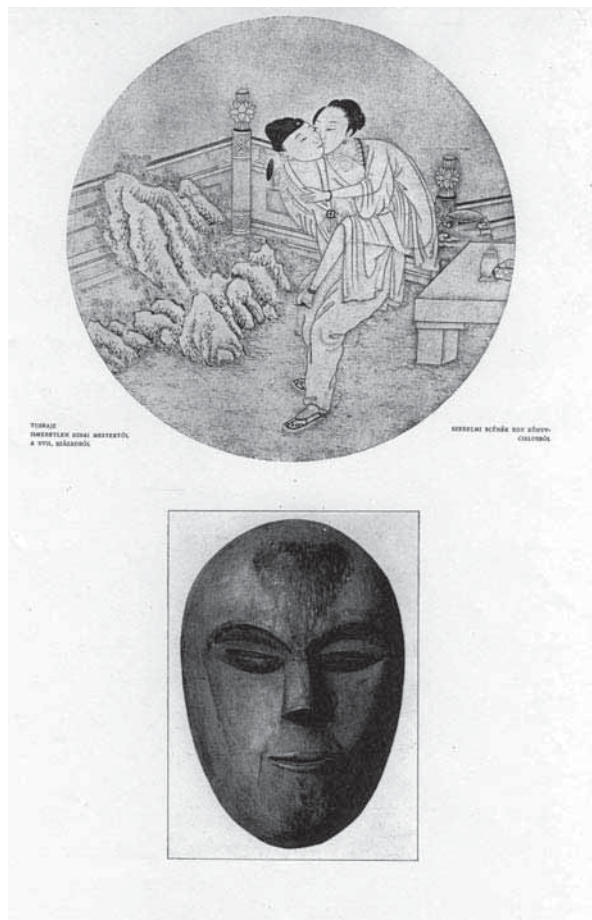
5. kép Brummer József portréja, 1910 körül

vészetet a modernizmus legújabb műveivel együtt, a fauve-ok, majd a kubisták, dadaisták műveinek társaságában. A magyar származású műkereskedő ezt a koncepciót 1909 és 1912 között valóságos kiállítás-sorozaton realizálta, először Kelet- és Nyugat-Európában, többek között elég korán Magyarországon is, majd 1913 után New Yorkban.

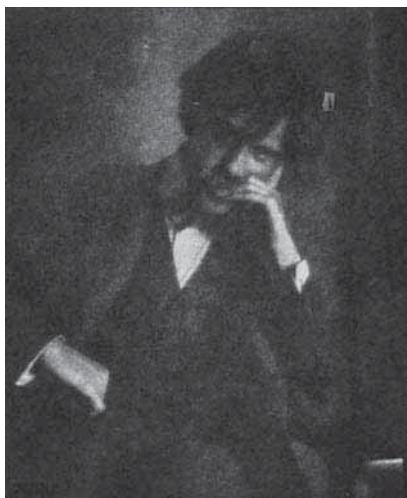
Tudomásom szerint Budapesten, az 1911-ben megrendezett *Keleti Kiállításon* (6–7. kép) szere-



6. kép Keleti Kiállítás a Művészházban, 1911



7. kép Japán metszet és kongói famaszk



8. kép Alfred Stieglitz portréja

mi volt a kultúrtörténeti jelentősége? Ugyanez a kiállítási program ugyanis 1914-ben, Alfred Stieglitz (8. kép) New York-i 291-es galériájában meghozta azt az áttörést, ami az amerikai művészetben többek között az *art brut*-öt megelőlegező képzőművészetet vezetett.

Az 1910-es években, a New York-i extremista művészkör egyik mozgatórugója a karikaturista, művész és kritikus, Marius de Zayas volt, aki *The Evolution of Form* című 1913-as könyvében az esztétika jogosultságát tagadta a művészet vizsgálatában, és helyette a modernizmust közvetlenül az etnológiával hozta összefüggésbe. „Amikor a művész elhagyta a Művészet poétikai felfogását és a Forma új koncepciójának keresésére az Etnológia felé fordult, akkor a Művészet kiemelkedett abból a titokzatos légkörből, amelybe az idealizmus alámerítette. A szép szépséges felülete – amely a kontempláció ihletője volt – szertefoszlott és ott maradt, a ráció fényében, az a hatalmas erő, amely az embert a gondolat plasztikai kifejezésére kötelezte.” – írta munkája bevezetőjében. De Zayas könyvét Stieglitz, rövid kommentárral, folytatólagosan közölte a *Camera Work* című folyóiratában, ahol kiemelte a művészet és az emberi egyed „társadalmi és faji evolúciójának” szoros összefüggését, ami a művészt „a kapcsolódó tudományok, az antropológia, etnológia, szociológia, pszichológia, metafizika és az ún. egzakt tudományok tanulmányozásához vezet”.<sup>5</sup>

Alfred Stieglitz ekkor már megnyitotta Photo Secession Galériáját a Fifth Avenue 291-ben, ahol 1902-től 1917-ig meghívásos kiállításokat rendezett. Festői fotói – Edward Steichen közreműködésével – a Camera Club nemzetközi meghívásos fotókiállításai révén ismertté váltak. (Pl. 1905-ben Bécsben, ahol Josef Hofmann és Koloman Moser zsűrizte a Wiener Werkstätte részéről a kiállító osztrák művészeket. (9. kép) Stieglitz 1913-ban rendezte a korszakalkotó Armory Show-t, ahol a kubisták és dadaisták műveit

peltek először Brummer József gyűjteményének afrikai és óceániai tárgyai: a Művészházban, a modernizmus akkori hazai fellegrárában, egy kultúrtörténeti áttörés reményében.<sup>4</sup> Ma is kérdés, hogy ennek a budapesti kiállításnak végül

állította ki, többek között Marcel Duchamp *Lépcsőn lemenő aktját*.

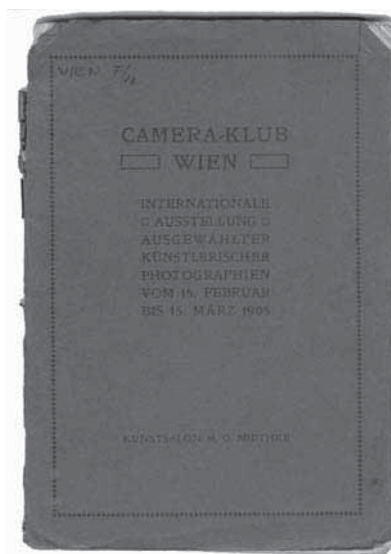
Stieglitz „úttörő munkájának eredménye – emlékszik vissza a francia származású amerikai szobrász, Gaston Lachaise – a kitűnően megszervezett Armory Show, mely mérőföldkőnek számított az erőtlenné akadémikus erőfeszítésektől az eleven elképzelések felé. [...] Az amerikai termőföld friss. Termékeny. Új, szebbnél-szebb virág- és gyümölcsfajták kerülnek ki belőle, hogy a világot fényesítsék, ha arany cseppek hullnak felülről időszakos, egészséges záporokban. Amerika lehetősége, hogy páratlan, teljes és állandó kifejezést találjon, amely elborítja a világot.”<sup>6</sup>

Lachaise szóhasználata azt követi, amely Alfred Stieglitz a vitalizmus kifejezéseivel átítatott nyelvezetét is jellemezte ugyanekkor, a *The New York American*-ben és a *The International Studio*-ban közzétett cikkeiben. A természet és a művészet áthatásáról cikkezett: a forma evolúciójáról és a művészet újraélesztéséről, az első „Nagy Klinikáról”, amely a „művészet revitalizálására jött létre”.<sup>7</sup>

Marius de Zayas szervezte 1914-ben azt a kiállítást Stieglitz 291-es Galériájában, amely az afrikai törzsi és az amerikai prekolumbián művészetet, mint a modern művészet forrását és vele egyenrangút állította ki. A kiállítást a tulajdonos, Stieglitz, úgy hirdette meg, hogy a világon első alkalommal az ő Fifth Avenue-i galériájában jött létre az afrikai törzsi és a legújabb európai művészetet együtt bemutató kiállítás.

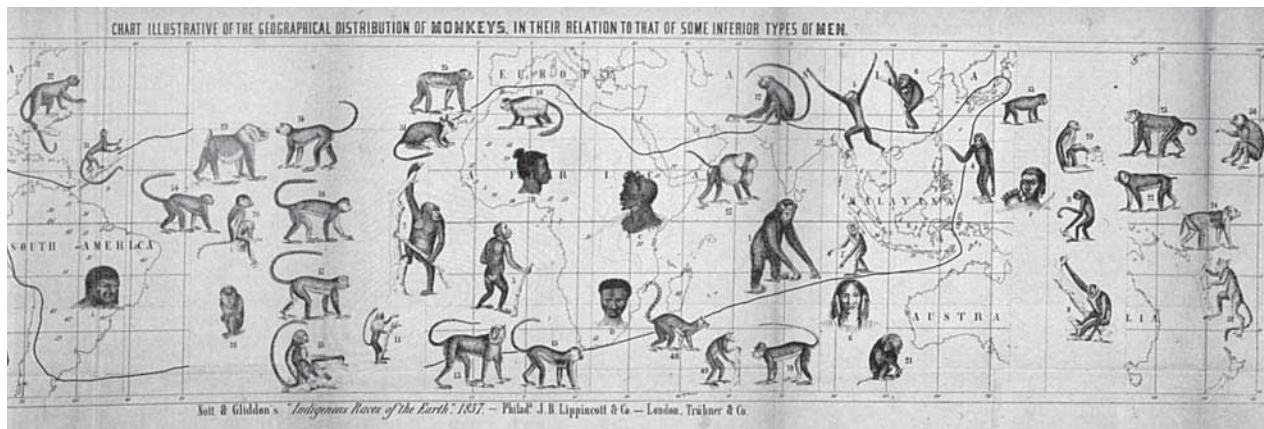
Itt érdemes azt a megjegyzést beszúrni, hogy Brummer József, Kozma Lajos, Vitéz Miklós és Rippl-Rónai József hasonló szándékkal helyezte el afrikai és óceániai tárgyait Budapesten, a Művészház *Keleti Kiállításán* 1911-ben, amire később még visszatérünk.

Stieglitz művészi szándékát fotográfusi életútja érzékelteti. A természet és művészet egymásbahatását kiemelő festői aktfotóit az 1910-es 20-as évek fordulójától készítette. Alkotómódszerét Apollinaire gondolatával lehet megközeleíteni: „A fény nem eljárás. Ez az érzékek által



9. kép A Camera Club 1905-ös bécsi kiállítási katalógusának címlapja





10. kép A majmok térképe, 1857

jön létre (szem). [...] Szemeink a főérzék a természet és a lelkünk közt.” Stieglitz montázszerű fotóin afrikai tárgyak, vagy modern kultuszszobrok tűnnek fel, amilyen a kis Matisse-akt.<sup>8</sup> (XVI–XVII. tábla)

A koncepció jó ideig foglalkoztatta Stieglitzet, aki nyolc évvel később, 1922-ben újra kiállítást rendezett *Az afrikai vadak faszobrása. A modern művészet gyökerei* (*Statuary in Wood by African Savages. Roots of Modern Art*) címmel 291-es Galériájában.

Stieglitz ezekkel a kiállításokkal párhuzamot vont az ember természetben elfoglalt helye és művészeti tevékenysége között. Kiállításai mind antropológiai, mind művészettörténeti szempontból kultúrtörténeti áttörést jelentettek. Ehhez tudnunk kell, hogy a háttérben a 19. századi, az ember származásáról és anatómiájáról létrejött „Hatalmi Anatómiák” álltak. Sascha Renner izgalmas tanulmányban tárta fel azokat az emberi testtel kapcsolatos tudományos, esztétikai és szociológiai problémaköröket, illetve ezek

mélységét, ami a 20. század elején a művészeket gyökeresen új esztétikák létrehozására készítette.<sup>9</sup> A 19. század folyamán ugyanis a „Kultúr-világ” – az Élet Nagy Láncolatának (10. kép) eszméje alapján – elutasította Afrika és a dél-tengeri szigetvilág kultúráját. Az elveszett láncszemet a korszak két meghatározó tudósa, Georges Cuvier és Étienne Geoffroy de Saint-Hilaire – a Muséum d’Histoire Naturelle-ben [sic] berendezett kutató-laboratóriumban – az afrikai *kboi* nő, a „hottentotta Vénusz” (11. kép), Sarah Baartmann (1789–1815) személyében „találta meg”. (Erre a kitüntetett szerepre esélyesek voltak az óceániai

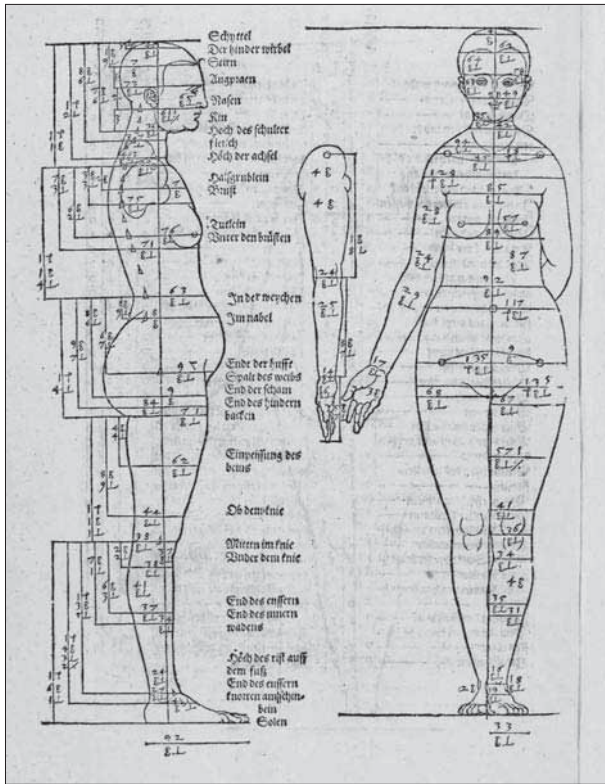
szigetlakók, a pápuák is – jelzi Renner.) Az afrikai nő halála után, 1815-ben elkészítették és közszemlére tették a testéről készült gipszlenomatot és genitáliáinak preparátumait. (XVIII–XIX. tábla) Míg Sarah Baartmann maradványai a természettudományi múzeumban voltak kitéve (maradványainak restitúciójáról 2002-ben döntött a francia állam), a róla készült kép Cuvier emlősökről írt könyvében a majmok kötetébe került, és nyomtatásban eljutott a világ legnagyobb könyvtáiraiba. Teste jelképe lett mindannak, amit a primitívség, a csúnyaság, az ösztönösség megnyilvánulásának vélték az ember leszármazásának legalacsonyabb fokán. Mindannak, ami ellentmondott – az antik Vénusz-szobrok normája, illetve Dürer arányrendjének értelmében – a 19. század klasszicista esztétikájának. (12–13. kép) Eközben sorra keletkeztek a nemzeti művészeti akadémiákra és tanodákba kerülő anatómiai tankönyvek a tudományosság 18–19. századi centrumaiban (Párizs, Berlin, London), s ezek mellékleteiként megjelentek az első fiziognómiai és



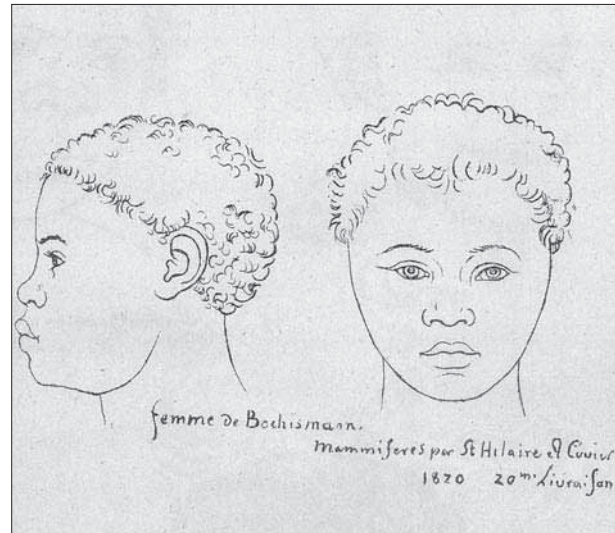
11. kép Sarah Baartmann testéről készült gipszlenomat, 1815



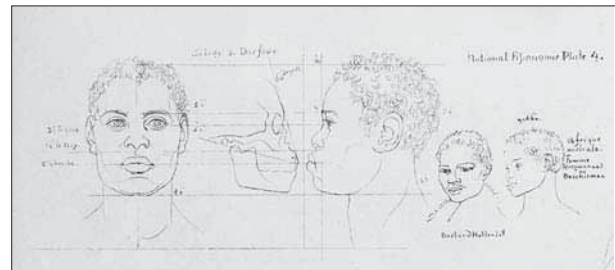
12. kép A Milói Vénusz és a Hottentotta Vénusz



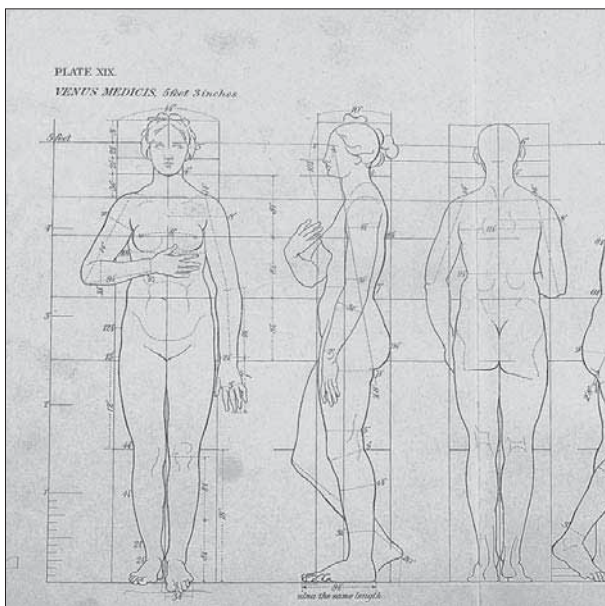
13. kép Albrecht Dürer: A női alak arányai, rézmetszet



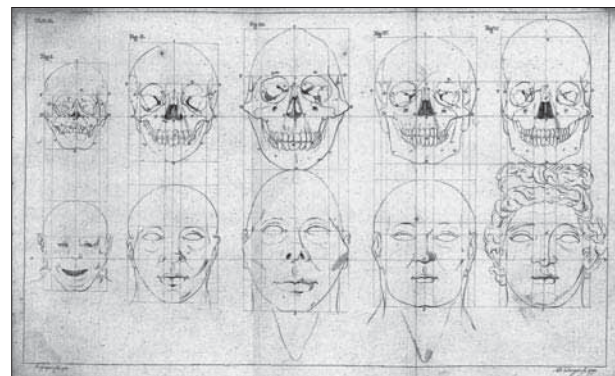
15. kép Johann Gottfried Schadow: Hottentották és szigetlakók portréi



16. kép Johann Gottfried Schadow: Cigányok és afrikaiak portréi



14. kép A milói Venus, az ideális női testarány



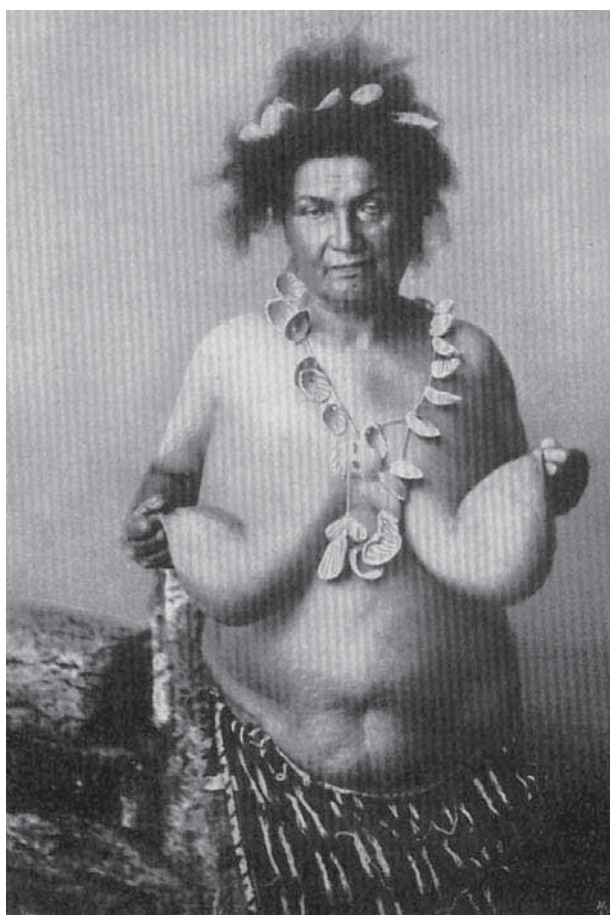
17. kép Arcszögeket szemléltető ábra, az orángutántól a görög „antik arc”-ig





18. kép Japán nő, 1901

antropometriai kézikönyvek. Alapvető hatású volt Gottfried Schadow: *Polyclet* (Berlin 1830), *Nationalphysiomen* (Berlin 1835) és Petrus Camper: *Über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge in Menschen verschiedener Gegenden und verschiedenen Alters: über das Schöne antiker Bildsäulen und geschnittener Steine:*



17. kép Abesszin nő, 1904

*nebst Darstellung einer neuen Art, allerlei Menschenköpfe mit Sicherheit zu zeichnen* (Berlin 1792) című műve, amelyek – a tudomány köntösében – döntően a klasszikus görög és reneszánsz arányrendekből kiinduló *esztétikai* megfontolásokra támaszkodtak. (14–17. kép) Míg a „nemzeti” aktok (pl. az „angol” akt, vagy a „magyar” asszony<sup>10</sup> teste) a 19. századi akadémikus festészetben a klasszikus „görögös” minta (XX. tábla) szerint formálódtak,<sup>11</sup> addig a ’klasszikus kultúrán’ és ’művészetén’ kívül definiált törzsi kultúrákat és modelljeit a brutális, a bestialitás, a zabolátlan érzelmek és szexualitás, az intellektualitás hiánya tulajdonságaival

jellemezték a tudósok. A „hottentotta Vénusz” személyéről megállapított fiziológiai karakterjegyek pedig az ösztönös, brutális nőiségről alkotott előítéletek szemléltetői lettek.

Ugyanebben az időszakban az európai akadémiák többségében még tiltott volt, sőt évtizedekig az is maradt a meztelen női aktmodell állítása. Az európai múzeumok a 19. század második felében nyitottá váltak a kínai és japán művészet gyűjtésére – illetve a (tan)könyvkiadók, a távolkeleti nők aktfotóival is illusztrált anatómiák és szépséggalériák publikálására – amilyen a *Grand Riche* (1889) nevű művészeti anatómia tankönyv volt, vagy Dr. C. H. Stratz: *Die Rassenschönheit des Weibes* (1901) című könyve –, de az afrikai és óceániai törzsi művészet, mint „barbár” előtt zárva maradtak a kultúra fellegvárjai.<sup>12</sup> (XXI. tábla és 18. kép)

A 20. század elején a New York-i *extremista* művészkör a női aktra vonatkozó „akadémikus” nézetekkel együtt elvetette az esztétikai és faji előítéleteket is, és elfogadta az archaikus kultúrák plasztikai kifejezését és nyílt nemiségét. A természeti kultúrákhoz odaforduló modernista művészek modelljeiket keresték Afrika és Óceánia művészetében.



20. kép  
A willendorfi Vénusz

Stieglitz közvetlen művészi környezetét áthatotta ez a kultúrtörténeti és esztétikai fordulat. Ide érkezett Boston érintésével Franciaországból a Rodin műterméből induló francia állampolgárságú szobrász, Gaston Lachaise, aki New Yorkban éppúgy kapcsolatban állt Stieglitz-cel, mint Brummer Józseffel.<sup>13</sup> 1913-ban az Armory Show-n állította ki *Női akt kabátban* (1912, XXII tábla) című szobrának gipszváltozatát. 1928-ban pedig Brummer József New York-i galériája mutatott be műveiből kiállítást, a Brâncușinak rendezett (1926–27) gyűjteményes tárlat utáni évben. Saját művészi involváltságáról tanúskodnak rajzai és szobrocskái is, amelyek egyszerre őrzik az afrikai faszobrászat és Matisse szobrászatának formai hatását. Az erotikus kifejezést felfokozó szobrai az *art brut* előfutárává tették Lachaise-t. Nyilvánvalóan többféle képi forrása volt műveinek (köztük: aktfotók és a *comics*).<sup>14</sup> Szobrai azt is tanúsítják, hogy etnológiai fotográfiákat is felhasznált. Saját meglátásom szerint például, az 1931-ben létrehozott *Melleit tartó ülő nő* című bronzszobrának (XXIII. tábla) előképe kétség kívül felismerhető Hyppolite Arnoux Port Saidban készített, abesszín nőt ábrázoló fényképében, aki melleit kezével emeli fel. A fotót Dr. Friedrich S. Krauss is közölte egy lipcsei 1904-es kiadványban.<sup>15</sup> (19. kép)



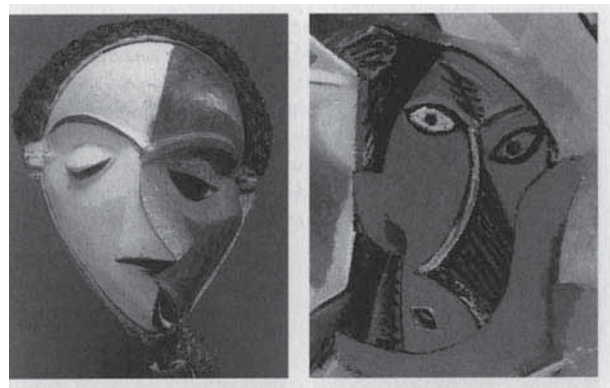
21. kép Guillaume Apollinaire dolgozószobájában, előtérben afrikai szoborral

Lachaise klasszikus normáktól eltérő aktjai – saját szavai szerint – a „Nőt erőteljesen, szilárdan, élénken, könnyen, nemiséget és szellemiséget sugározva” jelenítik meg. Louise Bourgeois szerint, a művész szobrai a legmélyebb hódolattal adóznak a nőnek.<sup>16</sup> Jean Clair írja Lachaise kései szobrairól (XXIV–XXV. tábla): „A willendorfi és a Lespugues-ben talált Vénusz óta nem láttunk hasonlót. [...] Az aurignac-iak kétségkívül hittek a felsőbb erőkben, amelyeknek áldozatot mutattak be, és amelyektől félték. Lachaise vajon miben hitt, amikor megalkotta ezt a meghökkenítő metamorfózist New Yorkban, a 30-as években?”<sup>17</sup> (20. kép)

Érdemes itt megállni és időben visszatekintve megnézni, hogy a tanulmány elején ismertetett kiállítási koncepció miként jelent meg Magyarországon, mielőtt Brummer József elhagyta volna Európát, a 20. század első másfél évtizedében.

A *Keleti Kiállítás* nem volt egyszerű képkirakás 1911-ben, Budapesten sem. A „kiállítás mint művészi manifesztum” elvét már korábban meghonosította a Párizsból hazaérkező Rippl-Rónai József első hazai tárlatain, és ezt 1905-ben Lázár Bélához írt levelében meg is fogalmazta.<sup>18</sup> A rendezők szerint a kiállítás koncepciója „önálló műalkotásnak” volt tekinthető. Az elv, úgy vélem, az volt, hogy a *Keleti Kiállítás* bemutatja – Brummer József, Kozma Lajos és Vitéz Miklós műgyűjteményéből – a korábban a Nemzeti Múzeumból is barbárként kiutasított<sup>19</sup> törzsi művészetet egyéb, Európán kívüli művészeti alkotásokkal együtt, a legmodernebb magyarországi művészeti kiállítóhely tereiben. (A kiállítás installációjáról lejjebb még szólnunk.) A tárlat katalógusának előszavát Rippl-Rónai József írta.

Nyilvánvaló, hogy az 1911-es kiállítás „főpróbája” az 1910-ben Kaposváron rendezett *Japán és keleti műkiállítás* volt. Kozma Lajos saját pasztelljeivel együtt mutatott be japán és kínai fametszeteket és szobrokat, indiai és perzsa műveket, saját és Vitéz Miklós műgyűjteményéből. A Kozma által rendezett kiállítást



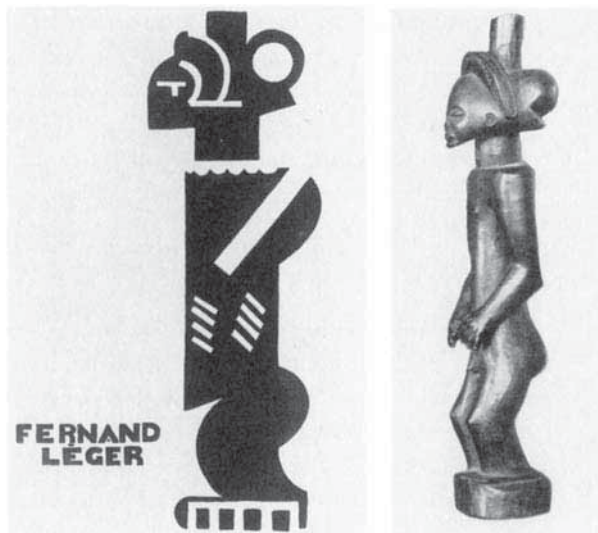
22. kép Mbuya Maszk, Kongo / Pablo Picasso: Avignoni kisasszonyok, részlet.



Rippl-Rónai József nyitotta meg, aki szerint minden szépnek, ami eddig a művészet terén történt ezek a művek voltak a forrásai, Giotto művészetének éppúgy, mint a „neoimpresszionizmusnak”, mégis újszerűek: „Újszerűek, mint akár a mai legújabb törekvések”.<sup>20</sup> (Passuth Krisztina feltételezése szerint itt afrikai művek is kiállításra kerültek – habár a somogyi lapok erről nem értesítenek –, ami Kaposvár abszolút elsőségét jelentené.<sup>21</sup>)

A minta Stieglitznél is, de Rippl-nél, Kozmánál, Vitéznél és Brummernél is Párizsból, Guillaume Apollinaire (21. kép) köréből származott, aki az új művészet szellemi dimenziójának megmutatkozásában látta, ha a prekolumbián művészet és a francia gyarmatokról származó afrikai szobrászat a modernista plasztikai kifejezés párhuzamaként kerül kiállításra a művészet intézményeiben. „Az új esztétika – írja Apollinaire – André Derain elméjében fogant meg először, de a körébe tartozó legjelentősebb, legvakmerőbb műveket egy nagy művész, Pablo Picasso alkotta”.<sup>22</sup> (XXVI. tábla és a 22–23. kép)

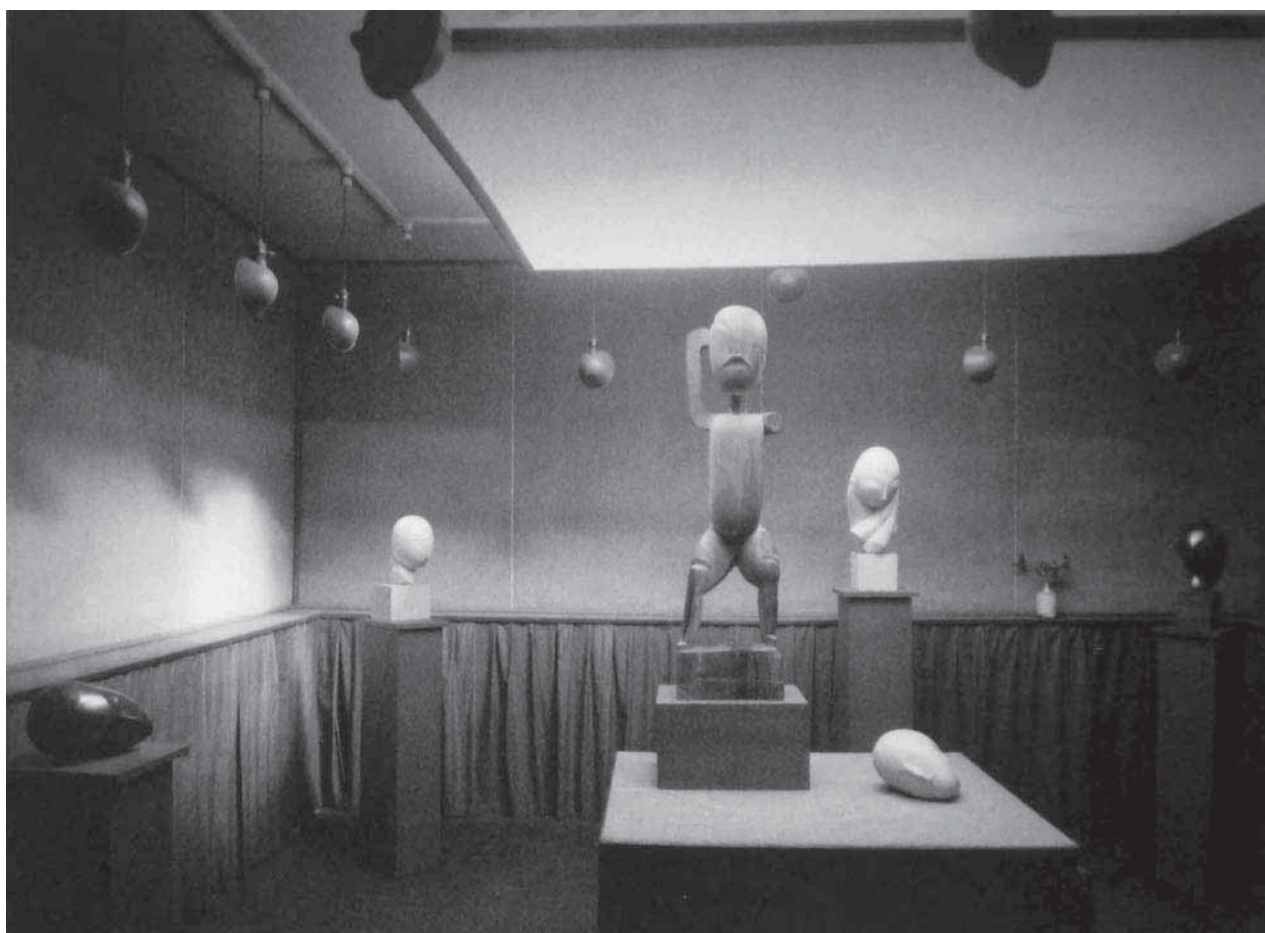
Nemcsak Rippl-Rónai ismerte Brummert Párizsból, hanem nyilván Stieglitz is kapcsolatban állt már a Brummer-fivérekkel 1913-ban, amikor a New York-i Metropolitan Museum of Art beszerezte tőle (vagy Ernő fivéréától) első afrikai tárgyát. Anélkül, hogy



23. kép Fernand Léger: Kosztümterv  
Angolai férfialak

Stieglitz érdemeit vitatnánk, emeljük tehát ki Brummer jelentőségét is az európai és amerikai modernista művészet kapcsolatépítésében.

