

arshungarica

47. ÉVFOLYAM 2021 | 3

Az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Tartalom

Perenyei Monika		
Előszó		231
Hárdi István		
Jakab Irén – tudomány és barátság		235
István Hárdi		
Irén Jakab – Science and Friendship		239
Tényi Tamás		
Jakab Irén kifejezéspathológiai kutatásairól		243
<i>A pécsi időszak</i>		
Művészet és terápia		246
<i>Tényi Tamás beszélgetése Jakab Irénnel</i>		
Jakab Irén		
A közvélemény változása a pszichopathológiai művészetről		255
Aknai Katalin		
Egy könyv születési		269
<i>Adalékok Jakab Irén művészet- és kifejezéspathológiai szakkönyvének keletkezéséhez</i>		
Perenyei Monika		
Imaginary Dwellings: Képzelt szülte hajlékok és álompaloták		293
<i>Jakab Irén munkásságáról filmes alkotásainak tükrében</i>		
Hornyik Sándor		
Magyar szürrealista Wunderkammerek		327

Előszó

Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény 2018-ban mutatkozott be az *Ars Hungarica* olvasóközönségének. A *Psyché képei* (2018/4) című tematikus számban a muzeális gyűjteményben őrzött képek jól körülhatárolható típusait, vagyis a hajdanán pszichiátriai intézetekben ápolt képzőművészek és art brut alkotók sajátos esztétikával bíró munkáit, valamint az európai összehasonlításban is különös dokumentumegyüttest őrző hely vonzásában éledő interdiszciplináris kutatásokat mutattuk be. Az archívumként létező gyűjtemény több a képi és szöveges források összességénél: a hajdani elmeorvosok gyűjtőszendélyét is közvetíti, felfedezhetjük benne a saját tudományterületükre irányuló öndokumentációs vágy nyomait. A magyar pszichiáterek kép- és tárgygyűjtő tevékenysége közel százharminc éves múlttal bír, amelynek a jelenből kirajzolódó módszertani íve gyűjteményünkben jól érzékelhető. A képi és grafológiai kifejezések sokasága kezdetben az ápoltak képzeletvilágába betekintést adó eszközként segítette a diagnózis felállítását és a terápiát. A pszichiáteri érdeklődés hamarosan esztétikai szempontokkal gazdagodott: a tízes évektől ez az esztétikai minőségekre nyitott elmeorvosi tekintet és a lélektan iránt fogékony modern művészek látásmódja (jobbára Nyugat-Európában) számos esetben érintkezett egymással. E találkozások szemléletes példáit ismerhetjük fel művészek alkotásaiban (Paul Klee és Jean Dubuffet festményein, Max Ernst kollázsain), e különös képi világot esztétikájukban is megérteni vágyó pszichiáterek írásaiban (Marcel Réja, majd Alfred Bader) és a műtörténeti és lélekelemző tanultságot kivételes módon egyesítő Hans Prinzhorn kutatásaiban.

A pszichiáterek körében megalapozott kifejezéspathológia intézményesülése az ötvenes évektől követhető nyomon a nemzeti és nemzetközi egyesületek alapításában, ezek energikus szervező munkájában, a kong-

resszusok és konferenciák dokumentációjában, a kapcsolódó kiadványokban. A kifejezéspathológiai ismeretek ma már feloldódni látszanak a dinamikus rajzvizsgálatok módszerében (dr. Hárdi István) és a rajzvizsgálatok pszichodiagnosztikai elemzésében (Vass Zoltán), valamint a művészeti élményt és kreativitáskutatások eredményét hasznosító terápiás foglalkozások eszköztárában. A korán, már a tízes évektől teret nyert pszichopatográfiai nézőpont pedig eltolódik a pszichobiográfia felé; a betegség determináló felfogása helyett sokkal inkább a lélektani vonatkozásokat az élettörténetbe és az életműbe integráló szemléletmódok jutnak érvényre.

Gyűjteményünk a kifejezéspathológia módszertanának és intézményi kifejlődésének (mint egy behatárolható korszaknak?) a tanulmányozásához ritka dokumentumegyüttesrel szolgál: Jakab Irén, a „kifejezéspathológia nagyasszonya” (1919–2011) végrendeletében gyűjteményünkről is megemlékezett. A pszichiátriai és művészetterápiás könyvtárat, valamint terápiás videófelvételeket és diatárat magában foglaló dokumentumegyüttes feldolgozása a mai napig tart, de elérkeztünk egy olyan fázisba, amikor a hagyatéék egyes részeit (helyben olvasható szakkönyvek, digitalizált videók) már a kutatók rendelkezésére tudjuk bocsátani, és ezzel újabb interdiszciplináris kutatások hívói és részesei lehetünk. Jakab Irén kapcsolata a gyűjteménnyel a kilencvenes évek második felére nyúlik vissza. A korábban az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet (OPNI) fenntartásában működő Pszichiátriai Képtárba Moussong-Kovács Erzsébet (1921–2004) és Hárdi István vitte el Jakab Irént, akinek a kifejezéspathológia témájában franciául és németül írt könyvét (*Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, 1956; illetve *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, 1956) magyarul először 1998-ban adták ki (*Képi kifejezés a*

pszichiátriában. *Pszichiátriai és művészeti elemzés*. Budapest, 1998). A nemzetközileg elismert pszichiáter asszony ekkor ismerte meg a budapesti művészeti gyűjteményt, és Plesznivny Edit művészettörténész személyében annak elkötelezett muzeológusát. A kapcsolat tartósnak bizonyult, a barát és munkatárs Hárdi István közbenjárására a végrendelkezés szándékát Jakab Irén már ekkor kinyilvánította, és az OPNI felszámolásával az MTA tulajdonába kerülő gyűjtemény sorsát továbbra is figyelemmel kísérte: 2008-ban elfogadta az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet (Beke László igazgató) felkérését, és az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény Tudományos Tanácsadó Testületének tiszteletbeli elnöke lett. 2010-ben, miután az akkori új helyen, a Teréz körút 13.-ban berendezkedtünk, a gyűjteményt személyesen is meglátogatta: emlékezetes élmény számunkra.

Jakab Irén életműve 1959-től külföldön folytatódott, és határokon átívelő, rendkívül aktív munkakapcsolatokban bontakozott ki, így a hazai tudományos életnek ma csak szűk körében ismert. A leghosszabb és leghosszabb múltra visszatekintő kapcsolatot dr. Hárdi István (sz. 1922) bírja, valamint a pécsi Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika orvosai, köztük dr. Tényi Tamás, a pécsi klinika igazgatója és dr. Simon Mária, a pécsi klinikán őrzött Reuter Camillo Gyűjtemény kezelője. Ők a Jakab Irén szervezte nemzetközi konferenciák résztvevőiként, vagy Jakab Irént a pécsi látogatásai során vendégül látó kollégákként közvetlen kapcsolatban álltak, és ma is segítségünkre vannak az életmű megismerésében. Jakab Irén életrajzának első közlését ugyancsak a pécsi körnek köszönhetjük: dr. Schmidt Pál orvostörténeti corpora 2015-ben jelent meg, alapvető írás e tekintetben.¹ A magyarországi SIPE-kollokviumok résztvevői is emlékezhetnek Jakab Irénre, aki Hárdi Istvánnal együtt nemcsak a szervezésbe fektetett óriási energiát, de előadásaival gazdagította is azokat. Magyarországi látogatásainak egyikét Vitray Tamás *Ötszemközt* című műsora is őrzi: az 1997. szeptember 8-i adás videókópiái is előkerültek a hagyaték feldolgozása során.

Jelen szám tanulmányainak együttes közlése szándékaink összetettségét tükrözi. Mindenekelőtt fontos, hogy Jakab Irén életművét az eddigi kutatások eredményeivel összefűzve mutassuk be: Tényi Tamás előre látón

elkészített interjúja (amely nemcsak szerkesztett, de videóformában is elérhető) nélkülözhetetlen forrásunk, orvostörténeti adatokkal és módszertani ismeretekkel szolgáló tanulmánya ugyancsak. E tanulmányfüzér becses darabja Hárdi István nyáron írt dolgozata: elsőként készült el a kézirattal, amelyben Jakab Irén munkáját történeti kontextusba helyezve közvetíti, és azt közös élmények felidézésével színesíti. Jakab Irén diszkréciót követelő magatartására vet fényt, hogy Hárdi 2005-ben megjelent könyvében² Anton Évaként ír Jakab Irénről, aki anonimitást kért a barát és munkatárs szerzőtől. Jakab Irén láthatólag munkájának élt: „emancipált nő”-ként látjuk magunk előtt, és ezt a képzetűnket Guy Roux, a francia pszichiáter kolléga visszaemlékezése is megerősíti, aki egyszerűen a kifejezéspatológia és a művészet-terápia nagyasszonyaként ír róla. „Jakab Irén emléke izgalommal, buzgalommal és alázattal szólít minket a tiszteletadásra, amivel tartoznak neki pályatársai, barátai és a világ négy sarkában tanítványai.

Oly ékesszóló Jakab Irén életpályája, tudományos és kulturális teljesítménye, hogy e tiszteletadás már csak rövidege miatt sem lehet tökéletes. Nem töreksem teljességre, nem próbálom kimeríteni érdemeit, elősorolni munkáit, publikációit, ám engedtessek meg nekem, hogy röviden felidézsem néhány vonással személyiségét, és megemlítssem a kifejezés pszichopatólogiájában és a művészetterápiában elért számtalan eredményének néhány aspektusát. Jakab Irén természetes disztinváltsága tiszteletet parancsolt. Pontos szavai-ból nem hiányzott a humor, és a magára kényszerített tartózkodó magatartással együtt járt, hogy magáról és az életéről nem beszélt – és ez tette lehetővé, hogy sok kapcsolatában bizalmat viszonyt és barátságot teremtsen. Elfogadta meghívásunkat a Pireneusokba, és a velünk töltött időben – minthogy tökéletesen fejezte ki magát franciául – kimutatta, mennyire lenyűgözi a gyönyörű hegyvidék. Ez csupán egy kis illusztrációja Franciaországgal való szoros kapcsolatának. Volmat, az elnökünk, sok-sok kezdeményezésnél mindig szá-míthatott baráti támogatására.”³

Jakab Irén munkássága hidat képez egyrészt az outsider art hazai története és a kapcsolódó külföldi művészeti folyamatok megismerésében (itt újraközölt tanulmánya példázza ezt), másrészt a pécsi és a budapesti

1 SCHMIDT Pál: *Szeretet, szolgálat, szenvedély. Arcképek a pécsi orvoslás múltjából*, II. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Általános Orvostudományi Kara, 2015. 157–170.

2 HÁRDI István: *Visszapillantó tükröm. Életemről, embereimről, munkámról*. Budapest, Panoráma Kiadó, 2005.

3 Guy Roux (sz. 1932) köszöntője (Irène Jakab, grande dame de la Psychopathologie de l'Expression et de l'Art-thérapie) Hárdi István közbenjárására érkezett, amelyet ezúttal is köszönünk. A szöveg teljes terjedelmében franciául az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény kézirtárában található. A részletet Sulyok Miklós fordításában közöljük.

pszichiátriai és művészeti gyűjtemények között, és új energiával töltheti fel azt a munkakapcsolatot, interdiszciplináris együttműködést, amely már egy 2014-es kiállítással elkezdődött.⁴ A Jakab 1956-os könyvéről szóló megnyilatkozások hangsúlyozott eleme a képzőművész Martyn Ferenc közreműködése. Ez az a pont, ahol nemcsak a pszichiáter esztétikai minőségek iránti érzékenységre derül fény, de a művészettörténeti kutatások számára is kinyílik a lehetőség. Számunk további három tanulmányát a BTK Művészettörténeti Intézet kutatói jegyzik, folytatva és gazdagítva a gyűjtemény által is kikényszerített interdiszciplináris közelítések metodikáját. Aknai Katalin művészettörténész Jakab Irén 1956-ban francia és német nyelven megjelent könyvének keletkezéstörténetét rekonstruálja (*Egy könyv születési*). Az inspiráció ugyan Martyn közreműködéséből, valamint a könyv művészi tipográfiájából eredeztethető, a kutatás további eredménye Jakab Irén 1959-ig kibontakozó pályájának érzékletes bemutatása. A feltáró munka során előkerült adatok és ismeretek az ötvenes évek tudománypolitikai világába is elvezetnek, tudományos karriereknek a történelmi kataklizmákon és politikai rendszerváltásokon hol megtörő, hol azokon átívelő lehetőségeibe. Jakab Irén 1959-től már külföldön kibontakozó munkáját jelen sorok írója dolgozta fel a hagyatékban fellelhető filmes munkáktól inspirálva. Jakab tartalmas életműve egyfelől értelmezhető a hazai közegben elért eredmények és sikerek szerves folytatásaként, hiszen 1956-os könyvének külföldi fogadtatása olyan kapcsolatokhoz segítette őt, amelynek következtében 1959-ben a SIPE alapító tagjai közt tudhatta magát. Tehetségét azonban mi sem bizonyítja jobban, mint hogy e társaságnak nem egyszerűen tagja, de névadója és évtizedeken át aktív formálója is volt. Jakab filmes munkái, a videót a terápiás munkában alkalmazó gya-

korlata, valamint hatalmas munkabírásról és széleskörű tájékozottságról tanúskodó szervező- és szerkesztőmunkája azonban olyan teljesítmények, amelyek az egyéni ambícióknak utat engedő és az ismeretszerzést nem korlátozó szintéren jöhettek létre. A pszichiáterek közös invenciójaként keletkező filmben, az *Imaginary Dwellings*ben Jakab lírai éneke is megnyilvánul, az örület poétikus felemelése az outsider művészek emancipációjának hullámába illeszkedik e sorok írójának megfigyelésében. Az örület felszabadításának ügye és a „képzelt szülte hajlékok” csodálata a szürrealizmushoz, a szürrealista életvitelhez és látásmódhoz vezetnek, így e ponton is a művészettörténeti kutatásoknak újabb ösvénye nyílik meg. Hornyik Sándor művészettörténész tanulmányában a „képzelt szülte hajlékok” létezését a szürrealizmust képviselő művészek műtermével, az egy életen át gyarapított szürrealista gyűjteményekkel olvassa össze, bizonyítva ezzel azt a termékeny átjárást, amely a művészi és a lélekgyógyászati életművek és témák között létrejöhet, és amelynek lehetőségéről Jakab Irén életműve is tanúskodik.

A Jakab Irén-hagyaték működtetésének fenntartásában külön köszönet illeti a kuratórium tagjait: Csépe Valéria pszichológust, akadémikust, Pléh Csaba pszichológust, akadémikust, Mészáros Judit pszichoanalitikust, a Ferenczi Sándor Egyesület elnökét, valamint a Művészettörténeti Intézet igazgatóit: Beke László és Mikó Árpád művészettörténészeket. A feldolgozásban, digitalizálásban és katalogizálásban nyújtott segítséget Bácsi Fanninak, Romhányi Dórának, Makky Györgynek és Bessenyei Zalánnak köszönjük. Külön köszönet Faludy Juditnak és Sulyok Miklósnak a francia nyelvű források fordításáért.

Perenyei Monika

4 *Alternatív világok. A Reuter Camillo Gyűjtemény és a MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény közös kiállítása.* Budapest, Tárt Kapu Galéria, 2014.



Jakab Irén (1919–2011)

Jakab Irén – tudomány és barátság

Jakab Irén tudományos munkásságának megértéséhez kiemelnék néhány életrajzi adatot: mint elmeszakorvos (1950-től) és mint neurológus (1951-től) a neuropszichiátria, gyermekpszichiátria és a neuropathológia területéről közölt tanulmányokat. Közben summa cum laude végezte el a pszichológiát. 1959-ben távozott külföldre, először Svájcban, majd Párizsban dolgozott. Tudományos pályafutása 1966-ban az Egyesült Államokban, Bostonban kezdődött a Harvard Medical Schoolban. 1969-ben a Menninger School of Psychiatry (Topeka, Kansas) intézményeiben végzett tanulmányai után 1972-ben került Pittsburghbe, ahol értelmi fogyatékos gyermekek számára dolgozta ki a John Merck Programot – az első ilyen kombinációjú kórházi tevékenységet az USA-ban.¹ A pittsburghi egyetemen professzorként tevékenykedett 1992-ig, nyugalomba vonulásáig, majd visszatért a Harvardra Bostonba, ahol ugyancsak pszichiátriát adott elő, s a Mclean oktatókórház konzultánsa lett.²

Rendkívül gazdag tudományos munkásságából csak néhány fontosabbat emelnék ki. Így az általa szerkesztett *Mental Retardation (Értelmi fogyatékoság)* című kézikönyvet,³ amelybe három fejezetet is írt, és amely pittsburghi tevékenységét is tükrözi. A mű számos elhanyagolt kérdésre hívta fel a figyelmet. Ebben az agykárosultak és más fogyatékosok differenciáldiagnosztikai, terápiás, nevelési, megelőzési és a terület szervezési

kérdéseiről olvashatunk értékes fejezeteket. A sokoldalú megközelítésben (genetika, kórtan, megelőzés, szociális ellátás, gondozás, nevelés stb.) neves szerzők között magyarokét is megtaláljuk, így Kepes Jánosét, a kansasi egyetem patológusprofesszoráét, aki az agypatológiáról készített kiváló fejezetet. Gerber Magda, a pasadenai Pacific Oaks College igazgatója a nevelés és fejlesztés mindennapi területeiről értékes sorokkal gazdagította a könyvet.⁴ Bár a megjelenés óta a terület minden ága továbbfejlődött, a sok értékes megközelítés és kérdés mellett gyakorlatiassága miatt ma is használható a Karger által kiadott mű.

Jakab Irén fő területe azonban a képi kifejezés pszichopatológiája volt. Ezt elsősorban az 1956-ban németül és franciául megjelent *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken / Dessins et peintures des aliénés* című könyve taglalta.⁵ Ezt 1998-ban *Képi kifejezés a pszichiátriában. Pszichiátriai és művészeti elemzés* címmel immár magyarul és angolul újra kiadták.⁶ Munkája a pécsi klinikán Reuter Camillo professzor (1874–1954) gyűjtésén alapult: az anyag 1920-tól 1956-ig kezelt betegektől származott. A régi kiadás tizenöt eseten alapul, míg az új kiadásban megismerkedhetünk egy tizenhatodikkal, egyik szkizofrénias betegével, akit a szerző harminc éven át követett; gyógyulásában kibontakozó tehetségének és festőművésszé válásának a képsorokon keresztül tanúi

1 A John Merck Programról készült kiadványok, fényképek és filmek (pl. *Chad... who has far to go*) az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményben tanulmányozhatók. A John Merck Program missziója – Jakab Irén szavaival – a duplán, értelmileg és érzelmileg sérült gyerekek fejlesztése.

2 HÁRDI István: Emlékezés Jakab Irénre. *Psychiatria Hungarica*, 26. 2011. 4. sz. 269–270.

3 *Mental Retardation*. Ed. by Irene JAKAB. (Karger Continuing Education Series, 2.) Basel et al., Karger AG, 1982.

4 Gerber Magda (1910–2007) pedagógusi munkássága különösen fontos volt Jakab Irén számára. Gerber Magda Pikler Emmi tanítványaként kezdte csecsemőgondozói pályáját a budapesti Lóczy utcai otthonban. 1956-ban családjával emigrált, 1957-től az Egyesült Államokban élt. Jakab Irén rendszeresen hivatkozott eredményeire.

5 Irene JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und künstlerische Analyse / Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956.

6 JAKAB Irén: *Képi kifejezés a pszichiátriában. Pszichiátriai és művészeti elemzés*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

lehetünk. Az érdekes, magas színvonalú gyűjtemény jól tükrözi a korabeli kórházi körülményeket, a betegek szemléletét, a gyógyítás lehetőségeit. Jakab a műveket Cesar nyomán⁷ a következőképpen csoportosítja:

1. *A szimbolikus-lineáris rajzok*, amelyek az archaikus és gyermeki képekkel mutatnak rokonságot,
2. *A geometrikus vonalúak*, amelyek az absztrakt művekre hasonlítanak,
3. *A pszichoanalitikus jellegű szimbolikusak*, amelyek középkori és bizánci művekre emlékeztetnek, és végül
4. *Az árnyalt, akadémikus jellegű alkotások*.

Foglalkozott a betegek képei és a művészeti irányok között lehetséges stílusbeli hasonlóságokkal, de ezt nem vélte azonoságnak. Az elmebetegség során új – kóros – jelenségek lépnek fel, amelyek a javulással, gyógyulással eltűnnek. A stílusváltás példaként említette, ha például a betegség folyamán kialakult absztrakt stílust az eredményes kezelés nyomán naturalista stílus váltja fel, vagy elektrokonvulzív kezelést követően gyermeki rajzolás jelentkezik. A betegségre jellemző ábrázolást lehet „nozoeszpecifikus”-nak értékelni, amikor például egy összefüggéstelenül beszélő beteg esetleg így is rajzol. Azonban *a látottak csak a klinikai kép igen gondos tanulmányozásával egybevetve értelmezhetőek*, különösen a modern gyógyszerelés világában. Önmagában a „rajztünetek” alapján nem mondható vélemény, s ugyanaz a jelenség sokféle okból keletkezhet. Jakab a stílus sajátosságain kívül foglalkozik a tartalom manifeszt, latens, szimbolikus és kompozíciós megközelítésével. Mit gondoljunk ma – majd huszonöt év múltán – erről a műről? Már 1956-os megjelenésekor mint gyűjteményt is külön értékelték. Azóta Jakab Irén – immár négy nyelven megjelent – könyve a terület közkincsévé vált, s méltán idézik mind a mai napig Prinzhorn, Volmat és mások úttörő klasszikusai között. A szerző széleskörű szemléletére utal, hogy munkája első megjelenésekor tanácskozott a még élő, a gyűjteményt kialakító Reuter Camillo professzorral, és igénybe vette a festőművész Martyn Ferenc segítségét is. Ezért is fontos az art brut korában az alcímben is szereplő „művészeti elemzés”, mert az alapműnek tekintett könyv szerzője, Prinzhorn kerülte a „művészet” kifejezést. Másfelől Jakab Irén munkája

két további fontos elemet tartalmaz: amíg Prinzhorn betegei az 1800-as évek végéről és az 1900-as évek elejéről valók, addig a pécsi gyűjtemény 1920 és 1956 között ápolta rajzain és festményein alapul. A képek a pszichiátria két korszakát is tükrözik, utóbbiban már az aktív korszak kezelése is mutatkoznak, például az elektrokonvulzív kezelés, sőt az új kiadásban a művészetterápiáé is. Az új megjelenés nem csupán pszichiátriátörténeti szempontból jelentős, de sok új résszel gazdagodva bővül, így például a kreativitásról szóló fejezettel, amellyel Jakab később is foglalkozott. Külön érdekessége a *pszichoanalízissel* való kapcsolata: az első kiadásban csak egy mondat szól erről, s a bibliográfiában nem szerepel Freud-mű – az akkori idők hazai tilalmának megfelelően –, míg az újban nem csupán a lélekelemző alapítójának művei, de kiváló művészettörténész-pszichoanalitikus barátjának, követőjének, Ernst Krisnek a közleményei is bőven helyet kapnak.