Íme néhány évszám Brummer József New York-i pályájából: mint mondtam, 1913-ban adta el a Metropolitan Museum of Art-nak New York-ban az első afrikai tárgyat. 1917-ben pedig végleg letelepedett itt és saját galériát nyitott Manhattanben, a



24. kép Alfred Stieglitz: 1914, Brâncuși kiállítás a 291-es Galériában

43 East Fifty-Seventh Street, Stieglitz Fifth Avenue-i galériája közelében. Tudjuk, hogy a New York-i galériák között vezető helyet foglalt el haláláig. 1924-ben Joseph Brummer rendezte Matisse első nagy New York-i kiállítását az 1915-ös Montross Gallery-beli tárlata óta, és a katalógus előszavát, mint „egykori Matisse-tanítvány” maga írta.<sup>23</sup> 1931-ben nagyszabású szobrászati kiállítást rendezett Matisse szobraiból. Maga írta a katalógus előszavát André Derain 1922. februári bemutatójához is, akit márciusban Maurice Vlaminck követett.

Több kiállításon szerepelt Maillol (1925, 1933) és Brâncuși (1926–27), utóbbinak 1933-as kiállítását Marcel Duchamp szervezte a Brummer Gallery-ben. 1927-ben és 1936-ban Brummer Czóbel Béla műveit mutatta be a magyar művészek közül.<sup>24</sup>

Habár szinte egymással vetélkedve Stieglitz és Brummer ugyanazokat a vezető művészeket állították ki galériájukban, kapcsolatukat ma ennek ellenére még egyáltalán nem ismerjük. (24–25. kép)

Brummer európai életpályájáról Passuth Krisztina kiterjedt kutatása finoman árnyalt képet rajzolt. Zomborban született 1883-ban, életútja a zombori Gimnázium<sup>25</sup> után Szegeden, a Fa- és Fémipar Iskolában, ezt követően Budapesten az Iparrajz Tanodában (1899–1901), majd 1901-től Párizsban folytatódik, ahol Rodin műtermében szobrászsegédként dol-



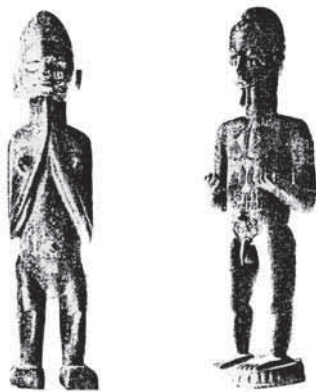
25. kép Brâncuși kiállítása a New York-i Brummer Galériában, 1926

gozik. Később feladva szobrászi pályáját – fivérével, Ernővel és Imrével együtt –, rövid időn belül műgyűjtéssel és műkereskedelemmel kezd foglalkozni.<sup>26</sup> Ismerjük Henri Rousseau róla készült portróját (XXVIII. tábla) 1909-ből, akinek felvásárolta műveit, s mindeközben az afrikai és óceániai művészet nemzetközi kereskedelmébe is belekezdett.

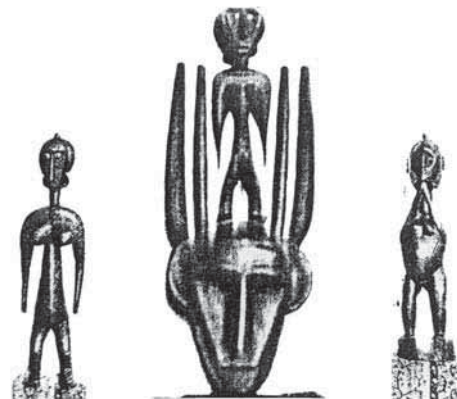
Brummer afrikai és óceániai tárgyai révén szinkronba hozta az egymástól térben elkülönülő modernista művészeti csoportok tevékenységét. Egy kelet-európai művészeti hálózatba kapcsolta be Kaposvárt és Budapestet, Prágától Bukarestig. A modernista folyó-

iratokban afrikai meg óceániai szobrokat és maszkokat publikált gyűjteményéből. Köztudott, hogy Prágában a cseh avantgárd művész, Josef Čapek (Karel Čapek fivére) folyóiratában, az Umelecký Mečisník 1913-as évfolyamában publikálta afrikai tárgyait.<sup>27</sup> (26–27. kép)

Talán épp e tárgyak némelyike inspirálta Picasso *Avignoni kislányait*, vagy Matisse és a fauve-ok alkotásait, hiszen ott voltak Khanweilernél, Paul Guillaume-nál, Adolphe Baslernél. Brummer gyűjtői és kereskedelmi tevékenységét nyomon követte és igénybe vette az elméletírás is. Gyűjteményének darabjai megjelentek a korszak legjelentősebb kiadványaiban, pl. Carl Einstein műveiben (1915: *Negerplas-*



26. kép Kongói szobrok Brummer József Gyűjteményéből. Párizs, 1913



27. kép Kongói szobrok Khanweiler Gyűjteményéből. Párizs, 1913



tik, 1921: *Afrikanische Plastik*, 1929: *Masque de danse rituelle Ekoi*, 1930: *Masques Bapindi*); Paul Guillaume esszéiben (1917: *Sculptures Nègres*, 1919: *Une Esthétique Nouvelle – L'Art Nègre*), valamint A. Basler „primitív” művészetről írt könyvében (*L'art chez les primitives*, 1929).

Brummer kiállítási „programcsomagját” részben abban a körben tette közzé, amelynek magját a Párizsban élő modernista művészek hálózata alkotta. Magyarországi kapcsolatrendszere egyúttal beleilleszkedett abba az I. világháború előtti magyar művészeti életbe is, amelynek nemzetközi jelenlétéről a mai ismereteink töredezttek. Leginkább a személyes feljegyzések virtuális archívumában böngészhetünk sikerrel. Brummer kereskedői kapcsolatait sok művész használhatta Párizsban, pl. Mikola András 1905-ben, Csáky József 1908-ban.<sup>28</sup> Brummer ismerte Rippl-Rónai Józsefet és bizonyosan Berény Róbertet is. Rippl-Rónai, Berény és Brummer nemcsak Párizsban, hanem Magyarországon is találkoztak. 1910-ben, vagy 1911-ben Brummer József feltehetően hazalátogatott. Talán éppen ekkor állt modellt a nyarait Somogytúron töltő festő, Kunffy Lajos *Olasz gitáros (Éneklő férfi)* című festményéhez (*XXVII. tábla*), amiről Kunffy önéletrajzában beszámolt. Brummer 1911-ben biztosan járt ifjúkora színhelyén, Szegeden is (1911. szeptember 25-én adományozta Munkácsy Mihály *Főpap* című festményét a szegedi Móra Ferenc Múzeumnak (*30. kép*),<sup>29</sup> majd feltehetően Somogytúron, és nyilván Kaposváron a Róma Villában is.<sup>30</sup>

Az 1911-es *Keleti Kiállításról az Auróra* folyóirat is tudósított, *A Ház* című folyóirat pedig komoly technikai felkészültséggel fotódokumentációt és cikket közölt. (*28–29. kép*) Ebből derül ki, hogy itt valójában a „japán, kínai, koreai, indus, perzsa” és afrikai szobrok és képek egyvelegét nevezték összefoglalóan *keletinek*. A kiállítás katalógusa, azelőtt nem látott aprólékos-sággal sorolja fel mindazon művészeket, akik a kiállítás létrehozásában részt vettek, legyen akár építész, szervező vagy iparos. A kiállítás rendezésébe feltehetően a gyűjtők is beleszóltak. A katalógusban azonban ez áll: a „Szervezési munka: Vitéz Miklós. A kiállítási helyiség belső installációs munkái Málnai Béla műépítész tervei szerint és vezetése mellett” készültek. „A kiállítási rendezési munkálatokat Vitéz Miklós,



28. kép Az Aurora című folyóirat fotómellékletéből

Rózsa Miklós Dr. Művészeti Igazgató, Rippl-Rónai József, a Művésztanács Elnöke és Borszék Frigyes Titkár végezték.” A kiállítás plakátját Rippl-Rónai József készítette.<sup>31</sup> Brummer nemcsak saját gyűjteményének darabjait hozta el, hanem feltehetően Kozma és Vitéz is általa jutottak saját afrikai és óceániai művészeti gyűjteményeikhez. A kiállításon szerepelt többek között az a kongói *bambara* nép körében készült női akt szobrocska, amely ma a budapesti Néprajzi Múzeum gyűjteményének darabja, szép „dakomei” és „kongói” maszkok társaságában. Rippl-Rónai József a katalógus előszavában így fogalmaz: „A *kongói* faragásai – ha nem is rögtön, – de biztosan kiható erővel fognak bírni, különösen az új szobrászi törekvésekre, de még festőkre is – amit már Picassonál látunk is, de kihatással látszik lenni a reneszánsz,



29. kép Női alak. Kongóból (Bambara nép)

sőt a még messzebb eső byzanthinaiak művészetére is.” Miután Giotto, Rembrandt, Holbein, Ingres műveiben, s Donatello Gattamelatájában is a „keleti-művek” ismeretét látja meg Rippl-Rónai, Maillol is ezért rokonszenves számára: „művészetét azért szeretem oly nagyon, mert Ő ebben a szellemben dolgozik”. Végül tudatja, hogy Vitéz Miklós, Kozma Lajos, Brummer József gyűjteménye bemutatásával a Művészház szándéka az, hogy e távoli kultúrákból származó művekkel „egyrészt érthetőbbé teszik az új művészi intenciókat, másrészt, hogy [...] közvetlen legyen alkalmunk méríteni ezekből a művészetekből”.<sup>32</sup>

Rippl-Rónai előszavával összhangban, *A Ház* című modernista folyóirat nemcsak a kiállított ún. keleti tárgyakról számol be, hanem ugyanitt bemutatja a „Nyolcak” Nemzeti Szalon-beli festményeit is, melyeknek alkotói Van Gogh és Cézanne festészetétől fokozatosan Matisse fauve-izmusa felé fordultak. Párhuzamos bemutatásuk a folyóiratban egyszerre művészi állásfoglalás az ún. „magas kultúrából” addig kitagadott, barbárként, brutálisként megítélt művészet mellett, és demonstrálás egy a francia modernizmussal lépést tartó művészi stratégia érdekében.

A *Keleti Kiállítás*ról szóló cikket maga Vitéz Miklós írta, aki saját afrikai gyűjteményt hozott létre Kozma Lajossal együtt, és aki – mint Passuth Krisztina kiemelte – elsőként kísérelte meg egy afrikai törzsi szobor plasztikai értékének leírását. Paradox módon Vitéz köszöntőjének megfogalmazása, egészében véve, ma sajnálatosnak hat: „Csupa mezítelen, fába faragott embermajmok és majomemberek. Mindegyiknek van a lényében jó adag állati vonás, úgy, hogy a szegény néző az első pillanatban nem tudja, hogy az orángutánt akarták-e vele, vagy őt az orángutánnal megcsúfolni. Hát megvan ennek is az oka itt úgy, mint minden primitív művészetben. T. i. nem az egyéni, az esetleges kvalitás megörögzítése vezeti a szobrot faragót, hanem az emberi orgánum oly abszolút kivonata, mely legjobban gerincesállati mivoltunkban fejlődik ki. Ami ezen túl kezdődik, teszem azt: mért van síkokra bontva a test formája, mért nyer oly hangsúlyozott kifejezést a nemi különbség, mért van így megfaragva a szobor? Ez avatja művészté ezeket a nagyon esetlen és együgyű figurákat. Eddig nem ismert formaérzéssel megáldott emberektől erednek e szobrok. Nincs a testnek olyan komplikált formaszövevénye, mely az ő kezükben nem a legszerveesebb és a legegyszerűsítettebb módon lenne megoldva. A homlok domborúsága, a szemöldök ívelése, mely lefut az állig, a szemgolyók tojásdad fekvése, amint benn alszanak a szemüregben: ez mind egy maszkon van koncentrálna és megoldva. Anyagszerűségükről szólni csaknem nevetséges, hisz ők nem is ismernek mást, csak az anyagot: egy bárdolatlan fatuskót és egyetlen szerszámjukat: a kést. Ennyire az anyagba



30. kép Munkácsy Mihály: Főpap (Vázlat), Szeged, Móra Ferenc Múzeum

komponálni az egyiptomiakon kívül még nem komponáltak.”<sup>33</sup> Az író, újságíró, műgyűjtő Vitéz Miklós nyelvezete itt még nyilvánvalóan tükrözi a 19. századi embertan biológiai determinizmus szellemében fogant előítéleteit, amelyek a kort mélyen áthatották.

#### UTÓHANG

Talán a *fauve*-ok, illetve a *Nyolcak* modernista szemléletének elméleti igazolását is láthatta abban a kor embere, amit az *Athenaeum* szerzője kénytelen volt elismerni: „Az újabb esztétikai irodalomban mind sűrűbben találkozunk azzal a felfogással, hogy az esztétika mint tudomány és a művészet mint tárgy



nem felelnek meg teljesen egymásnak.”<sup>34</sup> Az 1913-ban rendezett, első berlini esztétikai kongresszus eszmei középpontjában épp ez az elv állt. Lyka Károly *Művészet* című folyóirata 1913-ban (8. sz., pp. 322–323) beszámolt arról, hogy: „Az első nemzetközi esztétikai és általános művészettudományi [...] kongresszus kiterjedt nemcsak a szoros értelemben vett esztétikára, hanem a prähistorikus kultúrtörténetre [sic!], melléktudományokra, ú. m. a műtörténetre és a filológiára is. Ennek megfelelően a tárgyalások több szakosztályban folytak. Volt filozófiai, zene [sic!], irodalmi, képzőművészeti és történelmi szakosztály.”

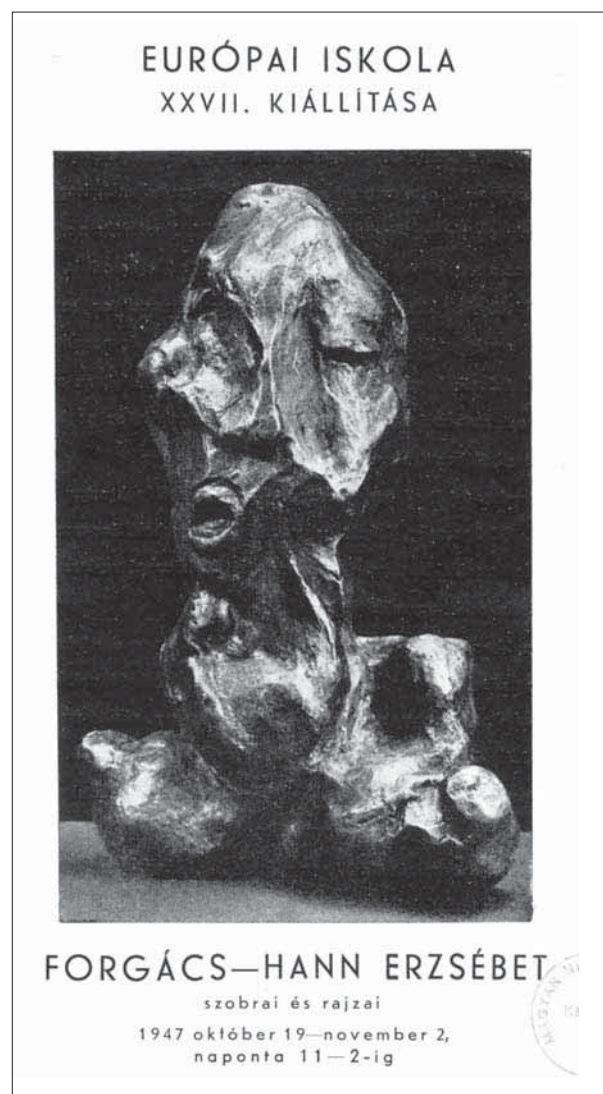
Az *Atheneum* című folyóirat 1915-ös évfolyama több értekezést tett közzé – a berlini kongresszus kapcsán – arról, az esztétikai irodalomban mind erőteljesebben megnyilvánuló igényről, mely egy új művészettudomány megteremtésére irányult: „Míthogy pedig az aesthetika csak az aesthetikai elemet képes megmagyarázni, nyilvánvaló, hogy szükség van egy új tudományra, amely a művészetet maradék nélkül – tehát a művészet egészét minden elemével, vonatkozásával és funkciójával együtt – képes tudományosan feldolgozni, megismerni, megérteni és megmagyarázni. Ez az új tudomány az általános művészettudomány volna.”<sup>35</sup>

Ehhez kapcsolódott a rút és a szép fogalmának kritikája az esztétika tudománya felől, amelynek – elmentében a művészettel – a „rút paradoxon gyanánt kell tekintenie, s ha következetes, problémaköréből ki kell zárnia.” Az esztétika tudománya lett felelőssé téve azért is, hogy a „szép” / „rút” kettős esztétikai fogalma vonatkozásba került a többi értékterületek ellentétes fogalompáiraival: igaz / téves, jó / rossz.<sup>36</sup>

A modernista művész és műgyűjtő a prehistorikus és az Európán kívüli kultúrák művészetéhez fordult Berlinben, Párizsban és New Yorkban, szemben a „historikus idők” kezdetétől fogva uralkodó esztétikai szemlélettel. Guillaume Apollinaire a *Soirées de Paris* 1912. májusi számában közzétett, majd a kubista és a futurista művészeket ért támadások ellenében többször átírt és *A festészetéről* címen publikált elmékedéseiben újranelhasznált kijelentése szerint: „Az új művészeknek olyan szépségeszményre van szükségük, amely immár nem a faj gőgös kifejezése csupán, hanem a világegyetem kifejezése”.<sup>37</sup>

A magyarországi modernista művészekkel és művészeti intézményekkel kapcsolatban álló, gyakran hazalátogató Brummer József műkereskedői és művészetszervezői munkássága ennek a folyamatnak egyik mozgatója volt, tevékeny résztvevője annak a paradigmaváltásnak, amely a 20. század kultúrájában bekövetkezett. Az afrikai művészetnek a modernizmussal párhuzamba állított, a *Keleti Kiállítás*hoz hasonló bevezetése Magyarországon ennek ellenére

nem ismétlődött meg. A képzőművészet és etnológia összefonódása, a fenti értelemben véve, a továbbiakban visszaszorult a – később, az *Európai Iskola* (31. kép) kiállításában is realizálódó – szorosan vett modernista művészeti diskurzusba. A „szélesebb művelt közönség” nem nyílt meg ezt követően a *Keleti Kiállítás*on képviselt modernizmus felé. Az értékterületek ellentétes fogalompárjaival ítélkező (tetszik–nem tetszik / szép–csúnya / jó–rossz / igaz–hamis) hazai közönség kulturális szempontból légüres terét leírja Berény Róbert több, a *Nyugatban* közzétett írásában, amilyen az 1911-ben megjelent zene-kritikája is: „a moderneket, más néven Bolondokat ’szóhoz juttatják és bemutatják’ – értsd elhadonásszák, leböfögik olyan taknyosgúnyosan, olyan félvállról arconköpve szegényeket [...]. Amint mondani szokás, diszkreditálják a moderneket.”<sup>38</sup>



31. kép Forgács Hann Erzsébet szobra az Európai Iskola kiállításának plakátján

- <sup>1</sup> Paris 1988, p. 189. A fordítást András Sándortól vettem át, vö. A kohézióról. In: Jelenkor, 2010. 53. évf. 7–8. sz. Előkészületben.
- <sup>2</sup> Az afrikai és óceániai művészet kulturális befogadásának és a modernizmus kapcsolatának jelentőségével először a 19. századi női aktábrázolásról rendezett kiállításon és annak katalógusában foglalkoztam. In: A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben. Kiállítási katalógus. Szerk.: Imre Györgyi. Magyar Nemzeti Galéria, 2004. október 14 – 2005. február 6. Budapest, 2004. (Ezen túl: A modell 2004). Etnológia és képzőművészet kapcsolatának kultúrtörténeti jelentőségét emeltem ki a Gaston Lachaise szobraiból rendezett kiállítást kísérő előadásomban, amelyet a Szépművészeti Múzeumban tartottam 2005 decemberében, In Extremis címmel.
- <sup>3</sup> Köszönöm Prof. Dr. Szalay Miklósnak (UZH, Zürich, Svájc) útmutatásait. Brummer J. tevékenységéről és gyűjteményéről alapvető Ezio Bassani cikke: Les œuvres illustrées dans Negerplastik (1915) et dans die Afrikanische Plastik (1921); jegyzetek, műtárgylista: Ezio Bassani és Jean-Louis Paudrat. In: Revue de la Société des Études Germaniques, Didier Érudition, pp. 99–121. Vö. még Ursula Helg–Miklós Szalay: Afrikanische Kunst: Ihre Rezeption und Ästhetik. pp. 223–252. In: Afrika in Wandel. Hrsg. von Thomas Bearth, Barbara Becker, Rolf Kappel, Gesine Krüger, Roger Pfister. Zürich 2007. Brummer Józsefről (1883, Zombor–1947, New York) vö. W. H. Forsyth: The Brummer Brothers: An Instinct for Beautiful. In: Art News. Vol. 73. No. 8., 1974. october, pp. 106–107. Mikola András szerint Brummer apja paprika-kereskedő volt. (Mikola András: Egy nagybányai festő emlékei. Gépirat. MNG Adattár 14123/1961. pp. 24–26. Lásd lejjebb, 23. j.) Kalapis Zoltán szerint: „Német származású, ezért diáktársai, vezetőkéneve után, Dongónak csúfolták, [...] 1897-ben a szegedi fa- és fémipari szakiskola növendéke lett, s a bégaszentgyörgyi Schreinerrel (a későbbi híres szobrásszal, Szentgyörgyi Istvánnal) együtt szorgalmasan faragta a diófa-rozettákat, s közösen tájékoztak a művészi pálya felé is. A 19 éves Brummer József 1902-ben díszítő szobrászatot tanult a pesti Iparművészeti Tanodában [...], 1903-ban Münchenben keresett szerencsét, 1904-ben pedig Párizsban tanul szobrászatot Rodin műtermében. 1905-ben Nagybányán találjuk, 1906-ban pedig újra Párizst keresi fel, s Matisse magániskoláját látogatja. A Párizsi Szalonban állítja ki munkáit, s mint anynyi más, több ezernyi külföldi művész, nyomorog

[...] Igen jó érzékkel ő hozza először forgalomba a japán fametszetet és a néger plasztikát, az egyik is meg a másik is divatcikk lett. [...] Egyik kiválasztottja Henri Rousseau, a neoprimitív művészet vezéralakja, akit kortársai csak 'finánc'-ként emlegettek, mivel vámtisztviselő volt, s nem képzett festő. Brummer József egyengette útját a maga módján, s ő hálából, nem sokkal halála előtt, elkészítette portréját. 'A modell – írja a kiváló festményről Oto Bihalji-Merin – fonott székben, a nagy levelű fantáziafák lombosára alatt ül tekintélyesen, elgondolkodó merevséggel, hasonlóan egy 11. századi bizánci Krisztushoz' (A naivok festészete, 1984). [...] A nagy gazdasági válság idején tönkrement, a csapást élete végéig nem tudta kiheverni." Vö. Kalapis Zoltán [1928–2005]: ÉLETRAJZI KALAUZ. Ezer magyar biográfia a délszláv országokból. I. kötet: A–Gy. Újvidék 2002. [http://www.forumliber.co.yu/pdf/books/Kalapis\\_Zoltan\\_ELETRAJZI\\_KALAUZ\\_A-GY.pdf](http://www.forumliber.co.yu/pdf/books/Kalapis_Zoltan_ELETRAJZI_KALAUZ_A-GY.pdf) Brummer, 1901 körül ment először Párizsba. A Brummer-fivérek (egyek források szerint Ernő /Ernest, majd József, valamint Imre) 1914-ben már New York-ban kereskedtek és galériát nyitottak. A Brummer Galleries a modernizmust támogató egyik legbefolyásosabb műkereskedőházzá vált. Brummer Józsefről, további bibliográfiával, lásd: Szelesi Zoltán: Párizsba induló szegedi művészek a XX. század elején. pp. 132–134. In: A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 1969–1. Szeged 1969. (A továbbiakban: Szelesi 1968) pp. 131–148. A Keleti Kiállítás és Brummer József tevékenységének képzőművészeti jelentőségét először Passuth Krisztina emelte ki két tanulmányában, széleskörű bibliográfiával: Keleti kiállítás a Művészházban. In: Művészettörténeti Értesítő L (2001) pp. 85–102. Uő.: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909). In: Művészettörténeti Értesítő LI (2002/3–4 sz.) pp. 225–248. Portréja (ismeretlen, fotó) p. 228 és a Rousseau-kép: p. 227

<sup>4</sup> Keleti Kiállítás a Művészházban. IV. Kristóf-tér 3. 1911. április–május, Kiállítási Katalógus, Budapest, 1911

<sup>5</sup> „When the artist left poetical conception of Art and turned to Ethnology in search of a new conception of Form, Art emerged from the mysterious atmosphere into which idealism had plunged it. The beautiful surface of beauty which inspired contemplation vanished and there remained, under the light of reason, the powerful force which has compelled man to the plastic expression of thought. [...] we are led logically to a study of the allied sciences of anthropology, ethnology, sociology, psychology, metaphysics and

- the so called exact sciences.” vö. p. 44. Vö. Alfred Stieglitz: *The Evolution of Form. Introduction.* In: *Camera Work* (Jan. 1913), pp. 44–48. Köszönet Paola Rand Hornbostelnek, Pat Lynagh-nek, a Smithsonian Institution Libraries munkatársainak, hogy segítségemre voltak kutatásomban.
- <sup>6</sup> Gaston Lachaise: *Szobrászatom magyarázata.* (Ford. Hohol Anikó) p. 56. In: *A nő. Gaston Lachaise művészete. Woman. The Art of Gaston Lachaise. Kiállítási katalógus. Szépművészeti Múzeum.* 2005. szeptember 29–2006. január 8. Budapest, 2005. (a továbbiakban: Lachaise 2005.) pp. 53–56.
- <sup>7</sup> Alfred Stieglitz: *The First Great 'Clinic to Revitalize Art'.* In: *The New York American* 26 January 1913. Briton, Christian: *Evolution not Revolution in Art.* In: *The International Studio*, 69. (Ápril 1913)
- <sup>8</sup> Vö. Sarah Greenough: *Alfred Stieglitz / The Key Set. The Alfred Stieglitz Collection of Photographes.* Vol. I. 1886–1922. Washington 2002. Cat. Nr. 730–1, p. 669
- <sup>9</sup> Renner tanulmányában pillantást vet a kor természetfilozófiai világlképére: „a tudósok éppen azon fáradoztak, hogy szervezett rendszerbe foglalják a természeti jelenségek kaotikusnak tűnő sokféleségét. Úgy vélték, hogy egyedül a jelenségek osztályozása vezet el a megoldáshoz. Mielőtt a fejlődélmélet a 19. század folyamán érvényre jutott, ez a rendszerezés az Élővilág Nagy Láncolata (Great Chain of Being) eszméjéből indult ki. Eszerint minden élőlény egy hierarchikus rendnek megfelelően helyezkedik el a világban, mint egy lépcső fokain, mégpedig mindegyikük azon a helyen áll, amelyet Isten határozott meg számára örök időkre. A megszakítatlan lánc végén, a legmagasabb rendű földi lényként az ember áll. Az elmélet képviselőit nagyon nyugtalanították a teremtmények fő csoportjai között mutatkozó hézagok. Így például a majmot az embertől elválasztó szakadék. Úgy gondolták, hogy léteznie kell valamilyen összekötő elemnek – így követelte az elmélet. Ezért azután az antropológia a bestialitás jeleit keresték azoknak a népeknek az anatómiájában, amelyeket faji szempontból primitíveknek tekintettek. A 'fő gyanúsítottak' a 'hottentották' voltak. Közép-Afrika pigmeusai és Ausztrália őslakói mellett őket tartották esélyeseknek a ranglétra legalsó fokára, amely közvetlenül az emberszabású majmok fölött helyezkedik el. »Összerepréselt porcogójú orr, a köldökig lecsüngő ernyedt mellek, kecskezsírból és koromból készült, az egész testet beborító, nap pácolta festés, hájtól csöpögő hajfürtök, friss belekkel körültekert lábak és karok« [Lessing 1990: 175 (XXV. fejezet)] – így fest a kép, amelyet 18. századi utazók készítettek Dél-Afrika őslakóiról. Külső megjelenésük, állítólagosan bárbar szokásaik, a vallás bármilyen formájának látványos hiánya és nomád életmódjuk ingerelte az európaiakat. Különösen idegenszerűnek találták csettintő hangokkal zsúfolt nyelvüket, amelyet a pulykakakasok kotkodácsolásához hasonlítottak. A nyelvnek központi jelentősége volt a 'hottentotta'-mítosz megalkotásában, mert a közkeletű fel fogás szerint ez jelezte a határt ember és állat között. Miután a khoi nép esetében kérdésesnek látszott, hogy van-e valódi nyelve, az emberi lét különösen [eredetileg különlegesen áll itt, de szerintem is jobb a különösen kifejezés. A tanulmány németül íródott (eine besonders niedere Form menschlicher Existenz), abból lett angol fordítás (particularly low...), a következő gondolatjel a fordításban van, az eredetiben nincs, követjük a fordítót. I. Gy.] alacsony formáját vélték meglátni benne – a majom és az ember közötti átmenet esetleges hídfőállását, aminek meglétét a hamis folytonossági törvény sugallta. Hiányoztak azonban az anatómiai jellegű megdönthetetlen bizonyítékok.” Vö. Sascha Renner: *Hatalmi anatómia / Anatomy of Power.* In: *A modell 2004*, i.m. pp. 105–109. (angolul: 110–113. Ford. Havas Lujza) Vö. még Arnold, Marion: *My own and the Other.* In: *Uő.: Women and Art in South Africa.* New York 1996. 19–37, 160–163.
- <sup>10</sup> „Hála az előhaladott civilizációnak! egészen más-ként áll a dolog a mi nőinkkel Európában, kik a míveltség magas fokán állanak, és a kiket a természet magasztos célra szemelt ki” – írja Dr. Herczeghy Mór: *A Nő / Fizikai és Szellemi Természete / Különös Tekintettel a Keresztény Vallásra, az Erkölciségre és a Tudományra,* Budapest, 1883, X. 33.
- <sup>11</sup> Székely Bertalan egy görögös leányalak kiválasztásával kezd 1881-ben Lédája megfestéséhez, vö.: MTA Ms 5006/4, 176. Mindkét művet, illetve Camper 1791-es művét az 1792-es német fordításban szerezte be a budapesti Mintarajztanoda, ma: Magyar Képzőművészeti Egyetem. Camper műve 1791-ben angolul íródott és vált ismertté a gyakorlatban. Híressé, mindenrová behatolóvá a berlini Akadémia kiadása miatt vált, ez ugyanis oktatási tananyag lett.
- <sup>12</sup> Vö. Paul Richer: *Anatomie Artistique.* Paris 1889. Sajnos Paul Richer: *Morphologie – La Femme* (Paris 1915) című műve már nem került be a Mintarajztanoda könyvtárába. Míg a klasszikus antik szobrászati emlékekről másolati gyűjteményeket hoztak létre Londontól Párizsig és Vencétől Berlinig, illetve Bécsig, addig Afrika és Óceánia művészetének és kultúrájának tárgyai a 20.



század elejéig kiszorultak a „szépművészeti” múzeumi gyűjtőköréből.

- <sup>13</sup> Godall – Lachaise monográfusa – Brummerről leírja, hogy művészeti tájékozottsága folytán ő volt New York legnagyobbbecsültebb műkereskedője. Rendkívül sikeres Brâncuși kiállítást rendezett és Charles Despiau francia szobrász munkáit is megszerezte, akivel Lachaise a Beaux–Arts-ra együtt járt. „Of all the dealers in New York City none was held in higher esteem for his connoisseurship and display of sculpture than was Joseph Brummer, who had a gallery at 27 East Fifty–seventh Street. It was Brummer who had staged a brilliantly successful Brâncuși show in 1925 and more recently had displayed the work of Despiau, the French sculptor who had attended classes with Lachaise at the École des Beaux Arts in Paris in the late 1890s. Brummer insisted that sculpture should be shown in natural light, whenever possible, to give emphasis to the volumes as the sculptor had designed them to be seen. Now Mr. Brummer invited Lachaise for a one–man show from February 27 to March 24, 1928.” Vö: Donald B. Goodall: Gaston Lachaise (1882–1935). (PhD Dissertation, Harvard University) Cambridge 1969. pp. 106–108. Köszönöm Paola Rand Hornbostelnek, a Lachaise Alapítvány kurátorának, hogy felhívta a figyelmemet a könyvre.
- <sup>14</sup> Jean Clair közvetlen előképként Reginald Marsh amerikai Burleszkjét említi. Ld. Jean Clair: Gaia és Gorgó. (Ford. Baranyai Judit) Vö. Lachaise 2005. (pp. 27–36) p. 34
- <sup>15</sup> Die Anmut des Frauenleibes von Dr. Friedrich S. Krauss. Mit nahe an dreihundert Abbildungen nach Originalphotographien. 13. Tausend, Leipzig, A. Schumann’s Verlag, 1904. Tudomásom szerint ez a képi előzmény eddig ismeretlen volt. Köszönettel tartozom Romvári Jánosnak és édesapjának, Romvári Józsefnek, hogy felhívták a figyelmemet az abesszín asszony különös fotográfiájára.
- <sup>16</sup> Louise Bourgeois: Megszállottság. (Ford. Tóth Judit) In: Lachaise 2005, (pp. 45–47) p. 47
- <sup>17</sup> Jean Clair im. p. 35
- <sup>18</sup> Vö. Rippl-Rónai József „Kedves Tanár Úr” kezdetű levele Lázár Bélához; MNG Adattár ltsz.: M.M.A. 3651/1939/6
- <sup>19</sup> A 19. század második felében már gyűjtőexpedíciókat indítottak Délkelet-Ázsiába, Japán és Kína műtárgyainak beszerzésére és kultúrájuk fotódokumentumainak elkészítésére. A gyűjtéseket a világkiállítások alkalmával mutatták be. A Magyar Nemzeti Múzeum (gyűjteményei alapítva 1802 és 1807, a múzeum épülete felavatva 1843) évtizedeken át csak a magyar és birodalmi dokumentumokat

gyűjthette. Mátray Gábor beszámolója szerint: „Ez volt oka, hogy a m. n. Múzeum törvényes védnöke, József főherczeg [...] minden olyan bármi becses tárgynak, melyről hazánkra vonatkozása bebizonyítható nem volt, az intézet részére megvételét mindenkor ellenezte. Ujabb időkben egyébiránt kivételesen, a tudományos ismeretek minél sükebb terjesztése, s a szakbeli tanulmányos könnyítése végett, nemcsak hazai, hanem külföldi tárgyakkal is szaporítottak a múzeumi gyűjtemények” [sic] Vö. Mátray Gábor: A Magyar Nemzeti Múzeum nagy korszakai különös tekintettel a közelebb lefolyt huszonöt évre. Pest 1868. p. 12. Pulszky Ferenc 1869-es igazgatói kinevezése után kiterjesztette a múzeum gyűjtéskörét a „kultúrvilág” egészére. Az 1852-ben Londonban tartózkodó Pulszky Ferenc a British Museum-beli nagyhatású felolvasásán (On the Progress and Decay of Art; and on the Arrangement of a National Museum. Museum of Classic Antiquities V. 1852, pp. 1–15 Magyarul: Magyar Múzeumok II. 1996, pp. 26–28) megfogalmazta programját. Pulszky a nemzeti múzeumnak „az ismert világ teljességének bemutatására szánt koncepcióját kritizálta, [...ezen belül] a görög, etruszk és római művészetre korlátozott egyoldalúságát is, követelve a gyűjtésnek és érdeklődésnek – Fejérváry gyűjteményében már megvalósult – kiterjesztését az egyiptomi, asszír, perzsa, indiai, sőt a japán és kínai művészetre is (kizárva azonban ebből a sorból [kora tudományos gondolkodásának megfelelően] »Afrika és Óceánia úgymond barbár népeinek« hagyatékát), hogy a museum az emberiség művészi képzeletének teljességéről adjon képet”. Ami utat nyitott a modern művészet előtt Magyarországon is – vö. Szilágyi János György: „Ismerem helyemet”. (A másik Pulszky-életrajz) In: Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. pp. 24–36. Kiállítási katalógus. Szerk. Marosi Ernő et. al., MTA Művészeti Gyűjteménye, Budapest, 1997. 27, 94. j.

<sup>20</sup> Vö: Japán és keleti műkiállítás Kaposváron. Kozma Lajos csodás gyűjteménye. Holnap nyílik meg. In: Somogyi Hírlap 1910. 194. sz. (augusztus 27.) pp. 2–3; Megnyílt a keleti művészeti kiállítás. Rippl-Rónai megnyitó beszéde. Négy termen keresztül. Kozma Lajos és Vitéz Miklós. Képek a közönségről. A siker. A „Somogyi Napló” tudósítójától. In: Somogyi Napló 1910. augusztus 30. pp. 2–3; A Kelet művészete Kaposváron. Kozma Lajos kiállítása. Holnap délelőtt nyílik meg. Sajat tudósítónktól. In: Somogyvármegye 195. sz. 1910. augusztus 28. p. 4. A cikk leírja Kozma Lajos rendezését, a termeket. Kozma Lajos arról nyilatkozik, hogy „a fővárosban valószínűleg meg fogja ismételni a gyönyörű kiállítást.”

- <sup>21</sup> Vö. Passuth Krisztina: Keleti kiállítás a Művész-  
házban i. m. pp. 90–94, 52. j.
- <sup>22</sup> Guillaume Apollinaire: Kubizmus. Festészeti Tanulmány, Ford.: Dénes Zsófia, MA Kiadása, Budapest, 1919. p. 16. (újra kiad. uő: A kubista festők. Esztétikai elmélkedések. Bev. és jegyz.: L. C. Breunig és J. Cl. Chevalier. Ford. Keszthelyi Rezső, Budapest, 1974. p. 59. Ezentúl: Apollinaire 1974.)
- <sup>23</sup> Az amerikai szakirodalom emiatt tényként fogadja el, hogy Brummer József Matisse-tanítvány volt. Vö. pl.: A. H. Barr: Matisse, His Art and His Public: his art and his public, Museum of Modern Art, New York, 1951. p. 591; Theodore E. Stebbins, Carol Troyen, Trevor J. Fairbrother: A New World: Masterpieces of American Painting, 1760-1910. Exhibitions Catalogue. Museum of Fine Arts, Boston, 7 September–13 November 1983; The Corcoran Gallery of Art, Washington, D. C., 7 December 1983–12 February 1984; Grand Palais, Paris, 16 March–11 June 1984. Boston 1983. p. 351
- <sup>24</sup> Tovább sorolhatnánk a kiállításokat: Jacques Villon (1928), Jacques Lipchitz (1935), Henri Laurens (1935).
- <sup>25</sup> A névre vonatkozó pontos adatok a kalocsai levéltárban (<http://archivum.asztrik.hu/kfl1/3.htm>), az intézmény neve ott: Gimnázium. Ma: Veljo Petrovic Gimnázium. Ám a gimnázium 19. századi és 20. sz. 1. felében élő Értesítője szerint a hivatalos neve: Zombori Magyar Királyi Állami Főgimnázium [1872–1945-?]. I. Gy.
- <sup>26</sup> Lásd 2. jegyzet. Brummer József és Ernő az afrikai, óceániai, ázsiai és dél-amerikai prekolombián művészet mellett, antik, középkori és reneszánsz művészet kereskedelmével is foglalkozott.
- <sup>27</sup> Umelecký Mečisník, Praha, 1913. április–május, június, november. Vö. 2. jegyzet, Ezio Bassani bibliográfiája, im. p. 113.
- <sup>28</sup> Brummer életéről vö. még: Szegedi Kis lexikon (Saját tudósítónktól) Brummer József. p. 44. In: Délmagyarország, 1910. december 25. pp. 41–44. Mikola visszaemlékezésében (im.) leírja, hogy segítettek egymást Párizsban: „Brummer barátomat is behoztam az iskolába, ő is ingyen dolgozhatott, majd mikor nagyon rosszul ment a sora, modelnek fogadtam meg. Egyik héten nálunk állott, másik héten a Rue Grand chaumier iskolában. [Ceruzával betűzve, balra a 23. lap hátulján:] Később Brummer, hogy közel kerüljön Rodinhez nála is jelentkezett s állt modelt. Ő mesélte, hogy R. sajátjain kívül még több modelt tartott s gyakran csak sétáltatta őket, hogy mozgásukat tanulmányozza s így készítette azokat a lehelet finom, pár vonalú rajzokat, amelyeket azokban az időkben

gyakran láthattunk. [ceruzás betűzés vége] Brummer tehetséges szobrásznak indult, még Nagybányáról ismertük egymást. Az ő apja jó módu, szegedi paprika kereskedő volt, aki egy szép napon csödbe ment, értesítette a fiát, hogy őt többé segíteni nem tudja, így Brummer idegenben magára maradt, minden segítség nélkül. A nyomor, szegénység összefűzött bennünket. Én már Párisba érkezésem első idejétől fogva különös érdeklődést tanúsítottam a keleti népek művészete iránt. Párisba ezidőtájt hajórakomány számra hozták a japán fametszeteket, kínai lakk és porcellán árut, kimonókat, a gyarmatokról exotikus népek primitív művészi termékeit. A 'Musée Guimet'-nek, a 'Musée Chernuschi'-nak [helyesen: Cernuschi; mindkettő keleti, illetve kelet-ázsiai gyűjtemény] szinte naponta látogatója voltam és kezdtem tájékozódni, bizonyos ismeretre szert tenni. Nagy segítségemre volt az amerikai Stein, akitől könyveket kaptam [...]. A kereskedők maguk sem ismerték az árut, bála számra kapták, a vételárhoz hozzácsapták a maguk 100 – 200 – 300%-os hasznát és így kínálták eladásra. Párizsban rengeteg apró műkereskedés van, [...] esténként ráértem az estampokat böngészni és sokszor sikerült egészen jó, vagy ritka példányokhoz ólcsón, pár frankért hozzájutni. Amikor egynéhány darabom együtt volt, ezt Brummer hóna alá nyomtam, elindítottam olyan műterem bérházakhoz, ahol 50–100 jobbmódú orosz, amerikai, angol, német művész lakott. Jóska bekopogtatott, megmutatta az árut, mely ujszerűségével csábító volt és rendszeren sikerült haszonnal eladni, amit aztán délben megosztottunk. [...] Nem tudom éle Brummer [...] Ő lett a világ legnagyobb műkereskedője [...] New Yorkban az Avenue Fiftin óriásméretű kereskedése volt, ezenkívül Párisban, Berlinben, Stockholmban lerakata van. Vagyonát ötven millió dollárra becsülik. Megbízottai a háború után egész Európát járták, hogy a műkinceseket felhajtsák. Olaszországban az előnyomulo amerikai seregek nyomában jártak és mindent felvásároltak, ami mozgatható műtárgy csak volt. [...]” [sic – Mikola fenti szövegét eredeti helyesírással közlöm. I. Gy.] Csáky Józsefről ld. Szelesi 1969, pp. 134–145; valamint Edith Balas: A Pioneer of Modern Sculpture Csáky József. 1998. pp. 2, 162, 169–171, 174-5, 180, 231

<sup>29</sup> Munkácsy Mihály(?): Főpap, o. v. 62 x 32 cm, ltsz.: 189/1911, új ltsz.: 50.133.1. (Felirat hátul: Szegedi Múzeum/1911. II. 6. A mű hitelességét dr. Bakó Zsuzsanna nem látja bizonyítottnak.) A mű időközben visszakerült a szegedi Móra Ferenc Múzeum gyűjteményébe. Brummer 1930-ban Charles Despiou Mme Bruce képmása című szob-

rát adományozta a Szépművészeti Múzeumnak (Itsz.: 63.83.V.).

- <sup>30</sup> Kunffy, aki 1905-től a nyarakat Somogytúron töltötte, egyetlen szobrát Brummerrel öntette gipszbe: „Egy szegény magyar szobrászfiú, Brunner [sic] József öntötte gipszbe. Brunner, hogy megélhetését biztosítsa Párisban, még modellnek is szívesen eljött. Egy utcai énekeseket ábrázoló képmemen a gitározó alakot róla festettem. [1911.] Elmondom még erről a Brunnerről, hogy utóbb, már elutazásom után, kölcsönpénzzel egy antik tárgyat vásárolt, melynek nagy értékét ő azonnal fölismerte és azt nagy áron eladván, olyan tőkéhez jutott, hogy egy régiségkereskedést nyithatott. Nemes Marcelltól hallottam később, amikor 1923-ban Párisban találkoztam vele, hogy [...] mikor a világháború kitört és a franciák a dühükben a német felirású üzleteket elpusztították, Brunnernak is menekülnie kellett. Autóján valahogy eljutott Hollandiába, autóját ott eladta és Amerikába hajózott.” Vö: Kunffy Lajos: Visszaemlékezéseim. In: Somogyi Almanach (Szerk. Dr. Kanyar József) 31–33. sz. Kaposvár, 1981, p. 93. Köszönettel tartozom a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum vezetőjének, Horváth Jánosnak, hogy felhívta a figyelmet Kunffy Lajos Önéletrajzára. Bár Kunffy írása alapján inkább vélhetjük, hogy a portrét Párisban készítette Brummerről, ahol Kunffy egyetlen szobrát ő öntötte gipszbe (1908-ban), de Brummer 1911-ben, szegedi adományozása alkalmával, itthon is járt, ld. feljebb. A szoborról kép látható itt: MNG Adattár Kunffy Lajos hagyatéka.
- <sup>31</sup> Megtudjuk ezen felül, hogy az ács: Popper Zsigmond, a kárpitos: Kárpáti Henrik, a festők: Guttman és Faludy, a villamosság: Fischer és Társsa, a nyomtatványok: Lengyel Lipót, a virágdísz: Trost és Molnár nevéhez kötődik, valamint a kiállításra Mimux kézi tűzoltókészülékeket állítottak be.
- <sup>32</sup> A Keleti Kiállítás katalógusa, vö: 3. j. im. pp. 2–4

- <sup>33</sup> Vitéz Miklós: Az Oriens Művészetéről. In: A Ház, 1911. 155–164. Vö. még a kiállításról: Relle Pál: A Keleti Kiállítás. In: Aurora, 1911. 2. szám. pp. 92–96
- <sup>34</sup> Ld. Dénes Lajos: Esztétika és Általános Művészettudomány című cikkében, amelyet a Magyar Filozófiai Társaság 1915. október 20-án tartott ülésén olvasott fel és közölt az Athenaeumban, 1915. Új Folyam Vol. I. (pp. 442–451) p. 442. Ugyanitt számolt be az első esztétikai kongresszusról, pp. 283–297. Dénes szerint a „berlini iskola” igénye Konrad Fiedler 19. század utolsó negyedében közzétett munkásságára támaszkodik, ám magát a törekvést értetlenül fogadja.
- <sup>35</sup> Vö. Dénes Lajos uo.
- <sup>36</sup> Ritoók Emma: A Rút a Művészetben. Athenaeum, Budapest, 1916. Új Folyam Vol. II. pp. 177–205. Bizonyára külön tanulmánynak kellene azt feldolgoznia, hogy Ritoók – a művészi képmás alapján – a „szép” és „rút” kontrasztja helyére, egy újabb ellentétpárnak, az „örökkévaló” – „életenergiát gátló” – és a „dinamikus” komponens „harmóniáját” állította. Karakterológián alapuló biologizáló „harmónia”-fogalmával, a maga részéről Ritoók szorosra húzta az esztétikai köteleket az „akadémikus klasszicisták antikvitást kölcsönző formanyelve” (W. Hofmann kifejezésével élek, vö. in: A modern művészet alapjai. Ford. Tandori Dezső. Utószó: Szabó Júlia. Budapest 1974. Művészet és Elmélet p. 184) és a biologizáló, determinista karakterológia között.
- <sup>37</sup> Ezt megelőzően Apollinaire kifejti, hogy a „modern iskola úgy akarja elképzelni a szépet, hogy független legyen az élvezettől, melyet ember embernek nyújt – és a historikus idők kezdetétől fogva napjainkig egy európai művész sem merészelt ezt.” Ld. Apollinaire 1974, pp. 62, 116
- <sup>38</sup> Berény Róbert: Új Magyar Zene Egyesület. In: Nyugat, Budapest, 1911, 24. szám. (Figyelő) pp. 1112–1114



## TÉNYI TAMÁS

### NIETZSCHE: LÉLEK – MŰ – SORS/

Nietzschéről pszichobiográfiai perspektívából írni első pillanatra furcsának tűnhet, hiszen dekonstruktív és posztstrukturalista olvasatait a „szerző halálát” és egyben a „pszichobiográfia halálát” is implikálták.<sup>2</sup> Nietzsche intuitív módon érzékelte a szubjektivitás későbbi posztmodern redukcióját – ez többek között a „hatalom akarása” elméletének is egyik kulcsmozzanata –, ugyanakkor szenvedélyesen újra és újraturkolta saját szövege textúráját a szerző, önmaga és a megélt tapasztalatok „szövetéhez”. Ennek legmarkánsabb példaként a kései autobiográfia, az *Ecce homo* említendő. Nietzsche sok helyen támadja a személytelen és vértelen intellektualitást, s visszairja a filozófiát a szenzualitás és az érzelmek filozófiájává. Számára korra és a múlt filozófusai „...kivétel nélkül magány nélküli, saját magány nélküli emberek, otromba, derék fickók, akiknek sem bátorsága, sem tisztas erkölcsé el nem vitatható, csak éppen nem szabadok [...] a nevetségességig felszínesek...”<sup>3</sup>. Ha a pszichobiográfiát nietzscheánus perspektívába helyezzük – ahogy, mint látni fogjuk, azt maga Nietzsche is tette több helyen – lehetőség nyílik megpillantani a filozófust a filozófiában, az életet a logikában.

Kétségtelen, hogy egy filozófiai életmű mindig több, mint a szerző személyes pszichológiájának a kifejeződése. Míg a genealógiai elemzés – a világ megértésére és értelmezésére szegődve – egy-egy életművet a társadalom hatalmi viszonyainak történelme és politikai eszközrendszereinek perspektívájából dekonstruál, addig a perszonológiai vagy pszichobiográfiai elemzés, az életmű és a személyes gyökerek egymásra vetülésének hermeneutikai körébe helyezve magát, elkerülheti a redukcionizmust.<sup>4</sup> A pszichobiográfia antiredukcionizmusának legkézenfekvőbb eszköze a narratív mesélés lineáris időiségéből való kilépés: a szerző életműve és a személyes sors leírása során visszatérő témákat, analógiákat explorálunk, s ennek révén a cirkularitásban megrajzolható egy pszichológiai tér, a szerző személyiségének stílusa.<sup>5</sup> Esetünkben ez az a kulturális entitás, amit nietzscheánizmusként emlegetünk, s ennek feltárása során a személyes sors és a mű egymás fényében újra és újra átvilágíthatóak. Ez a módszer az írás körkörös módját igényli: a gyermekkorból a felnőttkorba, majd a felnőttkorból a gyermekkorba – hasonlóan, ahogy az életből a műbe, majd a műből az életbe – csúsztathat-

juk figyelmünket.<sup>6</sup> Senki másnál nem lehet izgalmasabb egy ilyen munka, mint az „örök visszatérés” filozófusánál, az aforizmák mesterénél, hiszen az aforizmák maguk is „...összetörnek a tudás lineáris egységét, hogy előidézzék az örök visszatérés körkörös egységét, amely mint az ismeretlen van jelen a gondolatban”.<sup>7</sup> Az írás körkörös jellege nemcsak az aforizmákban konkretizálódik, hanem e ’körök’ természetesen kapcsolódva a visszatérés káoszt rendező karakteréhez, több helyen magát az időt is involválják. Derrida<sup>8</sup> az *Ecce homo*-t elemezve jegyzi meg, hogy Nietzsche, aki mint filozófus ekkor még alig ismert, képes úgy írni, mint valaki, akit majd a jövő közönsége ismer fel, s aki mint személy ezt az elismerést már nem élheti át. Derrida szerint azonban a később felismert Nietzsche – mint referens – kohéziója így meghasad, és szétválk a jövőben lévőre és a jelenben az írást készítőre. Nézzük meg pontosan, hogyan írja bele magát a körkörös időbe Nietzsche!

„Látván azt, hogy hamarosan a legsúlyosabb követeléssel kell az emberiség színe elé lépnem, mellyel valaha is szembe kellett néznie, elengedhetetlennek tartom elmondani, *ki vagyok én*. [...] [kiemelés az eredetiben, TT.] Abban, hogy se meg nem hallottak, se meg nem láttak, a földadatom nagysága és kortársaim *kicsinyisége* [kiemelés az eredetiben TT.] között feszülő ellentét jutott kifejezésre. *Saját hitelre élek, s talán csak előítélet, hogy élek...* [kiemelés tőlem, TT.]”<sup>9</sup>

„Ismerem sorsom. Nevemhez egykoron valamiféle szörnyűség emléke fog tapadni – egy krízisé, melyhez hasonlót nem ismert a Föld, [...] Én nem ember vagyok, én dinamit vagyok.”<sup>10</sup>

A jól ismert kései autobiográfia, az *Ecce homo* körkörös időiségéhez hasonló struktúra ismerhető fel egy sokkal korábban született önéletrajzban, amelyet Nietzsche 13 éves korában vetett papírra 1858-ban, „*Aus Meinem Leben*”, „*Kijelöl az életből*” címmel.<sup>11</sup> Ennek a családi és iskolai emlékeket rögzítő írásnak a stílusát már az első mondat is jól érzékelteti:

„Ha valaki felnőtt, ő már csak a gyermekkor legkülönlegesebb eseményeire emlékszik.”<sup>12</sup>

A 13 évesen önéletrajzot író Nietzsche a bölcs, idős felnőtt perspektívájából fogalmaz, túlzott és – ez a fontosabb – bizonyosan meg nem élt tapasztalatokat általánosítva. Nagyon izgalmas, hogy a fiatal fiú nem a gyermek felejtését, hanem a sokat látott és sok mindent megélt felnőtt emlékszelekcióját emeli ki, előretéve önmagát az időben, majd onnan visszaneézve. Hasonlóan ahhoz, ahogy azt halála előtt az Ecce homo-ban – mint már láttuk – teszi majd. Ki is beszél itt? A felnőtt, aki még nem létezik? Vagy a gyermek? Vagy ekkor már létezik az érett Nietzsche, ahogy az Ecce homo sorainak írásakor is létezett a nem létező, a körbeolvasott és szétdobott legnagyobb filozófus? A korai önéletrajz idősége tehát körkörös. A gyermek Nietzsche a felnőtt személyiségébe öltözik, és innen néz jelenbeli önmagára. Azzal, hogy a távoli jövőből néz jelenbeli énjére, egyben kiemeli magát jelenéből: mondhatni a jövő egy ablak, ami Nietzsche és a jelen között húzódik.<sup>13</sup> Ez a kettősség és cirkularitás végighúzódik a fiatalkori szövegen, egy másik helyen például, szemben a már idézett első mondatral, a gyermek pozíciójából szólal meg:

„Bár még nem vagyok felnőtt és alig hagytam el a gyermekkort és a kisfiúkort magam mögött, sok minden eltűnt az emlékeim közül...”<sup>14</sup>

A különböző, a gyermeki és a felnőttkori perspektívákból az emlékek hiánya másként és másként rajzolódik ki, s egyfajta bizonytalanság alakul ki az emlékek felejtésének oka körül. Ugyanakkor a perspektívák játéka hol feloldja, hol pedig fozozza az írásnak ezt a különös feszültségét. Gyakoriak az általánosítások ebben a korai szövegben, s jellemző egyfajta prédikatori, papi tónus, amely elválasztja a fiatal fiút a saját mindennapi világtól és megélt tapasztalataitól.

„Igen, igaz barátokkal bírni mindig előkelő és emelkedett dolog, és Isten igenis világosságot adott életünknek azzal, hogy olyan társakat adott mellénk, akik azonos célokért küzdenek.”<sup>15</sup>

Könnyen átlátható az összefüggés a fiatal fiú hangneme és vallásos neveltetése között. Apja, Ludwig Nietzsche protestáns lelkész volt, anyja és a család többi nőtagja szigorú vallásos atmoszférában éltek.<sup>16</sup> Vannak értelmezők, akik a nietzschei életmű tónusa és a lelkész apától introjektált hang között egyszerű összefüggést látnak: a kései Nietzsche hangja az apai tónus egyfajta direkt lenyomata és valójában nem is sokkal több annál.<sup>17</sup> Differenciáltabban látja ezt Arnold és Atwood,<sup>18</sup> amikor a korai önéletrajz stílusát és az *Im-Igyen szóla Zarathustra* tónusát összevetve úgy fogalmazznak, hogy míg a prédikatori hang a

korai, gyermekkori írásban rejtett és fojtott, addig az érett filozófusnál – az írás körkörösségében és szövevényességében – már hatalmas költői erővel, s a kontrollt bátran elengedve tör felszínre.

„Hirdetem néktek az emberfölötti embert. Az ember olyas valami, aminek fölébe kell kerülni. Mit tettek, hogy fölébe kerüljete?” [Kiemelés az eredetiben, TT]<sup>19</sup>

Zarathustra, a vándorló próféta parabolikus történetében és négy könyvében az akarat, a test és az erő hirdetése történik. A Szent Ember (Zarathustra) és a lelkész apa analógiája hasonlóan plasztikus, ahogy a korai önéletrajz prédikatori hangneme és az Im-Igyen szóla Zarathustra költészete között is analógiás, de nem izomorf relációt láthatunk. A korai írásban több helyen olvashatunk mély érzelmmel teli részeket Nietzsche apjáról.

„Apám ennek a városnak a lelkésze volt, s felelős volt a szomszédos városokért Michlizért és Bothfieldért is. Ő jelenítette meg a városi lelképásztor tökéletes képét. Az elme és a temperamentum vonatkozásában kiemelkedő ember volt, egy Keresztény valamennyi jó tulajdonságával bírt, nyugodt, egyszerű és boldog életet élt, mindenki tisztelte őt [...] szépen zongorázott, főként a szabad improvizációnak volt a mestere.”<sup>20</sup>

Egy nagyvonalú és másokért élő úr képe ez, bár egyértelmű, hogy az apa képe itt idealizált. 1848 őszén Nietzsche apja megbetegszik, elveszti látását, betegsége az akkori leírás szerint „az agy elpuhulása”.<sup>21</sup>

„Az örök sötétség volt, amit el kellett viselnie a hátralevő szenvedései során [...] július 26-án mély álomba zuhant, és csak néha tért magához. Utolsó szavai ezek voltak: „Franzchen – gyere – anya – hallgass – hallgass – oh, istenem”. Csendesen halt meg 1849. július 27-én. [...] Bár még fiatal voltam és tapasztalatlan, volt már fogalmam a halálról, a gondolat, hogy a szeretett apától elváltam, örökre mélyen érintett és keserűen sírtam. [...] Apátlan árva lettem, a legdrágább anyám pedig özvegy.” [Kiemelés tőlem, TT].<sup>22</sup>

A korai önéletrajz szerint gyakran képzelte maga elé apja alakját annak halála után, az augusztus 2-ai temetésről pedig különös és fájdalmas hangon ír.

„Egy órakor a ceremónia elkezdődött a harangok zúgásával [...] ezek a szomorú hangok sosem tűnnek el a fülemből, sosem felejttem a sötét [...] dallamát „Jézus, én bízadalmam” [...] az üres és

buta szavak visszhangzottak és ő, a *mi atyánk* örökre elment [...] A föld elvesztett egy hívő lelket, a menny nyert egy figyelő lelket.” [Kiemelés tőlem, TT.]<sup>23</sup>

Kísérteties és misztikus a temetés leírása. A harangok, a visszhangzó szavak, a „mi atyánk” megfogalmazás az „én apám” helyett különössé, szinte álomszerűvé teszik a leírást. Hasonló érzelmi hangulatot idéz Nietzsche egy álma ebből az időszakból:

„Azt álmodtam, hogy ugyanazt az orgonaszót hallom, mint a temetésen. Ahogy ennek okát keresem, hirtelen egy sír megnyílik és apám a halotti lepelben kilép belőle. Berohan a templomba és egy kis idő múlva egy kisgyerekekkel a karján tér vissza. A sír megnyílik, ő belép és a sír teteje visszazáródik. Hirtelen az orgona dübörgő hangja megszűnik és felébredek.”<sup>24</sup>

Míg a temetésről szóló leíró rész az apát, mint idealizált jót láttatja, akivel a menny nyert egy figyelő lelket, az álom már, mint fenyegető démonit is megfesti: egy másvilágit, aki elrabolja a kisgyermeket az életől. Figyeljük meg az időbeli körköröséget is: a múlt, a halott apa eljön a jövőért, a gyermekért, a sírból visszatérő apa a bölcsőt éppen elhagyó gyermeket a sírba viszi, s ezzel Nietzsche az élet linearitását álmában egyfajta gyűrűvé hajlítja. Ahogy az apa elhagyja a sírt, majd visszatér, úgy fokozódik, majd csökken a feszültség az álomban. A másvilág felől érkező vonzás ellen az afirmáció filozófusa az életmű késői szakaszában sok helyen intéz heves támadást. Nietzsche az *Antikrisztus* című 1888-as könyvében a kereszténységet és a semmi akarását közös gyökerűnek nevezi.