Jakab Irén ez irányú érdeklődése és ismeretei már külföldi életének, szellemi szabadságának első éveiben megmutatkoztak, mint az emberalak ábrázolásáról szóló közleményében a tudatos és tudattalan tényezők szerepe.⁸ A Menninger-klinikán töltött tanulmányai során mélyült el a lélekelemzés elsajátításában, amelyet későbbi munkásságában és terápiásan is bőven alkalmazott. *A kifejezés pszichopatológiája és a pszichoanalízis* című közleményében már részletesen ír a képkészítő áttételéről, s a rajzoltató-gyógyító viszontáttételéről, ennek hatásáról a műre és az értelmezésre.⁹ Amíg első könyvében keveset foglalkozik a szimbólumokkal, itt részletesen alkalmazza a freudi gondolatokat, sőt a jungi értelmezést és a mandalaábrázolást is. Az általa szerkesztett értelmi fogyatékoságról szóló könyvében – a már említett *Mental Retardation* címűben¹⁰ – külön fejezetek szólnak az én-pszichológiáról. A Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie (Nemzetközi Kifejezés-pszichopatológiai és Művészetterápiás Társaság – SIPE) által 1997-ben Biarritzban rendezett konferencián is *Humor és pszichoanalízis* címmel tartott referátumot.¹¹

Mint szervező és szerkesztő is sokat tett a területért. Egyik megalapítója – majd egyik alelnöke – lett

7 Osorio CÉSAR: Contribution à l'étude de l'art chez les aliénés. *Arquivos da Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, 16. 1951. 51–64.

8 Irène JAKAB: Représentation consciente et inconsciente de soi-même dans les figures humaines dessinées. *Confina Psychiatrica*, 5. 1962. 112–129.

9 Irene JAKAB: Psychopathology of Expression and Psychoanalysis. *Confina Psychiatrica*, 23. 1980. 209–222.

10 JAKAB 1982 (*Id.* 3. j.).

11 Irene JAKAB: *Humor and Psychoanalysis*. In: *L'Humour. Publication de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie*. Ed. Guy ROUX–Muriel LAHARIE. Biarritz, SIPE, 1998. 15–22; JAKAB Irén: Humor és pszichiátria. *Psychiatria Hungarica*, 19. 2004. 5. sz. 380–389.

a SIPE-nek 1959-ben.¹² Erre a Veronában tartott Nemzetközi Lombroso Kongresszus adott alkalmat. Az alapításban Robert Volmat besançonai professzor mellett vett részt, melyet számos ország azonos nevű társaságai követtek. A SIPE a Világ Pszichiátriai Társaságban (World Psychiatric Association – WPA) is helyet kapott önálló szekció formájában. A Társaság célja a betegek kifejezésének – így a képalkotásnak – a tanulmányozása, amelyhez a későbbiekben a művészetterápia is társult. A betegek zenéhez, irodalomhoz fűződő kapcsolataival ugyancsak foglalkoztak, azokat terápiásan is alkalmazták. Magyarországon a Magyar Pszichiátriai Társaság keretében alakult egy ilyen nevű és célú szekció 1993. április 22-én.

Az alapító, Volmat halála után a francia Guy Roux pszichiáter és neurológus lett a SIPE elnöke, aki mindenben támogatta a magyar szekció munkáját, s minden hazai rendezvényünkön, a hét hazai SIPE-kollokviumon – miként Jakab Irén is – részt vett és előadott. Így az öt budapesti és a két nagyon sikeres szentgotthárdi rendezvényen.¹³

Megalapította és elnöke lett az analóg Amerikai Társaságnak (American Society of Psychopathology of Expression – rövidítve: ASPE) 1964-ben. E Társaság kongresszusait megszervezte, valamint anyagát kötetenként szerkesztette és kiadta.

Szerkesztői munkájában kiemelkedő a Karger kiadásában 1968 és 1975 között megjelent négy tanulmánykötet (*Psychiatry and Art* [Pszichiátria és Művészet], 1968; *Art Interpretation and Art Therapy* [Műértelmezés és művészetterápia], 1969; *Conscious and Unconscious Expressive Art* [A tudatos és tudattalan expresszív művészet], 1971; *Transcultural Aspects of Psychiatric Art* [Transzkulturális szempontok a pszichiátriai művészetben], 1975).¹⁴

Ugyancsak mai napig haszonnal forgathatók az Amerikai Társaság (ASPE) által 1981 és 2004 között megjelentetett kongresszusi kötetek: *The Personality of the Therapist* (A terapeuta személyisége, 1981), *The Role of Imagination in the Healing Process* (A képzelet szerepe a gyógyulási folyamatban, 1984), *Stress Management through Art* (Stresskezelés művészetterápiával, 1988), *Art Media as a Vehicle of Communication* (Művészeti lehetőségek mint a közlés eszközei, 1990), *The Influence of Recent Socio-Political on Fine Arts and on Patient's Art*



1. SIPE-konferencia, Lisszabon, 2009
jobb oldalon Guy Roux és Jakab Irén, bal oldalon fehér ingben Hárdi István

(Aktuális szociálpolitikai hatás a képzőművészetre és betegek műveire, 1995), *Developmental Aspects of Creativity* (A kreativitás fejlődéstani szempontjai, 2000), valamint *Mass Media and Mental Health, Their Influence on Each Other* (Tömegmédia és lelki egészség, kölcsönhatásaik, 2004).

Érdemes a filmjeiről is ejteni néhány szót, így a „képzelet szülte várakról” szólóról (*Imaginary Dwellings*, 1975), amely a betegek által épített különleges házakat, várakat mutatta be; ezek az alkotók sajátosságait is tükrözték. Egy amerikai olasz kőműves, Simon Rhodia Los Angeles külvárosában harmincöt évig épített különös tornyokat, vagy egy francia szkizofrénias beteg Chartres mellett készített összetört lemezekből és üvegdarabokból meghökkentő építményt.

Hazai kapcsolatai igen intenzívek voltak, s kitűnő előadókészségét az is emelte, hogy a hosszú külföldi tartózkodás ellenére magyar beszéde dialektustól mentes, világos, tiszta és korszerű maradt. A SIPE keretében tartott hat magyarországi kollokviumnak rendszeres résztvevője, elnöke és nagy népszerűségnek örvendő előadója volt. Ennek egyik értékes produktuma lett az 1992-ben tartott *The Role of Art Expression in Psychiatry. The Past, the Present, and the Future* című előadása.

12 Jakab Irén a SIPE alapításának történetét is közölte 2010-ben. Irene JAKAB: The History of the Founding of Société de Psychopathologie de l'Expression (SIPE) and the Early Development. *Psychiatria Hungarica*, 25. 2010. 4. sz. 276–290.

13 A hetedik magyarországi SIPE-rendezvény 2013-ban volt – A szerk.

14 Nevezett tanulmánykötetek az S. Karger Kiadó gondozásában jelentek meg (Basel, München, Párizs, London, New York, Sidney), és Jakab Irén hagyatékának részeként az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény könyvtárában elérhető.



2. Kongresszusi szünetben a Harvard kertjében, 1995
Hárdi István, Jakab Irén, Hárdiné Saághy Margit, Tényi Tamás

A kollokviumot megörökítő kötetnek ő volt az egyik szerkesztője is.¹⁵

Soha nem mulasztott el hazai látogatásaikor Pécsre utazni, és ott meglátogatni a Pszichiátriai Klinikát, ahol számos alkalommal elő is adott. Ugyancsak vezetőségi tagja volt a Környey István Társaságnak, amelynek ülésein rendszeresen részt vett.

Magyar barátaival, kollégáival intenzív kapcsolatot tartott, a nehéz időkben külföldön is segítette, meghívta, nemegyszer vendégül látta őket az általa szervezett amerikai kongresszusokon. Feleségemmel, dr. Saághy Margittal két alkalommal mi is nála lehettünk a Bostonban rendezett kongresszusok alkalmával.

Jakab Irént először 1948-ban láttam, amikor az 1848-as szabadságharc százéves évfordulóját ünnepelte az ország, így az akkori Magyar Ideg- és Elmeorvosok Társasága is. Ekkor az ünnepi tudományos ülésen, a klini-

kán tartott az intelligenciatesztekről értékes előadást. Másodszor az akkori Országos Ideg- és Elmeógyógyintézet, a „Lipót” előadótermében 1956-ban Környey István professzor mutatta be – a már említett – német nyelvű könyvét. A zsúfolásig telt teremben nagy érdeklődés, kérdések közepette indult el a könyv és vele a pécsi gyűjtemény hódító útjára. A világszerte sokat idézett munka jelentőségét az 1998-ban magyarul és angolul is megjelent új kiadás is hangsúlyozza, amely rövid idő alatt elfogyott. A mű mai értéke pszichiátriatörténeti szempontból is jelentős: tükrözi a régi zárt osztályos betegek sorsát és műveikben is követhető állapotát. Másfelől az *art brut* korszakában az alcímben szereplő „művészeti elemzés” erősíti is aktualitását.

Személyes kapcsolatba 1979-ben, Veronában kerülünk egy SIPE-kongresszus alkalmával. Azután a külföldi és hazai rendezvényeken rendszeresen találkoztunk. Szekcióink rendezvényein mindig részt vett, szívesen látott vendég, elnök és előadó volt.

Jakab Irén sokféle adottságából kiemelnék hármat: először is a nyelvtudását. Anyanyelvi szinten beszélt franciául, németül, románul és nagyszerűen megtanult angolul. Mindezek ellenére kifogástalanul – s az állandó külföldi tartózkodás ellenére –, mindenfajta idegen hatás, akcentus nélkül beszélt magyarul. Nem véletlenül tartott a humorról sok előadást: mindig derűs volt, és szerette, élvezte és elő is adta a vicceket. Végül nem lehet elfeledkezni vendégszeretetéről. Igen ízlésesen berendezett bostoni házában mindig jól éreztük magunkat.

Mint a fentiekből is látható, Jakab Irén nagy nemzetközi elismerésnek és megbecsülésnek örvendett. Ezt jelezte számos kitüntetése, a német, az amerikai társaság, a SIPE díja és az Amerikai Pszichiátriai Társaság Benjamin Rush-díja 1980-ban, amit az agysérült, értelmileg és érzelmileg károsodott gyermekekért végzett munkájáért kapott.

Jakab Irén élete utolsó percéig tevékeny volt. 2012-re is szervezett nemzetközi kongresszust, amelyben magyar résztvevőket szánt az elnökségi, vezetőségi sorba, de ezt már nem valósíthatta meg. Talán nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy Jakab Irén a tudományért élt, és egész életében ezért tevékenykedett. Elvesztett értékes, szeretett embereink után azzal szoktunk búcsúzni, hogy „emlékét megőrizzük”. Itt többről van szó: Jakab Irén előadásai, könyvei, közleményei nagyrészt marandóak, velünk maradnak, velünk élnek.

15 Irene JAKAB: The Role of Art Expression in Psychiatry. The Past, the Present, and the Future. In: *Psychopathology of Expression and Art*

Therapy in the World. The Budapest SIPE Colloquium, 1992. Ed. by Irene JAKAB–István HÁRDI. Budapest, Animula Kiadó, 1992. 11–32.

Irén Jakab – Science and Friendship

To understand Irén Jakab's scientific work, it is important to highlight some of her biographical data: as a psychiatrist (from 1950) and as a neurologist (from 1951), she published papers in the fields of neuropsychiatry, child psychiatry and neuropathology. Meanwhile, she graduated *summa cum laude* in psychology. She left Hungary in 1959, working first in Switzerland and then in Paris. Her scientific career in the United States began in 1966 at Harvard Medical School in Boston. Following her studies at the Menninger School of Psychiatry (Topeka, Kansas) in 1969, she moved to Pittsburgh in 1972, where she developed the John Merck Program for mentally retarded children, the first hospital-based programme of its kind in the United States.¹ She served as a professor at the University of Pittsburgh until her retirement in 1992, when she returned to Harvard in Boston, also lecturing in psychiatry, and became a teaching consultant at Mclean Teaching Hospital.²

Of her extremely rich corpus of scientific works, I would like to highlight just a few of the most important ones, such as the handbook she edited entitled *Mental Retardation*,³ to which she contributed three chapters, which also reflects on her activities in Pittsburgh. The handbook shone a light on a number of hitherto neglected issues, and contains valuable chapters on the differential diagnosis, therapy, education,

prevention, and organisation of the specialist field for people with brain damage and other disabilities. In the multifaceted approach (genetics, pathology, prevention, social care, nursing, education etc.), we can also find some Hungarian authors, such as János Kepes, professor of pathology at the University of Kansas, who wrote an excellent chapter on brain pathology. The other is Magda Gerber, Principal of Pacific Oaks College in Pasadena, who added valuable insights from the everyday areas of education and development.⁴ While all branches of the field have evolved since the volume was published by Karger, the work remains useful today thanks to its many valuable approaches and issues and its practicality.

Irén Jakab's main field was the psychopathology of pictorial expression. This was the main subject of her book *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken / Dessins et peintures des aliénés*, published in German and French in 1956.⁵ This work was republished in English and Hungarian in 1998 as *Pictorial Expression in Psychiatry: psychiatric and Artistic Analysis*.⁶ The work was based on the collection accumulated by Professor Camillo Reuter (1874–1954) of the Pécs Clinic: the material was produced by patients treated between 1920 and 1956. The original edition is based on fifteen cases, with the later edition including a sixteenth, a schizophrenic patient whose

1 The publications, photographs and film (*Chad...*) produced about the John Merck Program can be studied in the Psychiatric Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences (MTA). The mission of the John Merck Program, in Irén Jakab's own words, is to develop mentally retarded, emotionally disturbed children.

2 István HÁRDI, "Emlékezés Jakab Irénre" [In memory of Irén Jakab.] *Psychiatria Hungarica*, 26, 2011, no. 4, 269–270.

3 *Mental Retardation*. Ed. by Irene JAKAB. (Karger Continuing Education Series, 2) Basel et al., Karger AG, 1982.

4 The pedagogical work of Magda Gerber (1910–2007) was of

particular importance to Irén Jakab. Gerber began her career in infant care as a pupil of Emi Pikler at the children's home on Lóczy Street in Budapest. In 1956 she emigrated with her family, and lived in the USA from 1957. Irén Jakab regularly referred to Gerber's achievements.

5 Irene JAKAB, *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und künstlerische Analyse / Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956.

6 Irén JAKAB, *Képi kifejezés a pszichiátriában. Pszichiátriai és művészeti elemzés*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

progress was followed by the author for thirty years; we can witness the unfolding of the patient's talent and development as a painter through a sequence of images. The interesting, high-quality collection reflects the hospital conditions of the time, the patients' attitudes, and the kinds of treatment that were available. Jakab groups the works following Cesar,⁷ as follows:

1. *Symbolic-linear* drawings, which are similar to the images produced by children or by archaic civilisations
2. Drawings with *geometric lines*, which resemble works of abstract art
3. *Symbolic, psychoanalytical* drawings, reminiscent of medieval and Byzantine works, and finally
4. Works that are *more nuanced and academic in nature*.

Jakab was concerned with possible stylistic similarities between the patients' paintings and artistic movements, but did not consider them identical. During mental illness, new (pathological) phenomena appear, which disappear with recovery. Examples she gave of stylistic change were when an abstract style developed during the course of an illness was replaced by a naturalistic style following successful treatment, or when childlike drawing is manifested following electroconvulsive treatment. Disease-specific representation may be considered "nosospecific" where, for example, a patient who speaks incoherently may also draw in the same way. However, *what we have seen can only be understood in the context of a very careful study of the clinical picture*, especially in the world of modern medicine. In itself, no opinion can be formed on the basis of "drawing symptoms", and a single phenomenon can arise from many different causes. In addition to the specificities of style, Jakab was also concerned with manifest, latent, symbolic, and compositional approaches to content. What should we think of this work today, almost twenty-five years after its publication in Hungarian? Even when it was first published in 1956, it was highly valued as a collection. Since then, Irén Jakab's book – now available in four languages – has become a public treasure in the field, and is rightly cited to this day among the pioneering classics of Hans Prinzhorn, Robert Volmat, and others. The author's wide-ranging approach is reflected in the fact that, for the original issue of the work, she consulted both Professor Camillo Reuter, who had established

the collection, and the painter Ferenc Martyn. This is what makes the "artistic analysis" in the subtitle so important in the age of *art brut*, because Prinzhorn, the author of the book that is considered the standard work, avoided the term "art". On the other hand, Irén Jakab's work contains two other important elements: while Prinzhorn's patients date from the late 1800s to the early 1900s, the Reuter collection of Pécs is based on drawings and paintings of patients treated between 1920 and 1956. The pictures reflect two eras of psychiatry, the latter already showing treatments of the active era, such as electroconvulsive therapy and, in the later edition, even art therapy. The new edition is not only significant from the point of view of psychiatric history, but also includes many new sections, such as a chapter on creativity, a topic which she also addressed in more detail later. The connection with *psychoanalysis* is particularly interesting: in the first edition there is only one sentence referring to it, and the bibliography does not include any Freudian work (in accordance with the prohibition of it in the that time in Hungary), while in the new edition there are not only the works of the founder of psychoanalysis, but also the publications of his excellent art historian-psychoanalyst friend and follower Ernst Kris.

Irén Jakab's interest and knowledge in this direction were already evident in the first years of her life abroad, marking the start of her intellectual freedom. Her communique on the representation of the human figure, for example, mentions the role of conscious and unconscious factors.⁸ During her studies at the Menninger Clinic, she deepened her mastery of psychoanalysis, which she used extensively both in her later work and also therapeutically. In her communique *Psychopathology of Expression and Psychoanalysis*, she writes in detail about the transference of the image-creator and the countertransference of the teacher-healer, and its impact on the work and on interpretation.⁹ While her first book deals little with symbols, here she makes extensive use of Freudian ideas, and even Jungian interpretation and mandala imagery. In *Mental Retardation*, the afore-mentioned book of which Jakab was the editor,¹⁰ separate chapters are dedicated to ego psychology. She also delivered a lecture entitled "Humor and Psychoanalysis" at the 1997 conference organised by the Société

7 Osorio CÉSAR, "Contribution a l'étude de l'art chez les aliénés." *Arquivos da Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo*, 16, 1951, 51–64.

8 Irén JAKAB, "Représentation consciente et inconsciente de soi-même dans

les figures humaines dessinées." *Confinia Psychiatrica*, 5, 1962, 112–129.

9 Irén JAKAB, "Psychopathology of Expression and Psychoanalysis." *Confinia Psychiatrica*, 23, 1980, 209–222.

10 JAKAB 1982 (see note 3).

International de Psychopathologie de l'Expression et d'Art Thérapie (SIPE) in Biarritz.¹¹

Jakab also contributed greatly to the field as an *organiser* and *editor*. She co-founded (and later became one of the vice-presidents of) SIPE in 1959.¹² The International Lombroso Congress in Verona was the ideal occasion for this. She participated in the founding alongside Professor Robert Volmat of Besançon, and this was followed by other societies of the same name being formed in several countries. SIPE also has a place in the World Psychiatric Association (WPA) as a separate section. The aim of the Society is to study patient expression, including imagery, to which art therapy was subsequently added. Patients' relationships with music and literature were also explored and used therapeutically. In Hungary, a section of the Hungarian Psychiatric Society with this name and purpose was founded on 22 April 1993.

After the death of the co-founder Volmat, the French psychiatrist and neurologist Guy Roux succeeded him as president of SIPE. He supported the work of the Hungarian section in every way, and delivered lectures at all seven SIPE colloquia in Hungary, as did Irén Jakab, covering the five Budapest and the two very successful Szentgotthárd events.¹³

She founded and became president of the analogous American Society of Psychopathology of Expression (ASPE) in 1964. She organised the congresses of this Society and edited and published volumes of its materials.

Her four volumes of essays published by Karger between 1968 and 1975 are outstanding exemplars of her editorial work. The first book, *Psychiatry and Art*, published in 1968, is a rich collection of articles on the titular theme; the second, published in 1969, deals with the issues of *Art Interpretation and Art Therapy*; the third, of 1971, tackles *Conscious and Unconscious Expressive Art*; and the fourth, published in 1975, discusses matters relating to the *Transcultural Aspects of Psychiatric Art*.¹⁴

The following congressional volumes published by the American Society (ASPE) between 1981 and 2004 are also still of much use today: *The Personality of the Therapist* (1981), *The Role of Imagination in the Healing Process* (1984), *Stress Management through Art* (1988), *Art*



3. The Board of the VI. SIPE Colloquium in Budapest, 2010
Guy Roux, Irén Jakab, István Hárđi

Media as a Vehicle of Communication (1990), *The Influence of Recent Socio-Political on Fine Arts and on Patient's Art* (1995), *Developmental Aspects of Creativity* (2000), and *Mass Media and Mental Health, Their Influence on Each Other* (2004).

It is also worth mentioning some of her films, such as *Imaginary Dwellings* (1975), which presented special houses and castles built by patients, reflecting the idiosyncrasies of the creators. Such works include the strange towers built by an American Italian mason Simon Rhodia in the suburbs of Los Angeles over a period of thirty-five years, or the astonishing structure made of broken plates and pieces of glass by a French schizophrenic postman near Chartres.

Jakab maintained close relations with her home country, and her excellent lecturing skills were further highlighted by the fact that despite her long stay abroad, her Hungarian speech remained dialect-free, clear, pure, and modern. She was a regular participant, chairperson and highly popular speaker at the six colloquia held in Hungary within the framework of SIPE. One noteworthy outcome was her 1992 lecture *The Role of Art Expression in Psychiatry: The Past, the Present, and the Future*. She was

11 Irén JAKAB, "Humor and Psychoanalysis." In: *L'Humour. Publication de la Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression et d'Art-Thérapie*. Ed. by Guy ROUX–Muriel LAHARIE. Biarritz, SIPE, 1998, 15–22; Irén JAKAB, "Humor és pszichiátria." [Humour and psychiatry.] *Psychiatria Hungarica*, 19, 2004, no. 5, 380–389.

12 In 2010 Irén Jakab also published a history of the founding of SIPE: Irén JAKAB, "The History of the Founding of Société de

Psychopathologie de l'Expression (SIPE) and the Early Development." *Psychiatria Hungarica*, 25, 2010, no. 4, 276–290.

13 The seventh SIPE event in Hungary was held in 2013 (editor).

14 The study volumes listed were published by S. Karger Verlag (Basel, Munich, Paris, London, New York, Sydney), and are available in the library of the Psychiatric Art Collection of the Hungarian Academy of Sciences, as part of the legacy of Irén Jakab.

also one of the editors of the volume commemorating the colloquium.¹⁵

During her visits to Hungary, she always travelled to Pécs to visit the Psychiatric Clinic, where she gave lectures on several occasions. She was also a member of the board of the István Környey Society, whose meetings she attended regularly.

She kept in close contact with her Hungarian friends and colleagues, and during the hard times she helped them while abroad, invited them to the American congresses she organised, and hosted them on more than one occasion. My wife, Dr. Margit Saághy and I, for example, stayed with her twice during congresses in Boston.

I saw Irén Jakab for the first time in 1948, when the country celebrated the centenary of the 1848 War of Independence, as did our Neurological and Psychiatric Society, as it was called at the time. On this occasion, she delivered an insightful lecture on intelligence tests at the celebratory scientific meeting held in the clinic. The second time, in 1956, in the lecture hall of the then National Institute of Psychiatry and Neurology, the so-called "Lipót", Professor István Környey presented her afore-mentioned German (and French) language book. Amidst great interest and questions in the crowded room, the book, and with it the Pécs collection, embarked on its tour of conquest. The importance of the work, which has been quoted all over the world, is underlined by the new edition published in 1998 in Hungarian and English, which sold out in a short period of time. The work is also of note today from the point of view of psychiatric history: it reflects the fate of the patients in the old closed wards, and their condition as represented in their works. On the other hand, its topicality in the era of *art brut* is also

reinforced by the "artistic analysis" indicated in the subtitle.

I met her personally at a SIPE congress in Verona in 1979. Thereafter, we met regularly at events both abroad and in Hungary. She was always present at the events of our section, as a welcome guest, president, and speaker.

Of Irén Jakab's many talents, I would highlight three: firstly, her language skills. She was a native-level speaker of French, German and Romanian, and acquired an excellent command of English. In spite of all this, and despite her permanent residence abroad, she spoke Hungarian without any foreign influence or accent. It was not by chance that she gave many lectures on humour: she was always cheerful, and she loved hearing and telling jokes. Finally, we must not forget her hospitality. We always felt welcome in her tastefully decorated Boston home.

As can be seen from the above, Irén Jakab enjoyed great international recognition and esteem. This was evidenced by her numerous honours from the German and American Societies, the SIPE Award, and the American Psychiatric Association's Benjamin Rush Award in 1980 for her work for children with cerebral, intellectual, and emotional disabilities.

Irén Jakab was active until the very end of her life; she organised an international congress for 2012, in which she intended to include Hungarian participants in the presidency and management, but she was unable to bring this to fruition. It is perhaps not an exaggeration to say that Irén Jakab lived for science and worked for it all her life. It is customary to say goodbye to our loved ones by "preserving their memory", but here, there is more to it: the lectures, books, and communiques of Irén Jakab are largely permanent, and they will remain and live on with us.

15 Irén JAKAB, "The Role of Art Expression in Psychiatry. The Past, the Present, and the Future." In: *Psychopathology of Expression and Art*

Therapy in the World. The Budapest SIPE Colloquium, 1992. Ed. by Irén JAKAB–István HÁRDI. Budapest, Animula Kiadó, 1992, 11–32.

Tényi Tamás

Jakab Irén kifejezéspathológiai kutatásairól

A pécsi időszak¹

A pszichiátriai betegek művészetével foglalkozó munkák közül még ma is kevés olyan jelenik meg a világon, amely ne hivatkozna a volt pécsi egyetem Ideg- és Elmeklinika adjunktusának, Jakab Irénnek 1956-ban az Akadémiai Kiadónál francia és német nyelven megjelent monográfiájára,² illetve a kreativitással és annak pszichopatológiai vonatkozásaival foglalkozó későbbi tanulmányaira.³ Áttekintésünk célja egyrészt feleleveníteni a magyar orvostörténet egy kiemelkedő alakjának munkásságát, másrészt a történeti horizontok összeolvasztásával egy olyan hermeneutikai tradíciófelfogás kialakítása, amely lehetővé teszi az életműhöz való eleven kapcsolatot, annak integrálásával gazdagabb kutatói identitás kidolgozását.

Jakab Irén Nagyváradon született 1919. július 15-én. Középiskoláit a nagyváradi Notre Dame de Sion intézetben végezte, majd 1937 szeptemberében tett érettségi vizsgát. 1938-ban iratkozott be a kolozsvári I. Ferdinánd Egyetem orvostudományi karára, majd tanulmányait 1940 és 1943 között a kolozsvári Ferencz József Tudományegyetemen folytatta. 1942-ben ideg-elmegyógyászatból egyetemi pályadíjat nyert el *A serdüléssel elmezavar coma és görcskezeltésének eredményei* című pályamunkával. 1944. szeptember 1-jétől 1947. szeptember 1-jéig a kolozsvári Ferencz József Tudományegyetemen, illetve a kolozsvári Magyar Tudományegyetemen, illetve a Bolyai Tudományegyetemen, ezek ideg- és elmegyógyászati klinikáján díjas gyakornoki állást töltött be. 1947-ben Környey Istvánnal került a Pécsi Orvostudományi Egyetem Ideg- és Elmeklinikájára, először tanársegédi, majd adjunktusi munkakörbe. Környey Miskolczi Dezső idegklinikájáról és egy azt követő rövid marosvásárhelyi tartózkodás után került a pécsi egyetem Ideg- és Elmeklinikájára, és 1972-ig vezette azt. Jakab Irént 1947-ben lélektan-filozófia és nevelés szakból „cum laude”, 1948-ban lélektan, pedagógia és általános irodalomból „summa cum laude” doktorrá avatták. 1950-ben elmeszakovosi, 1951-ben ideggyógyorvosi vizsgát tett a Pécsi Orvostudományi Egyetemen.

Jakab Irén pécsi munkásságát áttekintve komplex tudományos tevékenység tárul elénk. A pécsi egyetem Ideg- és Elmeklinikára kerülése és 1959-es külföldre távozása közti időszak alatt, a később részletesen tárgyalandó monográfiája (*Zeichnungen/Dessins*) mellett a neuropszichiátria, a gyermekpszichiátria és a neuropatológia területéről közölt tanulmányokat.⁴ Foglalkozott a Wilson–Westphal–Strümpell-szindróma patológiájával,⁵

tember 1-jétől 1947. szeptember 1-jéig a kolozsvári Ferencz József Tudományegyetemen, illetve a kolozsvári Magyar Tudományegyetemen, illetve a Bolyai Tudományegyetemen, ezek ideg- és elmegyógyászati klinikáján díjas gyakornoki állást töltött be. 1947-ben Környey Istvánnal került a Pécsi Orvostudományi Egyetem Ideg- és Elmeklinikájára, először tanársegédi, majd adjunktusi munkakörbe. Környey Miskolczi Dezső idegklinikájáról és egy azt követő rövid marosvásárhelyi tartózkodás után került a pécsi egyetem Ideg- és Elmeklinikájára, és 1972-ig vezette azt. Jakab Irént 1947-ben lélektan-filozófia és nevelés szakból „cum laude”, 1948-ban lélektan, pedagógia és általános irodalomból „summa cum laude” doktorrá avatták. 1950-ben elmeszakovosi, 1951-ben ideggyógyorvosi vizsgát tett a Pécsi Orvostudományi Egyetemen.

1 Első megjelenés: TÉNYI Tamás: *Pszichiátria és művészet. Válogatott írások*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2013. 158–162. A tanulmányt frissített jegyzetapparátussal közöljük. A témához vö. még: TÉNYI Tamás: Jakab Irén pszichopatológiai művészetkutatása. *Orvosi Hetilap*, 132. 1991. 315–316; Irene JAKAB: The role of art expression in psychiatry. The past, the present and the future. In: *Psychopathology of Expression and Art Therapy in the World*. Ed. by Irene JAKAB–István HÁRDI. Budapest, Animula Kiadó, 1992. 11–32; JAKAB Irén: A közvélemény változása a pszichopatológiai művészetéről. *Psychiatria Hungarica*, 17. 2002. 8–16.

2 Irène JAKAB: *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956, illetve Irene JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, Verlag der Ungarischen

Akademie der Wissenschaften–Henschelverlag, 1956. Magyar összefoglalása: JAKAB Irén: Az elmebetegek rajzai és festményei. *MTA Biológiai és Orvosi Tudományok Osztályának Közleményei*, 8. 1957. 3. sz. 257–272; kiegészítésekkel: JAKAB Irén: *Képi kifejezés a pszichiátriában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

3 Irene JAKAB: Creativity and Mental Illness. *Bulletin of the Menninger Clinic*, 43. 1979. 365–378; Irene JAKAB: The healing power of the image. *Japanese Bulletin of Art Therapy*, 16. 1985. 65–72.

4 *Magyar Ideg és Elmegyógyászati Bibliográfia (1945–1960)*. Összeállította: Dr. HÁRDI István és dr. HÁRDINÉ dr. SAÁGHY Margit. Budapest, Országos Orvostudományi Könyvtár és Dokumentációs Központ, 1960.

5 Irene JAKAB–Etienne KÖRNYEY: Contribution à la pathologie de la maladie Wilson–Westphal–Strümpell. *Monatsschrift der Psychiatrie und Neurologie*, 116. 1948. 193–223.



1. Jakab Irén díszdoktori avatása, Pécs, 1999
A képen Pajor László, Jakab Irén, Bellyei Árpád



2. Jakab Irén Pécssett 2010-ben
A képen Jakab Irén Trixler Mátyás és Pálffy György társaságában

a Heller-féle demenciában jelentkező afáziával,⁶ gyermekori intracraniális daganatok klinikumával,⁷ valamint gyerekek intelligenciavizsgálatával.⁸ Dolgozatot közölt prefrontális lobotómián átesett szkizofrén betegek intelligencia- és Rorschach-vizsgálatáról.⁹ A környezeti hatásoknak a gyermekkorú neurózisokban játszott szerepéről született dolgozata,¹⁰ valamint a szkizofrén betegek hallucinációinak képi kifejeződéséről írt tanulmánya¹¹ átvezet a témánkhoz szorosan tartozó monográfiájának – *Zeichnungen/Dessins...* – részletes ismertetéséhez.

Jakab a franciául *Dessins et peintures des aliénés*, németül *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken* címmel, 1956-ban kiadott könyvében szkizofrén, mániás depressziós és alkoholos hallucinózisban szenvedő betegek rajzait, festményeit elemzi. A kötet szervesen illeszkedik a pszichopatológiai indíttatású művészet kutatásának európai, leginkább Hans Prinzhorn, Alfred Bader, Robert Volpat, Leo Navratil nevével fémjelzett, leíró, fenomenológiai irányába.¹² Feldolgozásában a manifest és látens tartalom összefüggéseinek elemzése, a kompozíció, a stílus, valamint a formális vonatkozások (színek, tér, arányok) analízise szerepelt. A képek formai

elemzésében Martyn Ferenc pécsi festőművész volt segítségére. Felfogása szerint az elmebetegek alkotásai abszolút értelemben vett identikus művek, mivel keletkezésük mögött a betegek azon vágya húzódik meg, hogy a rajzon és festményen keresztül megtalálják az elvesztett realitással való kapcsolatot. Ezek a művek, felfogása szerint, az orvos számára vallanak, bennük a betegség számos mozzanata pontosan követhető. Az én integritásával kapcsolatban a vonalvezetés sajátosságait emeli ki. Számos példával bizonyítja, hogy a dezintegráció a vonalak eltűnése alapján ismerhető fel, míg az éles, határozott vonalak a restitúció szakaszát jelölik.¹³ Vizsgálatai szerint az arányokkal és a mozgással kapcsolatos jegyek az elmebetegek művészetét a népművészeti ábrázolásokkal rokonítják. Úgy találja, hogy ezek a művek nem tekinthetők műalkotásoknak, hanem természetes műtárgyaknak kell őket tartanunk, hasonlóan a gyermekrajzokhoz és a primitív ábrázolásokhoz. Értékes része monográfiájának az alkoholos hallucinózisokat, illetve a betegségben szenvedő páciensek képzőművészetét tárgyaló rész. Az ismertetett rajzok vizuális érzécsalódások élményét tükrözik, ami különleges pszichopatológiai

6 Irène JAKAB: L'aphasie dans la démence infantile de Heller. *Encéphale*, 39. 1950. 220–235.

7 HABERLAND Katalin–JAKAB Irén: Gyermekkorú intracraniális daganatok. *Ideggyógyászati Szemle*, 7. 1950. Mell. 121–125.

8 JAKAB Irén: A pécsi gyermekpszichiátriai és neurológiai rendelés két-éves működésének beteganyaga. *Orvosi Hetilap*, 96. 1955. 1206–1210; JAKAB Irén: A rajzolás gyermekpszichiátriai jelentősége. *Ideggyógyászati Szemle*, 9. 1956. 79–84.

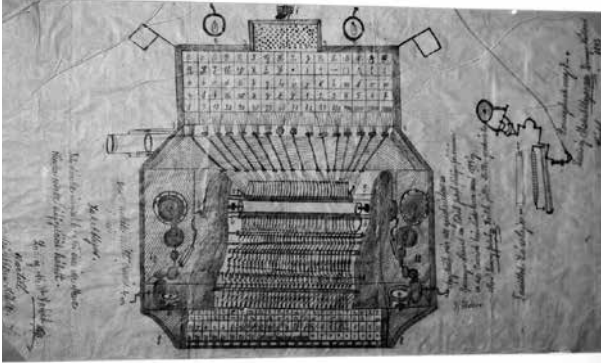
9 Irène JAKAB: Les résultats des examens à l'aide de tests d'intelligence et du les de Rorschach chez les malades Lobotomisés. *Encéphale*, 39. 1950. 482–499.

10 JAKAB Irén: A környezethatás és az időleges kapcsolatok szerepe a gyermekkorú neurózisok kialakulásában. *Orvosi Hetilap*, 98. 1957. 678–681.

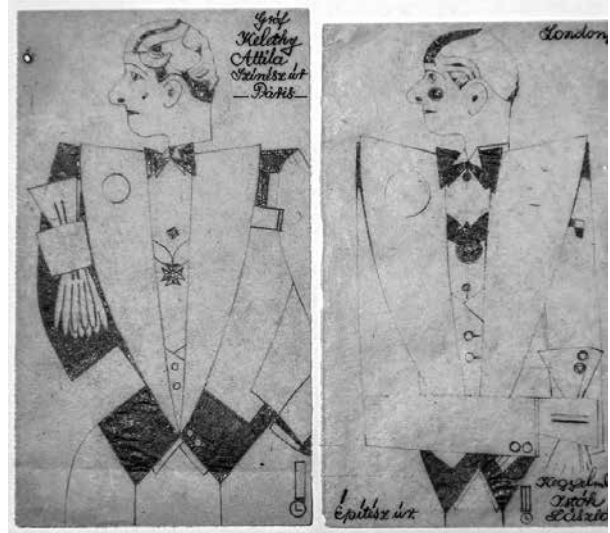
11 Irène JAKAB: Expression graphique des hallucinations schizo-phréniques. *Annales médico-psychologiques*, 117. 1959. 1–24.

12 Ralph William PICKFORD: *Studies in Psychiatric Art. Its Psychodynamics, Therapeutic Value, and Relationship to Modern Art*. Thomas, Springfield, 1957.

13 VÖ. HÁRDI István: *A dinamikus rajzvizsgálat*. Budapest, Medicina Kiadó, 1983; HÁRDI István: *A dinamikus rajzvizsgálat (DRV)*. Harmadik, átdolgozott kiadás, Budapest, Flaccus Kiadó, 2016.



3. Intézeti ápoló munkája Reuter Camillo gyűjtéséből, 1920-as évek Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (Fotó © Schreck Mónika)



4. Intézeti ápoló munkája Reuter Camillo gyűjtéséből, 1920-as évek Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (Fotó © Schreck Mónika)

jelentőségű tény, mivel klinikai tapasztalatok szerint a kórkép tünettanát akusztikus érzécsalódások dominálják. Az élménykört áttekintve Jakab ördögök, természetfeletti lények ábrázolását emeli ki. A kötet megjelenése igen nagy feltűnést keltett, többek között ennek eredménye volt 1957-es franciaországi, németországi és ausztriai útja. Az ezen út során tartott előadások sikerét bizonyítja, hogy 1957 októberében a párizsi Societé Medico-Psychologique tagjai közé választotta. Az első világháború óta ő volt az első, akit ez a kitüntetés ért. Mint Környey István, a klinika akkori igazgatójának Huth Tivadar rektorhoz írott leveléből tudjuk,¹⁴ útjának eredményeként felkérték, hogy az említett társaság folyóiratában referálja a magyar elmekörtani irodalmat, amelyről addig francia szaklapokban egyáltalán nem jelentek meg ismertetések. Újabb utazása 1959-ben a már említett párizsi társaság meghívására történt. A párizsi egyetem bölcsészeinek

elismerése mellett, levelében elismerően nyilatkozott a pszichopatológiai művészet kutatásának két nagy, európai személyisége, Alfred Bader és Robert Volmat is.¹⁵ 1959-es útja során Svájcban maradt, később Franciaországban és az Egyesült Államokban, Pittsburghben dolgozott, majd Bostonban élt és dolgozott. Érdeklődése egyre inkább a kreativitás pszichoanalitikus megközelítése és az art-terápia felé fordult, izgalmas közléseket tett közzé mentálisan retardált gyermekek művészetterápiás megközelíthetőségéről¹⁶ és pszichotikus önkifejező építkezéséről.¹⁷ Élete utolsó pillanataig dolgozott, kongresszust szervezett, feladataira készült. 2011. június 18-án hunyt el.

14 Környey István: Levél Huth Tivadar Rektor úrhoz, 1958. december 20. PTE Irattár, Klinikai iktatási szám: 235/1958.

15 Alfred BADER: Levél Jakab Irénhez, 1958. február 1. PTE Irattár; Robert VOLMAT: Levél Jakab Irénhez, 1958. június 10. PTE Irattár.

16 John Merck Program, The Western Psychiatric Institute and Clinic.

17 Irene JAKAB: Imaginary Dwellings. *Confinia Psychiatrica*, 21. 1978. 73–91.

Művészet és terápia

Tényi Tamás beszélgetése Jakab Irénnel¹⁸

Tényi T.: Nagy megtiszteltetés, hogy Pécssett beszélgethetünk díszdoktori címének átvétele kapcsán Jakab Irén professzor asszonnyal, a Pittsburgi Egyetem emerita professzorával, a Harvard Egyetem előadójával, aki pályafutása egy jelentős szakaszát Pécssett töltötte az 1950-es években. Megragadtam most a lehetőséget arra, hogy egy beszélgetést szervezzek emlékeiről, élményeiről, amiket gazdag és jelentős pályafutása során nyert. Azt mondják, minden orvosi szakma esetében meghatározók a nagy professzorok, a jelentős személyiségek, de úgy vélem, különösen így van ez a pszichiátria vonatkozásában. Talán Reuter Camillót, a pécsi egyetem két világháború közötti pszichiátriaprofesszorát említeném itt először.

Jakab I.: Amikor idejöttem Pécsre 1947-ben, akkor már Környey professzor volt a tanszékvezető, de Reuter professzor még aktív volt, bejárt előadásokra, különböző ülésekre, és személyesen megismertem. Nagyon precíz, igen kellemes idősebb úr volt. Ő hívta fel a figyelmemet arra, hogy egy nagy képgyűjteménye van, amit a páciensek rajzaiból és festményeiből gyűjtött. Ezt a klinikán őrizték. Fontos volt, hogy a betegek kórtörténetét nagyon részletesen vezették, s a művészi alkotásokat is bevonták a kórtörténetbe. Amikor a beteg valamit rajzolt vagy festett, az megtalálható volt a kórrajzban, illetve feljegyezték, akkor milyen lelki állapotban volt, hogyan viszonyult másokhoz, az ápolókhöz és a professzorhoz, aki gyakran látogatta a pácienseket. Akkoriban még körülbelül kétezer rajz volt. Ez a gyűjtemény nagyon felkeltette az érdeklődésemet, s megkérdeztem Reuter professzort, hogy feldolgozhatom-e. Ő nagyon örült ennek, így én ekkor elkezdtem szisztematikusan átnézni a sok kórrajzot. Amelyekben találtam érdekesebb rajzot vagy leírást, azokat elkülönítettem. Kétezer rajzot természetesen nem lehetett leközölni. Számos

beteget Reuter professzorral megbeszéltem, aki emlékezett a páciensekre. Volt olyan, aki nagyon régen feküdt bent, és a kórtörténet nem volt elérhető. Ezekről a betegekről sok mindent el tudott nekem mondani emlékezetből. Emlékezett a betegekre, a diagnózisokra, arra, hogy mit alkottak, és arra is, hogyan viselkedtek. Így tudtam aztán kiegészíteni azoknak a betegeknél az anyagát, akik esetében kórtörténet nem volt található. Ebből született az első könyvem, amely német és francia nyelven jelent meg az Akadémiai Kiadónál. Reuter professzorról még egy dolgot kell tudni, amely az évek során nem maradt köztudomású, hogy volt egy hatalmas erotikus rajzgyűjteménye is. Az is valami ezer darab volt, ezek legális művészekről származtak, vagy eredeti képek, nyomatok voltak. Nekem egyszer megmutatta a gyűjtemény egy részét. Nem tudom, hogy mi lett vele, múzeumnak ajándékozta-e, vagy a családban maradt. Reuter professzor gyűjtötte a különlegességeket.

Tényi T.: Őt a pszichiátria talán jobban is érdekelte, mint a neurológia?

Jakab I.: Igen, őt a pszichiátria jobban érdekelte. Az embert megismerni, ez volt az ő világa, a kórleírások nagyon részletesek voltak. Elképzelhetetlen, hogy milyen részleteket figyelt meg. Például olyan adatokat közölt, hogy ha a pszichiátriai betegek depressziósak és meghízhatnak, az azt jelenti, hogy javulnak. Követte a fázisokat – ne felejtjük el, hogy modern gyógyszeres kezelés még nem volt abban az időben –, s leírta, hogy a szkizofréniásoknak a betegség súlyosbodásával emelkedik a testsúlyuk. Ez is nagyon érdekes megfigyelés volt, a testsúly változásából állíthatták fel a prognózist, attól függően, hogy mi volt a tünettan.

¹⁸ Az interjú 1999 őszén, Pécssett készült. Megjelent: In: TÉNYI 2013 (ld. 1. j.) 163–176.

Tényi T.: Reuter elsősorban kazuisztikai munkákat közölt. Magával a rajzgyűjteménnyel a feldolgozás szintjén nem foglalkozott.

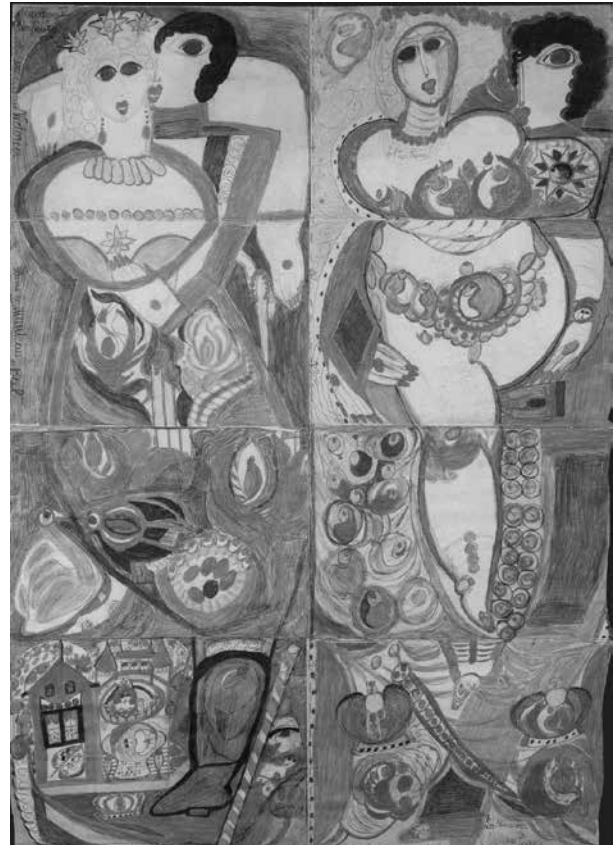
Jakab I.: Ő a kórtörténetek kiegészítőjeként, diagnosztikai és prognosztikai szempontból tekintette a rajzokat. Mit lehet megállapítani belőle, hol áll a beteg. Akkor gyakorlatilag csak a Prinzhorn-könyv¹⁹ volt ismert, ezt Reuter és én is ismertük. Alig volt más az irodalomban, ami szisztematikusan foglalkozott a témával. Az én figyelmemet Környey professzor hívta fel a Prinzhorn-könyvre, mert ő nagy könyvbarát volt, és minden iránt érdeklődött. A könyvben feldolgozott tizenöt beteg közül hat vagy hét még a klinikán volt, így én is tudtam folytatni a megfigyelést.

Tényi T.: Igen, a nemrég újból kiadott könyvben az egyik esetenél szépen látható, hogy Professor Asszony még otthonában is felkereste a már hazabocsátott beteget, és követte a kórlefolyás, illetve a kreatív munka változásait. Jó volt látni, hogy ez a ma sokszor újdonságként tárgyalt dolog már akkor jelen volt. Tudna-e felidézni valakit a könyvben közölt betegek közül itt?

Jakab I.: Igen, a könyvben közölt egyik beteg egy asszony volt, azzal a téves eszmével, hogy neki magas rangú férjjelöltjei vannak, császári, királyi származású emberek, azokkal levelezett. Nekünk beszámolt, hogy ez meg az nem válaszolt, és nem is érdemli meg, hogy írjon neki, azaz megbeszélte velünk a dolgokat. Az ápolókat meg kellett tanítani, hogy nem szabad belemenni a téves eszmékbe, megerősíteni, hanem el kell fogadni azokat mint a beteg valóságát, ugyanakkor nem megerősíteni, csak meghallgatni.

Tényi T.: Ahogy erre Principles of Intensive Psychotherapy című klasszikus könyvében később Frieda Fromm-Reichmann is figyelmeztet...