„A keresztény istenfogalom – vagyis Isten mint a betegek istene, Isten mint pók, Isten mint szellem – a legromlottabb istenfogalmak egyike, amihez a Földön valaha is eljutottak; az Isten-típus leszálló ágú fejlődésében talán ő mutatja a mélypontot. Isten, aki *az élet ellentettjévé* korcsosult, ahelyett, hogy az élet felmagasztalása és örök Igen-je lenne! Isten, mint az étellel, a természettel, az élet akarásával szembeni gyűlölség hírnöke! Isten – az „evilági” mindennemű megrágalmazásának, s a „túlvilági”-ról szóló mindennemű hazugságnak a képlete! Istenben a Semmit istenítik, s a Semmi akarását szentesítik!...” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>25</sup>

„Ha az élet súlypontját *nem* az életbe, hanem a „túlani”-ba – a *semmi*be – helyezzük, akkor az életet, mint olyat súlypontjától megfosztottuk. A személyes halhatatlanságról való nagy hazugság elpusztít minden észet, s szétzúz mindent, ami az

ösztönökben természeti...” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>26</sup>

Vegyük észre, hogy bár az apa halála kétségtelenül hozzájárul Nietzsche keresztényellenességéhez, a filozófiailag koherens nietzscheánus perspektívából<sup>27</sup> a kereszténység valóban a túlvilágban, az – értelem nélküli – evilági szenvedésben értelmet látás, vagyis a halál vallása.<sup>28</sup> Nietzsche ateizmusa nem csupán az élettörténet következménye. Filozófiája nem következmény, hanem alakítás a világon, segítség, terápia, ahogy a kereszténység, s ahogy persze az ateizmus is lehet az. Így haladhatja meg elemzésünk – hasonlóan a genealógiai módszerhez – a pszichológiai redukcionizmust. Nietzsche itt a hírnök, és ahogy ő mondja, hasonlóan az egyetlen valaha élt keresztényhez, vagyis Krisztushoz, gyógyítónkká válhat. A „*Túl jön és rosszon*”-ban a kereszténység morálját és a kanti kategorikus imperatívuszát kérdőjelezi meg egy egészségesebb, a morált a szubjektumba helyező értékelmélet mellett érvelve. Ennek hirdetője a „*szabad szellem*”,<sup>29</sup> minden érték átértékelője, aki arra törekszik, hogy „saját erényét, *saját* kategorikus imperatívuszát [...] önmaga lelje meg”. [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>30</sup>

„Jövő e filozófusai, [...] ők nem csupán szabad szellemek, hanem még valami több, magasabb, nagyobb és alapjaiban másvalamik lesznek [...] mi megfordítottak, akik felnyitottuk *szeműnket* és lelkiismeretünket [...] a *magány* született, felesküdt barátai vagyunk, a saját legmélyebb, legéjfélibb, legdélibb magányunké.” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>31</sup>

A „szabad szellemek” nem eliminálják a jó és a rossz morálját, hanem egy másik, egy magasabb, esztétikai szintre helyezik át azt: a jó és a rossz kérdése a személy stílusába, az előkelőség dimenziójába helyeződik. Jó az, ami tetszhet nekem, ami az ízlés szerinti, ami illik hozzám, mondja Nietzsche, hasonlóan ahhoz, ahogy már a *Tragédia könyv*-ben is a világ esztétikai szempontú és nem morális megközelítését helyezte elemzése középpontjába. Nietzsche keresztényellenessége azonban ambivalenciával terhes: bár a kereszténység ellen beszél, úgy szól, mint egy keresztény, retorikája prédikátori és gyakran szorongóan zaklatott.<sup>32</sup> Ez az ambivalencia különösen világosan látható Az Antikrisztus című írás Krisztussal foglalkozó részében.

„Már a „kereszténység” szó is félreértés –, alapjában véve csak Egy keresztény volt, az pedig meghalt a kereszten. Az „Evangélium” *meghalt* a kereszten. Amit ettől a pillanattól kezdve „Evangéliumnak” neveznek, már ellentéte volt annak, amit



ő élt: „rossz hír”, *Dysangelium*. [...] csakis a keresztény *gyakorlat* nevezhető kereszténynek, egy olyan élet, ahogyan az a valaki *élte* le, aki meghalt a kereszténen... Egy *ilyen* élet még ma is lehetséges, *bizonyos* emberek számára pedig egyenesen szükséges: a valódi, az eredeti kereszténység lehetséges lesz minden korban... *Nem* egy hit, hanem egy cselekvés,...” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>33</sup>

Váratlanul egyfajta szimpátia hangján szólal itt meg Nietzsche a szenvedő Krisztusról beszélve, akinek megszenvedett igazságát a perverz örökösök, a keresztények eltorzították. Krisztus igazságának elferdítője Nietzsche szemében elsősorban Pál volt.

„Pálban az „örömhír-hozó”-val éles ellentétben álló típus testesül meg: a gyűlölet, a gyűlölet látomásának, a gyűlölet kérlelhetetlen logikájának zsenije. E dezangelista *mi mindent* nem áldozott fel a gyűlöletnek! Mindenekelőtt a Megváltót: *saját* keresztjéhez szögezte őt. [...] az egész Evangélium értelme és joga – mindebből semmi sem maradt, midőn e gyűlölettől eltelt pénzhamisító rájött arra, hogy mi is az, aminek hasznát aztán egyedül ő vehette. *Nem* a realitás, s *nem* a történelmi igazság!... És a zsidó papi ösztön újra csak ugyanazt a nagy bűnt követte el a történelem ellen [...] Pál [...] az egész létezésnek a súlypontját egyszerűen áthelyezte az itteni létezés *mögé* – a „feltámadt” Jézus *hazugságába*.” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>34</sup>

Ahogy Pál eltorzítja Krisztus igazságát, úgy, nem kevés tudatos iróniával, torzítja el Pál életét Nietzsche akkor, amikor az evangelistából dezangelistát farag. Nietzsche itt belép egy időbeli körbe és tudatosan használja azt. Pál és a kereszténység átértelmezte Krisztust, s ha Nietzsche maró iróniával újrainterpretálja Pált és a kereszténységet, úgy visszatalál az életével és nem a keresztalálával igaz Krisztushoz, s így Nietzsche lesz a valódi evangelista, az Igen evangélistája. Az igazságot élő és hirdető Krisztus analóg az új filozófus nietzschei képével, azzal a képpel, amit magáról az Ecce homo-ban fest.

„A filozófia, miként eddig értettem és *éltem*, önkéntes élet a jég és a hegycsúcsok birodalmában – az élet mindahány idegenségének és kérdésségének fölkeresése, mindannak, amin eleddig a morál átka ült.” [Kiemelés tőlem, TT.]<sup>35</sup>

Ézékeliük a körkörösséget, a visszatérést: a halott lelkesz apa – a prédikátornak szánt fiatal Nietzsche – a korai önéletrajzban megrajzolt „Mi Atyánk” – a gyerek Nietzsche felnőtt, papi retorikája – az életet élő és teremtő új filozófus képe – a keresztényellenes

Antikrisztus, mint korunk egyetlen evangélistája – a morált átértékelő Krisztus – az apa és Nietzsche – Nietzsche és az apa – Krisztus és Nietzsche – Nietzsche és Krisztus.

Hayman<sup>36</sup> mutat rá, hogy Isten valójában a földi létben elvesztett szerető és gondoskodó apát pótolja Nietzsche számára. Nietzsche kései érvelése – miszerint a kereszténység a létezés súlypontját a túlvilágba helyezi – azt a mozzanatot tükrözi, ahogy ő az élő apával kapcsolatos érzelmeket a másvilági apára, Istenre helyezi át. A korai önéletrajz már elemzett perspektívaváltásai – ahogy a felnőtt papi tónus és a gyermeki hang újra és újra egymásba fordul át – arra utalnak, hogy Nietzsche világában már ekkor konkretizálódik és megélésre kerül az ’örök visszatérés’. Ő a bölcs idős pap – amilyen az apja volt –, aki visszanéz, és egyben ő a fiatal fiú is. Múlt és jövő fedésbe kerül.

A családja által papnak szánt<sup>37</sup> Nietzsche különös és talányos kisfiú volt. Hayman<sup>38</sup> rögzít egy sajátos momentumot. A fiatal fiú az iskolából tart haza, miközben egy hatalmas zápor kerekedik. Mellette mindenki futni kezd, a gyermek Nietzsche azonban továbbra is lassan és szabályosan halad. Anyja a távolból hívja és sürgeti, azonban a fiú, aki nem hallja anyja hangját a mennydörgés miatt, nem gyorsít tempóján. Anyja kérdésére, hogy miért nem szaladt haza, azt válaszolja, hogy a fiatal iskolás fiúkra vonatkozó szabályok szerint nem szabad szaladgálni és ugrálni az iskolából hazafelé. Osztálytársai később úgy emlékeztek rá, hogy „volt valami különös a hangjában és a tónusában, valamint a kifejezésekben, amiket használt, valami, ami teljesen különbözővé tette őt kortársaitól...” Egyikük úgy fogalmazott: „ha rád nézett, a szavak szinte beragadtak a torkodba”.<sup>39</sup> A későbbi zseni személyiségének valamiféle idealizációja látható itt,<sup>40</sup> amely – sok más Nietzsche értelmezés között – a kitűnő Bibó István tanulmányt is jellemzi.<sup>41</sup> Nietzsche – ahogy az eddigiekből kitűnik – egyszerre volt kisfiú és a jövő lelkesze, aminek a család látni akarta. Egyszerre volt mind a kettő, azonban nyilvánvaló, hogy ember volt és nem egy mítikus figura, aminek például, többek között, Jung is láttatni szeretne volna.<sup>42</sup> Jung Zarathustrával foglalkozó szemináriumában úgy konkludál, hogy a kollektív tudattalan archetipusai „beszéltek” Nietzschén keresztül, s ez adta a Zarathustra költői gazdagságát. Hogy az apával való identifikáció valóban mennyire kézre áll, arra maga Nietzsche reflektál az Ecce homo-ban.

„Apám harminchat éves korában halt meg: törékeny volt, szeretetreméltó és beteges, mint az elmúlásra hivatottak – inkább jóságosan emlékeztetett az életre, mintsem maga lett volna az élet. Ugyanabban az évben, amelyben hanyatlásnak indult az ő élete, hanyatlani kezdett az enyém is: har-

minchatodik életévemben érkeztem el vitalitásom mélypontjára – még éltem, de három lépésnyire sem láttam. [...] Akkoriban [...] életem napsütésben legszegényebb telét *árnyként* Naumburgban töltöttem.” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>43</sup>

30 évvel az apa halála után Nietzsche reális veszélyként és elkerülhetetlen fátumként látja az apja sorsát, amely az ő egészségére is hatással van. Hanyatlását az apa személyéhez asszociálja.

„...mint apám meghaltam már, mint anyám még élek – és öregszem.”<sup>44</sup>

„És még egy tekintetben kizárólag az apámra ütöttem, aki túlságosan korai halála után mintegy még egyszer újraéled bennem.”<sup>45</sup>

Az apával való azonosulás pszichológiai tartalma az lehet, hogy Nietzsche adoptálta apja személyiségét, s ahelyett hogy saját *Self*-jét dolgozta volna ki, mondhatni keresztre feszítette magát, amellyel azonban apját „életben tartotta”.<sup>46</sup> Magunkhoz engedve ennek a hermeneutikai körnek az analógiás csápjait nézzük meg ismét Nietzsche gyermekkori álmát!

„Azt álmodtam, hogy ugyanazt az orgonaszót hallom, mint a temetésen. Ahogy ennek okát keresem, hirtelen egy sír megnyílik és apám a halotti lepelben kilép belőle. Berohan a templomba és egy kis idő múlva egy kisgyerekekkel a karján tér vissza. A sír megnyílik, ő belép és a sír teteje visszazáródik. Hirtelen az orgona dübörgő hangja megszűnik és felébredek.”<sup>47</sup>

Ha a fentiek fényében tekintünk az álomra, világos hogy a kisfiú maga Nietzsche, s ebben több értelmező is egyetért.<sup>48</sup> Az álom metaforikus megjelenítése Nietzsche *Self*-szerveződésének, az apával való viszonyának, annak, hogy identitása egy idegentest introjekciójával is formálódott. Az álom konkretizálja az átértékelést, az affirmatív erők negatívvá, nihilisztikussá válnak, az evangélista dezangelista lesz. Nietzsche – ahogy Krisztus is! – identitását a mással, a nem-énnel, az apával való részleges azonosulásból meríti. Ahogy Krisztus és Isten, úgy az apa és Nietzsche is nem egy, de nem is egyértelműen két külön entitás, hanem kötés. A fiú lázad az apa ellen, de a fiú egyben az apa is. Ha nyer, veszít, ha veszít, nyer, örök körforgás.<sup>49</sup> Nietzsche zsenialitása abban mutatkozik meg, hogy a „szabad szellemek” kategóriájával képes az ideális *Self* megalkotására és megrajzolására, ami által kilép az 'apa-fiú gubanc'-ból, és az apai dialektikából anyai esztétikát varázsol. Ezért nem, és biztosan nem csupán érzelmi konfliktusainak kifejeződése Nietzsche filozófiája. Sokkal jellemzőbb, hogy pszichológiai trópusai és idioszinkratikus filozófiája újra és újra, át- és áthatják egymást, ahogy önreflexív retorikájában azt ő maga is annyiszor elénk tárta, a „Mi Atyánk”-tól Dionüszoszhoz.

Az apa-*Self*-ről való leválás és a gyermek-*Self* mint ideális *Self* megtalálása, valamint ennek filozófiai és retorikus kidolgozása a „filozófiai munkások” és a „filozófusok” szembeállításával jelenik meg az életműben. A filozófiai munkás az apa-*Self* és/vagy Pál a dezangelista, míg a filozófus, a „szabad szellem”, a gyermek-*Self*-ből transzformált ideális *Self*.

„Ragaszkodom ahhoz, hogy szűnjék meg végre a filozófiai munkások s egyáltalán, a tudomány embereinek összetévesztése a filozófusokkal [...] A [...] filozófiai munkásnak az a dolga, hogy az értékelések roppant tényállását [...] felmérje és formulákba kényszerítse [...] *A voltaképpeni filozófusok azonban parancsolók és törvényadók*: ők azt mondják, hogy így *legyen!* [...] Az ő megismerésük teremtés, teremtésük törvényadás, igazságot akarásuk – *a hatalom akarása*.” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>50</sup>

A szellemi összeomlás után is megjelennek ezek a trópusok: néhány levelét, mint „Megfeszített”, másokat mint „Dionüszosz” vagy mint „Nietzsche Caesar” írja alá.<sup>51</sup> Előfordult, hogy meztelenül táncolt vagy másokra támadt, beszélt és énekelt. Örülete is őrzött valamit szélsőségességéből, az érzelmek turbulenciájából és a perspektívák clown-os váltogatásából.<sup>52</sup> Nietzsche a biológia, a betegség foglyaként is végletesen szabad maradt. A clown, a komédiás metaforikus alakja, mint veszélyes és kísérteties figura, az Im-Igyen szóla Zarathustra több helyén is megjelenik. A könyv előljáró-beszéde mutat be egy különös jelenetet, amelyben Zarathustra egy piacon prédikálni kezd, ám a gyülekező tömeg nem rá, hanem egy kötéláncos mutatványára vár. Zarathustra beszédét értetlenség fogadja, s közben a produkcióját bemutató kötéláncost átugorja egy hátulról hirtelen feltűnő komédiás. A kötéláncos ettől megszedül és a mélybe zuhanva életét veszti.<sup>53</sup> Furcsa kép, ahogy ezt követően Zarathustra a haldokló artista fölé hajol és megnyugtatója: mivel nincs sem öröklét vagy másvilág, nem kell félnie a pokoltól. „Lelkednek még gyorsabban léssen halála, mint testednek: íme, már ne félj semmitől!”<sup>54</sup> Jung,<sup>55</sup> de más Nietzsche-interpretátorok<sup>56</sup> értelmezése szerint is, Zarathustra nem Nietzsche maga, azonban az is kétségtelen, hogy Zarathustra hangja nietzschei. Megint egy momentum – hasonlóan az 'apa-fiú gubanc' esetéhez –, ahol a nietzschei személyiség egyszerre egy és egyben kettő is, kötés. Zarathustra szo-

morú hős, egy próféta hívek nélkül, a bölcsesség hordozója, aki azonban csupán – a valódi produkció – a kötéláncos helyettesítője. Azé a kötéláncosé, aki nem beszél, de cselekszik. Zarathustra az emberfeletti embert hirdeti, míg a kötéláncos végigsétál a kötélen, ami viszont maga az ember.

„Az ember kötélen, amely állat és emberfölötti ember közé feszítettett, – kötélen mélységes mélység fölött. [...] Ami nagy az emberen, az az, hogy ő csak híd és nem cél: amit szeretni lehet az emberen, az az, hogy ő *általmenés* és *lemenés*.”<sup>57</sup> [Kiemelés az eredetiben. A szerk.]

Zarathustra a kötéláncos kiegészítője, de egyben implicite azonos is vele, hiszen a kötéláncos egy ember, aki átsétál a kötélen, ami azonban maga az állat és az emberfeletti ember között feszülő ember metaforája. Ahogy ehhez a binaritást meghaladó paradox tethhez, az önmagán-való túllépés aktusa szükséges, ugyanúgy a kreativitás és a zseniális önmeghaladás szükséges Nietzsche számára ahhoz, hogy az ideális *Self* metaforikus megjelenítői, a „szabad szellemek” révén kilépjen az ’apa-fiú gubanc’-ból.<sup>58</sup> A gyerek-*Self* és az apa-*Self* képezte visszatérő kör, azaz, az egymásba forduló, a másikat alkotó és egyben feszültségben is tartó dichotómia a *Tragédia születésének* leírásaiban is feltalálható, az apollóni és dionüszoszi princípiumokra vonatkoztatva. Dionüszosz a preverbális, spontán természeti erő, míg Apollón a forma és a kép istene, amelyek kapcsolódása nem lesz más, mint a tragédia születése.

„Sokat nyer vele az esztétikai tudomány, ha nem csupán logikailag látjuk be, hanem a szemlélet közvetlen bizonyosságával is felismerjük, hogy a művészet fejlődése az *apollóni* és a *dionüszoszi* kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségétől, szakadatlan harcuktól s csak időközönkénti összebékülésüktől függenek. E neveket a görögöktől kölcsönözzük, akik művészetszemléletük mély értelmű titkos tanait nem fogalmilag, hanem istenviláguk hangsúlyosan beszédes alakjai révén adják értésünkre. Az ő két művészet-istenségükhöz, Apollónhoz és Dionüszoszhoz fűződik az a felismerésünk, hogy a görög világban, eredetük és céljaik szerint, ropant ellentét áll fenn a szemléletes, apollóni művészet és a zene, Dionüszosz nem szemléletes művészete között: e két, olyannyira különböző törekvés egymás mellett halad, egymással többnyire nyílt ellentétben és egymást örökön és egyre határozottabban mind újabb és újabb művekre ösztönözve, hogy állandósítsák e köztük feszülő ellentét harcát, amit a közös „művészet” szó csak lát-

zólag hidal át, mígnem, a hellén „akarat” metafizikai csodatette folytán, egymással párban jelennek meg, és ez az egyesülés végül létrehozza az atikai tragédia éppoly dionüszoszi, mint amennyire apollóni művészetét.”<sup>59</sup> [Kiemelés az eredetiben. A szerk.]

A kettősség és a sokrétűség pszichológiai témája Nietzsche-t visszatérően foglalkoztatta, ezért többszörösen átértékelte. Dionüszosz (a gyerek-*Self*) és Apollón (az apa-*Self*) karakterének kidolgozása A tragédia születése-ben nem a hellén múlt egy konkrét történeti cselekményéhez kapcsolódik, hanem egy újra és újra visszatérő *újászületés* szintézist hoz létre. Pszichológiai perspektívából a születés sosem kezdődik és nem ér véget. Az örök visszatérés, az önmeghaladás folyamatossága mentén ahhoz, hogy érettebbé és gyermekké váljunk, gyermekké és éretté kell válnunk. Az ’örök visszatérés’ Nietzsche lételméletének kulcsa,<sup>60</sup> ahogy az az Im-Igyen Szóla Zarathustrában – sok más szöveghely mellett – bemutatásra kerül.

„Megállj, törpe! – szólék. – „Én! Vagy te! De én vagyok az erősebb kettőnk között –: te nem ösméred mélységes gondolataimat! Azt – te nem bírnád elviselni!” –

Ekkor megkönnyebbített valami történet: mert a törpe leugrott vállamról, a kíváncsi! És ott gunnyasztott előttem egy kövön. És éppen kapubejárás előtt állánk meg.

Lásd ezt a kaput! Törpe! – folytatám –: ennek két arca vagyon. Két út találkozik itt: ezeken még senki sem ment végig.

Ez a visszavezető hosszú utca: örökkévalóságig tart. És az a hosszú utca kifelé – ez egy másik örökkévalóság.

Ellentmondanak egymásnak ezek az utak: éppen egymás fejéhez ütődnek: – és itt, ennél a kapunál találkoznak. A kapu felett ez vagyon írva: „Pillanat.”

De ha ki egyikükön továbbmenne – és mindig távolabb: hiszed-e, törpe, hogy ezek az utak örökké ellentmondanak egymásnak?” –

„Minden egyenes hazudik” – mormogá bányi-vetin a törpe. – „Minden igazság görbe, az idő maga is körvonal.” [kiemelés tőlem, TT.]

„Te, nehézség szelleme!” – mondtam haraggal –, „ne vedd túlságosan könnyen a dolgot! Különben ott hagylak gunnyasztani, ahol gunnyasztasz, te béna – pedig én *magasra* vittelek! [kiemelés az eredetiben, TT.]

Lásd – folytatám – ezt a pillanatot! Ettől a pillanat-kaputól hosszú, örök utca vezet *visszafelé*: mögöttünk örökkévalóság vagyon. Nem kell-e, hogy az, ami mindenek közül megeshetik, már



egyszer megesett, megtéetett, mellettünk elfutott légyen? [kiemelés az eredetiben, TT.]

És ha már minden volt: mit tartasz, törpe, erről a pillanatról? Nem kell-e, hogy már egyszer ez a kapubejárás is volt légyen?

És vajon nincsenek-e mindenk oly erősen egymásba bogozva, hogy ez a pillanat minden jövőndöket maga után vonjon? Tehát – még magát is?

Mert mindennek, ami futni tud: ezen a hosszú úton *kifelé* is – *kell* még egyszer futnia! – [kiemelés az eredetiben, TT.]

És ez a lassú pók, a mely a holdvilágban mászik, és maga ez a holdvilág, és én és te a kapubejárásnál, egymással susogva, örök dolgokról susogva – nem kell-e, hogy már egyszer mi is voltunk légyen – és nem kell-e visszajönnünk és azon a másik utcán futnunk, kifutnunk, magunk előtt, ezen a hosszú borzadályos utcán –, nem kell-e *örökkön-örökké visszatérnünk?* [kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>61</sup>

Zarathustra és a törpe – hasonlóan a fiatalkori önéletrajz gyermeki és felnőtt hangjához, vagy az apollóni és a dionüszoszi princípiumhoz – itt megint egy kettősség. Az 'én vagy te' és az 'én és te' az élet és a mű centruma is, s analógiája a zseniális kidolgozású „szabad szellemek” és a magát szétdobó „hatalom akarása” elméleteknek. „Én! Vagy te! De én vagyok az erősebb kettőnk között –: te nem ösméred mélységes gondolataimat! Azt – te nem bírnád elviselni!”, mondja Zarathustra, aki tudja azt az igazságot, amit majd a törpe – ez a felnőtt-gyermek – mond ki: „minden igazság görbe, az idő maga is körvonal”. Zarathustra sejt az „örök visszatérést”, a körkörösséget – a fel nem oldható konfliktust, valamint annak a magasabb szinten meghaladható jellegét – a létben önmagát szétdobó *Self*-et, az igazság szavát azonban a törpe mondja ki. Hasonlóan a kötéláncoshoz és a komédiáshoz, a törpe is egyben Zarathustra és egyben más is. A hírnök és a próféta mellett a kötéláncos, a komédiás, valamint a törpe a megcselekvők vagy a kimondók, vagyis a *Self* magasabb szintre helyezőinek megtestesítői. Így ábrázolja a talányos történetbe bújtatva Nietzsche a „szabad szellemek”, az önmeghaladó visszatérők jelentkezését. Az „örök visszatérés” mint lét a lehetőségesség és az aktualitás körforgása. A végtelen időben minden lehetőség aktualizálódhat, és minden aktuális történésnek a végtelen időben lehetősége van a visszatérésre. A *Self* mozgása a létben nem lineáris.<sup>62</sup> Nem meghaladunk valamit, hanem körben és körben forgunk az időben, így a kaotikus körforgás és önmagunk esztétizálása révén a *Self* kozmoszát, artisztikus

újra és újraalakítását érhetjük el. Tatár György megfogalmazásában:

„Az embernek a nem a viszonyai által teremtett önmaga, és a teremtettként magába süllyedő [...] világ közt semmilyen kapcsolat [...] nem lehetséges [...] mivel viszony csak a személyek, a maszkok közt állhat fenn. Viszony vagy kapcsolat tehát nem lehetséges köztük, de lehetséges – az *azonosság*. Kettejük nem egyszerűen közös, hanem azonos örök visszatérése, „ugyanakként” való örök visszatérése.” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>63</sup>

„A hős körül minden tragédiává válik, a félisten körül minden szatírájává, s Isten körül minden – hogyan? talán „világgá”?<sup>64</sup>

Az aforizmákban – így a *Túl jön és rosszon* aforizmaiban is – Nietzsche széttöri a tudás és a gondolat megszokott, lineáris, valahonnan valahova tartó sajátosságát, s azt egy új cirkuláris formával helyettesíti, megidézve az örök visszatérés körkörös egységét, „amely mint az ismeretlen van jelen a gondolatban”.<sup>65</sup> Az aforizmákban való elveszettség érzésével Nietzsche intuitíven dekonstruálja a világgal és a tudással kapcsolatos biztos előítéleteinket.

„Aki szörnyetegekkel harcol, ügyeljen, nehogy közben szörnyeteggé váljék. És ha sokáig pillantasz a mélységbe, a mélység is beléd pillant.”<sup>66</sup>

„A tragikus iránti érzék az érzékiséggel együtt nő és fogy.”<sup>67</sup>

„Az öngyilkosságra való gondolás erős vigasz: számos gonosz éjszakán jut vele túl az ember.”<sup>68</sup>

*Az öngyilkossági gondolatról*, amiről hagyományosan, mint az élet befejezése iránti vágyról gondolkodunk, Nietzsche itt éppen ellenkezőleg, mint *életmentőről* szól. A szuicid elképzelés nem elűzendő és elfojtandó, mivel az a körkörös visszatérés gondolatkörébe illeszthető. Nietzsche a végről szóló gondolat visszatéréseivel a vég léte, vagyis a lineáris idő ellen érvel. Ha a gondolkodás féltve őrzött módozatai szétfoszlanak, Isten halálának, pontosabban megölésének archetípusa jelenti be magát. Ez Nietzsche talán legismertebb gondolata, leírása a *Vidám tudomány* III. könyvében található. [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>69</sup>

„*Az esztelen ember*. – Nem hallottatok arról az esztelen emberről, aki fényes délelőtt lámpást gyűjtött, a piacra futott, és szüntelen ezt kiáltozta: „Istent keresem! Istent keresem!” – Minthogy ott ép-

pen sokan verődtek össze azok közül, akik nem hittek Istenben, nagy nevetést keltett. Talán elvesztett? – mondotta egyikük. Talán eltévedt, akár egy gyermek? – mondta a másik. Vagy elbűjt? Fél tőlünk? Hajóra szállt? Kivándorolt? – így kiáltoztak és kacagtak össze-vissza. Az esztelen ember közibük szökött és átfúrta őket pillantásával. „Hová tűnt Isten? – rivallta, megmondom nektek! Mi öltük meg őt – ti és én! Mindannyian a gyilkosai vagyunk! De hát hogyan cselekedtük ezt? Hogy voltunk képesek kiinni a tengert? Ki adta nekünk a szivacsot, hogy az egész horizontot eltöröljük vele? Mit tettünk, amikor eloldoztuk ezt a Földet a napjától? Merre mozog most? Merre mozgunk? Egyre távolabb valamennyi Naptól? Nem zuhanunk-e szakadatlan? S vajon hátrafelé, oldalra, előre, mindenfelé? Létezik-e még Fent és Lent? Nem valami véghetetlen Semmiben tévelygünk? Nem az üres tér lehel-e ránk? Nem lett-e hidegebb? Nem éjszaka közelít-e és mindinkább éjszaka? Nem kell-e fényes délelőtt lámpásokat gyűjtanunk? [...] Végül a földhöz vágta a lámpását, hogy az darabokra tört, és kialudt. „Túl korán jövök, mondta aztán, ez még nem az én időm. Ez a roppant esemény még útközben van és vándorol –” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>70</sup>

Nietzsche az elveszettséget, a dezorientációt, vagyis a káoszt, amely megelőzi az örök visszatérés felismerését, majd annak bejelentkezését sehol olyan pontosan nem rajzolja meg, mint itt.

Gondoljuk most ezt el, az apjához való viszony perspektívájából is! Nietzsche azonosította magát és Istent is apjával. Isten halála azonban, nemcsak Nietzschének az apja halálával kapcsolatos érzelmi viharát idézi meg, hanem az életmű perspektívájából azon nagyon fontos tény is, hogy számára Isten halála a nihilizmus fenyegető veszélyét jelentette. A nihilizmusát, amely minden érték elvesztését jelentette volna, s amit teljes filozófiai fegyverzetében a „szabad szellemek”, az „örök visszatérés” és az esztétikum perspektívájából végrehajtott „átértékelés” trópusaival halad meg és gyűr csillogó zsenialitással maga alá, a legyőzöttben újra és újra megforgatva az erősek, a titánok törét.

A 13 éves Nietzsche alig néhány helyen tud beszélni az apja elvesztésével járó fájdalomról, sokkal inkább a távolból, drámai metaforákban képes megfesteni a veszteség fájdalmát.<sup>71</sup>

„Életünk, mint egy napos nyári nap, gondtalan volt, de most sötét felhők gyülekeztek, villámolt...”<sup>72</sup>

„Ha elrabolod egy fa koronáját, csupasz és sorvadtnak leszel és a kis madarak oda fogják hagyni az ágacskákat...”<sup>73</sup>

Nietzsche először itt helyezi életét és világát esztétikai perspektívába, ahogy az egész későbbi életműben egyre magasabb szinten újra és újra teszi majd: a dionüszoszi káosz és az apollóni forma visszatérően újra és újra egyesül. Isten halálának bejelentésével Nietzsche képes lesz arra, hogy létrehozza az egységes, autentikus *Self*-et, amelyben a gyerek-*Self* megöli az idegentestként introjektált apa-*Self*-et. Mivel az apa-*Self* részben önmaga is, az ideális-*Self* szükségszerűen mint a „szabad szellem” és mint a „mindent átértékelő”, az „önmagán túljutás” művésze is lesz.

„Nem pásztor többé, nem ember többé –, hanem színében elváltozott, ragyogó fényességtől környékezett valaki, aki *kacagott!* Ember még nem kacagott úgy a földön, miképpen ő kacagott!” [Kiemelés az eredetiben, TT.]<sup>74</sup>

Végezetül látnunk kell a következőt! Nietzsche filozófiájának kiteljesedése (amiben nagyon leegyszerűsítve a „hatalom akarása” mint az ideális *Self*, és az „örök visszatérés” mint a lét képezik a centrumot), valamint a személyes élet (az ’apa-gyermek gubanc’ és annak meghaladása), egymás fényében egy cirkuláris hermeneutikai módszertannal átvilágíthatóak, ahogy ezt jelen tanulmányomban körbejártam.

Marad azonban két momentum, amely feltépi az egységnek ezt a különös érzetét. Az egyik egy tény: Nietzsche 44 évesen megőrül. A másik egy észlelés: a kettősségek egyes szereplőinek hirtelen és nem várt halála az Im-Igyen szóla Zarathustrában. Emlékezzünk csak a kötéláncos halálára, amikor a komédiás átugrik rajta! A kötéláncos, aki az állat és az emberfeletti ember között kifeszített kötélen – ami maga az ember – sétálna át, holtan a mélybe zuhan. Vagy a pásztor és az éjszaka a szájába mászó kígyó esete: Zarathustra hatalmas ordítására a pásztor leharapja a kígyó fejét.<sup>75</sup> Mit jelenthetnek ezek a különös események? A kettősségek végét, apa-*Self* és a gyerek-*Self* relációinak a végét jelentenék? Az apollóni és a dionüszoszi egységnek a vége, a dionüszoszi győzelme?<sup>76</sup> Igen, ezek a különös halálesetek talán valóban a megsejtett későbbi egyensúlyvesztés metaforái, a betegség, ami a 44 éves Nietzschétől a tisztán látást örökre elragadta.