Jakab I.: ...a másik érdekes eset egy Kurcsinka nevű hivatásos festőművész volt, ő nagyon érdekes harci rajzokat csinált. A klinika udvaráról a templomot rajzolta le többször. Alig beszélt, de néha hajlandó volt egy-két szót mondani arról, amit festett, bár akkor is nagyon tartózkodó volt. Ha egy emberi rajzot ábrázolt, azt senkinek nem engedte megnézni addig, amíg teljesen kész nem lett. Nagyon sokszor tönkretette a műveit, mielőtt bárki is megnézhetné volna. Volt egy képe, Sarki utazónak nevezte, nem volt önarckép, csak „elgondolta”. Festett tájképeket is. A későbbiekben, amikor megismerem amerikai festők műveit, Currier képeit [Nathaniel Currier, 1813–1888 – a szerk.], látni lehetett, hogy igen



5. Aloïse Corbaz: III. Napoléon Cherboungban, 1952–1954
színes ceruza, papír, 164 × 117 cm
Collection de l'Art Brut, Lausanne

hasonlóak a páciens több festményéhez. A beteg valahol látta, és emlékezetből lemásolta ezeket. Ezt akkor fedeztem fel, miután a könyv megjelent, addig nem tudtam. A könyv egy másik jelentős alkotó betege, Istók László akkor már elhagyta a klinikát.

Tényi T.: A könyv egy másik érdekessége, hogy Martyn Ferenc konzultatív segítségével készült.

Jakab I.: Martyn Ferencsel nagy élvezet volt együtt dolgozni. Ő azt mondta, hogy pszichiátriai szempontból nem tudja értékelni a dolgokat, de mint művészi alkotást meg tudja mondani, hogy mi benne a jellegzetes, ami patológiásnak látszik, így aztán mindent megbeszéltünk, a stílust, a vonalvezetést, a színeket. Martynnak hatalmas művészettörténeti tudása volt, nemcsak festőművész volt, hanem műtörténész is. Prinzhorn a könyvében ke-

¹⁹ HANS PRINZHORN: *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung.* Berlin, Julius Springer, 1922.



6. Raymond Isidore háza Chartres-ban, az ún. La Maison Picassiette, amely az *Imaginary Dwellings* című filmben is látható
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

vésbé hangsúlyozta a művészeti értékét ezen műveknek, esztétikai szempontból alig elemezte a rajzokat.

Tényi T.: 1959-ben hagyta el az országot. Melyik volt az első ország, ahol dolgozott?

Jakab I.: Először Franciaországba hívtak meg egy szemináriumra a Sorbonne Egyetemre, hogy a kreativitásról és a páciensek rajzainak pszichiátriai alkalmazásáról beszéljek. Az ottani filozófiaprofesszor, Jean Brun, olvasta a könyvemet, és ő hívott meg Párizsba, egy előadás-sorozatra. Akkor kaptam útlevelet. Amikor eljött elém a szállodába, roppant csodálkozással nézett rám, mert ő egy „Monsieur” Jakabot várt. Azt hitte, egy férfi közölte a könyvet [nevetés]. Roppant kellemes ember volt, hazavitt a feleségéhez vacsorára. A feleségét megtanítottam magyar csirkepaprikást készíteni. Komoly kapcsolatban maradtunk az évek folyamán, nemrég halt meg a professzor, agyi aneurysma rupturában. Filozófiaprofesszor volt, de nagyon érdeklődött a pszichológiai dolgok iránt. Párizsból Svájcba kerültem, ahol a zürichi egyetemen a neurológiai osztályon kaptam állást, és a neuropatológiai laboratóriumban dolgoztam, egy híres szövettani gyűjteményt, a von

Monokow-gyűjteményt dolgoztam fel, valamint klinikai-patológiai konferenciákat tartottam az idegsebészekkel, ott tiszta idegyógyászat volt az állásom a professzornál. Bejártam Bleuler professzorhoz is a klinikai konferenciákra (reggel 8 órakor pontosan!), ő megengedte, hogy a pácienseitől képeket gyűjtsek. Egyes eseteket onnan aztán közöltem is. Később átkerültem a gyerekpszichiátriára Lutz professzorhoz, ott kellett megtanulnom a svájci németet, mert a gyerekekkel más nyelven nem lehetett értekezni. Mindkettőjünkkel megtartottam a kapcsolatot levélváltás és néha személyes találkozás által, amikor hazalátogattam Európába az Egyesült Államokból.

Tényi T.: Volt-e a Burghölzliben gyűjtemény?

Jakab I.: A Burghölzliben nagy gyűjtemény nem volt, voltak képek, de náluk ez nem volt kihangsúlyozva. Nagyon érdekes élményem volt egy nőbeteg, akinek a téves eszméje az volt, hogy ő éppen állapotos, illetve hogy az utcán elesett, és így elvesztette a gyereket. Színes szemiasztrakt képeket csinált, amelyeken mindig rajta volt egy magzat, a fejet is színes kockákra osztotta, megmondta, hogy ez itt a gondolkodás, ez a jó rész, az



7. Részlet az ún. La Maison Picassiette-ből (Chartres), amely az *Imaginary Dwellings* című filmben is látható
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

meg a rossz rész a fejen. Rólam is csinált egy „portrét”, ahol megmondta, hogy ez itt a jó részem, ez itt a rossz [nevetés]. Egy másik érdekes beteg is volt. Az ápolók úgy mondták, hogy abban a terebben van „az Einstein”, aki esetleg rajzol. Egy középkorú férfit találtam, aki azt mondta, hogy ő az Einstein, s neki számos felfedezése van, amiket le is ír, például hogy $H_2 + O = \text{víz}$. Azt gondoltam, ez az ő téves eszméje, hogy ő Einstein, felfedezése nem volt, banális dolgokat mondott saját felfedezésként. Aztán kijöttem tőle, néztem a kórrajzát, és kiderült, hogy a nagy fizikus fia, ő volt a valódi. Amikor megkértem, hogy rajzoljon valamit, egy kicsi emberkét rajzolt. Ennek a kis emberkének a rajza jóformán azonos volt az- zal, amit Einstein a tábla aljára rajzolt egy esernyővel, amikor először felírta a relativitás képletét, mint egy feszültséget levezető kis rajzot. Ez le van fényképezve, le van közölve. Én persze sosem közöltem le a fiának az esetét, de egy beszélgetésben így talán ez is elmondha-

tó, mert ma már köztudomású, hogy a Burghölzliben ápolták. Ez sok szempontból is nagyon érdekes volt.

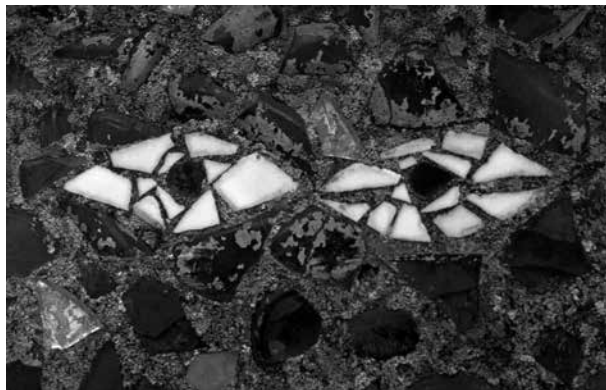
Tényi T.: Svájc kapcsán a Wölfligyűjtemény érdemel még említést. [Adolf Wölfl, art brut alkotó, 1864–1930 – a szerk.]

Jakab I.: A lausanne-i gyűjteményt, amelyben a híres Aloïse is szerepelt [Aloïse Corbaz, 1886–1964, art brut alkotó – a szerk.], Bader gondozta. Alfred Bader később a film területére tért át, a páciensekkel együtt dolgozva csinált filmeket, részben élő személyek szerepeltek a filmekben, részben rajzfigurák, nagyon jó terápiás hatása volt. A SIPE már ekkor létezett, azt 1959-ben alapítottuk. Egy Lombroso-kongresszuson alapítottuk, több országból voltak érdeklődők, Volmat, Andreoli, Bobon, Bader és mások, velük hoztuk létre.²⁰

Tényi T.: A következő állomás már az Egyesült Államok volt.

Jakab I.: Igen, egy Topeka nevű városba kerültem, ez egy érdekes város, Kansas állam fővárosa. Ott van a Menninger Klinika, egy híres pszichiátriai klinika. Ott

²⁰ Irene JAKAB: The history of the Founding of Société de Psychopathologie de L'Expression (SIPE) and the early development. *Psychiatria Hungarica*, 25. 2010. 276–290.



8. Részlet az ún. La Maison Picassiette-ből (Chartres), amely az *Imaginary Dwellings* című filmben is látható
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

szintén a neurológián kaptam állást, egy gyengeelméjű gyerekek ellátására szerveződött osztályon. Voltak pszichotikusok vagy érzékszervileg is károsodott, bÉna vagy több más vonatkozásban is sérült gyerekek. Érdekes, de fárasztó volt. A MidWest emberei nagyon kellemesek, az idegent úgy veszik, mint az ottanit. Könnyen befogadnak, azért, mert ők is, és az elődeik is ezt a sorsot járták, a nagyapák még lovas kocsival érkeztek, így az újonnan érkezettet nagyon barátságosan fogadják. Ott dolgoztam két évig, ekkor írtam a szakvizsga bizottságnak, hogy szeretném a szakvizsgát letenni. Jól van, mondták, látjuk, van ötven dolgozata, akkor menjen el három évre rezidensnek, majd két év praxis után jelentkezhet a szakvizsgára [nevetés]. Már úgy mentem a Menninger Klinikára rezidensnek, hogy közben a gyermekintézetben (Kansas Neurological Institute) a szakvizsgára készülök, a Menninger rezidenseit neurológiából én készítettem fel [nevetés]...

Tényi T.: *Tanítva tanulni...*

Jakab I.: Igen... miután Menningeréknél befejeztem a rezidenciát [gyakornokságot], meghívást kaptam a Harvard Egyetemre, s már onnan szakvizsgáztam.

Tényi T.: *Kicsit talán, ha Menningernél maradunk, el kell mondanunk, hogy ez volt az az időszak, amikor a pszichózisok és a súlyos pszichiátriai zavarok pszichoanalitikus kezelése, pszichodinamikus pszichiátriája úttörő és egyben fénykorát élte. Hogyan emlékszik ezekre az időkre?*

Jakab I.: A Menninger Klinika analitikus orientációjú volt, a Menninger Klinika ma is egy analitikus klinika. Freudi analitikus. Akkor még élt Karl Menninger, C. F. Menningernek a fia, aki alapította ezt az iskolát. Karl testvére, William, az Egyesült Államokban *Surgeon Gene-*

ral volt, ő is pszichiáter volt. A sebész cím nem azt jelenti, hogy ő sebész, hanem egy vezetői pozíció, „fősebész”, talán orvos-miniszter vagy egészségügyi miniszter volna a megfelelő európai állás. Mindegyiknek a fia pszichiáter lett, akik most vezetik a klinikát. Walter és Roy Menninger a két vezető jelenleg. Karl Menninger csodálatos előadásokat tartott, betegbemutatással. Mindig eljött konzultálni is a gyerekrészlegre. Roppant gyorsan és könnyedén tudott kontaktust teremteni a betegekkel. Olyan nagypapa figura volt, a páciensek könnyen megnyíltak neki, ő aztán értelmezte a tüneteket. Nagyon szeretett oktatni, fiatalok vették körül, nagyon nagy tanár volt. A világ minden tájáról jöttek betegek a Menninger Klinikára és rezidensek. Az orvosi pszichiáterkiképzés mellett pszichoanalitikusokat és egyházi kiképzésben levőket is képeztek pszichopatológiából és pszichológiából. Az art-terápia később kezdődött Menningernél.

Tényi T.: *Naumburg [Margaret Naumburg, 1890–1983 – a szerk.] ekkor már megjelentette Schizophrenic Art című könyvét...*

Jakab I.: Igen, és később Edith Kramer is jelentős szerző volt. Ők kezdeményezők voltak az art-terápiás vonalon, s az ő tanítványaik fejlesztették tovább. Az art-terápia Margaret Naumburggal indult, de nagyon lassan indult, 1964-ben alakult az egyesület (American Society of Psychopathology of Expression), akkor határozták meg az egészségügyi rendeletek, hogy együtt kell dolgozni a pszichiáterrel. Sokáig úgy volt, hogy az art-terapeuta csak pszichiáter felügyeletével dolgozhatott, ez később, a képzési rendszer fejlődésével megváltozott, ma már dolgozhatnak önállóan; önálló szakma.

Tényi T.: *Secheyay? Az ő Symbolic Realization című klasszikus könyve jelentős állomása a művészetterápia fejlődésének; a betegével, Reneével folytatott pszichózis pszichoterápiás foglalkozása során a fiatal lány rajzai a kontaktus kiépítésének egy fontos eszközét képviselték.*

Jakab I.: Őt személyesen nem ismertem, a könyve kétségtelenül nagyon fontos az art-terápia fejlődés-vonalán. A szintén Svájcban dolgozó Jacobi Jolánt, a jungiánus analitikust viszont személyesen is ismertem, ő – éppúgy, mint a legtöbb jungiánus – használta a betegek rajzait és festményeit a kezelés során. Magyar származású volt, sokat beszélünk a betegek műveiről. Én elsősorban a freudi értelmezéseket preferáltam, azt oktatom. Menninger után Boston következett. 1966-tól a Harvardon adtam elő 1974-ig, s 1974-ben hívtak meg a Pittsburgh Egyetemre. De Bostonban az art-terápiát már erőteljesen műveltük. Akkor már előadtam mint vendégprofesszor a Boston Egyetemen is art-terápiát. A McLean Hospitalban dolgoztam ki az art-terápiát.



9. A Taródi-vár és építője 1985-ben
Fotó © Urbán Tamás, Fortepan

A McLeanben akkoriban az a foglalkoztató terápiaik között szerepelt. Nem volt külön art-terápia. Ezt akkor létesítettem, mikor Pittsburghbe kerültem. A Boston Egyetemen egy munkatársamnak, Xénia Lucasnak volt egy docensi tanszéke, az ő előadásai keretében tartottam vendég-előadásokat a diákoknak. Nem pszichiáterek voltak, hanem pszichológusok, tanárok. Elég korán már az elemi iskolák tanítói is érdeklődtek ez iránt, mert a gyerekekkel így jobban tudtak kontaktust teremteni. Ez a felhasználási terület, úgy vélem, nagyon fontos a művészetterápia vonalán. A McLean Hospital freudiánusan orientált volt, Stanton volt a pszichiátria vezetője, analitikus volt, de nagyon érdekelte a szociálpszichiátria is, azt is bevezette, a személyzet és a betegek közötti dinamika nagyon érdekelte őt, erről közölt is könyvet és közleményeket.

Tényi T.: Ez a terápiás közösség koncepciójának egy formája volt?

Jakab I.: Igen, illetve az érdekelte, hogy a gyógyulás tempóját miként befolyásolja az, hogy milyen viszonyban vannak a betegek az ápolókkal.

Tényi T.: Ezekben az években, azaz a hetvenes években a SIPE már rendszeresen rendezte a kongresszusokat...

Jakab I.: Igen, és több nemzeti kifejezéspatológiai társaság is alakult, mi megalakítottuk az amerikai társaságot, amely kongresszusokat rendezett San Franciscóban, Topekában, New Yorkban, Bostonban.

Tényi T.: ...ekkor jelentek meg a klasszikus Psychiatry and Art kötetek... Professzor Asszony mellett kik emelhetők itt ki?

Jakab I.: Ott volt Robert Volmat Franciaországból, Vittorino Andreoli Olaszországból, Alfred Bader Svájc-ból, Wolfgang Müller-Thalheim Németországból, Leo



10. A székesfehérvári Bory-vár
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

Navratil Ausztriából. A német társulattól, amelynek báró Wittgenstein volt az elnöke, nagyon szép közlemények jelentek meg. A SIPE akkor nagyon aktív volt.

Tényi T.: Az amerikai társaság által szervezett kongresszusok egyik kötetében van Badernek egy absztraktja, ahol ő talán kissé sarkosan úgy osztja fel a pszichopatológiai művészetkutatást, miszerint ott létezne egy alapvetően medicinális irány, amely a diagnosztikára helyezi a hangsúlyt, illetve egy esztétikai irány, amely ezeknek a műveknek a műalkotás–műalkotás aspektusával foglalkozik inkább és elsősorban. Nem tudom, én látom-e csak bele, hogy ez valahol egy implicit polémia lehet, amely megosztotta ezt a mozgalmat...

Jakab I.: ...nem nyíltan, inkább csak az, hogy orvosilag használjuk-e fel diagnosztikára, terápiára, vagy nézzük a műveket önmagukban mint alkotást – ez volt inkább Bader iránya. Volt egy betege, aki a Csúnyaság Hercegének hívta magát, a lakását csúnya dolgokkal rendezte



11. Jakab Irén Pittsburghben a John Merck Program megnyitóján, 1974
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

be, tehát ördögökkel és más visszataszító dolgokkal. A páciens egy könyvben kiadta – egy gazdag svájci volt – a lakása fényképeit, illetve azok értelmezését, és több ezer példányban raktározta ezeket a könyveket a szobájában. Bader különben a művészetterápia és a film közötti kapcsolatokat nagyon használta, betegekké készített filmeket, melyeket részben a betegek játszottak, részben rajzos alakokkal egészítették ki. A technikai részt Badernél technikusok csinálták. Miguel Ángel Materazzi Argentínában az úgynevezett „psychocinema” felfedezője és alkotója, mindent a betegekre hagy, a betegek megbeszélnek közösen, hogy miről csinálnak filmet, a páciensek játsszák, rendezik, vágják, de az art-terapeutákkal minden fázist megbeszélnek, akik pszichológiai szempontból is figyelik az eseményeket. Amikor kiosztják a szerepeket, akkor megbeszélnek, hogy kinek a karaktere

re felel meg ennek vagy annak a szerepnek, és eszerint választhatják, illetve dolgozhatják ki a szereposztást; nagyon érdekes dinamikus aspektusok jönnek így elő...

Tényi T.: A Moreno [Jacob Levy Moreno, 1889–1974 – a szerk.] által kidolgozott pszichodráma egyes elemei ismerhetők itt fel egy megújított és kétségtelenül izgalmas kontextusban. Ha már a filmről esik szó, meg kell itt említeni az Imaginery Dwellings című, Ön által készített filmet, ahol pszichotikusok által alkotott építmények kerülnek bemutatásra...

Jakab I.: A képzeletbeli lakóhelyek. Nagyon érdekes története van az elkezdésének. Besançonban voltunk egy kongresszuson, akkor a SIPE nagyon aktív volt, a kongresszusi ebéden egymás mellett ültünk néhányan, Volmat, Ferdière [Gaston Ferdière, 1907–1990 – a szerk.], én magam, Bader is velünk volt, s a Sandoz képviselője, dr. Neugebauer volt még ott, aki a Sandoz révén egy sorozatot adott ki, nagy színes reprodukciók a páciensek körtörténetével összefüggő képekről.

Tényi T.: ...fontos füzetek voltak...

Jakab I.: ...az ő jelenlétében beszéltünk arról, hogy vannak építmények, amelyeket fontos lenne megörökíteni, egy filmet csinálni. Ferdière betege volt az első beteg, ő porcelántöredékekből, üvegdarabokból készített mozaikokat és díszítéseket. Egy német kolléga (Behrends) egy másik betegről beszélt, én megemlítettem a Watts Towereket, akkor még volt egy francia, akiről Volmat és Ferdière tudtak, ő egy falat épített egy kis kastéllyal összefüggően, ami mögött semmi nem volt, de egy kastélynak nézett ki a távolból. Ezt is bevettük, Bader gondolkodott, hogy a Csúnyaság Hercege beleférne-e, de az a beteg csak házon belül alkotott, így nem tudtuk bevenni a gyűjteménybe. A Sandoz finanszírozta, ők hozták a filmeseket, egy francia, egy német és egy amerikai filmes csinálta a filmet. Az egészség rám bízta, hogy írjam meg a bevezető és az összefoglaló szöveget, illetve vágjam össze a filmesekkel.

Tényi T.: Nagyon izgalmas anyag, s mindig lenyűgözött a szóválasztás, a „dwellings”, adódhatott volna más szó is, mint „buildings”, de a „dwelling” szónak mélyebb ontológiai értelme van, a kései Heidegger egy kategóriáját, a Tartózkodást fordítják sokszor ezzel a szóval...

Jakab I.: A film címét Ferdière javasolta. Kétségtelenül a Lakás értelmében használtuk ezt, ezek nem házak, ezek Lakhelyek, ahol alkotóik tartózkodtak.

Tényi T.: Magyarországon ismerünk ilyen építményeket?

Jakab I.: De mennyire! Itt van egy Taródi-vár nevű építmény, amelyről Hárdi István küldött képeket nekem, amit szintén egyedül épített saját kezével az építész. Szobrok vannak benne. Mielőtt építette volna, 18-20

éves korában egy kis makettet csinált, s annak nyomán épített egy várat. Soha nem volt kezelésben ez az ember, kocsis volt, egy erdő közepén egyedül élt.

Tényi T.: Egy másik jelentős filmje, amely egy komoly kutatási programhoz kapcsolódik, a mentális retardáció témájával foglalkozik, illetve az ott lehetséges komplex kezelési, rehabilitációs lehetőségeket mutatja be.

Jakab I.: Ezt a programot 1974-ben dolgoztam ki Merck Program néven, és 1982-ig igazgattam.²¹ Nagyon szép eredményeket értünk el, súlyos többszörös problémájú gyerekekkel, akik a gyengeelméjűség mellett egyéb bajokkal is küszködtek. Ez a film egy kisfiúról szól, aki hároméves korában súlyos agyhártyagyulladás esett át, epilepsziás volt, frontális és temporális lebeny lokalizációjú neurológiai és magatartástünetekkel, olykor agresszív, máskor visszahúzódott volt [*Chad (...) who has far to go*, 1981 – a szerk.]

Alig lehetett megközelíteni, a kóma után minden megszűnt a számára, nem beszélve arról, hogy az apa egyből elhagyta az anyát, amikor a gyerek beteg lett. Beállítottuk gyógyszerekre az epilepsziát és a magatartási problémákat, majd pszichoterápia, foglalkoztatási terápia, gyógypedagógiai iskolai vezetés indult, s nagyon szépen javult a gyerek. Az anya mondta a filmben, hogy igen sokat fejlődött intellektuálisan, és a szociális adaptáció vonatkozásában is. Ha megnéztük a CT-felvételeket, hatalmas állományhiányok voltak frontálisan, temporálisan és okcipitálisan is. Az ember azt mondta volna, hogy ez a gyerek vegetál, mint egy növény. S kiderült, hogy nem szabad ennyibe venni, s különösen gyerekkorban számos funkciót képesek átvenni a megmaradt agyi területek. Csak nagyon intenzív és hosszú, kitartó munka kell. Ennek a fiúnak a történetét vettük fel, onnan, hogy szívmegeállásban viszik a mentők, kómában a kórházba. Az ébredést a filmes csodálatosan csinálta meg, az ápolónő elmosódott arca, a kitisztulás, ahogy fejlesztik, ahogy megtanítják az időfogalomra. Egy kis órán tanították az időre, ezt látta a rendező, s csinált egy akkora órát, mint egy szoba, amin a mutatókat a gyerek mozgatta. Szimbolikus és drámai alkotás lett. Bemutattuk a térérzékelés fejlődését, hatalmas geometriai alakokat csináltak könnyű plasztikból, amiket a gyerek használt, és ezáltal jobban fejlődött. Mindez a filmen jól érzékeltette azt a küzdelmet, amin a páciens átment. A rendező magyar származású volt, Nagy Gábornak hívták, már Hollywoodban tanult, ma is ott dolgozik, jó barátnőmnek, Gerber Magdának a

veje, így kaptam én egy hollywoodi direktort [nevetés]. Hozta az egész csapatot, fényképésszel, make-up emberrel stb. Bemutattuk, hogyan oktattuk a szülőket, hogy ugyanazt a módszert használjuk, amit a tanítók is használnak. Egyirányú tükrön keresztül a szülő figyeli, hogyan tanítják a gyereket, majd megismétli a módszert, mialatt a tanítónő figyeli, s így otthon tudja a szülő, mit kell csinálni.