- <sup>1</sup> A tanulmány Tényi Tamás: „Nietzsche és a pszichológia, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2007” című könyvének egyik fejezete.
- <sup>2</sup> Sarup, M.: *An introductory guide to postmodernism and poststructuralism*, University of Georgia Press, Athens, 1993
- <sup>3</sup> Nietzsche, F. (1886/1995): Túl jón és rosszon. Budapest, Matúra, Nietzsche, F.: *Túl jón és rosszon*: [teljes, gondozott szöveg]; a kötetet ford., szerk., sajtó alá rend. és a jegyzeteket összeáll. Tatár György, Ikon, Budapest, 1995, Matúra Bölcsélet sorozat, p. 38
- <sup>4</sup> Arnold K., Atwood G.: Nietzsche's madness, *Psychoanalytic Review*, Private practice, New York, NY, 2000, 87, pp. 651–698 Tényi Tamás fordítása
- <sup>5</sup> Atwood, G., Stolorow, R.: *Faces in a cloud: Intersubjectivity in personality theory*, Nortvale, NJ: Jason Aronson, 1993
- <sup>6</sup> Safranski rátalálni vél egy sajátos létezés-hermeneutikára már a fiatal Nietzschénél is. „A fiatal Nietzsche arról az élvezetről ír, amelyet írás közben érez. Ez már a gyermekjátékok közben is így volt. Elmondja, hogy a játék minden eseményét azonnal följegyezte egy könyvecskében, és odaadta olvasásra a játszótársainak. A játékról szóló beszámoló csaknem fontosabb volt, mint maga a játék [...] A jelen idejű élmény a majdani elbeszélés szemszögéből látszik. Így rögzíti az ember az illékony életet, és a jelen időt a majdani jelentés fényében ragyogtatja fel. Ehhez a módszerhez, amellyel formát ad az életnek, Nietzsche később is hű marad. Nem fogja beérni azzal, hogy idézhető mondatokat alkosson, hanem úgy fogja berendezni életét, hogy az gondolkodása számára idézhető dokumentummá váljék. Mindenki elgondolkodik az életén, Nietzsche azonban úgy akarja élni az életét, hogy gondolkodóba ejtse benne valami. Az életet a gondolkodásnak szóló kísérletezés gyanánt rendezi el, az esszéizmust életformául választja.” (Safranski, R.: Nietzsche. Szellemi életrajz, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002, p. 15, kiemelés az eredetiben, TT).
- <sup>7</sup> Deleuze, G. – Guattari, F.: *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 6
- <sup>8</sup> Derrida, J.: *The ear of the other*, Shocken Books, New York, 1982.
- <sup>9</sup> Nietzsche, F. (1888/1889,1908/1994): *Ecce homo*. Hogyan lesz az ember azzá ami, Göncöl Kiadó, Budapest, p. 7
- <sup>10</sup> Uo., p. 128
- <sup>11</sup> Idézi „*Out of My Life*” címmel Arnold, Atwood, 2000, az itt közölt részeket az ő angol fordításukból tettem át magyarra, TT. Fontos lehet itt Safranski meglátása: „Iskolai évei és tanulmányai idején, 1858 és 1868 között, Nietzsche kilenc önéletrajzi vázlatot ír, csaknem mindegyikből fejlődési regény kerekedik a „hogyan lettem azzá, ami vagyok” minta szerint...Nietzsche önmagáról szóló írása azt a képességet feltételezi, hogy nemcsak mint individuumot, mint valami oszthatatlant éli át magát, hanem mint dividiuumot is (2, 76, MA /42/), mint valami oszthatót. Hatalmas hagyomány beszél az 'individuumról' mint az ember oszthatatlan magváról. Nietzsche azonban már igen korán kísérletezni kezdett az individuum meghasításával. 'Magáról' az ír, akit egyáltalán elgondolkodtat 'én' és 'maga' megkülönböztetése. Ez nincs mindig és mindenkinél így. Kíváncsiság, fölös gondolkodás kell hozzá, önszerelem és önellenességesség, töréseknek, eufóriáknak és kétségbeeséseknek kellett bekövetkeznie, amelyek elősegítik vagy kihívják az oszthatatlan önfelosztódását, az individuum dividualizálódását [...] Mi azonban életünk költői akarunk lenni (3, 538, FW /215/)” [Safranski, 2002, 13–14, kiemelés az eredetiben, TT.]
- <sup>12</sup> Nietzsche, F.: *Aus meinem Leben*, 1858, 1, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 654
- <sup>13</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>14</sup> Nietzsche: *Aus meinem Leben*, 1858, 1, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 654
- <sup>15</sup> Uo, p. 14., idézve uo. p. 655
- <sup>16</sup> Hayman, R.: Nietzsche's madness, *Partisan Review*, 47, 1980, pp. 29–44; Safranski R.: *Nietzsche. Szellemi életrajz*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002
- <sup>17</sup> Miller, A.: *The untouched key: Tracing childhood trauma in creativity and destructiveness*, Doubleday, New York, 1991
- <sup>18</sup> Arnold és Atwood: im, 2000
- <sup>19</sup> Nietzsche, F.: 1884/1908, *Im-Iggyen szóla Zarathustra*, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest, p. 10
- <sup>20</sup> Nietzsche, F.: *Aus meinem Leben*, 1858, 8–9, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, pp. 658–659
- <sup>21</sup> Hayman, R.: im, 1980
- <sup>22</sup> Nietzsche, F.: *Aus meinem Leben*, 1858, pp. 11–12, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 658
- <sup>23</sup> Uo. 12, idézve uo. p. 659
- <sup>24</sup> Uo. 12, idézve uo. p. 659
- <sup>25</sup> Nietzsche, F.: *Az Antikrisztus*, 1888/1993, Átok a kereszténységre, Ictus Kiadó, Szeged, p. 25
- <sup>26</sup> Uo, p. 61
- <sup>27</sup> Deleuze, G.: *Nietzsche és a filozófia*, Gond Alapítvány Kiadó–Holnap Kiadó, Debrecen–Budapest, 1999
- <sup>28</sup> Deleuze interpretálásában „...a pap nem csupán megméltelyezi a nyáját, hanem szervezi és védel-



- mezi is. Feltalálja azokat az eszközöket, melyek elviselhetővé teszik számunkra a bensővé tett, megsokszorozott fájdalmat. Élhetővé teszi a bűnösséget, melyet befecskendez. Egy látszat-aktivitás, egy látszat-igazságosság részeseivé tesz bennünket, s ez Isten szolgálata [...] Cseléd-pimaszságunk szolgál rossz lelkiismeretünk ellenmérgéül.” (Deleuze, 1999, p. 221)
- <sup>29</sup> Nietzsche, F.: *Túl jön és rosszon*, 1886, 1995, pp. 27–39
- <sup>30</sup> Nietzsche, F.: *Az Antikrisztus*, 1888/1993, p. 16
- <sup>31</sup> Nietzsche, F.: *Túl jön és rosszon*, 1886, 1995, pp. 38–39
- <sup>32</sup> Csejtei D.: *Prométeusz takaréklángon, Utószó*. In: Nietzsche, F.: *Az Antikrisztus*, Ictus Kiadó, Szeged, 1993, pp. 110–128; Arnold, Atwood, 2000
- <sup>33</sup> Nietzsche, F.: *Az Antikrisztus*, 1888/1993, p. 55
- <sup>34</sup> Uo., p. 60
- <sup>35</sup> Nietzsche, F.: *Ecco homo*, 1888/1889, 1908, 1994, p. 9
- <sup>36</sup> Hayman, R.: im. 1980
- <sup>37</sup> Foster-Nietzsche, E.: *The life of Nietzsche*, Strugis & Walton, New York, 1912
- <sup>38</sup> Hayman, R.: im, 1980, p. 20
- <sup>39</sup> Hayman, R.: im, 1980, p. 25
- <sup>40</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>41</sup> „El kell azonban ismerni, hogy Nietzsche tulajdonképp akkor érte el a lángelme magaslatát, amikor a görög életfelfogásról való nézeteit az ő szubjektív metafizikai tanaival egészítette ki. A lángelme ugyanis – legyen akár rendező, akár újíto – nem elégszik meg avval, hogy a saját egyéniségét bizonyos harmonikus egységbe rendezze, hanem törekszik arra is, hogy lelkét egy harmonikus műben, írottban vagy nem-írottban, kifejezze. A lángelme erős akaratu lényének következménye ez, amely nem elégedhet [meg] a harmonikus lelki passzivitással, hanem mint minden erős akarat, megfelelő érvényesülést keres.” In: Bibó I.: *Nietzsche*, Hatágú Síp Alapítvány Budapest, 1992, p. 14 (tovább: Bibó I.: Nietzsche, 1992)
- <sup>42</sup> Jung, C. G.: *Nietzsche's Zarathustra: Notes of the Seminar given in 1934–1939*, 2 Vol., Princeton University Press, Princeton, NJ, 1989. (ed.: Jarrett, J.)
- <sup>43</sup> Nietzsche, F.: *Ecco homo*, 1888/1889, 1908, 1994, p. 14
- <sup>44</sup> Uo., p. 14
- <sup>45</sup> Uo., p. 22
- <sup>46</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>47</sup> Nietzsche, F.: *Aus meinem Leben*, 1858, p. 12, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 659
- <sup>48</sup> Klossowski, P. (1969): The consultation of the paternal shadow, In: *Nietzsche and the vicious circle* (pp. 172–198), University of Chicago Press, Chicago, 1997; Pletsch C.: *The young Nietzsche: Becoming a genius*, Free Press, New York, 1991
- <sup>49</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>50</sup> Nietzsche, F.: *Túl jön és rosszon*, 1886, 1995, p. 89
- <sup>51</sup> Ludovici, A.: *Friedrich Nietzsche: Selected Letters*, Soho Book Company, London, 1985
- <sup>52</sup> Hayman, R.: im, 1980
- <sup>53</sup> Nietzsche, F. (1884/1908): *Im-Igyen szóla Zarathustra*, Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest, pp. 10–20
- <sup>54</sup> Uo. p.19
- <sup>55</sup> Jung, C. G.: 1934–1939, 1989, p. 10
- <sup>56</sup> Gadamer, H. G. (1986): *Das Drama Zarathustras, Nietzsche-Studien*, Band 15. pp. 1–15; Tatár Gy.: *Az öröklét gyűrije*, Nietzsche és az örök visszatérés gondolata, Osiris Kiadó, Budapest, 2000
- <sup>57</sup> Nietzsche, F.: (1884/1908) *Im-Igyen szóla Zarathustra*, p. 13
- <sup>58</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>59</sup> Nietzsche, F. (1872/1886/1986) *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986, p. 24
- <sup>60</sup> Heidegger, M. (1943/2006): Nietzsche mondása: „Isten halott”, In: *Rejtekkutak*, Osiris Kiadó, Budapest, pp. 183–232; Deleuze, G.: im, 1999; Tatár Gy.: im, 2000
- <sup>61</sup> Nietzsche, F.: (1884/1908) *Im-Igyen szóla Zarathustra*, pp. 211–213
- <sup>62</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>63</sup> Tatár Gy.: *Az öröklét gyűrije*, Nietzsche és az örök visszatérés gondolata, Osiris Kiadó, Budapest, 2000 p. 59
- <sup>64</sup> Nietzsche, F.: *Túl jön és rosszon*, 1886, 1995, p. 62
- <sup>65</sup> Deleuze, Guattari, 1987, p. 6
- <sup>66</sup> Nietzsche, F.: *Túl jön és rosszon*, 1886, 1995, p. 62
- <sup>67</sup> Uo. p. 63
- <sup>68</sup> Uo. p. 63
- <sup>69</sup> Nietzsche, F.: *Vidám tudomány*, III. könyv, 125-ös szám, idézi és fordította Tatár Gy. In: Tatár Gy.: *Az öröklét gyűrije*, Nietzsche és az örök visszatérés gondolata, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, pp. 54–55
- <sup>70</sup> Nietzsche, F.: *A vidám tudomány*, 1882, idézi és fordította Tatár Gy. In: Tatár Gy.: *Az öröklét gyűrije*, Nietzsche és az örök visszatérés gondolata, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, pp. 54–55
- <sup>71</sup> Arnold, Atwood, 2000
- <sup>72</sup> Nietzsche, F.: *Aus meinem Leben*, 1858, p. 10, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 686
- <sup>73</sup> Uo. p. 10, idézi angolul Arnold, Atwood, 2000, p. 686
- <sup>74</sup> Nietzsche, F.: (1884/1908) *Im-Igyen szóla Zarathustra*, p. 215
- <sup>75</sup> Uo. p. 214
- <sup>76</sup> Miller, 1991

## MARTIN SCHUSTER

### RITUÁLÉ, OUTSIDER MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZETTERÁPIA

#### 1. GONDOLATI RITUÁLÉ ÉS RITUÁLIS CSELEKVÉS

Bár a különféle rituálék életünk mindennapi részei, azok megfejtése, összetettségük kibogozása mégsem egyszerű feladat. A sokszor irracionális, különös viselkedésmódokat a témával foglalkozó szerzők különféleképpen magyarázzák. Ahogy számos viselkedésmód esetében a rituálék nem vezethetők vissza egyetlen okra, vagy, ahogy a rituálék kialakulását magyarázó elméletek jogosan megférnek egymás mellett, az alábbi megfontolások is a jelenségnek csupán egy részét érinthetik.

Mivel a rituálé fogalma alatt nagyon különböző dolgokat értünk, nem könnyű tehát egy közös „erő” alá hajtható definíciót találni. Egy lehetséges, legminimálisabb megfogalmazásra törő meghatározás a következő lenne: a rituálék olyan „rögzült, ismétlődő cselekvések, amelyeknek nincs közvetlen célja, de gyakran olyan hatást hívnak elő, amelyek az emberi befolyásolás lehetőségein kívül esnek.”

A rituálé fogalma a kényszcselekvésekkel összefüggésben kerül elő. A „rituálisan” kényszeres mosás például csillapítja a szennyeződéstől való retteget, amely az elviselhetetlenségig növekszik, ha a kényszerbeteg a saját rituáléban, azaz a kényszcselekvésben korlátozva van. A „rituálénak” ezt a fajtáját, a kényszcselekvést tehát akkor érthetjük meg, ha azt, mint egy – irracionális – félelemre adott reakcióként fogjuk fel. Az ún. „kényszcselekvés”, az irracionális félelem vezet „kényszcselekvéshez”. Kérdés, hogy ezzel a különbségtétellel közelebb jutunk-e a tulajdonképpeni rituáléhoz? Lehetséges-e egy – talán irracionális – gondolati rituálét elkülöníteni, amelynek logikus következménye a rituális cselekvés?

Vegyünk egy példát. A középkori flagelláns menetek célja az volt, hogy az isteni büntető akaratot befolyásolják. Az Isten, gondolták, az embert büneiért pestissel sújtja. Mivel az emberek az ostorcsapásokkal immár magukat büntetik, úgy gondolták, Isten a pestiscsapással akár fel is hagyhat, különösen azok esetében, akik magukat már amúgy is megbüntették. Amennyiben a rituális cselekvés nem bizarr, érthetetlen tett, akkor az említett premisszák logikus következményeiként tekinthetők. A „gondolati rituáléra” vetett pillantás megengedi tehát, hogy a tulajdonképpeni „őrült” rituálénak is értelmet tulajdonítsunk.

Más rituálék nem ennyire logikusan vonatkoznak a gondolati rituáléra. A maják például retteget attól, hogy a nap reggelre kelve elveszíti erejét (gondolati rituálé). Hogy újra erőt adjanak neki, a maják egy élő testből tépték ki a még dobogó szívet, hogy így is növeljék a nap erejét. Az „erőátvitel” itt természetesen metaforikus – szimbolikusan értendő. Ha bizonyos törzsek egy termékenységi rituálé során a dárdájukat a földre döfik, akkor a rituális gondolat, „hogy a föld újra termést hoz” és a rituális cselekvés – a dárda földre szúrása – között fallikus-szimbolikus kapcsolat áll fenn.

Ha tehát a rituális gondolat rituális cselekvéssé alakítása során álomszimbolikába ütközünk, akkor előfordulhat, hogy a rituálé egy tevékeny álom (gehandelter Traum) lenne?

Ki kell-e terjesztenünk a kényszcselekvés és kényszcselekvés – ami a rituálék megértéséhez jó szolgálatot tettek – közötti eddigi, egyszerű viszonyrendszert?

A rituálé – freudi (1900) értelemben vett „tevékeny álom” – megértésében segít-e, ha megkülönböztetjük a látens álomgondolatot az álmot előhívó vágytól, ami a manifeszt álomhoz vezet tovább? Szükségszerű-e, hogy a rituáléból oknyomozó módon a rituális gondolatra következtessünk, ami a tudat számára nem hozzáférhető, és nem is szabad, hogy hozzáférhető legyen? Minden esetre, a rituáléban az álomunk további elemeit is megtaláljuk, mint például az eltolást, mert mást jelent majd a bűnbak is, akire a rituális csoport az agresszióját áttolja.

#### 2. MIT VÉDELMEZ A RITUÁLÉ?

A látens álomgondolat és a manifeszt álomtartalom idevonatkozó beemelésével néhány olyan teoretikus elem is előtérbe kerül, amelyek a rituálék elemzésénél is felhasználhatóak.

Az álom azáltal védi az alvást, hogy az az álmodó aktuális vágyát teljesíti be (pl. a húgyhólyag nyomása kiválthatja azt az álmot, hogy az ember elsétál a wc-re). Vajon a rituálé vágyteljesítő-e? A rituálé energizálásában egy egzisztenciális és sokkal mélyebb nyugtalanság munkál (a már említett példákban a pestistől való megfertőződés veszélye, vagy a maják ag-

godalma, hogy a Nap „nem tud felkelni”). Ez az aggodalom éppenséggel „tévhitszerű” is lehet. A fertőzéstől való félelmet fel lehet fogni mint az eredendő bűnt érintő tévhitet. A rituálé csak enyhíti a félelmet, ami idővel egyre erősebb lesz, olyannyira, hogy az a rituálé megismétléséhez vezet (az ismétlés minden rituálé lényeges eleme). Mondhatjuk, hogy a rituálé óvja a lelki funkcióképességet (éberséget), amelynek során a félelmek időlegesen nyugalmi állapotba kerülnek.

Ezt a megállapítást vonatkoztassuk most az álomra. Talán ott sem csupán vágyteljesítésről van szó, amit az álom szolgáltat, hanem éppenséggel az álmat veszélyeztető félelmek és aggodalmak csillapításáról. Ha Freud az álomnak ezeket a lehetőségeit előre látta volna, nem jelentett volna olyan nehézséget a rémálmodok magyarázata.

Mivel a félelmek tévhitszerűek, azok valahol az ösztönök közelében tanyáznak. Az agresszív és libidinózus ösztönenergiák tévhitszerű félelmekbe folynak és rituálékba torkolnak. Így érthető, hogy a rituálék lefolyása sokszor véresen agresszív volt (ld. boszorkányégetés, önostorozás, dobogó szív kitépése stb.). Éppannyira véresek, mint az elmebetegek tévképzeteket követő cselekvések. Van Gogh például megpróbálta levágni saját fülét, talán, hogy megszabaduljon akusztikus hallucinációitól, de talán azért is, mert a kívülállókkal szembeni agresszióját önmaga ellen fordította. A mélyreható, egzisztenciális fenyegetettség érzésintenzitása drasztikus lépéseket követelt.

### 3. IRRACIONÁLIS FÉLELMEK ÉS NYUGTALANSÁGOK MINDENNAPI MEGJELENÉSEI

A rituálék vajon pszichopatológiai jelenségek lennének, amiknek vizsgálata a pszichiátria tudományos apparátusával történik? Semmi esetre sem. Még mi, teljesen átlagos emberek is ismerjük a mindennapok irracionális félelmeit. Nem csak a gyerekek félnek lelépni a járdáról – különben valami szerencsétlenség történik (s ebben az esetben azt a szimbolikus-metaforikus kapcsolatot kell látnunk, amit „határátlépések” névvel szoktunk jelölni). A félelmeket szerencsehozó tárgyakkal, talizmánnal lehet csillapítani. Irracionális betegségeképzetek és félelmek például az élemezésipar egész ágazatait tartják fenn. De rituálék egészen észrevétlenül is felbukkannak: a vétket és kárt éppúgy lemosunk, mint ahogy mossuk kezeinket, ha vétlenek vagyunk. Az irracionális félelmek legalább annyira jelenvalók, mint a mindennapi élet rituáléi.

Az egyik, talán legismertebb gyűjtő személyiség Sir Thomas Phillips volt, aki attól szorongott, hogy származásában sohasem lehet elég biztos. Ez az eny-

he nyugtalanság motiválta őt abban, hogy dokumentumokat gyűjtsön. Miden egyes megszerzett dokumentummal indirekt módon egy darabka bizonyosságot is szerzett. A nyugtalanság rendszeres felbukkanásával a gyűjtemény már-már kiáradással fenyeget.<sup>1</sup> Azt is felismerhetjük, hogy a művészeti események egy markáns része, mint például a gyűjtés, a nyugtalanság orvoslására alkalmas rituálé is lehet. Egy másik példa: egy jómódú hölgy csúnya arcdeformációval szép üvegeket gyűjtött – s mint a szimbolikus önképzés aktusa – ezzel szépségének saját sérüléseit kozmetikázta.<sup>2</sup>

### 4. SZENTEK LÁTOMÁSAI

A rituálék nem individuális magatartásformák, épp ellenkezőleg: egy törzs vagy csoport minden tagja részt vesz benne. Az egész csoport bevonása a rituálé meghatározó jegye is lehet. A fentebb említett rituálék tömeges megmozdulások, amelyekben, akár csak nézőként is, egész közösségek vesznek részt. Az aggódás és a megnyugvás gondolati rituáléja valamilyen módon az egész csoportot érinti.

A szentek látomásainak vizsgálatakor talán a rituálék keletkezésének közelébe férközhetünk, és láthatjuk, ahogy a víziók alapján születő vallásos rituálék a hívők lelki szükségleteit elégítik ki.

Ezek a víziók gyakran – mint a hallucinációk a pszichózisban – olyan félelmek, amelyek a látnokban mély nyugtalanságot váltanak ki, s amelyek nézetünk szerint a rituális cselekvést előidéznek. Ez megtörténhet álomban, ébrenléti állapotban, de az elragadtottság állapotában is, amelynek során a vizionáló szinte teljesen érzéketlen a fájdalomra, s mintha az érő lélek teljesen elhagyná a testet. Az egyház hivatalos álláspontja mindig is szkeptikus volt az ilyen víziókkal szemben. Az ilyesfajta kötelékek elfogadói mindig is pengeélen táncolnak. Ha a víziók egybeestek a hit alapvetéseivel, akkor az a szentség alapja lehet; ha viszont nem, akkor azt jó esetben beteges túlfűttségként lehetett értelmezni, szerencsétlen esetekben azonban ördögi inspirációra való hivatkozással lehetett intézkedni ellene.<sup>3</sup>

A keresztény látnok számára a rémkép-látomások felérnek egy pokolba vetett pillantással. Vegyük például Tundal lovag (1149) pokolbéli látomását, aki borzalomban többet aligha kívánhatott volna. Egy izzó rostélyon hatalmas ördögfigurát látott, aki az el-kárhozottak lelkeit ki- és belélegzi. Ezzel még nincs vége a dolognak. A következő képben a lelkek egy tóba fagyva jelennek meg, amelyen egy hatalmas ércmadár lépked, és kedve szerint csípi fel és emészti meg azokat. Ugyanezen lelkek síkló kígyókkal terhesek, akik belülről kifelé falják fel a testet. Hogy a lo-



vannak jó oka volt-e arra, hogy jövőjét a pokollal kösse össze, nem tudjuk, aggodalmának mértékét viszont el tudjuk képzelni. Védelmet végül a templomi szolgálat rituáléjában és a miseolvasásban talált. S ha ez még nem lenne elég: később keresztes hadjáratra indult.

Colletta von Corbie (Genti Kódex, ca. 1470) pokolvíziójában egy reális, evilági cselekmény vonatkozik a vízióra, amelynek során elkárhoztak szenvedéseit látja. Ő maga egy vasráccsal van elválasztva a lelkeket emésztő tűztől és egyéb veszélyes eseményektől. Nem tudunk semmit Colletta von Corbie életviteléről, csak a félelmiről. A szörnyű eseményekben való alámerülés mértékére csak abból következtethetünk, hogy a látomást követő ébredés után még órákig a vasrácsba kapaszkodott. Az ébrenléti cselekvés – bármily irracionális is – a felidézett félelmek csillapítására szolgál.

Az ilyesfajta látomások aztán a vallás realitásának okulására írásban és képben bizonyítékául szolgálnak – a Hittani Kongregáció egy kritikus állásfoglalása szerint – mindazok számára, akik a látnokok félelmeit elsajátítják. Az is igazolható, hogy a víziók bizonyos elemeit a vallási érvrendszer is átvette. Svédországi Brigitta például a meztelen Kisjézussal találkozott látomásai során, és ettől fogva szinte minden születésjeleneten meztelenül ábrázolják az isteni gyermeket.

## 5. OUTSIDER-MŰVÉSZET

Az „elmebetegek művészete” fogalmának negatív konnotációja elkerülésére ma már inkább állapothoz kötött művészetről<sup>4</sup> vagy kívülálló művészetről (outsider art) beszélünk. Ebben az összefüggésben döntően skizofrén betegek képi megnyilvánulásairól van szó. A szentek látomásaitól nem esik olyan távol a skizofrén örület, sőt éppen a skizofrénia ismeri az „apokaliptikus-ekszztatikus” átélést. Navratil (1992) így írja le egy 17 éves péktanuló zavarait<sup>5</sup>: „Olyan volt, mint egy nagy fényesség, amiben fekete pontok és két ember tűnt fel, mintha ezüstösök lennének [...] aztán két felhő és egy fehér kereszt jelent meg az égbolton. Ebben a pillanatban tudta, hogy meg kell mentenie a világot, Isten lelke legyen vele.”

Ha a beteg vizuális élményét a víziókkal közös polcra helyezjük, akkor az outsider művész pillantása a mennyre vagy a pokolra sokkal direkter, mint a vizionáriusok leírásait lejegyző képíróké – talán éppen ennek a fajta művészetnek feszültsége, izgalma az oka.

A festés többnyire azonban még nem ábrázolás, hanem az örület élményére adott reakció, amit egy erős, belső egzisztenciális nyugtalanság motivál. Carl

Frederih Hill outsider művész életét és munkásságát Lindhagen (1998) dolgozta fel és dokumentálta. Ez a feldolgozás teszi lehetővé, hogy Hill tévképzeteit és munkáit egymásra vonatkoztassuk. Elképzeléseiből az derül ki, hogy ő maga a világvégét várta, vízőzön formájában. Művészetében viszont az egész világ számára megváltást hozott. A saját létét fenyegető félelmei megnyugtatósát nárcisztikus vágyteljesítéssel köti össze. Ő, a művész, mint a világ megmentője tűnik fel az égbolton csillagkép formájában. Navratil (2000) idézve: „A festés számára mágikus rituálévá vált”. Idézzük emlékezetünkbe, hogy a félelmek rendszere és a festői rituálé milyen közel áll a hitbéli valósághoz. A világvégét szekták hirdetik, a félelmek legyőzésére szolgáló cselekedeteket pedig a való világban kell gyakorolni: így aztán egész csoportok időznek heteken át bunkerekben, hogy csalódottan megállapítsák: a világ vége ezúttal is elmaradt.

A másik példát August Wallas spirituális rendszere szolgáltatja. Mint annyi más rituálé, az ő rendszere is titkos nyelven íródott (a mai rituálékban ez pszeudo-tibeti vagy latin nyelv). Festészetének rituális gondolata egyfajta kifordított szomorúság. Ifjúkorában, intézetben töltött évei előtt, vesztette el szeretett nagymamáját. Azt mondták neki, hogy „az öröklétbe távozott”. Az ábrázolt világvége élményeiben egy, a vágyott múltat elérő, visszafiataltató vágyat lehet felismerni. Képein jól felismerhetően a világmindenség látható, amelyen egy lyuk tátong, úgyis mint egy átjáró az „öröklét-végállomáshoz” (Ewigkeitenneländ), ahol megint minden jó lesz. Amíg a festés egyrészt az egzisztenciális félelmeket mérsékli, másrészt a szükségszerűség kényszercselekvésé is válhat. Amikor Martha Michalowska festőnő pénze elfogyott, hogy ecsetet vegyen, a haját kezdte tépkedni és használta ecset gyanánt<sup>7</sup>.

A festés az outsider művészeknél tehát rituálészerű cselekvés, ami az örület egzisztenciális fenyegetését dolgozza fel. Ezért lehetséges az időleges megnyugvás; a folyamatosságot a fel-felizzó téveszmék biztosítják. Itt elég Adolf Wölfli hihetetlen produktivitására gondolni, akit éppen ez a váltójáték tartott feszültségben. Számos művész megemlékezésében olvashatunk a festés megnyugtató hatásairól, például Van Goghnak bátyjához, Theo-hoz írt leveleiben. Néhány outsider művésznél a festés időlegesen el tudja fedni a beteges félelmeket, de magát a lelki eredetű betegséget teljesen meggyógyítani mégsem tudja.

## 6. FESTÉS A MŰVÉSZETTERÁPIÁBAN

Ha valaki a környezetünkben hobbyfestésre adja a fejét, akkor hasonló dolog történik vele, mint az outsider művészekkel: a festésbe beledolgozza a

gondjait és komplexusait, miáltal azok időleges mérséklését éri és komplexusait, miáltal azok időleges mérséklését éri el. Ez, a pszichoterápiái gyakorlatban, a neurózis gyűjtőfogalmával illelhető esetek tartós javulását eredményezheti. A terapeuta a változást alaposabbá és tartósabbá teheti, ha a festői fantázia erejét és lehetőségeit ösztönzi. Példa erre a vizsgadrukk kezelése. A vizsga nehéz feladatát a képen egy meredek hegyoldal jelképezi (XXVIII. tábla). A páciens a meredély előtt áll, anélkül, hogy a hegyes táj bármilyen utat kínálna. A vizsgára vonatkozó félelmek egyszerű csillapítását jelenthetné, hogyha az ember egy hegycsúcsra helyezné magát. A terapeuta instrukciója azonban a következőképpen hangzik: 1. „Kössön barátságot a hegyell!” A barátságosan napos hegyi táj mérsékli a kliens ellenállását; könnyebben átadja magát a tanulás kalandjának. 2. „Most keressen magának egy utat a hegycsúcsra, és rajzolja is meg!”. A most még barátságosabb táj megnyílik, és a helyzet átvitele a tanulásra és a vizsgára immár könnyebb: az ember a való életben is talál egy – a saját képességeihez mért – a tananyaghoz vezető utat. Végül 3. a klienst még egyszer saját, uralt hatásköre felé orientáljuk. Hátizsákjában minden szükséges dolgot megtalál, metaforikusan a szükséges tudást is. (XXIX. tábla)

A művészetterápiának az az előnye, hogy egyben cselekvő terápia is; a festés aktusa realitást teremt. A gyógyító rituáléből tudjuk, hogy milyen erő szabadul fel a cselekvés során, például a lourdes-i csodás gyógyításokkal. Az ilyesfajta gyógyítások feltételei között első helyen a vallásos meggyőződés és az utazásra fordított investíció szerepel.<sup>8</sup> A művészetterápia lehetne az a hely, amelyben ki lehetne dolgozni a tudományos alapokon álló terápiás rituálét<sup>9</sup> például egy olyan kombinációban, ahol a fantáziautazás egy korábbi „áldozat” meglepően intenzív élménybeszámolójához kapcsolódik. A páciens ennek során felkeres egy templomot, ahol választhatóan találkozik egy nővel vagy férfival, aki egy előzőleg már átgondolt, fontos életkérdéshez ad tanácsot. A résztvevők nagy része valóban meglepő és segítő tanács-imaginációkban részesülhet.

## 7. VÉGKÖVETKEZTETÉSEK

A rituális gondolat és a rituális cselekvés megkülönböztetése – ami magában foglalja a kényszer-gondolat és kényszer-cselekvés megkülönböztetését egyfelől, másfelől a látens álmogondolat és a manifeszt álmotól is befolyásolt jelenséget is –, hatásos eszköze a rituáléról, az elmebetegek művészetéről és a művészetterápiáról való gondolkodásnak.

Az elmebetegek művészetét felfoghatjuk egy olyan cselekvésként, amelynek során a betegséghöz

kötődő félelmek és a mély nyugtalanság csillapíthatóak. Ennek az eljárásnak rövidtávú hatásairól tudósít több outsider művész is (pl. Van Gogh). A rajz gondolatrituáléjának és a rajz rituálcselekvéseinek összetevése ennek a művészetnek a mélyebb megértését szolgálja, és azt is lehetővé teszi számunkra, hogy az egyes alkotók lelkünkre specifikusan ható művészetét megragadjuk, mint a lélek rendjére való vágyakozást bizonyító erőt.<sup>10</sup> Adolf Wölfler büntudatának feldolgozása és az elhatárolódás a második világháború utáni német *Zeitgeist*-ben visszhangra talált. A rajzi cselekvések a normális státuszú, vagy neurotikusok számára is éppúgy lehetnek megnyugtatóak, és az enyhébb esetekben talán gyógyító hatásúak. A terapeutának azonban a festés során mindig orientálnia kell a páciensre.

Ha a rituálét, mint egy, a való világban véghezvitt cselekvést tekintjük, ami a fantáziavilág beteges aggodalmára irányul, akkor ugyanennek a nyugtalanságnak vagy aggodalomnak a csoportszintű eredetét is kereshetjük. Ez a típusú szorongás izoláltan, egy embernél is jelentkezhet, mielőtt az másokban is kibontakozna. Valószínűleg a világ és a vallási előljárók azok, akiknek a víziói figyelmet keltenek, hagyományozódnak, és egy olyan probléma-magot képeznek, amely a kollektív rituáléval válik kezelhetővé. Bizonyos időszakok vezető művészeire kell itt gondolni, akik látomásaikat és szorongásaikat képekben dolgozták fel, amelyek bizonyos időszakokban csak kevesek számára olvasható kódok voltak. Végül engedjenek meg nekem egy fikatív és kissé komolytalan példát. Az *Asterix és Obelix*-ben van egy figura, Majestix. Ő egy gall falucsakának a királya, bátorsága is ehhez méretezett. Igazán csak egyvalamitől fél, nevezetesen attól, hogy az ég egyszer csak a fejére esik (rituális gondolat). Könnyen elképzelhetjük, hogy a gallok gyülekezőtermének ékessége éppen az a kép lehetett, amelyen az égboltot láthatjuk alábukni. Mit kell tennünk tehát? Legalább egyszer az évben egy rakétát a levegőbe lőni (rituális cselekvés) és figyelmeztetni az égboltot: tilos leszakadni.

Fordította: Aknai Katalin

## IRODALOM:

- Frank, J. D.: *Die Heiler*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1997  
Freud, S.: *Die Traumdeutung*, Fischer Studienausgabe, Frankfurt, 1972, 1900  
Dinzelsbacher, P.: *Himmel, Hölle, Heilige. Visionen und Kunst im Mittelalter*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2002  
Kraft, H.: *Grenzgänger zwischen Kunst und Psychiatrie*, Deutscher Ärzteverlag, Köln, 2005  
Lindhagen, N.: *Hill tekmar*, Bökverlaget Signum, Lund, 1988

Muensterberger, W.: *Sammeln – eine unbändige Leidenschaft*, Berlin Verlag, Berlin, 1995  
Navratil, L.: *Schizophrenie und Religion*, Brinkmann und Bose, Berlin, 1992  
Navratil, L.: *Gespräche mit Schizophrenen*, Paranus-Verlag, Neumünster, 2000  
Niederland, W. G.: Die Narbe – ein Fall von angeborener Gesichtsentstellung, *Psyche*, 1977, 31, pp. 263–271  
Schuster, M.: *Rituale, Kunst und Kunsttherapie*, MWV, Berlin, 2008  
A szerző magyarul megjelent munkája: Schuster, M.: *Művészetlélektan – képi kommunikáció – kreativitás – esztétika*, Ford.: Balázs I., Panem Kft., Budapest, 2005)

#### JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Muensterberger 1995
- <sup>2</sup> Niederland 1977
- <sup>3</sup> Gondolatmenetemben és példámban Dinzelsbachot követem 2002
- <sup>4</sup> Navratil 2000
- <sup>5</sup> Navratil 1992, p. 41
- <sup>6</sup> Navratil 2000, p. 51
- <sup>7</sup> vö. Navratil 2000
- <sup>8</sup> vö. Frank 1997
- <sup>9</sup> Alapvetések és példák ld. Schuster 2008
- <sup>10</sup> Kraft 2005
- <sup>11</sup> vö. Frank 1997
- <sup>12</sup> Alapvetések és példák ld. Schuster 2008
- <sup>13</sup> Kraft 2005



## KOMÁROMI ERZSÉBET KATALIN

CIFRA PALOTA

### *A vizuális kifejezés formálódása Ritter Gábor képeiben*

Ritter Gábor képeit szeretném Önöknek bemutatni (*XXXI–XXXVIII. tábla*), azt a fejlődési ívet, amelyre közös munkánk során ő talált rá, és amelyben én csupán teret adtam neki, hogy kipróbálhassa magát, s rejtett képességeit megmutathassa, illetve fejleszthesse.

Előjáróban két gondolatot szeretnék vázolni, amely alapján jobban körvonalazható, milyen körülmények segítettek ennek a rajzi anyagnak és ennek a művészi attitűdnek a megszületését.

Egyrészt néhány szót szólnék az OPNI gyermekosztályán működtetett művészetterápiás műhelyről, arról a munkamódszerről, amellyel dolgoztunk; másrészt a hajdan volt intézet komplexitásából származó előnyökről.

Az OPNI gyermekosztálya 15 akut és 15 rehabilitációs ágygal működött. Az akut részre bekerülő gyermekek feltáró diagnosztikus és gyógyító munkájában közösen vett részt a pszichiáter, pszichológus, gyógypedagógus, fejlesztőpedagógus és a művészetterapeuta.

Ebben a szakaszban a művészetterápiás munka is a gyermekek megközelítéséről, illetve megszólításáról szól, személyes problémáiknak feltérképezéséről. Műhelyemben ehhez alkalmazkodva igyekeztem a gyerekeket rávenni arra, hogy ők maguk találják meg maguknak a személyükhöz legközelebb álló kifejezésformát. Ez nem csak az eszközök önálló kiválasztásában fejeződik ki, hanem a témaválasztás teljes korlátlanágát, a megvalósítani kívánt önkifejezési forma teljes kötetlenségének támogatását is jelenti. Nem adok témát, arra vagyok kíváncsi, őt mi foglalkoztatja; nem teszek eszközt elé, nem tudom, mivel dolgozna legszívesebben. Minden eszköz elérhető, elvehető; a technikai segítséget mindegyikhez megadom. A direkt párbeszéd korlátoz, én kapukat akarok kitárni. Oldott légkörben játszunk, ismerkedünk az atelier-szerű terápiás műhelyben.

A művészetterápia lehetőséget ad a gyermeknek témák, érzelmek, hangulatok kommunikálására, zavaró emlékek, helyzetek feldolgozására. Célja az önkifejezés támogatása, a stressz oldása és levezetése. Segítenek a gyermekkel való kapcsolat kialakításában, viselkedése értelmezésében, támogatják a gyermek fejlődését, változását.

A rajzok megértése a strukturális jegyek, a rajzolás

folyamata és tartalmának integratív megközelítésén keresztül történik. Felhasználhatósága tehát diagnosztikus és terápiás lehetőségeket egyszerre rejt magában.

A rehabilitációs eljárásban hangsúlyozott a személyiség teljes részvételét segítő eszközök biztosítása. Az intrapszichés folyamatok rendezése, az élményreakciók feldolgozása mellett az elfogadott viselkedési normák, megfelelő kommunikációs készség kialakítása, a problémamegoldó és stressztűrőképesség kibontakoztatása kerül előtérbe.

Ebben a komplex folyamatban – különösen gyermekeknél, a verbális kifejezés fejletlensége, elégtelensége miatt; valamint hogy a rajz a játék része: az önkifejezés természetes módja – jelentős szerepet kap a művészetterápiás foglalkoztatás minden formája.

Az alkotás a gyógyításban a belső élmény, az énerő mozgósításán keresztül hat – a tevékenység, alkotás, a terápiás irányuláson keresztül a megvalósulásig, a vizuálisan is megjelenő élményig.

Pácienseink stabilizációjában nagyon fontos a kezelési folyamatosság: a gyermekből serdülő, majd felnőtt lesz. Az átadás szabályaiban a legfontosabb a folytonosság. Ha a kezelési láncolat megszakad, a beteg visszanyert képességeit könnyen elveszítheti, betegségében visszaeshet. Ha a gyógyulásban a művészetterápia a vezérfonal és ezt veszti el, stabil állapota megbillenhet.

Az – azóta felszámolt – OPNI-ban az osztályok közti átadás ideális volt, ma ez álommá vált.

Gábor már rég a felnőtt rehabilitációs osztályhoz tartozott és ott vett részt munkaterápiában, mégsem volt hajlandó oda járni művészeti csoportba, évekig szabadon jöhetett hozzánk, művészetterápiás műhelyünkbe. Az intézeten belül szerencsésen megvalósítható volt az átjárhatóság, a pácienseink pillanatnyi állapotához való alkalmazkodás lehetősége felbecsülhetetlen előnyökkel járt. Ma a gyógyításnak ez a fajta flexibilis alkalmazkodása elveszni látszik a strukturális átalakítások harcmezején.

Gábor, középsúlyos értelmi fogyatékos fiú. A szülei elváltak, amikor ő 10 éves volt. Anyja, amíg a férje elutazott egy nagybácsi temetésére: gyerekestől, bútorostul – minden előzetes előkészítés nélkül – megszökött otthonról. Gábor ekkor harmadik osztályos volt. A nyolc kiegészítő iskolai év után bőrdíszmű-

vességet tanult, de bizonyítványt nem kapott. Anyja és annak élettársa részéről sorozatos bántalmazás érte testileg, lelkileg. Már akkor osztályunk látószögébe került egyre mélyülő depressziós tünetei miatt. Nem sokkal később került rehabilitációs részlegünkbe, ahol talákoztunk a művészetterápiás műhelyben. Gábor eleinte nagyon gyanakvó, passzív, visszahúzódó és lassú volt. Rajzolni nem volt hajlandó, egész nap csak hulladék bőrtöket lyukasztatott, bőrcsíkokat hasogatót, apró bőrtárgyakat, papírdobozkákat fabrikált. Művészetterápiás foglalkozásainkon kezdetben sablonokat készített vastagabb kartonlapokból, ezeket kivágta és látszólag minden előzetes elgondolás és tervezés nélkül gyűjtögette. Később ezeket körberajzolta, a papíron mindig tovacsúsztatva különböző ritmusokat hozott létre, majd azokat kiszínezte. Egy-egy négyzetlap, kör, háromszög, vagy hatszög segítségével, azok áthatásaiból érdekes ornamentális felületet komponált. Később ugyanezt a hatást vonalzóval érte el, majd lassan szabadkézzel is alakította a felületet. Ezután szabadkézzel készített ugyanilyen hatású képeket, majd egyre lendületesebb, játékosabb formákkal zsúfolta tele a lapot. Egyre bátrabb, élvezetesebb lett a rajzolás, ő is egyre jobban szerette. Sokáig rajzolta ezeket a játékos díszítményeket, nagy szorgalommal, de lelkesedése nem volt még az igazi. Az igazi áttörést az első konkrét ábrázoló műve volt. Ezután tudatosan kereste a témát.

Egyszer a szekrényemben talált egy műemlékvédelmi szakkönyvet<sup>1</sup> amelyben a második világháború után sorsukra hagyott pusztuló várak, kastélyok, kúriák levelezőlapnyi – igen rossz minőségű – fekete-fehér fényképei voltak. Gábort valamiért elbűvölték a felvételek, hosszasan nézegette a szinte felismerhetetlen romokat, majd a kezdeti sablon-rajzainak hangulati elemeit felhasználva és a fényképekről érteni vélt szerkezeti elemekből kezdett házakat rajzolni. A tíztizenöt centis fekete-fehér képek inspirációi nyomán negyven centis tobzódóan színes alkotásokat készített.

Vidám, játékos, meseszerű képei derűs érzelmi hangulatokat ébresztenek, gyermeki látásukkal egy varázslatos birodalomba vezetik a nézőt. Képeinek kiegyensúlyozott színhasználata vizuális érettségről árulkodik.

Először megrajzolja a kompozíciót. Minden vonalat két-háromszor áthúz, mégsem érződik rajtuk semmiféle darabosság. Utána színez. Könnyedén, játékosan, látható élvezettel.

Rajzait általános harmónia jellemzi.

„A harmonikus összbenyomás általános értelemben az egészséges, a társadalomba jól beilleszkedő

emberek rajzait jellemzi. A harmonikus rajz áttekinthető, tiszta, jól tagolt, arányos elrendezésű, meleg, határozott vonalvezetésű, szabályos (de nem mereven szimmetrikus). Gyors, spontán módon készül, a formák tiszták, egyszerűek, nem túlzottan szögletesek, vagy lekerekítettek.” – írja Dr Vass Zoltán, a rajzelemzés egyik hazai szaktekintélye.<sup>2</sup>

Gábor az OPNI bezárását megelőző években az intézet rehabilitációs osztályának a férfi foglalkoztatójában dolgozott: kertet rendeztek, kertészkedtek, takarítottak. Az egyszerű fizikai munkában jól megállta a helyét, számítani lehetett rá: szorgalmas, kötelességtudó. A kollegái is elfogadták, Gábor is szívesen volt velük.

Első önálló kiállítása 2007-ben volt a Tárt Kapu Galériában, ami akkor az OPNI területén működött.

Mára a mindennapjaihoz immár hozzátartozó képzőművészeti alkotástól továbbra sem szakadt el. Egy héten egyszer eljön a művészetterápiás foglalkozásra a Merényi Kórházba, ahol jelenleg is folytathatja munkáját, a Gyógyfoglalkoztatásért Alapítvány Foglalkoztatójában. Ám egy héten csak egyszer. Az alapítvány munkatársai hozzák-viszik Solymárról a Gyáli útra. Egyedül nem tud közlekedni. Hosszú távon ez biztosan nem lesz megoldás az ő életében. Otthon is rajzol, munkáit időnként elhozza, megmutatja.

Csak reménykedhetünk mindannyian, hogy az OPNI bezárása nem fogja Gábor alkotókedvét és lehetőségeit elvenni és a megtalált kreativitás, képeiből felénk áradó igaz értékteremtés része maradhat életének.

Terveink szerint az MTA Pszichiátriai Gyűjtemény kiállítóterében is lehetőség adódik az önálló megmutatkozásra, más alkotókkal közösen további kiállítások szereplője lehet.<sup>3</sup>

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Ézsiás Anikó – Szakály István (szerk.): Pusztuló műmlékeink nyomában, Történeti kertek, „Készült a Magyar Televízió Pusztuló műmlékeink nyomában és Történeti kertek című adássorozatai alapján”, RTV – Minerva Kiadó (Budapest), 1983, 99, [1] p., [80] p. (?)

<sup>2</sup> Dr Vass Zoltán: *A rajzvizsgálat pszichodiagnosztikai alapjai*, Flaccus Kiadó, Budapest, 2006

<sup>3</sup> Jelen kötet megjelenésének idején egy újabb tárlata zárult, amit az MTA Pszichiátriai Gyűjtemény első kiállításaként 2009. június 18 – december 31. között láthatott a nagyközönség.

## GAÁL JÓZSEF

### ÉLŐ ART BRUT

#### *Bogdándy Zoltán Szultán*

„Sokan képzelik, valami megátalkodott sötét pesszimizmusból csinálom, amit elébük rakok. Micsoda nyomorúságos tévedés! Épp csak fel akarom hívni becses figyelmüket, hogy ezek a dolgok és lelkek, melyeket ők rítanak és megvetendőnek tartanak és rájuk se néznek, igen ezek is mekkora csodák. És kerülik a félreértést, hogy komor részemről ez, groteszk és szatíra – nem, nem! Vagy keserűség! Inkább imádat: ezért szeretném a kellemetlennek tartott tárgyakat ismét visszahelyezni... bova is?”

*Jean Dubuffet*

Vissza az eredethez! Dubuffet határozta meg az art brut lényegét. A René Drouin Galériában 1949-ben az Art Brut kiállítás katalógusában még azt is megfogalmazta a fenti idézetten kívül, hogy „minden művészi kultúrától mentes személyek műveiről” van szó, ahol az utánzási hajlam alig játszik szerepet, saját magukból merítenek. Mindez mennyire igaz a most bemutatásra kerülő művész alkotói módszerére! Persze Dubuffet túloz, mert a látszólag kultúrától mentes alkotás valójában kultúrát befolyásoló tett. Az art brut továbbra sem szűkíthető le a pszichotikus betegek képi kifejezésének tudományos kutatására, amelynek célja a gyógyítás és a diagnosztikai módszerek kiegészítése. A marginális élethelyzetekben született művek kifejező ereje dönti el, hogy a „nyers művészet” kategóriájába sorolhatjuk, ezért nincs helye a szépelgő amatőrizmusnak, a művészetterápiás giccsnek. A primitív népek művészete és a népi kultúrák motívumkincse, a gyermekrajzok közvetlensége, a révületben alkotó médiumok önkíró ábrái, az elmebeteg bizarr látomásai, a naiv művészek ábrándjai, a megszállott újítók irracionális tervrajzai inspirálták a modern művészetet. A jungi lélekmodell is táptalaj az ősi gyökerekből táplálkozó, archaikus világhoz hasonló ideák továbbéléséhez. Az art brut alkotói is művészek, ám a pszichoszociális műhelyekben ritkák. Keskeny spektrumban határozhatjuk meg a saját útjukon járó művészeket, akik befelé figyelve, a belső konfliktusokat az alkotás kényszere által katartikus mélységű művészetté alakítják. Nem elég a nyers ösztönösségre hivatkozni, jól tudjuk, hogy a művészi fejlődés nyomon követhető a pszichotikus betegnél is. Ezért az art brut lényegét nem csak elmekórtani szempontból kell magyarázni, ki kell emelni a laboratóriu-

mi védettségéből, meg kell szüntetni azt a szerepsémát, hogy az egész csak a „normalistól való eltérés”, körosan bizarr világ.

Fél évszázaddal később újra meghatározhatjuk az art brut lényegét. Közvetve, vagy közvetlenül a hamis és felszínes társadalmi tudatot támadja, eszköz a leplezésre, még akkor is, ha az alkotók ennek nincsenek tudatában. Több annál, mint amit „szakértői tekintéllyel” mondhatunk, nem önszuggesztív primitív technika a pszichikus megnyugtatóra, a feszültség feloldására. A legösztönösebb alkotónak is van stílusa, amit sajátjaként fejleszt, s mint belső rendszert az érzelmi, indulati erők alakítják. Az art brut alkotói lehetnek pszichotikus betegek, naiv együgyűek, a társadalom által, vagy önhibájukból perifériára került művészek. Az intellektuálisan kontrollált, képzett művészek és a megszállott, a belső régióban bezárt alkotók között sokféle átmenetet találunk. A művek sajátossága által képesek vagyunk eldönteni, hogy valóban art brut művészetre találtunk-e. Bogdándy Zoltán Szultán művészete a legjobb példa arra, hogy a konok módon önálló művész milyen messze jut a kívülről diktált művészeti attitűdöktől. A sors általi meghatározottság – tudatos ellenállás a külső elvárásokkal szemben – túllendítette a társadalmi és művészeti konvenciókon. (XXXIX–XLIII. tábla)

Bogdándy Szultán műveit csak korunk sajátos bemutatásával lehetne értelmezni. Sokféle valóságértelmezés van, manapság az illúziókban élő ember csak a káprázatokra fogékony. A Szultán műveiben rejlő világmagyarázat ellentétes a technikát fetisizáló korrall. A posztmodernnek nevezett korban a cyber-révület mellett a retro-érzelmekkel manipuláló művészet a 'trendi'. Az egyik mechanikus és anyagelvű, míg a másik kimódolt ornamentika, kohéziós erők nélkül. Szultán a kezdetektől ellenálló volt, de avantgardizmusa független a klikkektől, ezért elszántan egyedül járja útját. A politikai változások sem adtak feloldozást, valójában a periférián dolgozó avantgárd művész életét éli. Azt a vidéki dadaizmust folytatja, amely egyszerre lázadó, ugyanakkor kitapintható egy humánus alternatíva, körvonalazódik egy archaikus ideákkal telített művészet. Szultán sohasem volt tudatos ellenálló, nem vitázik, és nem harcol a poszt-avantgárdból kinövő „nemzetközi akadémizmus” trendjeivel, saját világát építi fanatikus módon. Most



a szabadság és a személyiség megmentése lenne a legfontosabb szerepe a művészetnek, mégis a homogén, egymást másoló és az aktualitásért versengő trendeket futtatják. Szultán az 'intellektuális blöff' és a blaszfémia helyett egy ősi, katartikus művészetfelfogást támaszt fel. Nem vesz tudomást arról a teóriáról, hogy csak „kvázi-rituális” imitációként tárgyalják a mágikus töltetű művészetet. A mágikus világgép számára természetes állapot, nem küzd érte, nem intellektuális probléma, hanem az alkotás alapja. Sokan már meghaladottnak gondolják ezt az alkotói világgépfelfogást, nem veszik észre, hogy a természeti ember még mutánsként vegetál a mélytudatban, és korunk emberének lelkében céltalan agressziót teremt a felszínre törve. Az a mítosz, hogy a művész pokoljárásai által példát mutat, alászállásával, áldozathozatalával jó irányba terelheti a megtévedt közösséget, vagy elhárítja a veszélyt, korunkban sokszor torz formában bukkan fel. Az avantgárd művészeti mozgalmakban totalitárius politikai eszmékhez kapcsolódva inkább romboló erőként jelentkezett. A művész, mint sámán, kiválasztott gyógyító – kiengeszteli a démonikus erőket, megerősíti a lélek kapcsolatát a spirituális szférával. Túlzás lenne azt állítani, hogy Szultán munkái a kollektív tudattalanságból származnak. Tapasztalatom szerint az individuális – sokszor patológikus – képzelgések által az archetipikus képzet személyes szűrőn át módosul, egyedivé válva aktualizálódik. A stilizálódást fokozza a saját stílus általi megformálás, így az individuális élettörténetbe ágyazott őstörténet új szerepet kapva él tovább. A műalkotás rejtett váza egy ősi lét-dráma, amely korunkra vetítve és átalakítva bizarr és univerzális egyszerre. Az archaikus kézművesség és a termelt, silány anyagok használata a művekben fokozza ezt a kettősséget.

A beavatott titka mindig a tragikus létfelismerés, ezért volt a művészet kockázatos vállalkozás. Korunkban már romantikus babonaságnak tartják ezt a felfogást is, a művészet már a szórakoztató ipar része lett. Most a kulturális piac jutalmazza az újdonságot, a gyártót mindig új áru létrehozására kényszerítve.

A posztmodern filozófusok szerint válságban van a nyelv, inkább elfedi a valóságot, félrevezetve az értelmezések labirintusában. Ahogy nem létezik kanonizált filozófiai rendszer, úgy az esztétika és a műalkotást értelmező hermeneutikai módszerek is identitástudatban szenvednek. Önreflexív módszerekkel nem jutnak el a műalkotáshoz. Így az értelmező szöveg is fáradtan biceg a művészet után. Ha a nyelv nem közvetítő, csak öncélú retorika, nem képes megteremtteni a valóságot. Ezért a kép is hamissá válik, mert az erőtlenné váló szó kimeríti. Mindezt azért mondom, mert nem lehet minden elegáns dekoráció transzcendens, metafizikus és spirituális. Könnyedén, szinte rutinból köpik ki a fellengzős jelzőket a kilúgo-

zott ornamentikákra és az elegáns dekorációkra. Eből kiderül, hogy a „nagy paradigmaváltás” ellenére a művészetben még vannak művészek és befogadók, akik igénylik a szellemi tartalmakat, láttatják azt a művek által. Pedig jól tudják, hogy a posztmodernnek nevezett társadalom egy totalitárius társadalmi rend örököse, politikai és erkölcsi hasznot húzva a kultúrából és a sportból, sejtetve egy körülírhatatlan „világ-szellemet”, amely igazából a pénz, a gazdasági hatalom. Jelenleg nincs cél csak haladás, az ideák nélküli ember fél saját természetétől, a társadalmi lét által eltorzult ösztöneitől, gúzsba kötött szörnyetegeitől. Talán ezért döbbennek meg Bogdándy Szultán művei láttán sokan, elutasítva a meg nem értett üzenetet. A manipulált, már lelkileg is függőségre ítélt ember csak a banális, szellemi dimenziók nélküli műveket képes fogyasztani. Az esztétikai megítélés és befogadás katarzismentes, a kvázi közösségben nem létezik a kollektív tudattalan, amely csatornaként működött az archetipikus képzetekhez. Módosult a művészethez való viszony, a jelentéshangsúly, az új normák, új viselkedési minták elvetik a komplex világgéppel rendelkező műveket. A Szultán műveiben rejlő szimbólumok egyszerre személyesek és univerzálisak. Ösztönös, de nem a nyers ösztön kirobbanó megnyilvánulása, hanem a lét rejtett dimenzióit, a tudatalattiba fojtott érzelmeket, a társadalmi elvárások által kordába zárt archaikus világgépet hozza felszínre. Munkái a hazatalálás kísérletei és annak kudarcai, mert már nincs út a természetes valósághoz. Az ember teremtette mesterséges valóságok már többszörösen lefedték azt a természetes létet, amely táplálta és éltette az archetipusok láncolatát. Így már végleg a tudatalatti babonás régiójába száműzetett a természetet tükröző jelképrendszer. Ha az ösztönös, zsigeri vágy stilizált formává alakul, akkor nehéz értelmezni eredetét.

Bogdándy Szultán művészetéről akarok írni, ezért meg kell határoznom a helyét a művészetben. Az eddig leírtak alapján nyilvánvaló, hogy a mostani szcénában nincs helye, mert művei alapvető létfelmérő problémák koncentrátumai. Ezért a modern, önreflexív felfogáshoz semmi köze, számára nem léteznek megoldandó esztétikai problémák. Jelenleg a művészet legitimitásának állandó kérdése uralja a teoretikusok elméjét. A műalkotás létjogosultságát a tudományokba kapaszkodva próbálják igazolni, így áltudományos mázzal beburkolva elfelejtik, vagy tudatosan tagadják eredendő feladatát, a világ mágikus megismerését. Racionalizált tükrözés és mimézis elméletek, tudományos rendszerek esztétizált interpretációja, úgynevezett kvázi-tudományos mutációk tömkelege jelenik meg az elméletekben. A komplex, érzéki világgépteremtés helyett az analízis szimulakrumok személytelen és behelyettesíthető variánsai termelődnek. A pszeudóvalóság-halmok és hordalékok végtelenített interpretá-

ciókban kioltják azt a valóságot, amelyről éppen Szultán tesz tanúbizonyságot. Ezért művészete egyedi és besorolhatatlan. Áthidalja a mű és valóság közötti szakadékot, mert munkái egyszerre szigetszerűen létező, zárt totalitások és a beépített tárgyak által nyitott művek, reflektálnak a hétköznapi valóságra is. Mintha köze lenne az *arte povera* irányzat törekvéseihez, azáltal, hogy a haszontalan tárgyakból, maradványokból, az alantából is művészetet képes kreálni. Azonban ez az irányzat inkább esztétikai és metaforikus, míg Szultán munkái nyers és konkrétak, szinte agresszív módon sulykolják az üzenetet. Csak látszólag kapcsolhatók formamegoldásai a szürrealista tárgykombinációkhoz, mert műveiben nem a világ ki- és felforgatása, hanem épp a szétesett világ összerakása fontos, a rejtett lényeg tárgy-kollázsok általi megmagyarázása. Ahogyan az *art brut* alkotói, ő is csak a lét alapproblémáira érzékeny, műveiben a külső és a belső konfliktusok összeolvadva léteznek. Együgyű – a szó archaikus értelmében. A kulturális hagyományt nem keresi, nem kutatja, mert a mitikus világtudat a művész természetes létállapota. Kívülről vizsgálva sokan már „pszichotikus” jegyek kórossá válását látnák benne. Nehéz meghúzni a határt, hogy a technokrata társadalmi környezet mettől tartja betegségnek a nonkonformista ellenállást. Az ambivalens, sokszor elutasító magatartás jól tükrözi, hogy a komplex művészi teljesítményt milyen egyszerű a zavarodott elmeállapot következményeként magyarázni.

*Joseph Beuys* profetikus lénye ma már csak emlék, halálával lezárult a 20. századi művészet avantgárd utópiája, annak is egy misztikus ága. Joseph Beuys a kiválasztottság hitével, mint sámán-misszionárius, gyógyító terápiaként fogta fel és próbálta alkalmazni művészetét, szemben a materialista és túlzottan racionális fogyasztói társadalommal. Beuys anyaghasználatát rokonítható ugyan Szultán felfogásával, de az utópiákat építő, okkult hagyományokat megidéző tárgy-metaforák és installációk bonyolult utalásaiból teljesen más jelentéstartalom sugárzik. Mondhatjuk nyugodtan, hogy a kifinomult, intellektuális szimbolika helyett Szultán munkáit a közvetlen, nyersen feltörő archetípusok, jelképek uralják. Az *art brut* művészei általában naiv, vagy látomásokkal terhelt skizofrén alkotók, akik ösztönösen, mint öntudatlan médiumok hozták felszínre műveiket. A közvetlen és nyers kifejezési forma miatt joggal érezhetünk rokonságot. Szultánnál ez a primitivizmus felvállalt és tudatos alkotómódszer. A legjelentősebb *art brut* alkotóknál érezhető ez a konok következetesség. A neurózis és más lelki betegségek nem feltétlenül támasztanak kreatív energiákat, inkább kioltják azt. Mindezt igazolja a terápiás rajzok tömege, amelyeknek csak töredékében találunk sajátos, egyéni világlátást. A belső konfliktussal való küzdelemre, amely

egyben a külvilággal szembeni harc csak erőteljes egyéniség képes.

Szultán művei barkácsolt, csúnya kifejezéssel, tákoltszerű képződmények, ezért olyan erős a tárgyak kisugárzása. A széthullástól való félelem létük pillanatnyiságát sugallja. Ez az a feszült csend, amit a furcsa fétistárgyakhoz hasonlatos lények panoptikumába hoz létre. Kimozdít a mindennapiságból, önvizsgálatra késztet, létrejön a katarzis, ami oly ritka manapság. A tragikus komolyság és a vásári nyersesség kettőssége által szinte gyermeki egyszerűséggel alapvető lét- és egzisztenciális problémákat hoz felszínre. Emlékszínház... Álomszínház... Katakombák színháza... Mert alkotásai már kívülről, a közties lét világából figyelnek az életre. Ez az az időtlen nézőpont, ahonnan nézve csak a díszletek változnak, de a katarzis ugyanaz marad. Régebbi munkái nem voltak ennyire tudatosan megkonstruáltak, bennük a széthullás, a bomlás erősebb volt, mint az összerakó gesztus. A mostani, keretbe zárt, megkomponált művek állandóságot sugallnak. Barbár szentképek lélekidézéssel, mintha egy áldozati rituálé stációképei lennének. „*Köztes lét bálványai*” – így neveztem el régi figuráit, melyeken csont, hús és belek elegyednek fával és vassal. Most esendővé váltak a kegyetlen fétisfigurák, kiszolgáltatottak, némán panaszkodnak. Először installációiból szinte kisarjadtak, kicsíráztak a figurák – amorf véglények –, majd éretlenül elfonnyadtak. Az önmérsztő ember kitérés kísérlete, aki kiszakadva szülőföldjéről keresné a szabadságot... Tipikusan ennek a régióknak a sajátja. Újabb munkái már kaloda, vagy kazetta történetek, amikor már biztonságot ad a kalitka, a behatároltság általi kényelem, ugyanakkor a védettség ellenére ott a bénító zártság is... Ez is tipikusan újabb világunk embertípusa.

Visszaretten, és undorodva elfordul munkáitól a finnyás közönség, de mindig akad néhány ember, aki megtalálja bennük a kietlenség szépségét. Az esendőség, a kiszolgáltatottság és a részvét által hirtelen meglágyul a barbár kompozíció. Joggal mondta egyszer Szultán, hogy valójában ikonokat készít, mert képes csatornát nyitni egy másik szférába. Ennek a metafizikus aurának a lényege a létfájdalom, a tragikus életérzés, amely a beavatás funkcióját felvállaló művészetnek a lényege. Emiatt érezzük azt az állandóságot, amely az ősi művészetre jellemző, mert az örökké tartó konfliktust reprezentálja. Az aranykor utáni nosztalgizást és a néplélek hamis mítoszát kikerülve archaizmusa mentes az ájtatoskodó vágyakozástól. Szultán nem múltba révedő mítoszt gyárt. Kíméletlen jelképei provokációk. A felhasznált anyagban rejlő mulandóság is a jelentés része, de az elhasználatot, a kopott felületet sohasem használja fel öncélúan, nem szépíti, nem fokozza mesterségesen. Ezért az antropomorf tárgyelegységek egyszerre fétisek, el-

vont jelek, majd újra visszaesve az anyagba, különválva is léteznek. Ez a bizonytalanság is fokozza a fájdalmas felismerést, az anyagi lét mulandóságát. Szultán emberfétisei állati maradványokból már nem az ősi mítoszok felébresztése, hanem a húst termelő, konzerváló és fogyasztó ember riasztó képe. Mikor a másik lény már nem áldozatként táplál, nem isteni eledel, hanem csak ehető töltelék. A szakrális ember szellemi lénynek tartva az állatot a kiengesztelés szándékával imádta. A gyilkolást fenséges áldozattá átlényegítve, rituálék által próbálta megadni a formáját. Így a kozmikus rend része volt az isteni étek. Az áldozat már csak táplálék, becsomagolt dög, amit gépekkel termelnek. Utóbbi munkáiban megjelennek a modern technikai eszközök maradványai, a szerves és szervetlen elegyednek. Beépülnek az új protézisek, egyre több a geometrikus elem, egyre zártabb a doboz-plasztika. Íme az ember, aki a technika kalodájában, a globális rezervátumban vegetál. Elhasznált elektromos alkatrészek, kapcsolók, nyomtatott áramkörök, szétesett mobiltelefonok applikálásával a technikai evolúció ellenében az entrópiát hangsúlyozza. Nincs benne a gépgyűlölködő hevülete, de jelzése figyelmeztető. A technikai fejlődésben hívők eufóriája biztosítja az önálló fogyasztói tömeget. Az új fetiszizmus lényege a permanens technikai forradalom, ezt kiszolgálva a képzőművészet is e manipuláció eszközévé vált.