Tényi T.: Ez a program, a mentális retardáció komplex kezelése azóta is folyik Pittsburghben?

Jakab I.: Igen, ez megy, most, mielőtt eljöttem, kaptam egy levelet a jelenlegi igazgatótól, egy volt tanítványomtól, aki beszámolt a munkájáról, kiterjesztették, most úgy hívják, hogy ez a „Merck Program az életszakaszon át”, s kétévestől a nyolcvan éves életkorig terjedő követést és gondozást jelent. Sok a bejáró beteg, vannak bentlakók, vannak látogató munkatársak, akik kijárnak a családokhoz, ahol gyengeelméjűek élnek. Nyolcszáz beteget gondoznak így. Sokat segít ez a közösségben.

Tényi T.: A művészetterápiának lehet-e szerepe az ilyen egyértelműen organikus esetekben?

Jakab I.: Hogyne, ezt csináltuk, több munkatársam is jelentős érdemeket szerzett ebben. Nagyon fontos irány volt a beszélni nem tudó gyerekek kezelése esetében.

Tényi T.: Ezt követően, ahogy emerita professzor lett Pittsburghben, visszatért a Harvardra...

Jakab I.: Igen, ez mindig is tervem volt, előadó vagyok a Harvardon, én voltam az egyetlen, aki előadta a mentális retardációt a medikusoknak, *lecturer* vagyok, mivel nincs *full-time* állásom. Emellett kongresszusokat szervezek, kiadványokat készítek, és a kutatási tevékenységemet is folytatom.

Tényi T.: Milyen irányokat lát a művészetterápia vonalán, merre haladhat a fejlődés?

Jakab I.: Azt hiszem, a megelőzés területén lesz nagy fejlődés, a kezdeti időszak feltárása fontos, ahol a patológiát korán el lehet kapni, s beavatkozni. A művészetterápiás módszerek erre nagyon alkalmasak, a pedagógusok jelzései alapján a művészetterápia segíthet kiszűrni a depressziós, a hiperaktív, a szorongó gyereket. A másik vonal a „nem betegek” világa, akik önismeretet, önkifejezést tanulhatnak az art-terápiás stúdiókban.

Tényi T.: Nagyon köszönöm a lehetőséget, hogy beszélgethettünk...

Jakab I.: ...jó volt emlékezni. 2000 szeptemberében Bostonban tartjuk a következő kongresszust, remélem, ott ismét látjuk egymást.

21 *Mental Retardation. A Continuing Medical Education Textbook.* Ed. by Irene JAKAB. Basel–New York, Karger, 1982.

On Irén Jakab's research on the psychopathology of expression

The Pécs period

Art and therapy

Tamás Tényi's conversation with Irén Jakab

In this issue we publish two texts by Tamás Tényi: his writing (2013) on Irén Jakab's research on the psychopathology of expression during her time in Pécs, and his interview with her (1999). In the interview, Irén Jakab gave an account of the stages of her emigration (Paris, Burghölzli in Zurich, Menninger Clinic in Topeka, University Clinic of Pittsburgh, Boston McLean Hospital). She also discussed her colleagues, her network of contacts (István Környey, Robert Volmat, Alfred Bader, Guy Roux, Vittorio Andreoli, Wolfgang Müller-Thalheim, Leo Navratil, Lucas Xenia, A. H. Stanton), as well as her dear patients. Through her personal experiences, we gain insight into the period of the institutionalisation of art therapy. She also recalled her memorable assignments, including her film writing and editing work, which brought her professional success and pleasure alike.

The aim of the study is to recall the period Irén Jakab spent working in Pécs (1947–59). The author seeks to fuse historical horizons and thus to develop an understanding that fits into the hermeneutic tradition, bringing to life the relationship with the oeuvre and, by integrating it, facilitating the development of a richer scholarly identity.

The study firstly reveals the versatility of Irén Jakab's scientific activities at that time: before her departure in 1959, she published papers in the fields of neuropsychiatry, child psychiatry,

and neuropathology. Secondly, Tényi places Irén Jakab's monograph (*Dessins/Zeichnungen*, 1956), regarded as outstanding, in the literature on the psychopathology of expression of the period, and describes Jakab's concept.

Irén Jakab's book of 1956 analyses the drawings and paintings of patients suffering from schizophrenia, manic depression, and alcoholic hallucinosis, which organically fits into the European trend of descriptive, phenomenological research into psychopathologically motivated art, most notably represented by Hans Prinzhorn, Alfred Bader, Robert Volmat, and Leo Navratil. Her work involved the analysis of the relationship between manifest and latent content and the analysis of composition, style, and formal aspects (colours, space, body proportions). In her view, the works of the mentally ill are in an absolute sense works of identical art, since behind their creation lies the patients' desire to find a connection with a lost reality through drawing and painting. These works are, in her view, testimonies for the doctor, in which many of the stages of the illness can be precisely traced. Her research has shown that gestures related to proportion and motion connect the art of the mentally ill to folk art depictions. She finds that these works cannot be considered works of high art, but must be regarded as natural artefacts, similar to children's drawings and primitive images.

TÁRGYSZAVAK

kifejezéspszichológia, pszichopatológia, művészetterápia, pszichoanalízis, Reuter Camillo, Martyn Ferenc, Alfred Bader, Leo Navratil, Robert Volmat

KEYWORDS

psychopathology of expression, psychopathology, art therapy, psychoanalysis, Camillo Reuter, Ferenc Martyn, Alfred Bader, Leo Navratil, Robert Volmat

Jakab Irén

A közvélemény változása a pszichopatológiai művészetről

Jakab Irén e dolgozatában (2002) a képi kifejezés pszichopatológiájának történetét adja közre, vázlatosan, ugyanakkor széles körű áttekintésben, a változás ívét adó orvosok, művészek, gyűjtemények, kiadványok, folyóiratok és szervezetek mintegy antológiába rendezésével. Ez az ív a századforduló pszichiáteri érdeklődésének változásától a modern és avantgárd művészek figyelmének határozott megjelenésén át (Jean Dubuffet) a széles körben tapasztalható elfogadásig, a kreatív terápiák intézményesüléséig rajzolható meg. A gondolati ív alapja Jakab Irén művészetfelfogása: elfogadja a pszichopatológiai, illetve a pszichiátriai művészet létezését. Ez nem magától értetődő, hiszen a diagnosztikai és terápiás processzus során keletkező képek nem feltétlen művészeti alkotások, és nem is lépnek fel ezzel az igényvel. Ugyanakkor a pszichiátriai intézményrendszert is megjárta neves art brut alkotók életműve nagyon is láthatóvá teszi egy sajátos esztétikai világ létezését.

Ma, a művészettörténetek pluralizmusának jelenében, két évtizeddel megjelenése után olvasva e tanulmányt, különösen érdekes Jakab Irén széles látószöve: a választott hazájában (USA) tapasztalt művészeti változások, nevezetesen az őslakosok és az afroamerikaiak művészete iránti nyitottság, vagy a politikai felhanggal bíró, a tárgyakat visszaforgató junk-kultúra elfogadása is megjelenik benne. A tanulmány antológia-szerű tömörsége és sűrűsége Jakab Irén szerkesztői munkásságát tükrözi, amely egészen a művészet és a kommunikáció kapcsolatának és a „pszichiátriai művészet” transzkulturális aspektusának vizsgálatáig terjedt. Ez utóbbi orientáció két oldala az eltelt évtizedek távlatából jól érzékelhető: egyfelől a pszichiátriai nézőpontot, a diagnosztikai módszertan és terápiás hasznosságát kiterjeszti, ugyanakkor ezáltal a kutatás tárgyát oly mértékben gazdagítja, ami óhatatlanul

a határkérdések felé visz: a medikai és az esztétikai szemléletmódok implicit polémiját, a kompetenciakörök megrajzolásának igényét, a „pszichopatológiai művészet” művészettörténeti kánonba kerülésének összetett kérdését nem kerülhetjük meg. Ugyancsak figyelemre méltó, ahogy a pszichiáter-szerző kitér a változások betegjogi és szerzőjogi vonatkozásaira, majd függetlenül táblázatba rendezi a fogalmi változásokat is. A fogalmi változások rendszerezésének e késői igénye azonban mintha éppen a határok feloldódásának, illetve átrendeződésének tapasztalatából, a „pszichopatológiai művészetnek” az orvosi intézményrendszer kereteit elhagyó ambivalens élményéből fakadna. Mindazonáltal emléket állít azon orvosoknak, pszichológusoknak és művészetközvetítőknél, akik közreműködése nélkül a pszichopatológiai művészi teljesítmények felszabadulása nem történt volna meg. A tanulmányt éppen e kérdések sokaságát elevenen tartó, és az ismeretek gazdag tárházát adó minőségében tartjuk fontosnak.

A szerk.

Bevezetés

A pszichiáterek és más egészségügyi szakemberek szemlélete, illetve a közvélemény és a művészet világának (művészek, műkritikusok, múzeumkurátorok, galériatulajdonosok) pszichopatológiai művészettel kapcsolatos beállítottsága az elmúlt század során megváltozott, amelyet kronológiai sorrendben fogunk megvilágítani. A múlt század elején a közönség gyakorlatilag semmit sem tudott a pszichiátriai kezeltek művészi alkotásairól. Először pszichiáterek figyeltek fel pácienseik

* Jakab Irén e tanulmánya a *Psychiatria Hungarica* 2002. 1. számában jelent meg először. Az *Ars Hungarica* jelen számában a szöveget

szerkesztői tagolással, az idők folyamán változó frazeológia frissítésével és a lábjegyzetben elhelyezett kiegészítésekkel közöljük. (A szerk.)

alkotásainak szokatlan stílusára. Ennek következtében néhány elszórt közlemény jelent meg tudományos szakfolyóiratokban, a nagyközönség azonban továbbra sem ismerhette meg a pszichiátriai betegek műveit.

A pszichopatológiai művészet és a képi kifejezés pszichopatológiájának láthatóvá válása

Philippe PINEL francia orvos (1745–1826) megállapította,¹ hogy az elmebetegek „megnyugszanak”, ha rajzolóással foglalják el magukat. Ezért elrendelte, hogy az osztályon rajzra és festésre alkalmas eszközökkel és anyagokkal lássák el a betegeket. Az így készült műveket azonban nem kísérték figyelemmel, sőt értéktelennek tartották őket. Ebben az időben sem a nagyközönség, sem a művészeti világ nem keresett kapcsolatot az intézetben kezelt betegek műveivel. Ezek a szó szoros értelmében zárt világot alkottak, hiszen a betegeket zárt osztályokon ápolták. A közönség az „őrülteket” izgága, erőszakos és veszélyes egyéneknek tartotta, vagy annyira magukba zárkóztaknak, akiket legfeljebb sajnálni lehetett. Később a pszichoanalitikusok rájöttek arra, hogy a betegek alkotásai felhasználhatók az álomanyag terápiás értelmezésében. A képi alkotások a tudattalanhoz vezető úttá váltak. Ernst KRIS klasszikus közleményében például Franz Xaver Messerschmidt 18. századi szobrász műveit analizálja.² A pszichiáterek biztatták betegeiket, hogy alkotásaikban az orvos segítségével ismerjék fel és az akkori analitikus nézetek (Freud, Jung) szerint interpretálják a szimbolikus értelmet. Ezáltal a beteg a terápia aktív

részesévé vált. E korszak után a pszichiáterek a tartalom mellett egyre több figyelmet fordítottak a stílusra és a formális elemekre is.

A 20. század első felében több könyv jelent meg a nagy pszichiátriai gyűjteményekről (RÉJA 1907; PRINZHORN 1922; ANASTASI–FOLEY 1941). E munkák a művek diagnosztikai értékének feltárásán túl a betegek alkotásait gyermekrajzokkal, „primitív” népek rajzaival, valamint népművészeti alkotásokkal vetették össze. Hans PRINZHORN úttörő könyvének megjelenése (1922) után a nagyközönség tudomást szerzett a pszichotikus betegek műveiről, de alkotásaikat még mindig különös furcsaságnak, az őrültség megnyilvánulásának tekintették. Úgy vélték, hogy ezek csak az orvosokat érdekelhetik, egyébként értéktelenek, és a múzeumok vagy galériák sem mutattak érdeklődést irántuk. Egyes művek ugyan megtekinthetők voltak az elmekórházak múzeumában, például az angyalföldi Elme- és Ideggyógyintézet Múzeumában³ és a heidelbergi egyetem gyűjteményében, amelyet Prinzhorn dolgozott fel, és amely 2001 szeptemberében nyílt meg újra az egyetem új múzeumában Jádi Inge kurátor gondozásában.⁴ A zürichi Burghölzli kórház gyűjteménye ugyancsak hozzájárul az elmebetegek műveinek elismeréséhez.⁵

Az 1950-es évekig – a párizsi világkongresszuson kiállított pszichiátriai művek bemutatásáig – kevés közlemény jelent meg.⁶ Ez nagy lépéssel vitte előre a betegek műveinek értékelését. Ezt a gyűjteményt Robert Volmat mutatta be 1956-ban.⁷ Ma már klasszikus könyvében több szerző különböző országokból származó gyűjteményét ismertette, és bizonyította a kiállított művek multinacionális eredetét.

Ugyancsak 1956-ban e tanulmány szerzője (Jakab Irén) francia és német kiadású monográfiájában dolgozta fel a pécsi elmeklinika gyűjteményét, melyet

1 Jakab a Pinelről írt gondolatait John M. MacGregor kutatásai alapján fogalmazta meg. JOHN M. MACGREGOR: *The Discovery of the Art of the Insane*. New Jersey, Oxford, Princeton University Press, 1989. A művészettörténet MacGregor sokévi interdiszciplináris kutatását közreadó könyvét Magyarországon elsőként a pszichiáter Hárdi István recenziálta.

2 Ernst KRIS: Ein geisteskranker Bildhauer (Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt). In: Ernst KRIS: *Psychoanalytische Explorations in Art*. New York, International Universities Press, 1962 (eredeti megjelenés: 1952).

3 Az angyalföldi intézet múzeuma 1931-ben nyílt meg, jogutódja az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény (PMGy). Történetéhez lásd az *Ars Hungarica* tematikus számát: *Ars Hungarica* 44. 2018. 395–460.

4 https://prinzhorn.ukl-hd.de/museum/geschichte/A_heidelbergi_eyetem_pszichiatriai_kezeltok_munkait_ozro_gyujtemenye_a_haboru_utan_feledesbe_merult_Harald_Szeemann-nak_koszonheto_felfedese. A Museum Sammlung Prinzhorn 2001-ben kapott új épületet,

Jakab Irén itt erről emlékezik meg.

5 A zürichi Burghölzli Svájc legnagyobb pszichiátriai klinikája, olyan jelentős pszichiáterek dolgoztak itt, mint Eugen Bleuler, Carl Gustav Jung és Hermann Rorschach. Jakab az e számban is közölt interjúban (TÉNYI) beszél a burghölzli gyűjteményről, miszerint az nem volt nagy, és nem részesült külön figyelemben, de a klinikán a pszichiáteri képgyűjtések gyakorlata létezett.

6 World Psychiatric Association (WPA) Congress, Párizs, 1956. Robert Volmat könyve az itt összegyűjtött műveken és közléseken alapul, ezt maga Jakab Irén írja a SIPE történetét elbeszélő, azt élő tanúként dokumentáló szövegében, ahogy azt is, hogy a SIPE Volmatnál őrzött dokumentumai egy költözés során megsemmisültek. IRENE JAKAB: *The History of the Founding of Société de Psychopathologie de l'Expression (SIPE) and the Early Development*. *Psychiatria Hungarica*, 2010. 277.

7 Robert VOLMAT: *L'Art psychopathologique*. Paris, Bibliothèque de Psychiatrie, 1956.



1. Moyezán Anna: *Bundás nő házikók között*, 1950-es évek
papír, ceruza, tempera, 18 × 23 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 89.55,
fotó © Hámosi Péter



2. Moyezán Anna: *„Álom”*. Rajzmontázs az intézet homlokzatával és arcképekkel, 1950 körül
papír, pasztell, 24 × 34 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 89.51,
fotó © Hámosi Péter

a Reuter Camillo-gyűjtemény bemutatásával egészített ki.⁸ Három évtizeddel később átírt és új anyaggal gazdagított kiadás készült magyar és angol nyelven (JAKAB 1998). E sorok szerzője 1956-ban úgy vélte, hogy a betegek alkotásainak művészi értékét is el kell ismerni a diagnosztikai jellegzetességeken kívül. Martyn Ferenc festőművész és műkritikus konzultánsként vett részt a szóban forgó könyvben ismertetett művek feldolgozásában, és azokat művészi szempontból is értékelte.⁹

Abban az időben több közlemény jelent meg híres festőkről, például Van Goghról.¹⁰ Ezek az elmebetegség és a művészi tehetség viszonyát kutatták. Az így keletkezett patográfák a művész patológiáját próbálták felderíteni a művekben. A közönség és a művészvilág tudomást szerzett ezekről az esetekről, és ez hozzájárult a pszichopatológiai művekről alkotott vélemény kialakulásához.

Cesare Lombroso „Lángész és őrület” elmélete alapján a művészi talentumot kapcsolatba hozták az elmebe-

tegségekkel, s ez az elmebetegség stigmáját a művészi talentumra is kiterjesztette a laikus közönség véleményében. Ennek ellenére bizonyos „glorifikáció” vette körül a beteg művészt, hiszen az őrületet az alkotó zseni kiváltságaként is értékelték (MACGREGOR 1989).

A pszichopatológiai művészet a modern művészek percepciójában és az outsider/autodidakta művészek elismerése

A képzőművész Jean Dubuffet¹¹ munkássága, *art brut* kollekciója és a Musée de l'Art Brut létrehozása a svájci Lausanne-ban új szempontot nyújtott a pszichopatológiai művek megértéséhez, elismerték azokat művészeti alkotásokként. A *Raw Vision* folyóirat 29. számában két átfogó cikk jelent meg az *art brut*-ról: RHODES (1999) Dubuffet eredeti elméletét és az *art brut* fogalmát elemzi.

8 Irène JAKAB: *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956; illetve Irène JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften–Henschelverlag, 1956.

9 Martyn Ferenc közreműködéséhez lásd jelen számban Aknai Katalin tanulmányát.

10 Karl Jaspers német-svájci filozófus és pszichiáter Van Gogh-monográfiája először 1922-ben jelent meg. A második világháború

utáni Van Gogh-recepcióhoz lásd PERENYEI Monika: Ciprusok és portrék. *Vizuális Kultúra Újság*, 2021. 1/2. http://vizualiskulturaujsag.hu/wp-content/uploads/2021/03/3.1%20Perenyei_j2.pdf (Letöltve: 2021. 09. 11.)

11 A pszichiátriai betegek művészetét nagyra értékeli művészek, köztük Paul Klee, Jean Dubuffet és Max Ernst művészetfelfogásáról és alkotó gyakorlatáról Hal Foster értekezett. Hal FOSTER: *Blinded Insights*. In: *Prosthetic Gods*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006. 109–149.

INAUDI (1999) „Írások versben festve” címmel tanulmányozta Carlo Zinelli (1916–1974) olasz festő alkotásait. Dubuffet pszichiátriai kezeltek inspirálta munkáinak kiállításával elsőként ismerte el a formális (klasszikus) művészet ellentétéként a nyers művészetet létrehozók munkáit.¹² Az Art Brut Múzeumban kiállított művek egy része már korábban ismert volt a szakirodalomban (BADER–NAVRATIL 1976, NAVRATIL 1965). A gyűjtemény új, szokatlan képi kifejezésű művekkel, az úgynevezett primitív és „outsider” (kívülálló) művészek alkotásaival gyarapszik ma is. Nemrégiben Vojislav Jakić (szerb outsider művész, 1932–2003) műveit állították ki. Jakić fából készült szekrényeiben szimbolikus jellegű tárgyakat mutat be, például emberi koponyákat. Festményei minden köztés tér nélküliek, emberi és állati alakokkal, valamint egyéb tárgyakkal zsúfoltak. Maga a keret is része a teljes műnek. A kereten és a kép szélén túl apró emberi és állati alakok lebegnek.¹³

Frank MARESCA és Roger RICCO (1993) gazdagon illusztrált könyvükben autodidakta amerikai művészek alkotásait mutatják be. Közöttük több neves művész is van, míg mások a könyv által váltak ismertté.

A közönség elismeréséhez nagyban hozzájárultak a művészeti galériák, amelyek egyre több, eddig ismeretlen autodidakta művész alkotásait merték kiállítani. Legtöbbjük ismeretlen maradt volna, ha galériák nem kockáztatják meg képeik bemutatását. Például Oliver MOSER művészete teljesen ismeretlen volt mindaddig, amíg képeit a *Fekete népművészet Amerikában* címmel ki nem állították Montgomeryben (Alabama, Egyesült Államok). Carlo Zinelli művei is több kiállításon szerepeltek. Életrajzát ANDREOLI könyvében olvashatjuk (1996).

A MARESCA és RICCO könyvében szereplő művészek közül egyesek rabszolgák voltak az Egyesült Államok déli részén. Művészi alkotásuk vált az egyetlen felszabadító aktussá a rabszolgaság pszichológiai elnyomása alól. A könyvben szereplő művészek közül többen életük késői szakában kezdtek festeni, közben gondozóotthonokban ápolták őket apoplexia vagy egyéb szervi betegség miatt. Mások a börtönben kezdtek festeni. Tarmo PASTO, a sacramentói (Kalifornia) egyetem pszichológiaprofesszora, az Amerikai Kifejezés-pszichopatológiai Társaság (ASPE) alapító tagja és alelnöke fedezte fel a börtönben

Martín RAMÍREZ (1895–1963) műveit. RAMÍREZ ezután Mexikóvárosban mint a 20. század nagy mexikói művésze nyert elismerést. PASTO fedezte fel PERLEY MEYER („P. M.”) WENTWORTH (1893–1985) műveit is. WENTWORTH látomásait ábrázolta bibliai vonatkozású tájképekben és építészeti jellegű festményekben.

Ma már a nagy gyűjteményekről írott több könyv bizonyítja a pszichiátriai betegek művei iránti érdeklődés megélénkülését. E művek máig is a kreativitás és a pszichózis művészi kifejezésének kutatását szolgálják, például a MACGREGOR által feldolgozott DARGER-kollekció (1990)¹⁴ és HÁRDI István nagy gyűjteménye (1983) a sorozatos rajzok kiértékelésével.¹⁵

FRIEDRICH SCHRÖDER-SONNENSTERN Hold szellem-utazás (*Mondgeistfahrt*, 1974) című könyve a művész önéletrajza, amelyben részletesen ír festői műveiről és a fényképezésről. Hallucinációs képei a képzelet korlátlan kifejezései. Írásaiban érezhető az elutasítottság és a magányosság. „Gyermekkorom óta elkülönülten élttem. Senki sem akart játszani velem.” Másrészt önmagát mint nagy művészt és filozófust jellemzi írásaiban. „Itt szól a háromszoros világbajnok, a gyakorlati, a morális és a képi művészet bajnoka[...].” Rajzaiban a lekerekített ábrákat kedveli. „Én egyszerűen nem tudok elég kerek formát tenni a képeimbe – nem éles sarkokat, mert azok magát az életet ábrázolják. Minden kerek forma a percepció adottsága.” Ez a művészi stílus nem egyedülálló az autodidakta művészek alkotásaiban. Természetesen a kör a legrégebb archaikus kifejezés.