Az egyre sterilebb közegben létező ember már nem képes feldolgozni ezeket a zsigerből jövő üzeneteket. Elsorvad az a membrán, amely az interaktív rezgést beindítaná a mű és befogadója között. Eltompultak az érzékek, és ez a mutációs folyamat megállíthatatlan. Szultán munkáit bizarr különlegességek és botrányok forrásaként tárgyalják, pedig hermeneutikai feldolgozása igazán fontos lenne. Az egymást

utánzó és értelmező, önreflexív művészetnél megszűnik az eredeti, csak hasonmások vannak, variánsok, így értelmezéseik is az interpretációk variációi.

Bogdándy Szultán művészeti autonómiája korszerűtlennek tűnik, munkái nem könnyedek és szellemségek, hanem monomániákus stációképek. Áldozati asztalok, kegytárgyak, amelyekkel kiengesztelné és helyrebillentené a kizökkent világot. Munkáinak lényege a sűrítettség, s ez az egyszerűsítés általi komplexitás inkább a középkori vallásos művészettel rokon. Világnézeti fundamentuma alapjaiban mágikus és rituális. Az ember szenvedése kiengesztelő áldozat, az élet maga a vezeklés, a világ megismerése önmagunkkal vívott belső harc. Nem a jelenkor problémáit vetíti ki egy félreértelmezett világba, nem menekül az idealizált múltba. Mitikus időben vagyunk művei által: múlt, jelen és jövő az időtlenségben isteni és démoni erő küzdelme. A lázadó sorstudat, a mélylélektani dráma és a hétköznapi lét az alkotásban eggyé olvad. Alkotásainak vizsgálata ezért túlmutat az empirikus-tudományos módszereken. Az elfojtottság oldása, a profetikus kinyilatkoztatás minden műve. Ez a világmodell valóban szűkre szabott, de a tragikus valóság a maga teljességében, csak így, redukálva fejezhető ki.

#### JEGYZET

- <sup>1</sup> Az idézet Tandori Dezső *Vér és virághab* című hangjátékából való, ahol a Dubuffet írásait fordító szereplő, Jean Renal említi, Pompeji 1995/4. <http://epa.oszk.hu/00600/00689/00003/02.html>

## ZUSAMMENFASSUNGEN

**LÁSZLÓ BEKE**

### **Kunst, Psychiatrie, Therapie, Psychologie**

Der Einleitungsbeitrag schildert die möglichen interdisziplinären Bereiche zwischen Kunst und Seelenkunde sowie deren Netzwerk, besonders hinsichtlich der zukünftigen wissenschaftlich-museologischen Tätigkeit der Psychiatrischen Sammlung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, die aus dem Psychiatrischen Museum des Landesinstituts für Psychiatrie und Neurologie (OPNI) hervorging.

**EDIT PLESZNIIVY**

### **Diagnostische Fundgrube, therapeutisches Bildmaterial oder Art-brut-Werke?**

#### *Sammelstrategien des Budapester Psychiatrischen Museums aus acht Jahrzehnten*

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden im Zusammenhang mit Forschungszielen des visuellen Bildschaffens von Psychotikern verschiedene Sammlungen in Europa.

Árpád Selig, Psychiater der Staatlichen Nervenheilanstalt, widmete sich in den 20er Jahren mit zunehmendem Interesse der bildnerischen Kreativität der Geisteskranken und gründete 1930 nach dem Vorbild der Heidelberger Prinzhorn-Sammlung das später nach ihm benannte „Selig-Museum“ im Budapester Stadtteil Angyalföld. Dieses Psychiatrische Museum diente vorwiegend diagnostischen und therapeutischen Zwecken, aber auch Werke von professionellen Künstlern wie József Nemes Lampérth, Lajos Gulácsy, Géza Zórád und Pál István wurden hier aufbewahrt.

Die Kollektion beinhaltet auch die Krankheitsgeschichten einiger Patienten sowie zeitgenössische medizinische Instrumente und Dokumente, deren Gesamtheit dieser Sammlung einen einzigartigen kulturhistorischen Wert verleiht.

Aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg stammen spontane Zeichnungen, während die psychotischen Patienten nach 1960 ihren Seelenzustand unter der Obhut der Ärzte visuell zum Ausdruck brachten.

Zwanzig Jahre lang waren diese kreativen therapeutischen Bilder als souveräne ästhetische Kunstwerke ausgestellt, wobei auch eine bedeutende Art-brut-Kollektion zustande kam. Die Budapester Sammlung ist eine Fundgrube für Forscher vergessener Lebenswerke und künstlerischer Grenzgebiete. Im Jahre 2002 avancierte die Sammlung zum Museum.

Die Trägerinstitution des Psychiatrischen Museums wurde 2007 geschlossen, und das geschützte Material gelangte unter die Ägide der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

**ISTVÁN HÁRDI**

### **Meine Künstler**

#### *Beispiele aus meiner 50-jährigen psychiatrischen Praxis*

Die im Jahre 1950 begonnene Sammeltätigkeit führte zur Entwicklung der serienmäßig vergleichenden Zeichnungsanalyse, die der Autor Dynamische Methode nannte. Die Kunstsammlung besteht aus 85 174 Blättern. Die vor, während und nach der Behandlung entstandenen Zeichnungen – insgesamt 4710 Serien – spiegeln die Zustandsveränderungen bei Kranken oder Geheilten wider, die nicht nur über die aktuelle Situation, sondern (manchmal durch jahrelange Beobachtungen) auch über die ständigen Elemente der Persönlichkeitsebenen informieren. Etwa fünfzig Personen waren kreativ, boten höhere Leistungen. Für sie bedeutete das Zeichnen und Malen mehr als Vergnügen, es war ihnen ein heilsames Bedürfnis. Das belegen drei Beispiele: erstens eines Alkoholikers, zweitens eines bipolar affektiven Patienten und drittens eines begabten, ebenfalls unter affektiven Störungen leidenden Menschen. Bei meinen Fällen handelt es sich anders als in den klassischen Sammlungen (Prinzhorn; Wölfi usw.) nicht um Werke von chronischen, jahrzehntlang in einem geschlossenen Pflegeheim untergebrachten Kranken, sondern von Menschen aus einer modernen Welt, einer offenen Psychiatrie, auf die die Kunsttätigkeit selbstheilend wirkt und die meistens zuhause leben oder dahin zurückkehren.



**GYÖRGY IMRE**

**Nomadische Venus**

*Die Wurzeln der Art brut – die kulturhistorische Bedeutung der Tätigkeit von József Brummer, Bildhauer und Kunsthändler, Paris / Kaposvár / Budapest*

In der Gattung weiblicher Akt, auf die der Begriff des „schönen idealen“ zutrifft, kann man verfolgen, wie die philosophischen Feststellungen bezüglich des menschlichen Körpers seit dem Ende des 19. Jahrhunderts divergieren. Das lag bzw. liegt an der nomadischen Anschauungsweise des Künstlers (sein Weg verläuft gleichermaßen außen und innen, sein Lebensraum ist gleichermaßen publik und privat). Gleichzeitig änderten sich auch die Quellen der Darstellung des menschlichen Körpers.

Vorausgegangen war die akademische Bildung eines „gelehrten“ Künstlers, die die ästhetischen Feststellungen bezüglich des menschlichen Körpers wissenschaftlich belegt. Die anatomischen Lehrbücher der Kunstakademien stammten aus den Wissenschaftszentren des 18. und 19. Jahrhunderts (Paris, Berlin, London): als Beilagen erschienen die ersten physiognomischen und anthropometrischen Handbücher (Schadow, Camper), die sich hauptsächlich – anhand der klassischen griechischen und Renaissance-Proportionsordnungen – auf *ästhetische* Erwägungen stützten.

Diese „Machtanatomien“ (siehe S. Renner, Zürich), die im Geiste der Anfang des 19. Jahrhunderts herrschenden wissenschaftlichen Theorie des biologischen Determinismus entstanden, werteten die den akademischen Proportionsordnungen „widersprechenden“ körperlichen Eigenschaften als körperliche und seelische Disproportion und betrachteten sie als physische Manifestation der Amoralität: Brutalität, Bestialität, zügellose Gefühle und Sexualität, Mangel an Intelligenz – mit diesen Eigenschaften wurden die Stammeskulturen außerhalb der „klassischen Kultur“ und „Kunst“ gekennzeichnet. Demgegenüber wurden die „nationalen“ Akte in der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts gemäß dem klassischen „griechischen“ Muster geformt.

Der modernistische Künstler und Wissenschaftler sieht ein, dass „der Körper als menschlicher Körper [...] keine solche Idealität haben kann“ (siehe B. Bacsó: Képtest / testkép [Bildkörper/Körperbild]), er befreit die Ansicht aus der Fessel der ästhetischen Kanones und abgegrenzten Identitäten. Seine Materie schöpft aus den Formen

der Kunst außerhalb der „klassischen“ europäischen Kultur bzw. aus anthropologischen, anatomischen, pathologischen, orthopädischen, psychiatrischen und kriminologischen Dokumenten: das Erlebnis der neuen Dokumente wird in die klassischen Muster integriert.

Ich behandle hier den Frühmodernismus, meine Beispiele stammen aus folgenden, miteinander zusammenhängenden Systemen: west- und ost-europäischer Fauvismus sowie amerikanischer Extremismus.

**TAMÁS TÉNYI**

**Nietzsche: Werk – Schicksal – Krankheit**

Der Beitrag gibt eine kurze Übersicht über die wichtigsten Perioden des philosophischen Schaffens von Nietzsche, behandelt aber außerdem sein dichterisches und tondichterisches Werk. Obwohl Nietzsche mit 44 in den Zustand geistiger Umnachtung geriet, können in seinen Arbeiten – unseres Erachtens – keine Spuren davon wahrgenommen werden. Der Zusammenbruch erfolgte aus heiterem Himmel. Über seine Krankheit kann nichts Sicheres gesagt werden, da nach dem Tode keine Obduktion durchgeführt wurde. Entgegen der früheren Ansicht, seine Krankheit sei eine späte Folge der Syphilis gewesen, scheint es sich eher um die ziemlich seltene Erbkrankheit fronto-temporale Demenz gehandelt zu haben, an der auch sein Vater gelitten hatte.

**MARTIN SCHUSTER**

**Rituale, Outsider-Kunst und Kunsttherapie**

Die Unterscheidung Freuds zwischen latentem Trauminhalt und manifestem Traum wird auf Rituale angewandt. Das Ritual ist dabei aber weniger „Wunscherfüllung“, sondern eher Beruhigung einer manchmal wahnartigen existenziellen Beunruhigung. So ist es auch bei den Visionen der Heiligen und den darauf folgenden Verhaltensweisen. Auch das Mal-Handeln der geisteskranken Künstler kann so verstanden werden. In der Kunsttherapie kann man solches rituelles „Beruhigungshandeln“ nutzen, wenn es auf Bewältigungsstrategien gerichtet ist. Das Begriffsinstrument Freuds erweist sich zum Verständnis von Ritualen, aber auch zum Verständnis der Kunst der Geisteskranken als nützlich.

**ERZSÉBET KATALIN KOMÁROMI**

**Bunt dekorierte Paläste**

*Die Entfaltung der visuellen Selbstäußerung in den Werken von Gábor Ritter*

Der einzige zeitgenössische ungarische Künstler in der Ausstellung „Kunst von innen“ begann seine kreative Tätigkeit mit 17 Jahren, in der kunsttherapeutischen Werkstatt für Kinder am Landesinstitut für Psychiatrie und Neurologie (OPNI). Seine erste Einzelausstellung fand in der Galerie Tárt Kapu statt, wo man sich zuallererst mit Art brut beschäftigte. Er arbeitet heute auch schon selbständig.

Die Abbildungen dokumentieren die Stationen seiner konsequenten organischen Persönlichkeitsentwicklung.

**JÓZSEF GAÁL**

**Die lebendige Art brut**

*Zoltán „Szultán“ Bogdándy*

Die Künstler der Art brut gelten oft als naive oder unter Visionen leidende, schizophrene Menschen, die die „message“ ihrer Werke instinktiv, als unbewusste

Medien hervorbringen. Wenn man ihre Arbeiten eingehender betrachtet, wird klar, dass ihre Kunst ebenso strukturiert ist wie jede andere, nur ist die Wirkung unmittelbar und konventionsfrei.

Wegen seiner rohen Formsprache und schockierenden Materialien kann Szultán Bogdándy als typischer Art-brut-Bildhauer betrachtet werden, obwohl seine Primitivität eine bewusst gewählte Arbeitsweise ist. Nie habe ich bei ihm Künstlichkeit gespürt; frei von allen manieristischen Stilparodien ist die brutale Formgebung seine natürliche Ausdrucksweise. Bogdándys Objekte sind meistens „gebastelt“, sie haben eine starke Ausstrahlung und suggerieren die Angst vor dem Zerfall ihrer momentanen Existenz.

Diese angespannte Stille im Panoptikum der sonderbaren, fetischartigen Wesen wirft aus der Balance des Alltags, zwingt zur Selbstanalyse und führt zum seltenen Erlebnis der Katharsis. Theater der Erinnerungen... der Träume... der Katakomben – denn diese Wesen beobachten das Leben bereits von außen, aus der Welt des intermediären Daseins. Hier wird die Realität mit mythischer Dichte zur Ikone der tragischen Existenz.

## KÉPJEGYZÉK

### SZÖVEGKÖZI KÉPEK

1. kép 58 éves férfibeteg rajzai, Dr. Hárدي István gyűjteményéből
2. kép 55 éves férfibeteg rajzai, Dr. Hárدي István gyűjteményéből
3. kép M. V.: „*Főorvosom mint vadász*”, 1935–37 között, papír, tus, lavírozott tus, 19,7 x 17,5 cm, Publ.: Hárدي I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése. SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 12. l. kat. Sz.: 1. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.2
4. kép M. V.: „*Marionettek–krokodilla*”, 1935–37 között, papír, tus, lavírozott tus, 23 x 15,3 cm, Publ.: Hárدي I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 22. l. kat. Sz.: 6. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.7
5. kép *Brummer József portréja*, 1910 körül (A fényképet közli Passuth Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909). In: Művészettörténeti Értesítő LI (2002/3–4) p. 228
6. kép *Keleti Kiállítás a Művészházban*, 1911. A katalógus címlapja
7. kép Japán metszet és kongói famaszk, reprodukálva *A Ház* című folyóiratban, a Művészház *Keleti Kiállításáról* szóló műmellékletben (Weinwurm klisé)
8. kép *Alfred Stieglitz portréja*, reprodukálva 1905-ben, a *Camera Club* bécsi kiállításának katalógusában. Magyar Nemzeti Galéria, Könyvtár
9. kép A *Camera Club* 1905-ös bécsi kiállítási katalógusának címlapja. Magyar Nemzeti Galéria, Könyvtár
10. kép A majmok térképe, In. Nott, J. C. – Gliddon, G. R.: *Indigenous Races on the Earth*, Philadelphia–London, 1857
11. kép *Sarab Baartmann* (1789–1815) testéről készült gipszlenyomat, 1815. Reprodukció, Musée de l’Homme, Paris
12. kép A Milói Vénusz és a Hottentotta Vénusz. In: Fritz Kahn: *Az emberi test csodái*, Budapest, 1944
13. kép Albrecht Dürer: *A női alak arányai*. Rézmetset, In: Albrecht Dürer: *Vier Bücher von menschlicher Proportion...*, Aenheim, Johann Jansen, 1603. 571. 88–89 (számozatlan) lap
14. kép A milói Vénusz, az ideális női testarány. In: Johann Gottfried Schadow: *Polyclet, oder von den Maassen des Menschen nach dem Geschlechte und Alter. Mit Angabe der wirklichen Naturgrösse nach dem rheinländischen Zollstoke. / Polyclète, ou Théorie des Mesures de l’Homme Selon le Sexe et l’Age, avec l’Indication des Grandeurs Réelles d’Après le Pied de Phyn*, Berlin, 1830. (1866–67) XIX. t.
15. kép Johann Gottfried Schadow: *Hottentották és szigetlakók portréi*. In: Johann Gottfried Schadow: *National-Physiognomien...*, Berlin, 1935. 7. lap
16. kép Johann Gottfried Schadow: *Cigányok és afrikaiak portréi*. In: Johann Gottfried Schadow: *National-Physiognomien...*, Berlin, 1935. 4. lap
17. kép Arcszöveget szemléltető ábra, az orángután-tól a görög „antik arc”-ig. In: Peter Camper: *Dissertation physique...* III. tábla (Utrecht, 1791, Berlin 1792)
18. kép *Japán nő*. In: Dr. C. H. Stratz: *Die Rassenschönheit des Weibes*, 1901
19. kép *Abesszin nő*. Fotó, In: Die Anmut des Frauenleibes von Dr. Friedrich S. Krauss: *Mit nahe an dreihundert Abbildungen nach Originalphotographien*, II Tausend Leipzig A. Schumann’s Verlag, 1904
20. kép *A willendorfi Vénusz*. Reprodukció a Naturhistorisches Museum Wien képéről, a honlapról

21. kép Guillaume Apollinaire dolgozószobájában, előtérben afrikai szoborral

22. kép *Mbuya Maszke*, Kongo / Pablo Picasso: *Avignoni kisasasszonyok*, részlet. In: Ursula Helg – Miklós Szalay: *Afrikanische Kunst: Ihre Rezeption und Aesthetik*, In: Afrika in Wandel. Hrsg. von Thomas Bearth, Barbara Becker, Rolf Kappel, Gesine Krüger, Roger Pfister, Zürich, 2007

23. kép Fernand Léger: *Kosztümterv – Angolai férfialak*, In: Carl Einstein: *Negerplastik Párhuzam*, In: Ursula Helg – Miklós Szalay: *Afrikanische Kunst: Ihre Rezeption und Aesthetik*, In: Afrika in Wandel. Hrsg. von Thomas Bearth, Barbara Becker, Rolf Kappel, Gesine Krüger, Roger Pfister, Zürich, 2007

24. kép Alfred Stieglitz: *1914, Brâncuși kiállítás a 291-es Galériában* (1914, Palladium Print, 194 x 244 mm) Repr.: Sarah Greenough: *Alfred Stieglitz / The Key Set. The Alfred Stieglitz Collection of Photographes. Vol. I. 1886–1922*, Washington, 2002, Cat. Nr. 387)

25. kép Brâncuși kiállítása a New York-i Brummer Galériában, 1926

26. kép *Kongói szobrok Brummer József Gyűjteményéből*, Párizs, *Umelecký Mečsník* (Prága) 1913

27. kép *Kongói szobrok Khanweiler Gyűjteményéből*, Párizs, *Umelecký Mečsník* (Prága) 1913

28. kép Az Aurora című folyóirat fotómellékletéből

29. kép *Női alak*. Kongóból (Bambara nép) A Ház című folyóirat fotómellékletéből (Weinwurm klisé)

30. kép Munkácsy Mihály: *Főpap* (Vázlat), Szeged, Móra Ferenc Múzeum, Ltsz.: 189/1911; új Ltsz.: 50.133.1.

31. kép *Forgács Hann Erzsébet szobra*. Az Európai Iskola XXVII. kiállításának borítója, 1947

## SZÍNES TÁBLÁK

### I. tábla

P. I.: *Férfi szabóműhely*, 1930, papír, tempera, 65,5 x 95 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 89.342

### II. tábla

Z. G.: *Hegyi tájkép*, é.n., olaj, vászon, 58 x 48 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, régi Ltsz.: 4048

### III. tábla

J. A.: *Repülő*, 1920 körül, papír, ceruza, 18 x 26 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 95.16

### IV. tábla

B. J.: *Öt jelenet* (közös keretben), 1913–1920 körül, papír, tus, ceruza, 38 x 23 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 90.23

### V. tábla

M. F.: *Parkrészlet kastéllyal* (közös keretben a *Szórakozó törökök* című, Ltsz.: 89. 324. sz. képpel – kétoldalas), 1912 körül, papír, színes ceruza, 47 x 40,5 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 89.323

### VI. tábla

Á. G.: *Száguldás*, 1960 körül, papír, akvarell, 37 x 26 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 93.8

### VII. tábla

Á. G.: *Fantasztikus táj*, 1957, papír, akvarell, 37 x 26 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 93.4

### VIII. tábla

Szné M. A.: *Házak, sírkereszt, férfi arcok fák lombjai között*, 1964, papír, ceruza, golyós toll, 28,5 x 41 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 89.185

### IX. tábla

H. Gy.: *Fantasztikus ház lengő fákkal*, 1970 körül, papír, ceruza, 22 x 30,5 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 89.123

### X. tábla

H. Gy.: *Ház sor, Emlék*, 1968, papír, ceruza, 30,3 x 42,5 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 90.152

### XI. tábla

B. J.: *Fa*, 1913–1938 között; papír, tus; 20,2 x 16 cm, MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 90.26



XII. tábla

M. V.: „*Szétszórtság II*”, 1935–37 között, papír, tus, lavírozott tus, 15,5 x 23,5 cm, Publ.: Hárdi I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 18. l. kat. Sz.: 4. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.5

XIII. tábla

M. V.: „*A tábornok geometriai átkai elől menekülő huszár*”, 1935–37 között, papír, tus, lavírozott tus, 15 x 23,5 cm, Publ.: Hárdi I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 36. l. kat. Sz.: 13. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.14

XIV. tábla

M. V.: „*Kettős portré*”, 1935–37 között, papír, tus, 20 x 15 cm, Publ.: Hárdi I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 34. l. kat. Sz.: 12. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.13

XV. tábla

M. V.: „*Vasútállomáson*”, 1935–37 között, papír, tus, lavírozott tus, 15 x 21,5 cm, Publ.: Hárdi I.: Egy tehetséges szkizoaffektív beteg rajzainak pszichopatológiai elemzése, SmithKline & Beecham, Budapest, 2000, 28. l. kat. Sz.: 9. Repr., MTA Pszichiátriai Gyűjtemény, Ltsz.: 99.9

XVI. tábla

Alfred Stieglitz: *Claudia O’Keeffe* (1922, Gelatin Silver Print, 177 x 232 mm, repr.: Sarah Greenough: *Alfred Stieglitz / The Key Set. The Alfred Stieglitz Collection of Photographes. Vol. I. 1886–1922*, Washington, 2002, Cat. Nr. 731.)

XVII. tábla

Alfred Stieglitz: *Giorgia O’Keeffe Matisse-szoborral* (1921, Palladium Print, 241 x 190 mm, repr.: Sarah Greenough: *Alfred Stieglitz / The Key Set. The Alfred Stieglitz Collection of Photographes. Vol. I. 1886–1922*, Washington, 2002, Cat. Nr. 669.)

XVIII. tábla

„Saartie, a Hottentotta Venus/ Most kiállítva Londonban / Élethű rajz”, litográfia, 1807

XIX. tábla

Léon de Wailly „Busman nő”, I–II akvarellje után, litográfia, 1815. In: Georges Cuvier és Étienne Geoffroy de Sainte-Hilaire: *Histoire naturelle des mammifères...*, Paris–Berlin, 1824, T. III. 271

XX. tábla

Xantus János: *Fürdő nő*. A délkelet-ázsiai utazáson készült vázlatfüzetből, 4. l., Néprajzi Múzeum, Budapest

XXI. tábla

Székely Bertalan: *Fürdő nő*, 1875, olaj, vászon, 74 x 37 cm, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

XXII. tábla

Gaston Lachaise: *Női akt kabátban*, 1912, Gipsz, 45,72 cm, Bronz változata: The Collection of The Lachaise Foundation, Boston

XXIII. tábla

Gaston Lachaise: *Melleit tartó nő*, 1931, Bronz, 15,9 cm. The Collection of The Lachaise Foundation, Boston

XXIV. tábla

Gaston Lachaise: *Dinamó Anya*, 1933, Bronz, 28,6 cm. The Collection of The Lachaise Foundation, Boston

XXV. tábla

Gaston Lachaise: *Burleszk alak*, 1930, Bronz, 62,2 cm. The Collection of The Lachaise Foundation, Boston

XXVI. tábla

André Derain: *Guggoló alak*, 1907, MUMOK, Wien

XXVII. tábla

Kunffy Lajos: *Olasz gitáros*, olaj, vászon, 116 x 89 cm, Rippl-Rónai Múzeum Kaposvár, Ltsz.: 64.115, Kunffy Lajos Emlékház. Somogytúr

XXVIII. tábla

Henri Rousseau: *Joseph Brummer portréja*, 1909, magántulajdon. (Közli Passuth Krisztina: A festő és modellje. Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja (1909). In: Művészettörténeti Értesítő LI (2002/3–4) reprodukálva a külső borítón és p. 227) Reprodukció alapján: Giovanni Arpieri, *L’Opera Completa di Rousseau il Doganiere*. (L’Opera Completa, vol. 29), Ed. Rizzoli, Milano, 1969

XXIX. tábla

„A vizsgadrukk-témát a hegy-metafóra jelképezi”, akvarell, papír, 24,5 x 36 cm

XXX. tábla

„A hegymászó már minden eszközt birtokol, amire szüksége van”, akvarell, papír, 24,5 x 36 cm

XXXI. tábla

Ritter Gábor: *Geometrikus formák I*, színes ceruza, papír, a művész tulajdona

XXXII. tábla

Ritter Gábor: *Geometrikus formák II*, zsírkréta, papír, a művész tulajdona

XXXIII. tábla

Ritter Gábor: *Templom*, zsírkréta, papír, a művész tulajdona

és Ézsias Anikó – Szakály István (Szerk.): *Pusztuló műemlékeink nyomában, Történeti kertek*. Készült a Magyar Televízió Pusztuló műemlékeink nyomában, Történeti kertek című adássorozatai alapján, RTV–Minerva Kiadó, Budapest, 1983, 99. egyik felvétele

XXXIV. tábla

Ritter Gábor: *Bagoly*, ceruza, papír, a művész tulajdona

XXXV. tábla

Ritter Gábor: *Szarvasbogár*, ceruza, papír, a művész tulajdona

XXXVI. tábla

Ritter Gábor: *Ablakok*, zsírkréta, papír, a művész tulajdona

XXXVII. tábla

Ritter Gábor: *Teberautó*, zsírkréta, papír, a művész tulajdona

XXXVIII. tábla

Ritter Gábor: *Nagy kapus ház*, zsírkréta, papír, a művész tulajdona

XXXIX. tábla

Bogdándy Zoltán Szultán: *Emberpár hangyákkal*, 2007, vegyes technika, a művész tulajdona

XL. tábla

Bogdándy Zoltán Szultán: *Holdfényes Budapest*, 2004, vegyes technika, a művész tulajdona

XLI. tábla

Bogdándy Zoltán Szultán: *Időbalász*, 2008, vegyes technika, a művész tulajdona

XLII. tábla

Bogdándy Zoltán Szultán: *Két stég*, 2004, vegyes technika, a művész tulajdona

XLIII. tábla

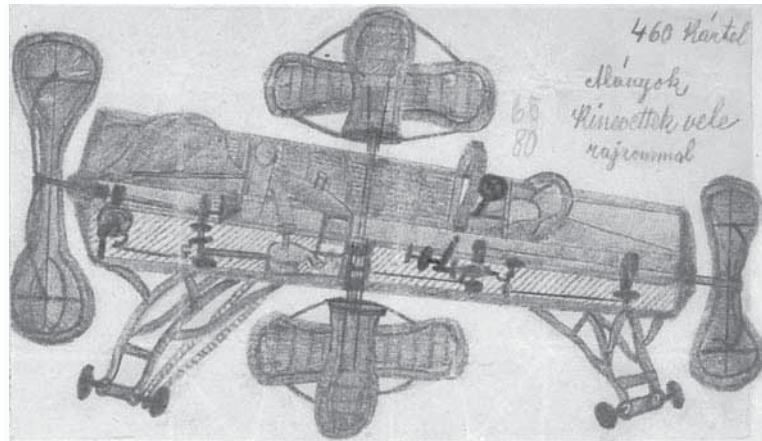
Bogdándy Zoltán Szultán: *Legeltetés*, 2004, vegyes technika, a művész tulajdona



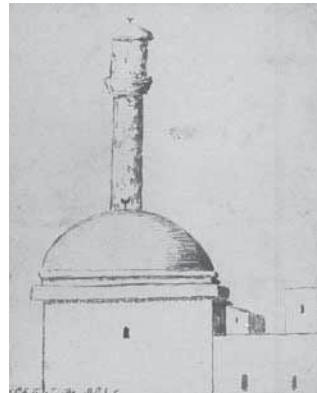
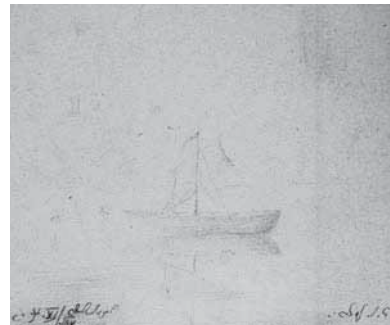
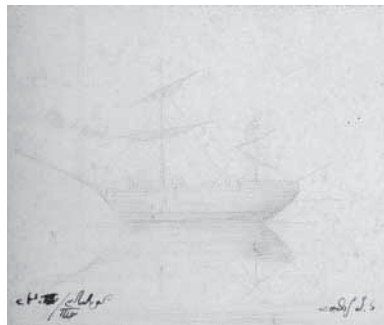
I. tábla  
P. I.: Férfi szabóműhely, 1930