Ahogy Schröder-Sonnenstern kényszeresen kerülte a szögletes formákat, az Karl JUNKER német szobrász-építész törekvéseire emlékeztet. A Junker-házat BEHRENDTS (1976) mutatta be az *Imaginary Dwellings* című filmben. JUNKER kijelentette, hogy „a derékszöget le kell törni”. Házában, amit saját kezűleg épített (kivéve az alapozást és a tartógerendákat) az összes ablak és ajtókeret nyolcszögű, az alkotó kívánsága szerint.

Egy új könyv *Napsütés a sötétségből* (*Sunshine from Darkness*, 1997) címmel rövid életrajzokat közöl olyan művészekről, akik legyőzték a betegséget, és mint elismert művészek értékes, eredeti műveket alkotnak. Ez valóban lemosza a stigmát ezekről a művészekről. A könyvben szereplő egyik festő (T. W.) évekkal ezelőtt

12 Jean Dubuffet művészetfelfogását nemcsak art brut gyűjteménye darabjai, hanem írásai is tükrözik: a „fojtogató kultúra” ellenében a művészeti intézményrendszerrel érintetlen originális alkotókat képviselte.

13 Jakab Irén leírása, észrevételei a képkeret kép- és médiaelméleti kontextusában is érdekes.

14 John M. MACGREGOR: Henry Darger, The Realm of the Unreal. In: *Art Media as a Vehicle of Communication*. Ed. by Irene JAKAB. Brookline (Mass.), ASPE, 1990. 366.

15 Hárdi István kutatásának újabb kiadása: HÁRDI István: *A dinamikus rajzvizsgálat*. Budapest, Flaccus Kiadó, 2016.



3. Moyezán Anna: *Fantasztikus tájkép*, 1958 körül
papír, kréta, ceruza, 37 × 44 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 89.283,
fotó © Hámori Péter

a betegem volt. Pszichoterápiás kezelése alatt néhány korábban készült rajzát mutatta meg nekem. Javasoltam, hogy a gyógyulás érdekében művészi talentumát (balett-táncos volt) hasznosítsa a szóbeli és mozgásbeli kifejezés mellett. Több mint két évtizedes kapcsolatunkat ma is tartjuk. T. W. természetesen nagyon büszke sikeres festményeire, mindig értesít kiállításairól és oktatási tevékenységéről (festészetet tanít). Ő hívta fel a figyelmemet a Narsad Artworks kaliforniai kiadóra, amely a *Sunshine from Darkness* című könyvet 1997-ben kiadta, amelyet az Amerikai Pszichiátriai Társaság gyűlésén könyvkiállításon mutattak be.

Az 1900-as évek közepe óta a pszichiátriai betegségek kezelésére használt gyógyszereket előállító számos nagy gyógyszergyár támogatott betegek műveiről írt közleményeket és könyveket. A Janssen cég farmakológiai kutatási alapítványa is anyagi támogatást biztosít a pszichiátriai kezeltek művészetéről szóló közleményekhez és műveik kiállításához. Ilyen módon harcolnak a megbélyegzés ellen. A közönséget megismertetik bizonyított esetekkel, amelyekben betegségük ellenére és attól függetlenül az alkotó művészek elismerést kaptak. A bázei Sandoz gyár igen értékes sorozatot adott ki, nagy méretű színes illusztrációkkal. Ezek a könyvek egy-egy tehetséges pszichiátriai beteg műveit és



4. Moyezán Anna: *Tájkép*, 1964
papír, ceruza, toll, 28,5 × 41,2 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 90.76,
fotó © Hámori Péter

rövid körtörténetét ismertetik. Ez is nagy lépés a stigma eltörlésére.

A *Képzeltbeli lakhelyek (Imaginary Dwellings)* című filmet a Sandoz társulat támogatásával három szerző alkotta (FERDIÈRE, BEHRENDIS és JAKAB 1975). Ez a film négy különleges építményt mutat be, amit négy „látomásos” művész hozott létre a világ különböző részein. A művészek közül ketten részesültek kezelésben elmebetegség miatt, de a film ezt csak röviden említi. A film először 1976-ban került bemutatásra Jeruzsálemben, *saját közleményem keretében*.¹⁶

Az a tény, hogy a művészek közül egyesek pszichiátriai betegek voltak, jelentéktelen adattá vált. A múltban a műveket a betegség megnyilvánulásának tartották, és a betegség tünetei álltak előtérben. Ma a műveket önmagukban fogadják el a közönség. A nézőre nagy hatással vannak a művekben kifejezett korlátlan érzelmek, hallucinációk és látomások gyakori ábrázolásai.

Ezek a festmények olyan nagy sikert arattak, hogy már hamisítók utánozzák őket, és az eredeti festő néven árulják, például San Francisco utcáin. Az utána-tok készítői megfelelő technikával rendelkeznek ahhoz, hogy az autodidakta festők változatos stílusát utánozzák, mivel saját képzeletviláguk nem elég gazdag ilyen képek festéséhez.

¹⁶ A film 1975-ben készült, és 1976-ban mutatták be a Kifejezés Pszichopatológiájának 8. kongresszusán, Jeruzsálemben. A tanulmány 1978-ban jelent meg. Irene JAKAB: *Imaginary Dwellings*. In: *Confinita*

Psychiatrica. Creativity and Psychotherapy. Proceedings of the 8th International Congress of Psychopathology of Expression. Jerusalem, 1976. Vol. 21. No. 1–3. 1978. 73–91.



5. Moyezán Anna: *Folyó partján*, 1960 körül
Vászon, tempera, 28 × 52,5 cm. MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 89.52, fotó © Hámori Péter

Intézményrendszeri változások

Napjainkban tehát megváltozott az autodidakta művészek alkotásainak megítélése. Különbözik a régebben elfogadott meggyőződéstől, amely szerint a műben a betegség kifejezését látták, míg ma már elismerik az intenzív (és néha eltorzult) érzelmek erejének művészi kifejezését. A közönség ma érdeklődéssel szemléli a pszichiátriai betegek alkotásait. A nagy európai gyűjteményeket és Buenos Airesben a Nise da Silveira-gyűjteményt a nagyközönség előtt is megnyitották, míg ezelőtt csak a szakemberek (pszichiáterek, pszichológusok) részére voltak hozzáférhetőek.¹⁷ A Da Silveira-gyűjtemény egy részét a zürichi pszichiátriai világgongresszuson állították ki még 1957-ben.

A SIPE (Nemzetközi Kifejezés-pszichopatológiai és Művészetterápiás Társaság) 1959-ben alakult Veronában, Robert Volmat elnöksége alatt a Lombroso kongresszus keretében. A SIPE a világ különböző részeiről származó tudósoknak nyújt fórumot a pszichiátriai betegek rajzainak tanulmányozására és nézetük összehasonlítására, különös hangsúllyal a kreativitás pszichológiájának kutatására. A SIPE (ma Guy Roux elnökségével), valamint a később alakult nemzeti kifejezés-pszichopatológiai társaságok szimpóziumokat és kongresszusokat szerveznek a kifejezés-pszichopatológia különféle területéről. A legutóbbi nemzetközi kongresszust az amerikai társaság (ASPE) rendezte 2000 szeptemberében. Ennek előadásai *A kreativitás fejlődési szempontjai*

(*Developmental Aspects of Creativity*) címmel most könyv alakban is megjelentek. A Magyar Pszichiátriai Társaság Kifejezés-pszichopatológiai Szekciójának a nemzetközi társasággal közös III. Magyarországi Kollokviumát 2001-ben Szentgotthárdon tartották, számos nemzetközi résztvevővel.

Ezek a kongresszusok és a tagok közleményei felkeltették az egészségügy területén dolgozó szakemberek érdeklődését, továbbá egyre jobban megismertetik a pszichiátriai betegek műveit a „művészvilággal” és a nagyközönséggel is. A veronai kongresszus alatt az ottani Szépművészeti Múzeum állította ki a betegek műveit. Ez nagy elismerést hozott az alkotóknak, hiszen munkáikat „művészi alkotásként” ismerték el. Az ASPE 1990-ben Montrealban rendezett sikeres kongresszusa alkalmával a betegek képeit a montreali Szépművészeti Múzeumban állították ki.

Az utóbbi évtizedekben a *művészetterápia* mint szakma ugyancsak nagymértékben hozzájárult a közönség figyelmének felkeltéséhez, másrészt feltárta a kreatív művészi alkotások gyógyító hatását. Margaret NAUMBURG, Edith KRAMER, Hanna Y. KWIATKOWSKA, Elinor ULMAN, E. F. MULLER, Margaret C. HOWARD és mások úttörő munkáitól kezdve a mai közleményekig a művészetterápia technikájáról és elméletéről kapunk tájékoztatást.

A következőkben egy nem teljes listát ismertetek olyan szakfolyóiratokról és hírlevelekről, amelyek kifejezéspatológiával, művészetterápiával és a kreativitás kutatásával foglalkoznak. Az Elinor Ulman által alapított

¹⁷ Nise da Silveira pszichiáter archívuma. <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/507> (Letöltve: 2021. 09. 10.)



6. Áronson Gábor: *Kozmikus jelenet*, 1960 körül papír, akvarell, 35 × 24,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Itsz. 93.14, fotó © Hámosi Péter



7. Áronson Gábor: *Fantasztikus táj*, 1957 papír, akvarell, 37 × 26 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Itsz. 93.4, fotó © Hámosi Péter



8. Áronson Gábor: *Tulipán Napkoronggal I.*, 1959. papír, akvarell, 35,5 × 25,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Itsz. 93.5, fotó © Hámosi Péter

American Journal of Art Therapy,¹⁸ az Amerikai Művészetterápiás Társaság (American Association of Art Therapy) lapja, részletes és gazdagon illusztrált körtörténeteket, valamint a művészetterápia elméletéről szóló cikkeket közöl. Gyakorlati tanácsot ad a különféle egészségügyi környezetben dolgozó művészetterapeutáknak. A Japán Kifejezés-pszichopatológiai Társaság jelentős kiadványát, a *Japanese Bulletin of Art Therapy* című folyóiratot, Yoshihito Tokuda alapította. Új kutatási eredményeket és úttörő módszereket közöl, egyebek mellett a tájkép-montázs technikáról. Az *International Journal of Art Therapy* a párizsi Centre d'Etudes d'Art Psychopathologique kiadványa, Anne Marie Dubois szerkesztésében. A *Raw Vision* folyóirat az autodidakta művészek, a „látomásos” (vizionáló) művészek, a modern népművészek és az *art brut* alkotóinak műveit a művészek életrajzával együtt ismerteti. Ezenkívül felsorolja az ilyen műveket kiállító és árusító galériákat is. Jelentős forrásnak számít a művészek, a műkritikusok, a műgyűjtők és a nagyközönség részére egyaránt. Ez a folyóirat legitimizálja az „outsider art”-ot a nagyközönség szemében. A *SIPE Newsletter* (Guy Roux szerkesztésében) aktuális eseményekről számol be, és állandó kapcsolatot tart a tag-

sággal. Az e tanulmány szerzője által szerkesztett *ASPE Newsletter* főleg az amerikai társaságnak szánt híreket és könyvismertetéseket közöl. A *The Newsletter of the International Association of Empirical Aesthetics* (szerkesztője Wolfgang Jilek) művészeti kutatásokról számol be. A *The Bulletin of Psychology and the Arts* az Amerikai Pszichológiai Társaság 10. részlegének a folyóirata. Végül, de nem utolsósorban említésre méltó az *International Networking Group of Art Therapists* című folyóirat, amely részletesen tájékoztat a művészetterápiás társaságokról és azok működéséről.

A képzés nélküli művészek gyűjteményének számára több múzeum nyílt meg. Pontosan katalogizált nagy gyűjteményt őriznek a párizsi Centre d'Etudes d'Art Psychopathologique központban, melyet a SIPE alapított [Claude] Wiart igazgatása alatt, és ma [Bertrand-Samuel] Lajeunesse vezetésével fejlődik tovább. A Rebecca Hoffberger által alapított American Visionary Art Museumban, Maryland városában (Baltimore államban) az állandó gyűjtemény mellett különböző témájú kiállításokat rendeznek a „látomásos művészek” alkotásainak bemutatására. Ezek a művészek professzionális értelemben képzetlenek, de nem illenek a népművészek

¹⁸ Elinor Ulman a *Bulletin of Art Therapy* alapítója (1961).



9. Áronson Gábor: *Száguldás*, 1960 körül
papír, akvarell, 37 × 26 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 93.8,
fotó © Hámori Péter

kategóriájába sem, mivel nem részesültek a generációkon át zajló tradicionális inaskodásban. A népművészet stílusa és tartalma úgyszólván rituálisan előírt. Az American Visionary Art Museum több pszichiátriai beteg művész alkotásait is beiktatja a gyűjteményébe, a művész betegségének hangsúlyozása nélkül. Ezek a képek a jelenkori alkotásokkal együtt szerepelnek. A nagy méretű szobrok részére is megfelelő tér áll rendelkezésre. Az egyik ilyen 13 méter magas szobor, egy szélmalomszerű szabadtéri mű, a „Whirliwig” nevet viseli (lefordíthatatlan neologizma: „forgó valami”). Egy újabb kiállítás ZBDD ARMSTRONG műveit mutatja be, aki az idő végéről való látomásának hatása alatt bonyolult komputeres eszközöket és naptárakat készített, hogy az utolsó ítélet idejét pontosan ki tudja számítani. Eric Cunningham Dax (1908–2008) egy életen át tartó odaadó munkájának eredménye a pszichiátriai bete-

gek rajzainak és festményeinek precízen katalogizált, hatalmas gyűjteménye, a Cunningham Dax Collection. Ez a kutatók rendelkezésére áll, és oktatási célt is szolgál. Dax professzor még mindig gondolja ezt a nagy és igen értékes gyűjteményt, s a festmények egy részét egy melbourne-i galériában a közönség részére is hozzáférhetővé tette. A képek több nemzetközi kiállításon is szerepeltek, legutóbb például a párizsi WPA világkongresszuson 2000-ben. A svájci Lausanne-ban lévő múzeum naiv művészek alkotásait állítja ki az *art brut* és *outsider art* mellett. Főleg olyan pszichiátriai kezelt alkotók művei szerepelnek, amelyek az *art brut* kategóriához tartoznak, de ezt a katalógus nem említi. Manfred in der Beeck nagy gyűjteménye egy németországi múzeumban kerül elhelyezésre.

A *RawVision* 29. számának jelentése szerint a *Drakula Múzeum* a romániai hegyekben a legendává vált vajdát szoborként örökíti meg, számos dekoratív és használati tárgy között. A Kohler Alapítvány 2000. május 3. és 7. között konferenciát rendezett az autodidakta művészekről, a „határvonal körüli alkudozásokról” (*negotiating the boundaries*). Az egyik előadás a posztmodernizmust az autodidakta művészek alkotásaival hasonlította össze.

Változások a szociális ellátásban, a közösségi visszajelzésekben, a jogrendszerben

Több évtized alatt a nagyközönség véleménye radikálisan megváltozott a pszichopatológiai művészetéről. Divatos lett a nagy pszichopatológiai gyűjtemények látogatása. Az elmebetegségben szenvedő és az idioszinkratikus műveket alkotó művészek közötti határok elmosódtak, de az utóbbiakat nem nyilvánították elmebetegnek. A művészi körök véleménye is módosult, miután a betegek által alkotott műveket szépművészeti múzeumokban állították ki (Wölfli, Schröder, Carlo).

A közvélemény következő nagy változásához a szociális fejlődés is hozzájárult (a betegjogok pszichiátriai betegekre történő kiterjesztése révén), noha egyébként „inkompetens”-nek nyilvánították őket. Jogi viták keletkeztek a betegek jogairól, amely szerint a művészi alkotás birtokjoga a betegé marad. A múlt század közepéig a betegek műveit – a laboratóriumi leletekhez és röntgenfelvételekhez hasonlóan – a kortörténet részének tekintették, ily módon a kórház vagy a magánrendelő orvosának tulajdonát képezték. A műveket

kizárólag diagnosztikai és terápiás eszközként használták, minden esztétikai vagy anyagi érték nélkül. Ma már (legalábbis a nyugati világban) ezeket a műveket a beteg magántulajdonként tartják számon. A beteg – ha úgy kívánja – kiveheti saját műveit a kórrajzából. (Javasolom, hogy őrizzük meg a kórrajzban a művekről készült fényképeket, hogy azok a kezelés során diagnosztikai és terápiás dokumentumként szolgáljanak.)

A betegek műveiről alkotott vélemény orvosi szempontról esztétikai szempontra módosult. A közönség figyelmét az iskolázatlan művészek alkotásai is felkeltik, amelyek egyre gyakrabban jelennek meg a galériák kiállításain. A közvéleményben ma már elmosódtak a határok a pszichopatológiai művészet, az *outsider art* és a látomásos művészet között, ugyanígy eltűnt az *art brut* és az újabb népművészeti alkotások közötti különbség is.

A *Raw Vision* 29. számában több figyelemre méltó cikk olvasható. Például egy fényképen emberarcú házat látunk, amely hasonló egy Pápua Új-Guineában található falusi viskóhoz (Jakab Irén gyűjteménye), melynek építője és a lakosság mágikus tulajdonságot tulajdonít: „a szemek távol tartják a gonosz szellemeket” (primitív művészeti alkotás). A *Raw Vision*ben közölt házat Peter Buch német származású szobrász-festő alkotta a spanyolországi Barcelonától délre fekvő Benifasar nevű hegyi faluban. Itt egy egészen új környezetet épített konkrét alakokkal és több mozaikkal fedett emberarcú házakkal. A *Raw Vision* a legutóbbi Los Angeles-i földrengés alkalmával a Watts tornyokat ért károsodásról közli, hogy a javításokat követően 2001-ben újra megnyitották azokat a nagyközönség számára.¹⁹

Ugyancsak érdekes közlemény szól Florence Marie Laforge-ról, aki Honfleur nevű faluját műemlékké alakította. Minden felszín festményekkel díszített és szobrokkal látott el, a kerítések tetején például fából faragott kétdimenziós állatszobrocskák „járálnak”.

A közönség véleményének változása és a pszichopatológiai művészet értékelése a művek anyagi értékének felismeréséhez vezetett. A műgyűjtői értéket nyert alkotások galériákban kerülnek eladásra. A pszichózisukat régebben elrejtő művészek baja mára nyilvánosságra került, elmebetegségüket és a kezelés szükségességét már nem kell letagadniuk. Ezt bizonyítja a már említett Napsütés a sötétségből (*Sunshine from Darkness*) című könyv kiadása is.



10. Áronson Gábor: *Sielők*, 1959 körül
papír, akvarell, 37 × 26 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 93.3,
fotó © Hámori Péter

A közvélemény változása új nomenklatúrát hozott létre a klasszikus művészi képzésben nem részesült alkotók gyakran bizarr művészeti alkotásainak megnevezésére. Az ilyen műveket és a művész jellemzését leíró – változó – nomenklatúrát táblázatos formában ismertetjük (1. táblázat a függelékben). Az iskolázott és a nem iskolázott művészek alkotásának elnevezésében a „művészet” szó mindig szerepel, míg az idioszinkratikus művek alkotóinak elnevezésében a „művész” szó nem mindig található meg.

A művészképzésben részesült festők képei stílusban és tartalomban nemritkán a látomásos művészethez

¹⁹ Jakab Irén e tanulmányban már említett *Imaginary Dwellings* című filmben (1975) a Simon Rodia építette Watts Towershez írt lírai hangvételű narrációt.



11. B. B.: *Bizakodás*, 1988 körül
papír, pasztell, 43 × 30,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 96.27,
fotó © Hámori Péter



12. B. B.: *Betegség*, 1988
papír, pasztell, 43 × 30,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 95.21,
fotó © Hámori Péter



13. B. B.: *Fáradtság*, 1988
papír, pasztell, 43 × 30,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 96.26,
fotó © Hámori Péter



14. B. B.: *Remény / Születőben lévő kis embrió*, 1988 körül
papír, pasztell, 43 × 30,5 cm
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, ltsz. 95.10,
fotó © Hámori Péter

válnak hasonlónvá, ha a művész beteg lesz, és pszichiátriai kezelésre szorul. Ilyenkor látomásaikat, hallucinációikat és korábban nem érzékelt mély szomorúságukat vagy eksztatikus érzelmeiket ábrázolják. A művek közös vonása a művész közvetlen kapcsolata a legmélyebben gyökerező félelmekkel és szavakban kimondhatatlan vágyakkal, valamint az a képessége, hogy a túl erős vagy eltorzult érzelmeiket művészi eszközökkel fejezi ki. Az önkifejezés művészi eszközéül minden anyagot felhasználnak a műalkotás létrehozása során. A zenei művek is idesorolhatók, a zeneszerszám vagy a kotta alapjául szolgáló papír is művészi anyag. Valójában minden lehet művészi anyag, akár konvencionális (például márvány, fa, olajfesték, vászon, falfelület), akár addig használatlan vagy korábban használt tárgy, például a kollázshoz használt darabok, amelyek felszínét még írás vagy rajz is kiegészítheti. Az úgynevezett konvencionális anyagok is besorolhatók a művészi eszközök körébe, például állati részek (szőr, fog, bőr). Új konstrukcióban felhasználhatók a „használatlan” részekből összeállított fa- vagy fémszobrok, amelyekben az eredeti darabok kevés változtatással új kifejezést nyernek (*Junk Sculpture*).

A munkájukhoz használt anyagot a képzetlen művészek gyakran a könnyű elérhetőség miatt választják. Például a mozaikhoz használt törött tányérokat, melyeket „Pique Assiette”, az *Imaginary Dwelling* című filmben szereplő egyik művész, gúnynevén „a tányérok összeszedője” alkalmazott a házat és kertjét díszítő mozaikjaiban. Számos anyag a szerény jövedelmű egyén számára elérhetetlen. A látomásos művészek közül kevesen voltak gazdagok. Kivételt képez Salvador Dalí, aki már fiatal gyermekkorától gyakran álmait és látomásait festette meg. Manapság – legalábbis az Egyesült Államokban – a képzés nélküli művészek alkotásai anyagi értéket nyertek, és még a pszichiátriai kezelés alatt álló beteg alkotókat sem nevezik „őrültnek”, hanem primitív vagy vizionáló művészeknek ismerik el.

1. táblázat. A fokozatosan változó nomenklatúra keletkezése az idők folyamán

A mű elnevezése	A művész elnevezése
Elmebeteg művészete	Elmebeteg művész
Pszichiátriai művészet	
Pszichopatológiai művészet	»» >»
A tudattalanból fakadó művészet	a) Iskolázatlan művész
– kollektív tudattalan (Jung)	b) Szakképzett művész
– egyéni tudattalan (Freud)	
Art brut	Autodidakta művész
Outsider art	„Outsider” művész
Naiv művészet	Naiv művész
Primitív művészet	Primitív művész
„Vizionáló” (látomásos) művészet	„Vizionáló” (látomásos) művész
Művészi alkotás	Művész (további meghatározó jelző nélkül)

Fontos megjegyezni, hogy a „művész” szó hozzátartozik az egyén elismeréséhez (lásd táblázat). A művészi alkotások destigmatizációja maga után vonta az alkotók destigmatizációját. Őket manapság művészként ismerik el, függetlenül attól, hogy elmebetegségben szenved-e vagy sem.

Irodalom

ANASTASI, Anne–FOLEY, John P.: A Survey of the Literature On Artistic Behavior in The Abnormal, II. Approaches and interrelationships. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1941. 42.

ANDREOLI, Vittorino: *Carlo a Mad Painter*. Venice, Marsilio Editori, 1996.

Art of Drawing, The Child in Art. The Magazine of the International Child Art Foundation. April–June 2000. 20–21 (on Salvador Dalí).

BADER, Alfred–NAVRATIL, Leo: *ZwischenWahn und Wirklichkeit – Kunst – Psychose – Kreativität*. Lucerne–Frankfurt am Main, Verlag C. J. Bucher, 1976.