II. tábla  
Z. G.: Hegyi tájkép, é. n.



III. tábla  
J. A.: Repülő, 1920 körül



IV. tábla  
B. J.: Öt jelenet (közös keretben), 1913–1920 körül





V. tábla

M. F.: Parkrészlet kastéllyal (közös keretben a Szórakozó törökök című képpel; kétoldalas), 1912 körül



VI. tábla

Á. G.: Száguldás, 1960 körül



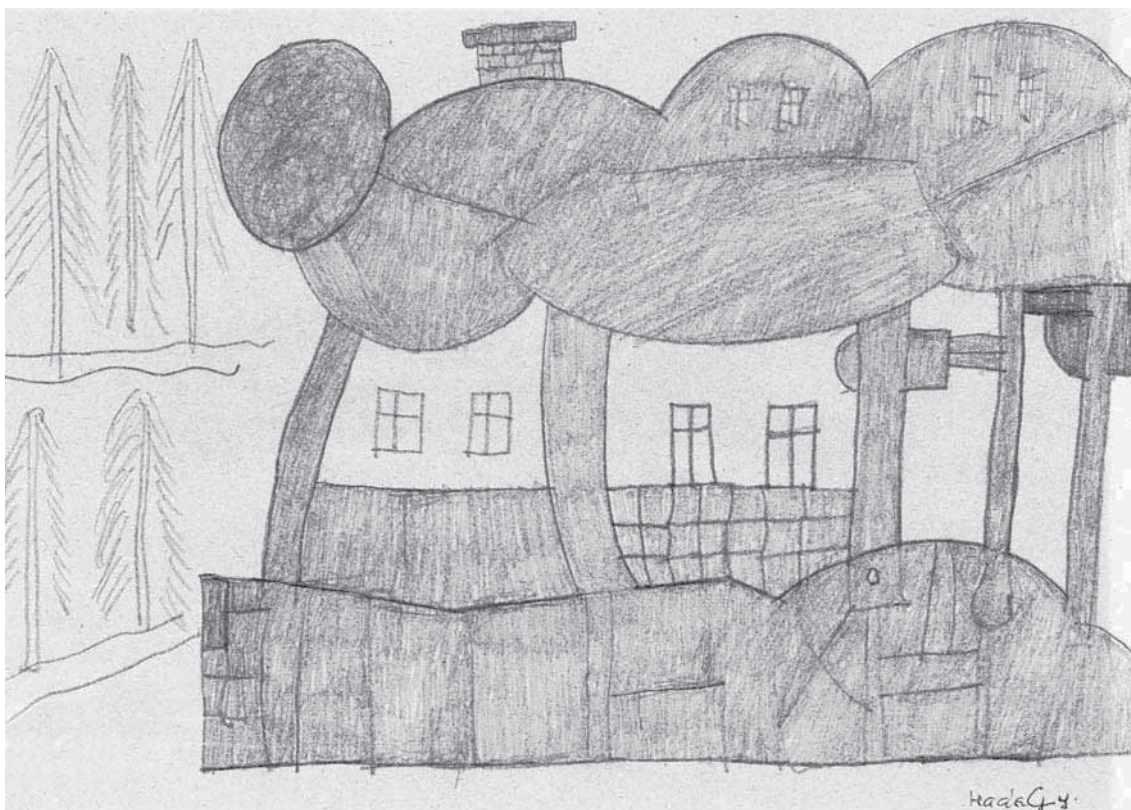
VII. tábla

Á. G.: Fantasztikus táj, 1957



VIII. tábla

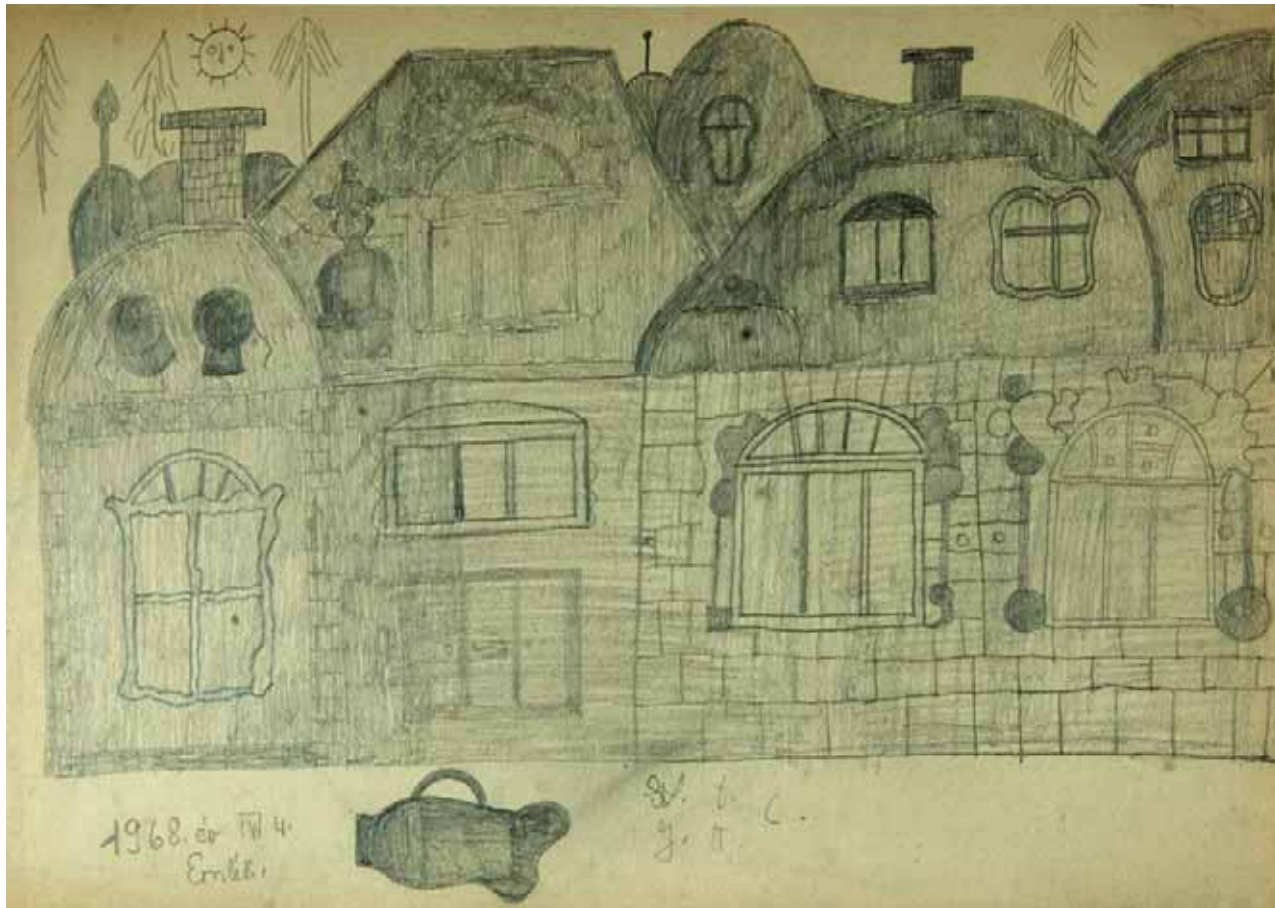
Szné M. A.: Házak, sírkereszt, férfi arcok fák lombjai között, 1964



IX. tábla

H. Gy.: Fantasztikus ház lengő fákkal, 1970 körül

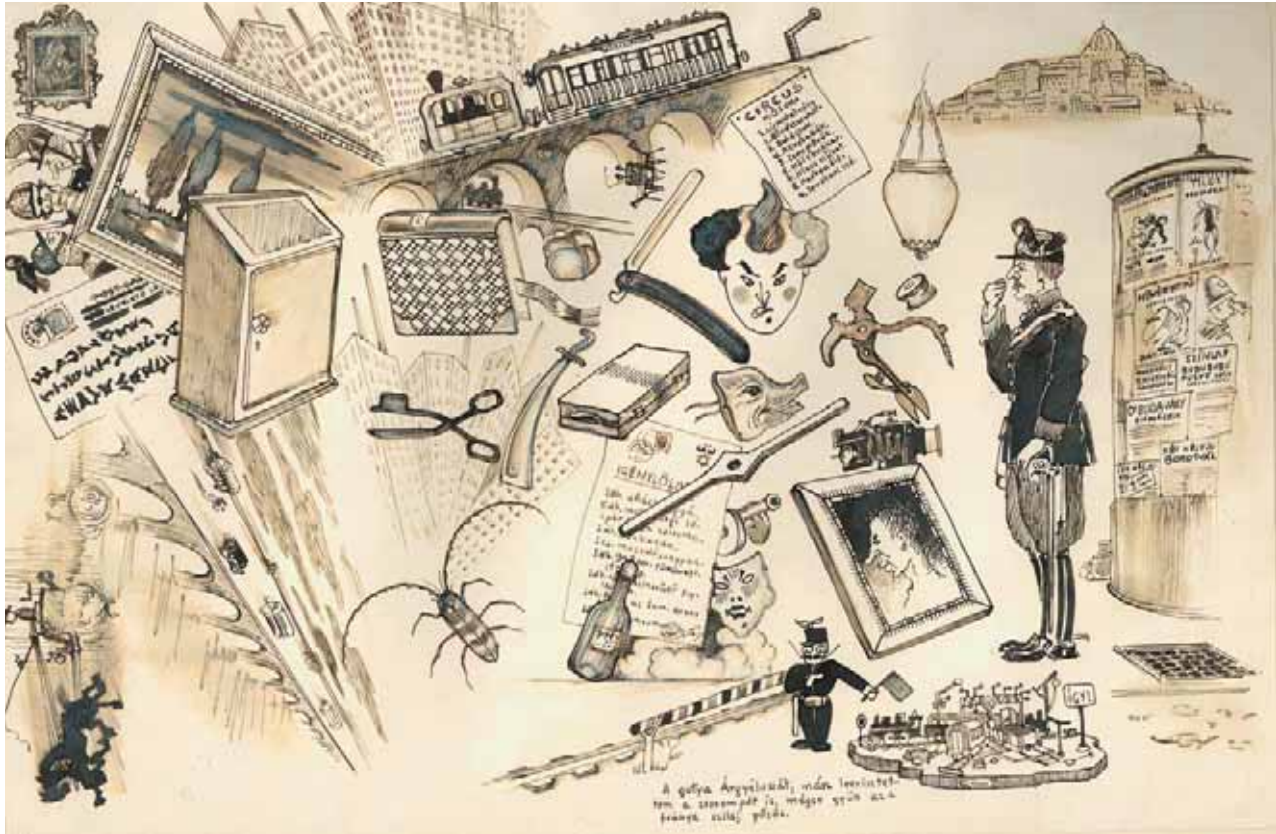




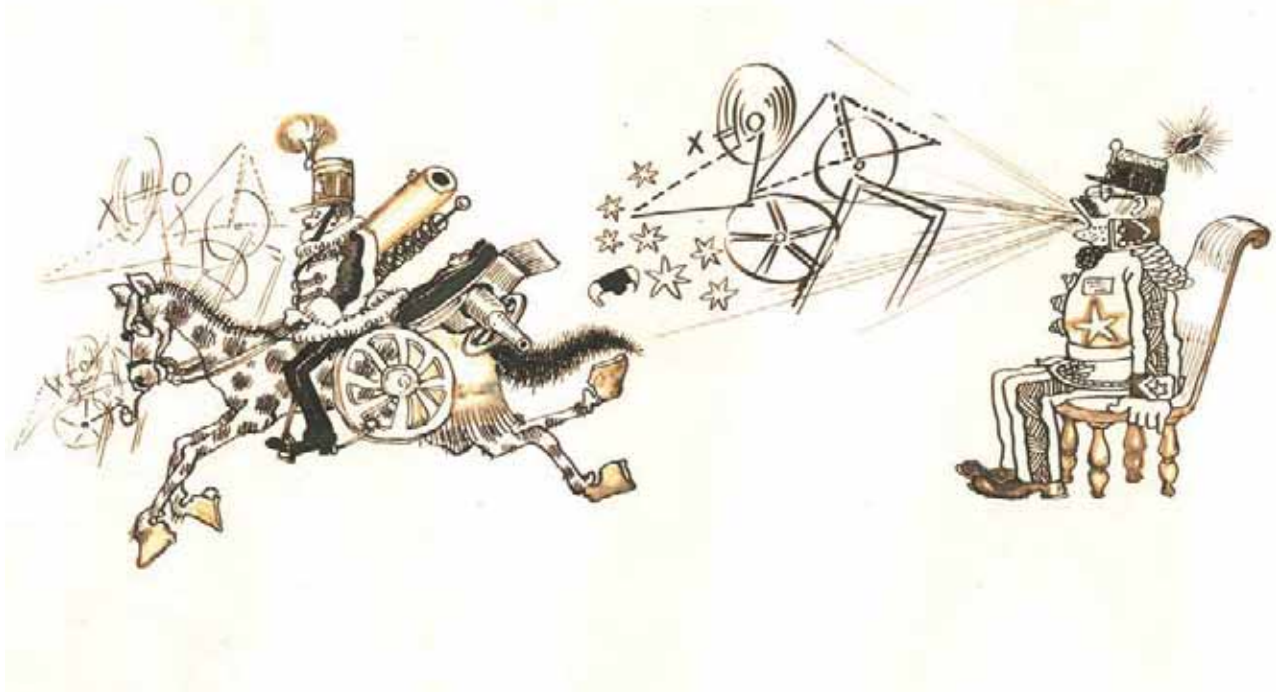
X. tábla  
H. Gy.: Házsor, Emlék, 1968



XI. tábla  
B. J.: Fa, 1913–1938 között



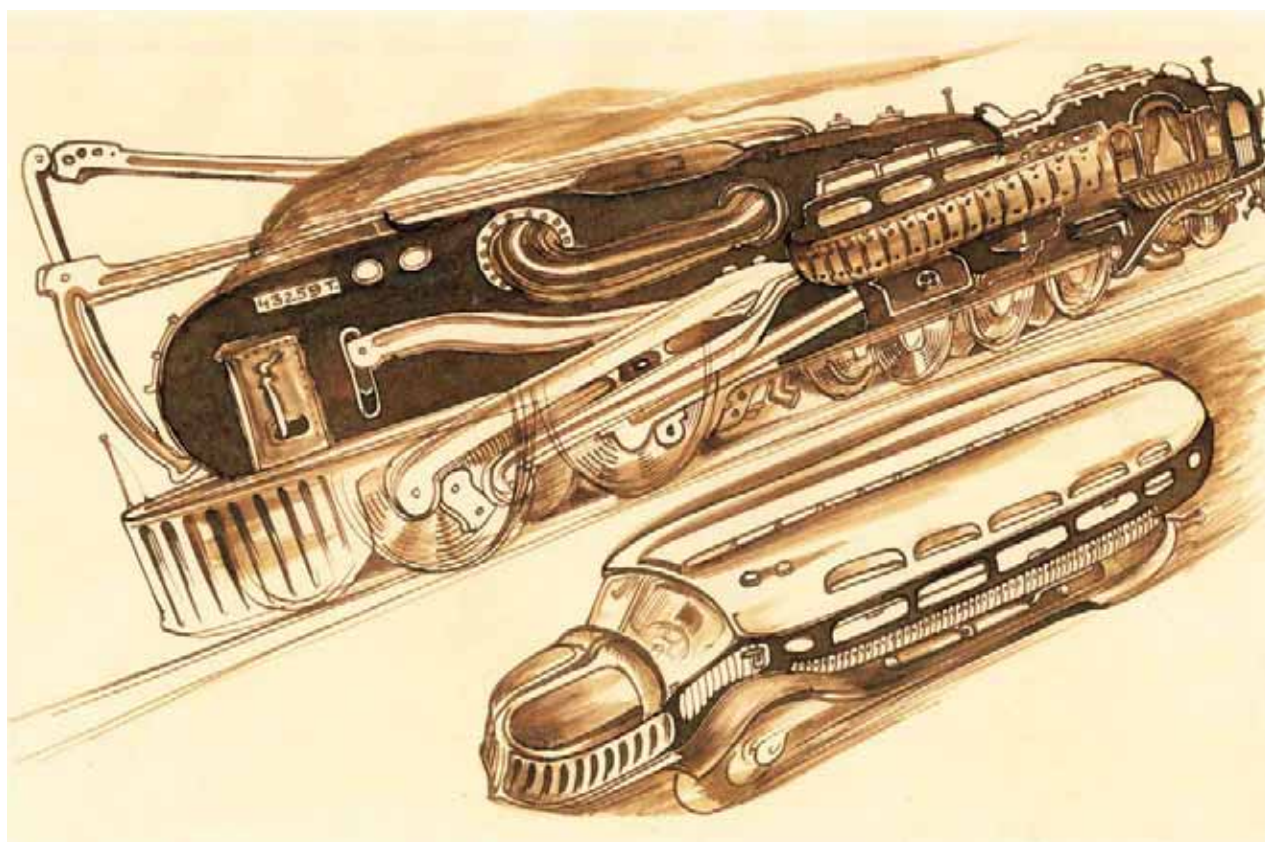
XII. tábla  
 M. V.: „Szétszórtság II”, 1935–37 között



XIII. tábla  
 M. V.: „A tábornok geometriai átkai elől menekülő huszár”, 1935–37 között



XIV. tábla  
M. V.: „Kettős portré”,  
1935–37 között



XV. tábla  
M. V.: „Vasútállomáson”, 1935–37 között



XVI. tábla  
Alfred Stieglitz: Claudia O'Keeffe (1922)

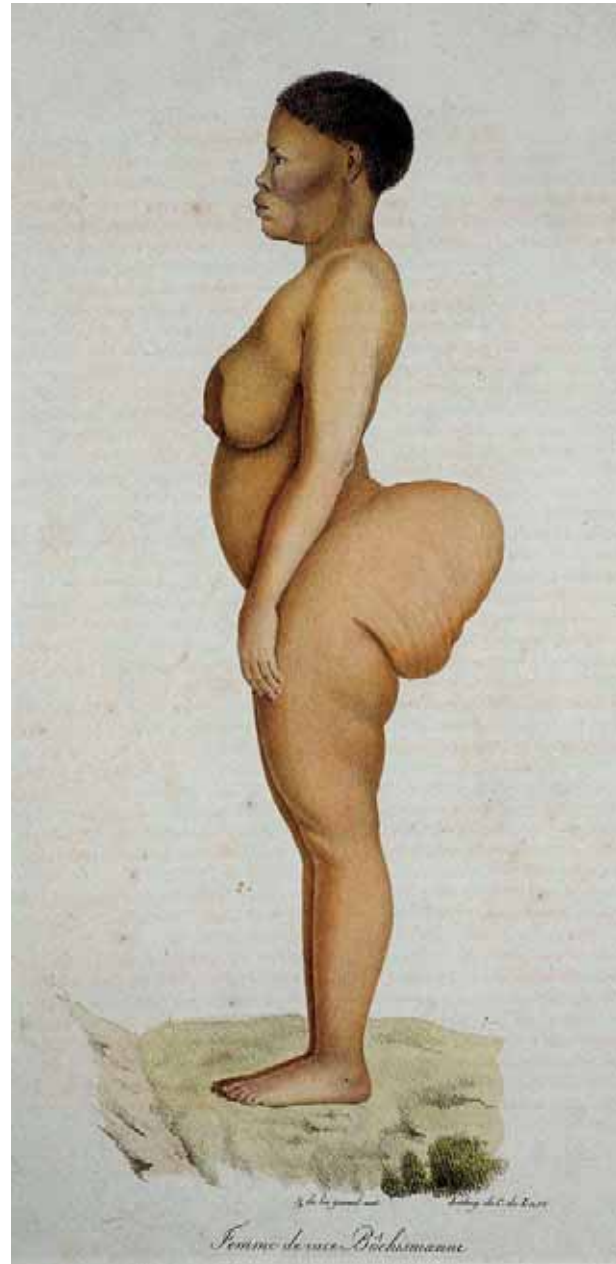


XVII. tábla  
Alfred Stieglitz: Giorgia O'Keeffe Matisse-szoborral (1921)

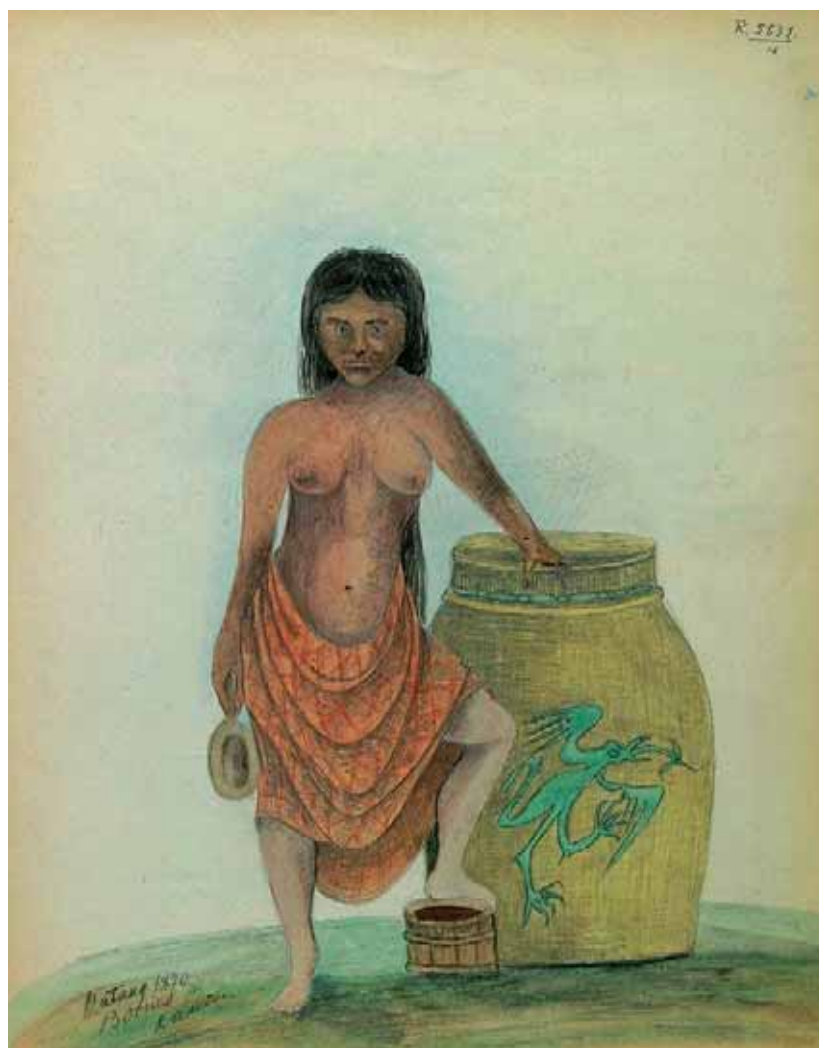




XVIII. tábla  
„Saartie, a Hottentotta Vénusz/ Most kiállítva  
Londonban / Élethű rajz”, litográfia, 1807



XIX. tábla  
Léon de Wailly „Busman nő”, I-II akvarellje után, litográfia, 1815



XX. tábla  
Xantus János: Fürdő nő.  
A délkelet-ázsiai utazáson készült vázlatfüzetből





XXI. tábla  
Székely Bertalan: Fürdő nő, 1875



XXII. tábla  
Gaston Lachaise: Női akt kabátban, 1912



XXIII. tábla  
Gaston Lachaise: Melleit tartó nő, 1931





XXIV. tábla  
Gaston Lachaise: Dinamó Anya, 1933



XXV. tábla  
Gaston Lachaise: Burleszk alak, 1930



XXVI. tábla  
André Derain: Guggoló alak, 1907



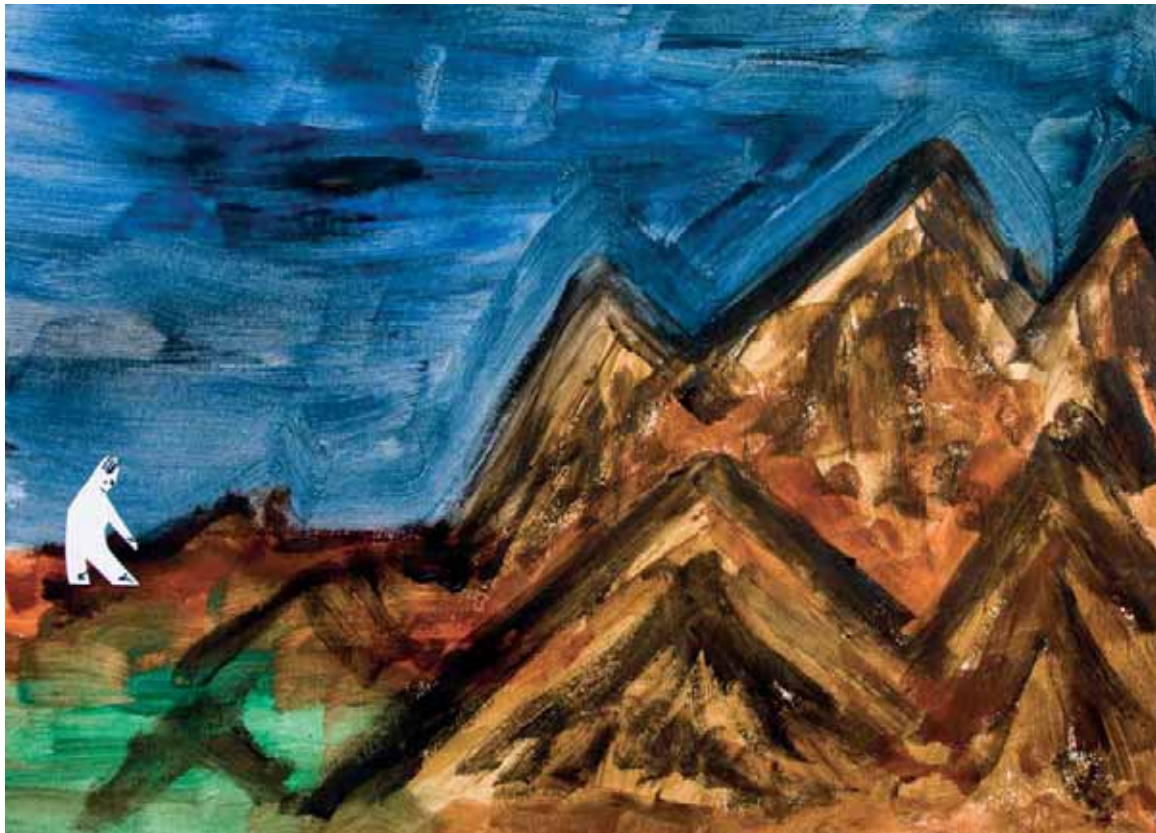


XXVII. tábla  
Kunffy Lajos: Olasz gitáros



XXVIII. tábla  
Henri Rousseau: Joseph Brummer portréja, 1909





XXIX. tábla  
„A vizsgadrukk-témát a hegy-metaphora jelképezi”



XXX. tábla  
„A hegemászó már minden eszközt birtokol, amire szüksége van”





XXXI. tábla  
Ritter Gábor: Geometrikus formák I



XXXII. tábla  
Ritter Gábor: Geometrikus formák II





XXXIII. tábla  
Ritter Gábor: Templom  
A kép fölött az ihlető templomépület fotója látható



XXXIV. tábla  
Ritter Gábor: Bagoly



XXXV. tábla  
Ritter Gábor: Szarvasbogár





XXXVI. tábla  
Ritter Gábor: Ablakok



XXXVII. tábla  
Ritter Gábor: Teherautó



XXXVIII. tábla  
Ritter Gábor: Nagy kapus ház





XXXIX. tábla  
Bogdány Zoltán Szultán: Emberpár hangyákkal, 2007



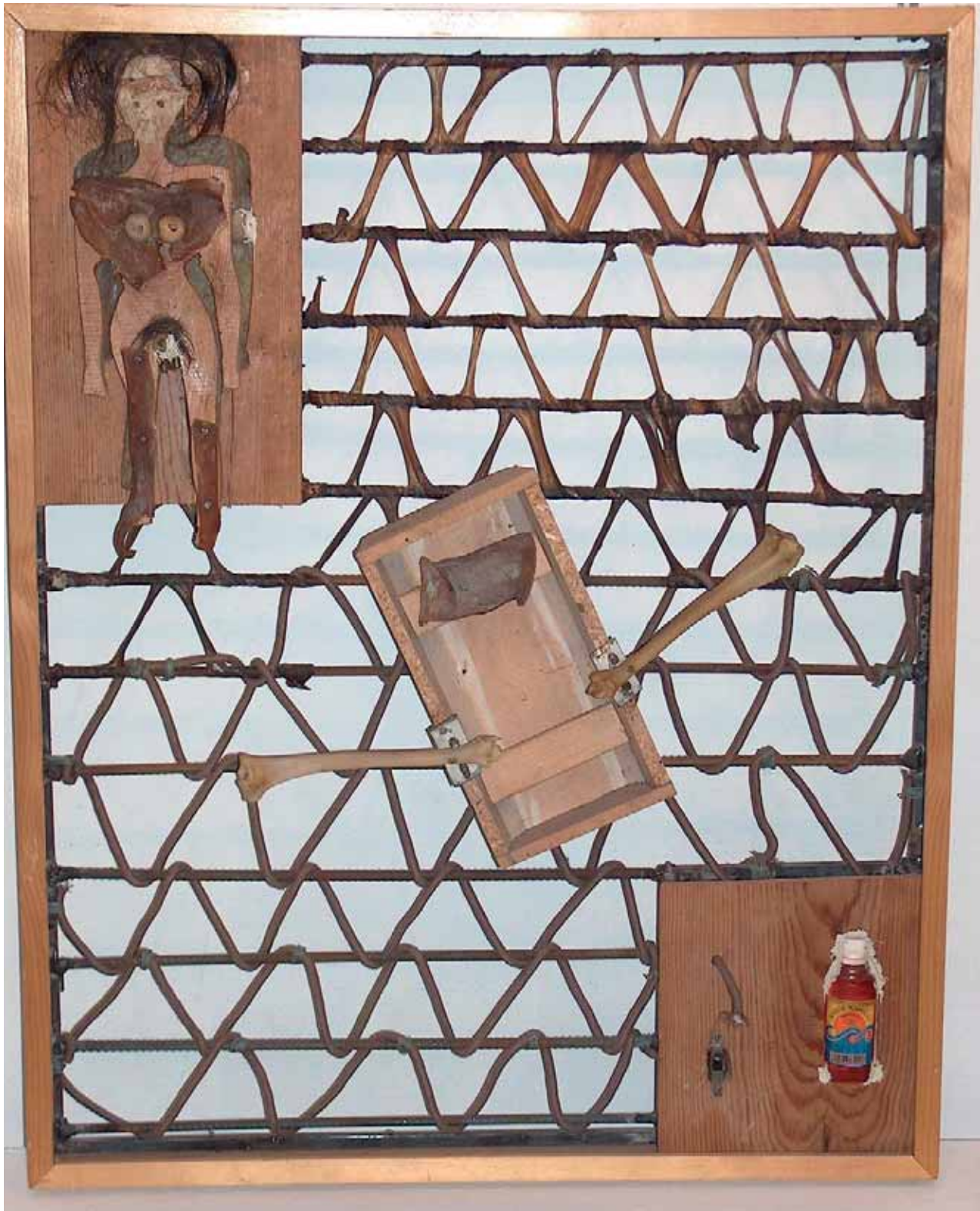


XL. tábla  
Bogdándy Zoltán Szultán: Holdfényes Budapest, 2004



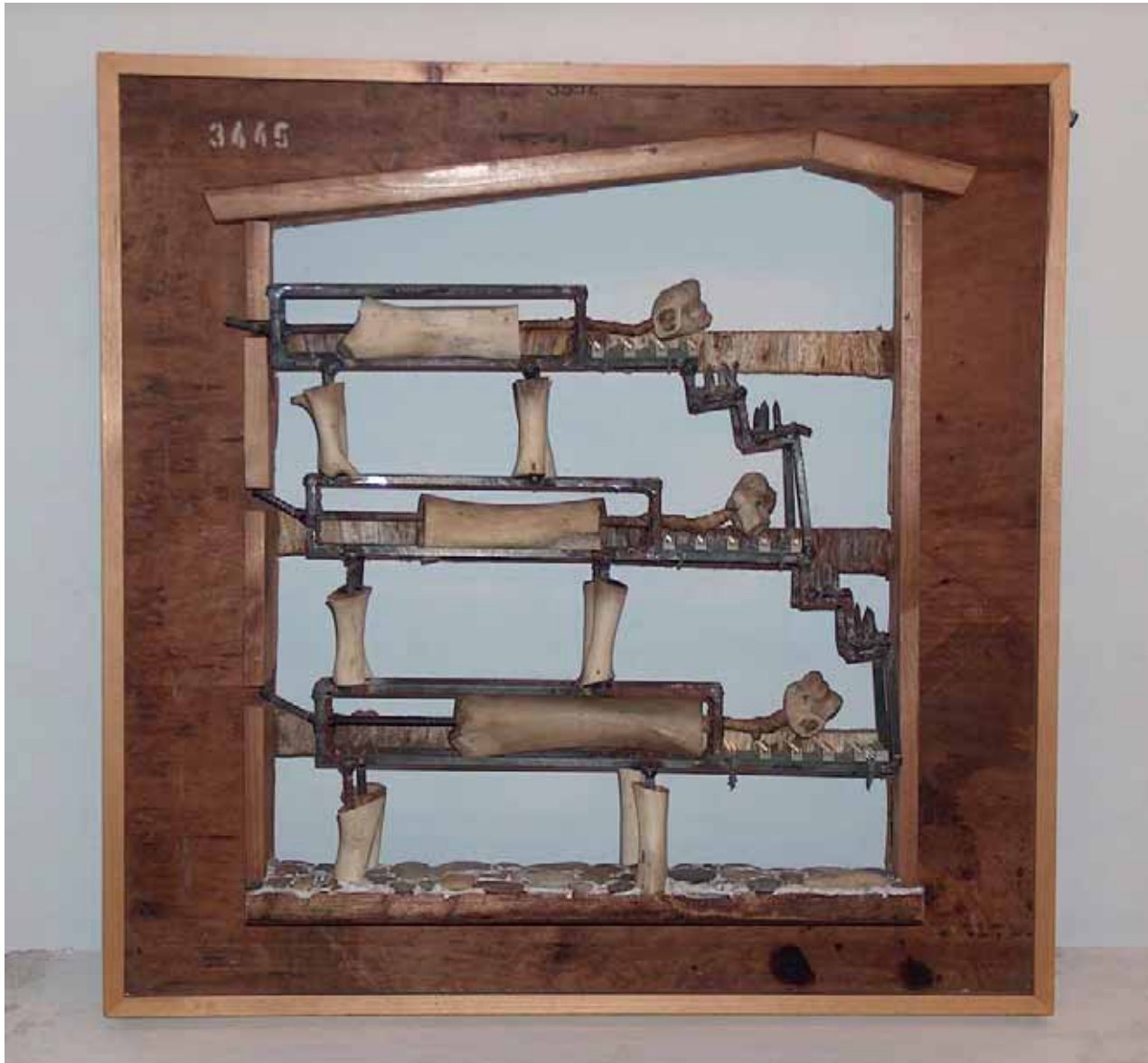
XLI. tábla  
Bogdány Zoltán Szultán: Időhalász, 2008





XLII. tábla  
Bogdány Zoltán Szultán: Két stég, 2004





XLIII. tábla  
Bogdány Zoltán Szultán: Legeltetés, 2004

MTA Pszichiátriai Gyűjtemény  
1064 Budapest, Teréz krt. 13. IV. em.

MTA Művészettörténeti Kutatóintézet  
1014 Budapest, Úri u. 49.  
arthist@arthist.mta.hu  
www.arthist.mta.hu  
Tel. (1) 375-0493  
Fax. (1) 356-1849  
Felelős kiadó Beke László

Fekete Sas Kiadó  
Alapította Fazakas István 1990-ben  
1064 Budapest, Vörösmarty u. 53.  
Tel./fax: (1) 332-8931  
E-mail: feketesas@feketesas.hu  
Honlap és internetes áruház: www.feketesas.hu

Készült az OOK-Press Nyomdaipari és Szolgáltató Kft.  
veszprémi nyomdájában  
Felelős vezető Szathmáry Attila

ISBN 978-963-7381-98-0