BEHRENDTS, Karl: Junkerhaus. In: *Imaginary Dwellings* (film). Basel: Sandoz. In: *Creativity and Psychotherapy. Proceedings of the 8th International Congress of Psychopathology of Expression*, Jerusalem, May 10–13, 1976. Ed. by Irene JAKAB–Louis MILLER. (Confinia Psychiatria, 21.) Basel–New York, S. Karger AG, 1978. 73–91.

DAX, Eric Cunningham: *The Cunningham Dax Collection*. Melbourne, University Press, 1998.

Developmental Aspects of Creativity. Ed. by Irene JAKAB. Boston, ASPE, 2001.

FERDIÈRE, Gaston: Picque Assiette. In: *Imaginary Dwellings* (film). Basel, Sandoz, 1976.

HÁRDI István: *A dinamikus rajzvizsgálat*. Budapest, Medicina Kiadó, 1983.

INAUDI, Maria Azzola: Carlo Zinelli. Writing in Painting, Recitar, Cantando. *Raw Vision*, 29. Winter 1999–2000. 22.

JAKAB, Irène: *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956.

JAKAB, Irene: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften–Henschelverlag 1956.

JAKAB, Irene–HOWARD, Margaret C.: The Artistic Talent of an Adolescent with Borderline Psychoneurotic Life Adjustment. In: *Psychiatry and Art*, III. *Conscious and Unconscious Expressive Art*. Ed. by Irene JAKAB. Basel, S. Karger, 1971. 32–51.

JAKAB, Irene: *Imaginary Dwellings* In: *Creativity and Psychotherapy. Proceedings of the 8th International Congress of Psychopathology of Expression*, Jerusalem, May 10–13, 1976. Ed. by Irene JAKAB–Louis MILLER. (Confinia Psychiatria, 21.) Basel–New York, S. Karger AG, 1978. 73–91.

JAKAB, Irene: *Pictorial Expression in Psychiatry*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

KRAMER, Edith: The Unity of Process and Product. *American Journal of Art Therapy*, 14. 1974. 15–16.

KRIS, Ernst: Ein geisteskranker Bildhauer (Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt). *Imago*, 9. 1933. 384–411.

KWIATKOWSKA, Hanna Y.: Family Art Therapy and Family Art Evaluation. Indication and Contraindication. In: *Psychiatry and Art*, III. *Conscious and Unconscious Expressive Art*. Ed. by Irene JAKAB. Basel, S. Karger, 1971. 138–151.

MACGREGOR, John: Henry Darger. The Realms of the Unreal. In: *Art Media as a Vehicle of Communication*. Ed. by Irene JAKAB. Brookline (Mass.), ASPE, 1990. 366.

MARESCA, Frank–RICCO, Roger: *American Self-Taught: Paintings and Drawings by Outsider Artists*. New York, Knopf, 1993.

MULLER, Elsie F.: Case Study: An Autistic Child and His Drawings. In: *Art Interpretation and Art Therapy. Psychiatry and Art*, II. Ed. by Irene JAKAB. Basel, S. Karger, 1969. 145–153.

NAUMBURG, Margaret: Psychoneurotic Art. Its Function in Psychotherapy. New York, Grune and Stratton, 1953.

NAVRATIL, Leo: Schizophrenie und Kunst. Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.

PINEL, Philippe: *Traité medico-philosophique sur l'aliénation mentale ou la manie (1801)*. In: John M. MACGREGOR: *The Discovery of the Art of the Insane*. Princeton, Princeton University Press, 1989. 26–40, 322

PRINZHORN, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*. Berlin, J. Springer, 1922. (2. kiadás: Hans PRINZHORN: *Artistry of the Mentally Ill. A Contribution to the Psychology and Psychopathology of Configuration*. New York, Springer Science + Business Media, 1972).

Psychopathology and Pictorial Expression / Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck / Psychopathologie de l'expression. An International Iconographical Collection. Published by Sandoz, I–III. Basel, S. Karger, 1973.

Raw Vision, 29. Winter 1999–2000. 10: Peter Buch. New Environment in Spain; 12: Florence Marie LaForge. Site in Danger; Dracula Museum in Romanian Mountains; Nitt Witt Ridge. News from Space (Watts Towers).

RÉJA, Marcel: *L'Art Chez les Fous. Le dessin, la prose, la poésie*. Paris, Société du Mercure de France, 1907. (Reprint in: Fabienne HULAK: *La nudité de l'art*. Nice, Z'Éditions, 1994.)

RHODES, Colin: The Origins of Art Brut. *Raw Vision*, 29. Winter 1999–2000. 50–54.

SCHRÖDER-SONNENSTERN, Friedrich: *Mondgeistfahrt / l'esprit lunaire en croisière / Moon Ghost Trip*. München, Bruckmann, 1974.

SMITH, Nancy Glidden: *Sunshine from Darkness. The Other Side of Outsider Art*. Brea, California NARSAD Artworks, 1997.

ULMAN, Elinor: The Power of Art in Therapy. In: *Psychiatry and Art, III. Conscious and Unconscious Expressive Art*. Ed. by Irene JAKAB. Basel, S. Karger, 1971. 93–102.

VOLMAT, Robert: *L'art psychopathologique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

Changing Public Opinion on Psychopathological Art

This study by Irén Jakab was first published in Hungarian in *Psychiatria Hungarica* in 2002. In the present issue of *Ars Hungarica*, the text is published with certain amendments made to the phraseology, which has changed over the course of time, and with additional footnotes (by Monika Perenyi). In this study, the author presents a history of the psychopathology of expression in the form of an outline that is broad in its overview, including a kind of anthology of the authors and studies that drove the trajectory of change: this trajectory can be traced from the change in psychiatric interest at the turn of the twentieth century, through the notable emergence of attention from modern and avant-garde artists (Max Ernst, Jean Dubuffet), to the widespread acceptance and institutionalisation of creative therapies and their production. Reading this study today, after almost two decades have passed, in the current context of pluralism in art history, Jakab's broad perspective is particularly interesting: the artistic changes in her chosen home country (USA), namely the acceptance of the art of Indigenous and African-American peoples, and of junk culture with its political overtones and subversion of objects, is also reflected in her work. The anthology-like conciseness and density of the study reflects Irén Jakab's editorial career, which extended to transcultural aspects of psychiatric art. Also noteworthy is the way the author, a psychiatrist, covers the aspects of the changes that pertain to patients' rights, and then also arranges the conceptual changes into a table, provided as an appendix.

Below is the original abstract of the study, which also dates from 2002, that is, the abstract that was published in Irén Jakab's lifetime.

At the beginning of last century psychopathological art was unknown to the general public and to most psychiatrists as well. Only a few psychiatrists and psychoanalysts started using the patient's art products for diagnostic and therapeutic purposes. The publication of pathographies of known artists contributed to the general public's awareness of signs of psychopathology in the works of artists. Collections of patients' art became available for viewing by the public in museum exhibitions. The Musée de l'Art Brut in Lausanne emphasizes the „art” in psychopathological art. The organization of the International Society of Psychopathology of Expression in 1959, followed by the national societies of psychopathology of expression contributed greatly to the dissemination of knowledge about and to the appreciation of psychopathological art. The American Museum of Visionary Art in Baltimore has successfully mixed psychopathological art without „labeling it” with the art works of untrained artists. The great change in public opinion in the end of the twentieth century is expressed in the interest of art galleries of exhibiting and selling art works of psychiatric patients, along with other works by modern artists. From being part of a medical record, the patient's art product became his/her personal property with public recognition of its value as „art”. Psychopathological art became collector's items.

TÁRGYSZAVAK

mentális betegségek megőrzése, pszichopatológiai művészet, art brut, SIPE, vizionárius művészet, Lausanne, Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Reuter Camillo, Angyalöldi Elmegyógyintézet

KEYWORDS

stigmatization of mental illness, psychopathological art, Art Brut, SIPE, visionary art, Lausanne, Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Camillo Reuter, the Angyalöld Mental Asylum

Egy könyv születései

Adalékok Jakab Irén művészet- és kifejezéspatológiai szakkönyvének keletkezéséhez

Bevezetés

Jakab Irén könyve, a múlt század derekának egyik legnagyobb nemzetközi súlyúnak tartott magyar orvosi corpora a „habent sua fata libelli” többértelmű terentiusi mondat illusztrációjával is kínálkozik. Az adott történeti korban váratlan és újszerű tudományos tartalom és hordozója, a megvalósult, tárgyiasult könyv mint koncepció és írásmű a fogantatásától a születésen át a kései hatásokig a körülmények függvénye volt, anélkül hogy azok foglyává vált volna. A kötet, mint bennfoglaló fizikai forma, a kemény táblák közötti lapsokaság megtöltésének folyamata pedig aligha érthető meg a Rákosi-korszak tudomány- és kultúrpolitikája nélkül. A jelen tanulmány a Magyar Tudományos Akadémia által 1956-ban kiadott *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique* és az identikus *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*¹ kötetek létrejöttének körülményeit vizsgálja.² A közegelemzés során a szöveg magukra az alkotásokra, az ápoltak képeire mint alapanyagra tekint, és nem kontárokodik azok ikonológiai ér-

telmezésébe. A megközelítés kényszerű korlátját a pszichiáteri kompetencia hiánya képezi. Szándéka szerint tehát ez a szoros társadalomtörténeti beágyazottságú, a tágabb kontextusra is figyelni szándékozó munka a Jakab-kötet többi tanulmányának komplementeri, és nem kompetitori szerepét célozza meg (1. kép).

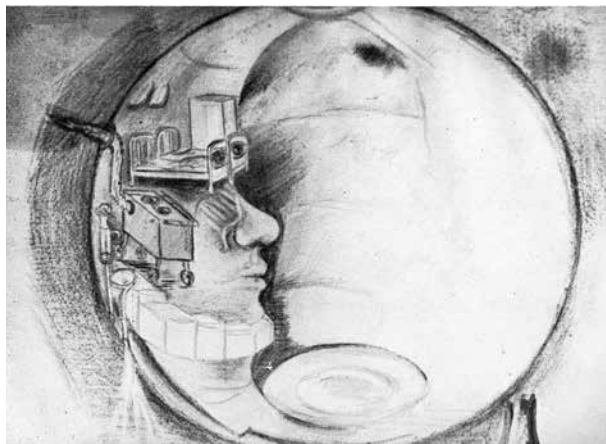
A történet története, pontosabban a könyv története, létrejöttének körülményei korábban még nem szerepeltek a vizsgálati szempontok között. Ugyanakkor a kötetre annak megjelenése óta, különösen a kiadást szorosán követő években, számos külföldi,³ az 1998-as angol és magyar megjelenést követően még több hazai referencia született.⁴ Beszédese a hiány is: nem hivatkozza a referenciacentrumként szereplő Prinzhorn-gyűjtemény tanulmánykötetének egyetlen cikke sem.⁵

Módszertan

A jelen tanulmány négy distinktív fázisban vizsgálja tárgyát. Közös bennük a primer források szűkössége

- 1 Irène JAKAB: *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956; Irene JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrische und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften–Henschelverlag, 1956.
- 2 Az Akadémiai Kiadó által 1998-ban kiadott angol fordítás, a *Pictorial Expression in Psychiatry: Psychiatric and Artistic Analysis*, amely címe szerint már egymás mellé rendelt (logikai, és) pszichiátriai és művészeti elemzést ígér, nem tartozik szorosan a jelen vizsgálat körébe. Mindazonáltal külön figyelmet érdemelne az utólagos angol nyelvű megjelenítés érvei, körülményei, a megkésetttség mindmégannyi rétegteljesége.
- 3 H. J. F. BALTRUSCH: Buchbesprechungen: Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre psychiatrische und künstlerische Analyse by Irene Jakob. *Zeitschrift Für Psycho-somatische Medizin*, 6. 1959/60. no. 1. 64. A francia kiadásról: Leo KONCHUGUL: Dessins et peintures des aliénés. *Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. *American*

- Journal of Psychiatry*, 115. 1958. no. 3. 285–286. Az 1998-as budapesti, angol nyelvű kiadásra reflexió: Henry R. ROLLIN: Pictorial Expression in Psychiatry: Psychiatric and Artistic Analysis. *Journal of Royal Society of Medicine*, 92. 1999. no. 6. 323–324; Kathryn J. ZERBE: Pictorial expression in psychiatry: Psychiatric and artistic analysis. *Bulletin of the Menninger Clinic*, 64. 2000. no. 4. 547.
- 4 A hazai szerzőkre a jelen tanulmány később hivatkozik. Szövegeiket markáns laudációs jelleg, a kritikai reflexió hiánya jellemzi. Ez nyilván fakadhat a munka hibátlanságából, de felmerül a hagiografikus tendencia érvényesülése is.
- 5 *Die Prinzhorn-Sammlung. Bilder, Skulpturen, Texte aus Psychiatrischen Anstalten (ca. 1890–1920)*. Hg. von Heidelberger Kunstverein. Königstein, Taunus–Athenäum Verlag, 1980. A kilenc tanulmány egyikének irodalomjegyzékében sem szerepel Jakab Irén német kiadású könyve, ahogy az az „Ausgewählte Literatur zum Thema Kunst und Psychopathologie” bibliográfiái felsorolásból is hiányzik.



1. K. S.: *Világmodell/Ceruzaraj* (A Dessins eredeti borítóképe), 1954 körül
ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (ld. 1. j.) fig. 107

és kényszerű torzítottsága. Az első közelítés a könyv alapjául szolgáló koncepció környezete. Az 1949-ben a pécsi egyetem Ideg- és Elmeklinikájára érkező Jakab Irén megismerkedett az ekkor már nyugdíjas, de szakmailag aktív korábbi klinikaigazgató, Reuter Camillo 1918 óta gyarapodó, két részből álló vizuális műtárgygyűjteményével (2. kép).⁶ Az eredetileg kétezer lap körüli volumen az ápoltak rajzaiból állt, illetve tartalmazott egy – időközben eltűnt – erotikus kollekciót is. Ez utóbbi terjedelméről nincs megbízható adat. A művészi alkotás és a különös gondolatvilág (gyermeki, naiv, primitív kultúrákból származó) vagy éppen kórosnak ítélt tudatállapotok közötti összefüggés, illetve a szerhatások kapcsolata a 19. század vége óta vizsgálat tárgya. Az utóbbiakhoz köthető műalkotások dokumentációja és kutatása azonban Európa-szerte is csak néhány intézetre korlátozódott. Az ötvenes évek első felének sztálini típusú diktatórikus berendezkedésében, a művészet e „sanyarú és terméketlen korszakában” az 1949-től 1956-ig tartó doktriner szocreál⁷ kalodájába kényszerült. Az elmekörtan pécsi centruma az időszak ideológiai

koordináta-rendszerében az abnormalitás, a devianciák dokumentumgyűjteményeként konzerválhatta az anyagot, de ennek tényleges kutatása korántsem volt magától értetődő. Az intézményi keret kínált megoldást. A porosz szigorúságú magyar egyetemi, klinikai hierarchiában pártbizottsági felügyelettel ugyan, de a professzoré – itt és most Környey Istváné – a döntés, aki biztonságos védőburkot vont a kutatási program köré.

A második közelítés az érés időszaka, amely 1949 és 1956 közé esik. A gyűjteménnyel kapcsolatos elemzési munka, csoportosítás, szerkesztés, kéziratírás alkotja ezt a szakaszt. Bizonytalanság övezi azokat a konkrét körülményeket, ahogy – több értelemben is – képbe kerül Martyn Ferenc, a Párizsból 1940-ban hazatért és Pécsen 1945-ben letelepedő képzőművész alakja. A műgyűjtő Reuter Camillo számos Martyn Ferenc-képet birtokolt, személyes kapcsolatuk nyilvánvalónak tűnik, hiszen a professzor 1926-os létrejöttétől tagja a Pécsi Képzőművészek és Műbarátok társaságának. Reuter Camillo egyébként is intenzív kapcsolatot ápolt kora képzőművészeivel. Pesti ismeretségi körébe tartozott Sassy Attila és a szobrász Medgyessy Ferenc, később Patay Mihály. Ex librisei alkotói között találjuk Paál Istvánt, Gábor Jenőt, Gebauer Ernőt.⁸ Közismert tény volt, hogy a városban Reuternak volt a legszebb és leggazdagabb grafikai kollekcója.⁹ Bár nincs közvetlen bizonyítékunk, logikusnak tűnő a feltételezés, hogy az elmeklinikai gyűjteménnyel már ismerős Martyn Ferencet Reuter Camillo mutatta be Jakab Irénnek. A könyvvel kapcsolatos Jakab–Martyn-együttműködés szakaszolásáról, dinamikájáról nincs közelebbi információnk – a ma szokásos „időközbeni” (*work in progress*) publikációkról nem tudni. Tény, hogy az első, francia kiadáson és a rá három hónapra megjelenő német nyelvűben is a belső címlapon a szerző neve alatt ott áll: Conseils artistique: François Martyn, illetve: Künstlerischer Berater: Franz Martyn Kunstmaler. A kiemelt ajánlás Környeyt illeti: Hommage au Dixième Anniversaire Du Professorat de Monsieur Étienne Környey.

A tartalom tárgyiasulása: 1956 képezi a harmadik közelítést. Gutenberg óta egy könyv megjelenését, azaz a gondolat kinyomtatott, kötött formába öntését

6 SIMON Mária: A PTE KK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinika kifejezéspatológiai és művészeti gyűjteménye. In: *Dr. Reuter Camillo. Egy XX. századi pécsi polgár és elmeorvos munkássága*. Szerk. DEZSŐ Krisztina. Pécs, Pécsi Tudományegyetem Általános Orvosi Kar, 2021. 131–144.

7 GYARMATI György: *A Rákosi-korszak Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956*. ÁBTL-Rubicon, Budapest, 2011, illetve a „fordulat” éveiről és az avantgárd/nonfiguratív/modern irányzatok beszűkülő, majd teljesen megszűnő működési lehetőségeiről az

ideológiai viták tükrében ld. PATAKI Gábor: „Van alkotmány, mely olyan mint a hajnal”. Képzőművészeti viták, 1948–49. In: *A fordulat évei, 1947–1949: politika, képzőművészet, építészet*. Szerk. STANDEISKY Éva. Budapest, 1956-os Intézet, 1998. 217–237.

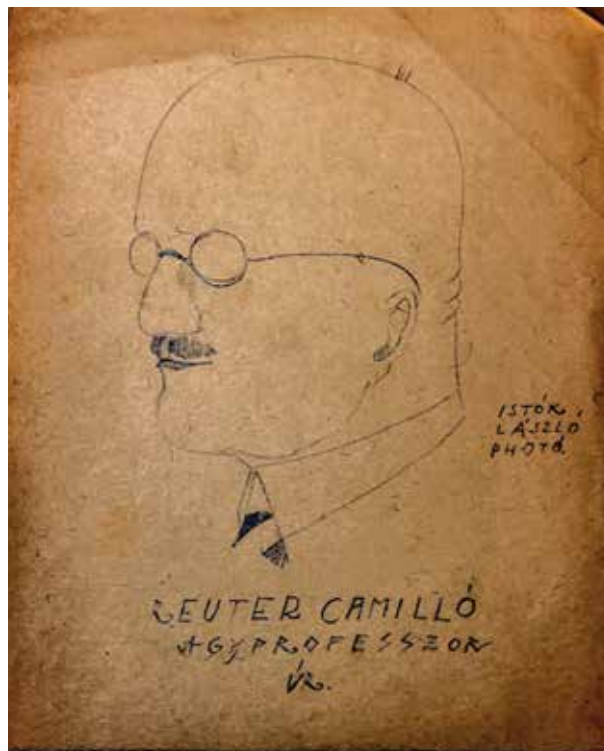
8 FARKAS Judit Antónia: Pécs legszebb magánkönyvtára Reuter Camillo orvosprofesszoré. Egy elfeledett XX. századi bibliofil és műpártoló portréjához. In: *Dr. Reuter Camillo 2021 (ld. 6. j.)* 87–117.

9 FARKAS 2021 (ld. 8. j.) 100.

– nyilván bizonyos hatalmi szempontok figyelembevételével – az alkotó közlésvágya és az olvasók igénye (vásárlói képessége) és persze a nyomda- és kiadó-tulajdonosok kockázatvállalása határozta meg. Az immár Közép-Európát is felszámolni igyekvő sztálini modernizációs kísérlet nem hagyta érintetlenül a kiadáspolitikát sem, saját szigorúan ellenőrzött és szűk körű céljaira sajátította ki azt. Az 1945 után inkább provincia, mint csatlósállami szerepbe kényszerült Magyarországon a tudományos közléseket is magába foglaló kultúrpolitikai szegmensben ezek a meghatározottságok¹⁰ – egy határterületi orvosi mű vizsgálatánál, mint Jakab Iréné is, elengedhetetlenek.

A hatás és utóhatás vizsgálata lenne a negyedik közeletés terepe. A hatás a szerző, Jakab Irén számos európai konferenciameghívásában és ezzel a nemzetközi (nyugati) tudományos közéletbe való integrálódás mértékében mérhető. Korai nyugati, számban is jelentős francia közleményeinek fő témája a gyerekrajzok pszichiátriája volt. Különös személyi és hazai tudománypolitikai kérdés, hogyan tehetett többször is nyugati tanulmányutat épp az 1956 és 1958 közötti turbulens időkben. Ez a korszakban meglehetősen szokatlan „szabadúzás” 1959-ben a svájci emigrációban, pontosabban haza nem térésben kulminált. Onnan pedig az európai (zürichi), majd az USA-beli emigráció következett, ahonnan nézve a „könyv” – 1998-ig, a budapesti angol nyelvű kiadásig¹¹ – az amerikai karrier egyik referenciaművévé vált, ám ez az időszak most vizsgálati körünkön kívül marad.

Mindenképpen a módszertani megjegyzések közé kívánkozik, hogy a tanulmány anyagának formálódása, maga a kötet fizikai megszületésének kutatása a források szűkösségével és bizonytalanságával terhes. Az 1956-ot közvetlenül megelőző időszakot, illetve a fél évtizednyit visszanyúló korhorizontot, a torzult személyes feljegyzéskultúra és emlékirás-beliség jellemzi. A megfigyeltség nyomasztó tudata, a gyanakvás légköre a naplóírás, jegyzetelés, bármiféle rögzített szöveg, azaz adott esetben terhelő bizonyíték létrehozása ellen szól. A korabeli irodalmi levelezések (meglepően gyakran nyílt levelezőlapon, ahol a tartalom mintegy „harmadik személlyel” is olvastatja magát) számtalan példával szolgálnak.¹² Martyn Ferenc feleségéhez írt



2. Istók László: Reuter Camillo agyprofesszor úr golyóstoll, papír Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (fotó © Schreck Monika)

feljegyzései talán szándéktalanul, de mégis ezt a feltételezést támogatják.¹³ Nyilván vannak olyan erős önkifejezési, önreflektív készítmények – és a művészi, alkotó értelmiségi alkatnál ez külön súllyal számítandó –, amelyek felülírják az önvédelmi megfontolásokat. Az így született írások azonban sok esetben az (akár akaratlan) öncenzúra termékei, a reflektált eseményhorizont eleve szűk. Egy másik szóba jövő szempont a naivitás – azaz a lehetséges következmények felmérésének több-kevesebb hiánya. A megkerülés különleges módja Martyn Ferenc *Képes naplója*, a „Journal '50” felirattal ellátott saját kezűleg, nagy gondossággal készített do-

10 Révay József mindenre rávetülő árnyékával. Bővebben: GLATZ Ferenc: Akadémia és tudománypolitika a volt szocialista országokban 1922–1999. *Magyar Tudomány*, 3 2002. 494–506; STANDEISKY ÉVA: Kultúra és politika Magyarországon (1945–1956). In: *Társadalom és kultúra Magyarországon a 19–20. században. Tanulmányok*. Szerk. VONVÓ József. Pécs, Pannónia Könyvek–Magyar Történelmi Társulat, 2003. 121–137.

11 Az 1998-as, azaz első angol nyelvű kiadásra: ROLLIN 1999 (ld. 3. j.).

12 A korabeli példák sora idézhető, Takáts Gyula, Illyés Gyula (és sokan mások) levelezése szolgál bizonyítékkul.

13 A rendelkezésemre bocsátott, általam áttekintett huszonnyolc írásos dokumentum közül kilenc nyílt levelezőlap. Az 1956–1957 közötti időszakban a levelezőlapok több mint az anyag felét adják ki (4/7). Köszönöm Sarkadi Eszternek, a Martyn Ferenc-kéziratok hagyaték gondozójának, hogy betekintheztem az adattári dokumentumokba.



3. Martyn Ferenc: *Kentaureon kuporgó medve*
akvarell, tus, Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.38
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Fűzi István)



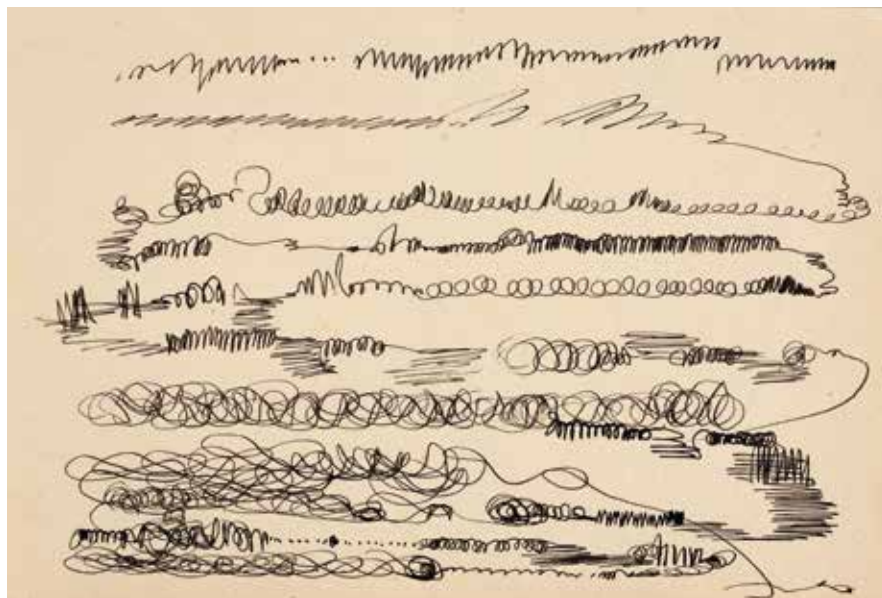
4. Martyn Ferenc: *Ujjbegyrajz*
tus, papír Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.49
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Fűzi István)

boz,¹⁴ amelybe a sok közül ő maga utólag 299 rajzot válogatott. Ez a szöveg nélküli, rajzos, datált lapsokaság, napi „vizuális jegyzetektől” összeálló, laza szövetű napló – amely más, szerencsésebb időkben textuális vagy éppen vegyes szerkezetű képződmény –, és ekképpen közvetlen forrás is (lenne). „Martyn annak idején afféle ujjgyakorlatnak, vizuális feljegyzéseknek szánhatta gondolat-forgácsokat rögzítő rajzait, melyek kényszerítően kíváncsítottak ki belőle s mintegy kiegészítették, teljessé tették a hétköznapi eseményeinek, történé-

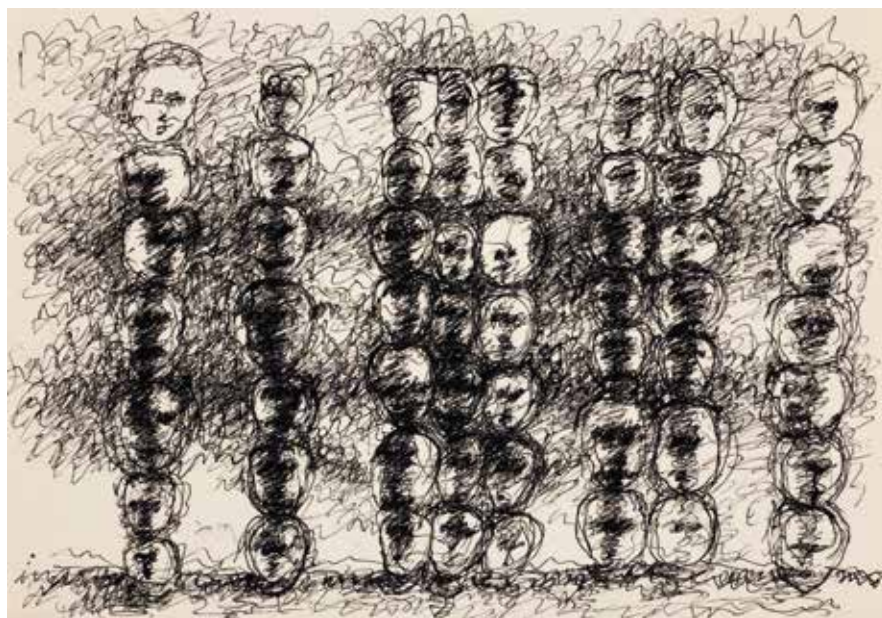
seinek hol sűrű, hol ritka láncolatát” – írja Romváry Ferenc, aki elsőként foglalkozott Martyn kreativitásának e különös megnyilvánulásával (3–8. kép). A rajzok eleve nem voltak egységesek, és attól függően, hogy mi a vizsgálat tárgya, mennyire vonjuk szűkre a blendét, állítjuk élesre a fókuszot, egyszerre tűnnek kordokumentumnak és szuverén alkotásoknak. Technikában, témában, a kifejezés módjában nagyon változatos anyagról van szó, amely a kozmikus-mitologikus világértelmezésektől a mikroszkopikus napi eseményekig villantják fel a mű-

¹⁴ Őrzési helye: Janus Pannonius Múzeum, Pécs, Képző- és Iparművészeti Osztály, Adattár. Köszönöm Nagy András főmuzeológus-osztályvezetőnek, hogy Perenyei Monikával a kiállítás előkészítő

fázisában (a pandémia előtt) megnézhattuk, majd e számban közölhattük az anyagot. Ld. még Romváry Ferenc: *Journal '50. Művészet*, 19. 1978. 5. sz. 16–18.



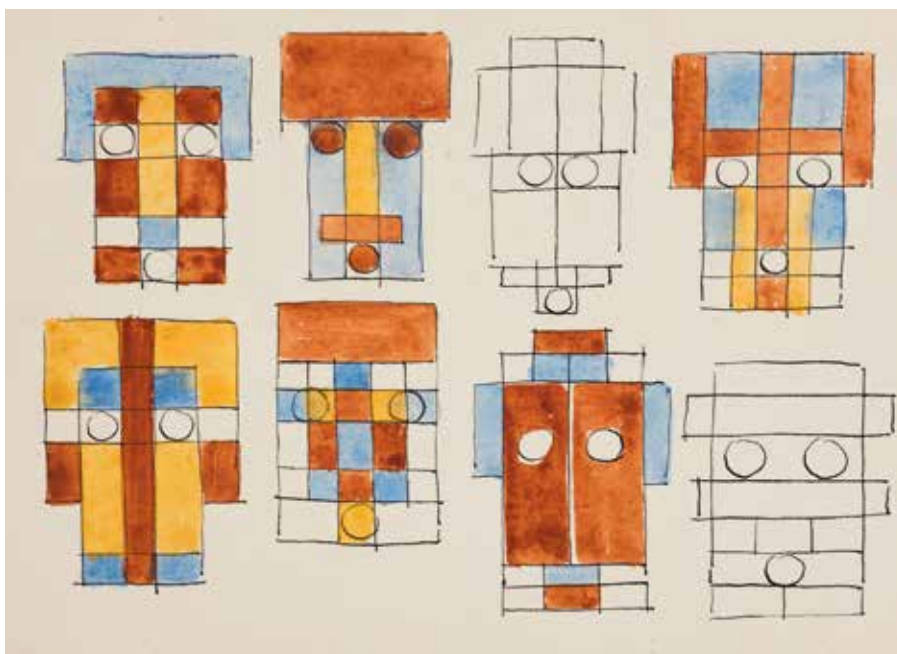
5. Martyn Ferenc: *Cím nélkül*
tus, toll, papír, Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.232
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Füzi István)



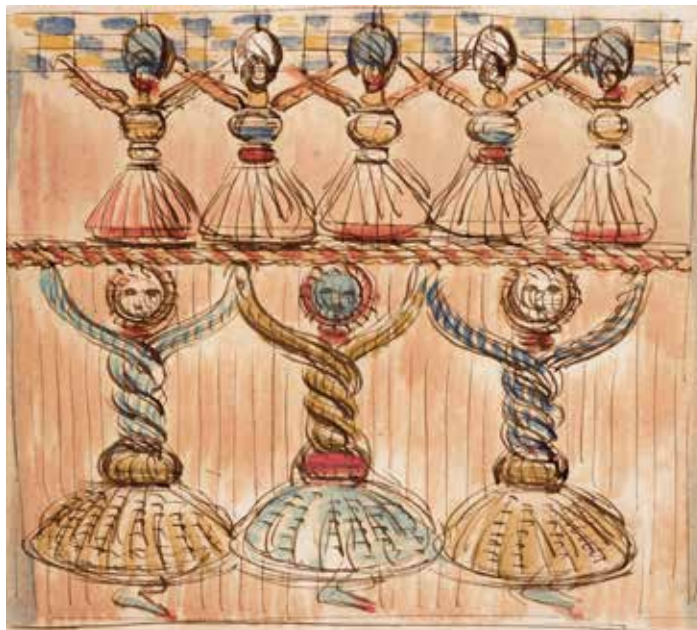
6. Martyn Ferenc: *Oszlop-fejek*
tus, papír, Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.210
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Füzi István)



7. Martyn Ferenc: *Paszomány balett*
 akvarell, tus, papír, Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.15
 Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)



8. Martyn Ferenc: *Maszkok*
 akvarell, tus, papír, Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.254
 Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)



9. Martyn Ferenc: *Paszomány balett*
akvarell, tus, papír, Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.16
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Fűzi István)

vész gondolkodásának és mozgásának (vagy ez utóbbi korlátozottságának) mentális térképét. De ez lesz *ciceróné*nk akkor is, amikor Jakab Irén könyvéhez keresünk napi eseményekre utaló, „leíró” jellegű, beszédes adalékokat. A rajzok bizonyos motívumai (9–15. *kép*) – ördögök, állatok, meseszerű figurák, naivnak tetsző, gyerekrajz-imitációk, játékosan megelevenedő holt tárgyak: pomponok, paszományok, bojtok és a festői képzelet megannyi titokzatos járata – mintha a Rét utcai (a pécsi köznyelvben ez kizárólag a „bolondokházát” jelentette) „konzíliumok” közvetlen jegyzetei, adnexei volnának (16–19. *kép*). Az orvosi-klinikai tárgyú rajzokról tudható, hogy azok a pécsi anatómiai intézet demonstrációs csontvázairól készültek, de bizonytalan, hogy a klinikai folyosót vagy a három orvost ábrázoló rajz vajon köthető-e a Jakab-könyv kontextusához? Pontosabb megfeleltetések szabadon kutatható források hiányában nem lehetségesek, de talán nincs is rájuk szükség: töredékességükben, utalásszerűségükben is teljes, még ha nyitott végű mondatok is ezek (20–22. *kép*).

A főntebb sorolt – és nyilván további példákkal kiegészíthető – technikák, indokok és megfontolások egyenként és időnként változó arányban mérlegelendők. Itt eredményükben érdemelnek külön említést, mint-

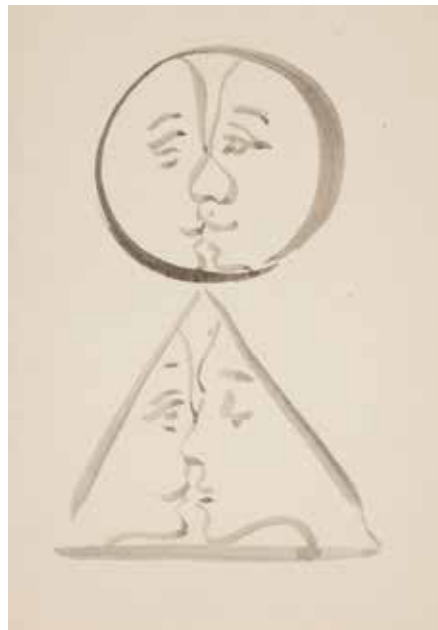
hogy kényszerűen emelik a tanulmány írásakor megengedhető kutatói szabadságfokot. A Jakab Irén-könyv esetében – egy emblematisz alkotás kihordásának és születésének a vizsgálatokor – nem egyszerűen forrászűkérőll van szó. Nagyon is tudatos, a korszakra jellemző szelektivitás szülte és szűrte, vagy ítélte abortuszra a számba jövő forrásdokumentumokat. Következőképpen a művészettörténeti kánonban szokásosnál nagyobb mértékben kényszerülünk a hiátusok kitöltéséhez, az indirekt bizonyítékok alkalmazásához, a projekció eszközeihez nyúlni.

Történeti kontextus – a magyar pszichiátria a 20. század ötvenes éveiben

A történeti háttér szélesebb tárgyalása egy, az orvoslás és a művészetek határfelületein született meghatározó kötet vizsgálatokor bizonyos mértékben műfajidegen aktus. Mentségül szolgáljon, hogy Jakab Irént és művét – a kutatási koncepciót és eredményét, a publikált könyvtestet – tudománytörténeti közegében, nem pe-



10. Martyn Ferenc: *Paszomány-lány*
akvarell, tus, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, Itsz. 70.19
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Fúzi István)



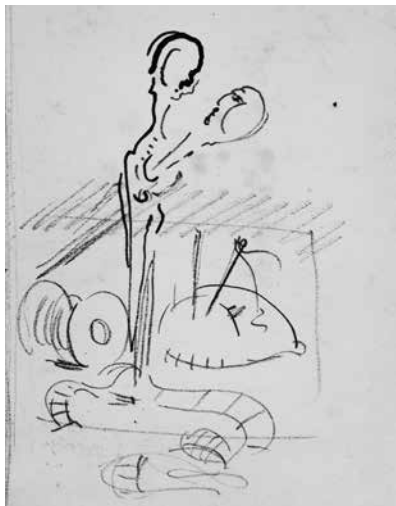
11. Martyn Ferenc: *Csók*
tus, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, Itsz. 70.247
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Fúzi István)



12. Martyn Ferenc: *Csimpánz*
színes tus, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, Itsz. 70.36
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Fúzi István)



13. Martyn Ferenc: *Őshüllő*
tus, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, Itsz. 70.37
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Fúzi István)



14. Martyn Ferenc: *A varrósdoboz álma*
tus, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.188
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Füzi István)



15. N. N.: *Grotteszk jelenet*, é. n.
ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (ld. 1. j.) fig. 127

dig légüres térben kell vizsgálnunk. A történelmi keret helyenként, időnként és személyenként eltérő mértékben ugyan, de itt is lényeges, olykor meghatározó tényező. A *Dessins...* genezisében olyan fontos 1949–1956 közötti Magyarország pedig különösen nem mondható szerencsésnek, már ami a szellemi munka és a tudományos tevékenység szabadságfokát illeti. A vizsgált hét év első fele az egyre fojtogatóbb sztálini terror hazai variánsáé, mely az itt releváns orvosi kutatási metszetben Sztálin 1953-as halálával csak lassan, bizonytalanul és látenciával enged valamelyes enyhülést. A rianásokból, Nagy Imre korrekciós programjából¹⁵ jégzajlás majd csak épp a könyv kiadási évében, 1956-ban következik, az olvadásra pedig évtizedekig kell majd várni.

A jaltai jogosítványaival Közép-Európát kulturálisan is gyarmatosító szovjet rendszer az 1949-es hatalomátvétel után közvetlenül, szakértői révén is igyekezett a maga képére formálni a régiót. Az addig az európai élvonalba tartozó, a német iskola aktív függelékeként működő magyar orvoslás csak stratégiai területeken

(járványügy, katonarorvoslás) élvezte az új hatalom kiemelt figyelmét. Az elmeügy (pszichiátria), elmekörtan és ideggyógyászat nem szerepelt ezen a listán, szemben a pedagógia-pszichológia és köznevelés teljes ideológia vezérelt átszabásával. Az orvostudomány és a klinikum jelentős bázisainak irányító állományát a minisztériális szintek fontos posztjait, illetve a meghatározó egészségügyi intézmények párt- és szakmai vezetését a Moszkvához hű káderek (illegális kommunisták, hazatért emigránsok, antifasiszták, illetve korábbi üldözöttek) töltötték meg.¹⁶ A kor hatalmi logikájából fakadóan természetesen valódi neutrális mezők a tudományos-kulturális téren sem léteztek. Az ideggyógyászat és a hazai kánonban mellérendelt pszichiátria ebből a szempontból szélárnyékban, a konfliktuszónáktól távolabb helyezkedett el, vagy ahogy Kovai Melinda is írja, „a politikai változásoktól Magyarországon is az orvosi intézményrendszerbe ágyazott pszichiátria tudta legkönnyebben távol tartani magát”.¹⁷ Az egészségügyi ellátórendszerbe delegált szovjet civil tanácsadók¹⁸ közül

15 GYARMATI 2011, 332–333.

16 MOLNÁR F. Tamás–DEZSŐ Krisztina: *Dr. Szabó István DsC – Egy XX. századi magyar mikrobiológus életútja korvázlattal*. Pécs, PTE ÁOK, 2016. Itt köszönöm meg Prof. dr. Molnár F. Tamás DsC (PTE ÁOK Művelési Medicina Tanszék) a korszakot érintő orvos- és politikatörténeti észrevételeit, javaslatait.

17 KOVAI Melinda: *Lélektan és politika. Pszichotudományok a magyarországi államszocializmusban 1945–1970*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2016. 209.

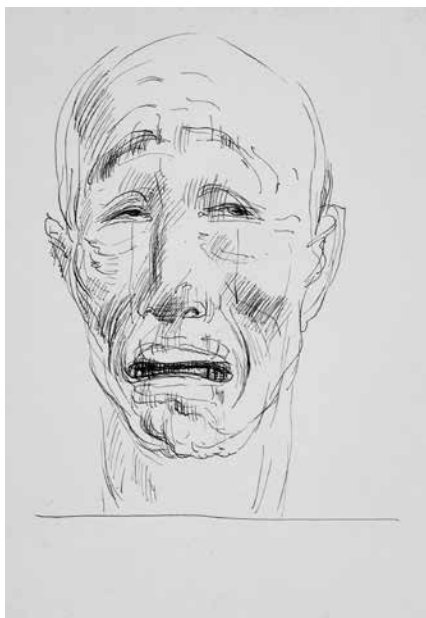
18 BARÁTH Magdolna: *A szovjet tényező. Szovjet tanácsadók Magyarországon*. Budapest, Gondolat Kiadó, 2017. 137, 146.



16. Martyn Ferenc: *Szakállas ördögfej*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.57
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)



17. Martyn Ferenc: *Fej rács mögött*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.68
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)



18. Martyn Ferenc: *Síró fej*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.75
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Füzi István)



19. Martyn Ferenc: *Síró fej profilból*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: Journal '50, ltsz. 70.76
Janus Pannonius Múzeum
(fotó © Füzi István)

egy sem jutott az ideg-elmeorvoslás területére, szemben például a sebészettel, különösen a traumatológiai és vérellátással. Az 1955-ben a Szovjetunióba visszatérő tanácsadók listájáról K. G. Terijan a katonai orvosi szempontból fontos idegsebészeti hálózat kiépítésében végzett tevékenysége miatt lehet érdekes.¹⁹ A hazai idegsebészeti centrumok közül ez idő tájt a pécsi és a szegedi egyetemen működők voltak a legjelentősebbek.²⁰ A szovjet szakértői tevékenység természetéből fakadóan írásos bizonyíték nélkül is valószínűnek kell tekinteni Környey professzor és Terijan személyes találkozásait. Bármely szovjet szakmai kooperáció vagy csak nexus gyümölcsözteszhető kapcsolat tőkét jelentett a hazai tudományos szintéren. Erre vizsgált időszakunkban nagy szükség is volt. Az 1948–1949-es hatalomváltás az orvosszakmai hierarchiát is alapjaiban rendezte át. Az MTA V. (Orvosi) Osztálya radikálisan alakult át: a kizárások révén a hatalmi struktúra bolsevik típusú átszabása zajlott. (Korabeli *bon mot*-val: „Az egyharmad kizárta a kétharmadot.”) Bár alakja ma is erősen vitatott, a katinyi erdőben meggyilkolt lengyel katonatisztek maradványainak vizsgálatában részt vevő Orsós Ferenc patológus és igazságügyi orvosprofesszor ügyével kezdődött²¹ folyamat eszkalációja a magyar pszichiátria történetének legfelkavaróbb eseményéhez, Sántha Kálmán debreceni professzor akadémiai tagságtól való megfosztásához és meghurcoltatásához vezetett 1951-ben (erről később még lesz szó). A pécsi professzorok kényszerű jelenléte okán ez témánk tágabb körű illusztrációjaként is szolgál.²² Sántha és Környey, a magyar neurológia két eminense valódi barátságot is ápolt, s 1936–1937-ben mindketten Rockefeller-ösztöndíjjal jártak tanulmányúton az USA-ban.²³

Jakab Irén kutatási programja, a születő mű közvetlen elmegyógyászati, azaz orvosszakmai környezetének vizsgálata szerény eredményt ígér, a múlt század ötvenes éveinek szakhistóriája a hazai elmegyógyászat történetének vakfoltjára esik.²⁴ Az okokat nem dolgozunk

vizsgálni, ugyanakkor vázlatos helyzetjelentéssel tartozunk. A radikális változást jelentő 1949-től kezdődően az addigi német (és osztrák) kórlélektani iskolák diktálta irányokat – a pszichoanalízist (amelynek diszkreditálása 1948-ban kezdődött el), illetve kisebb mértékben az ide beszűrődött angolszász behaviorizmust – a szovjet, alapvetően a pavlovi tanokra épülő koncepció váltotta fel. Pléh Csaba ennek általános lélektani oldalágát a pszichológia pavlovizációjának nevezi. Árnyalásképp teszi hozzá, hogy az ötvenes évek közepének pavlovi hivatkozásláza kétarcú megoldás, mert „jobb a fiziológia szolgálólányának lenni, mely mégiscsak természettudomány, szemben az ideológikus pedagógiának való kiszolgáltatottsággal”.²⁵ Az analitikus irányultság az Osztrák–Magyar Monarchia kulturális közegében erős tényező: Ferenczi Sándortól Hermann Imrén, Csáth Géza át Szondi Lipóig ível, köztük számos további karakteres gondolkodóval.²⁶ Benedek István a magyar pszichológia történetét rémtörténetként aposztrofálta, amelynek a 20. század egymást váltó autoriter társadalmi formációk adtak keretet. A magyar tudományos-kulturális orientációban 1918-tól kezdve – 1940 előtt a kisantant, 1946-tól a vasfüggöny miatt – a „francia kapcsolat” másod- vagy harmadlagos szerepet játszott csak. Az utolsó jelentős hatást a neurológiában Jean-Michel Charcot iskolája (diagnosztikus szemléletének kiterjesztése) gyakorolta. A nagypolitikai orientációk tudománypolitikai következményeiként a francia orvosi gondolkodás hazai hatása csupán periférikusan jelent meg, és ez alól a pszichiátria sem kivétel. Az olasz kapcsolat sem volt erősebb. A szakmai és a művelt laikus közönség számára Cesare Lombroso mára vitatott tudományos tisztaságú „lángész és örültség” narratívájában kapcsolódik össze a 19–20. század két nagy, a kreativitásról alkotott „mítosza”. A romantika esztétikájával támogatott nonkonformista, lázadó művésztől alkotott elképzelés ötvöződik az orvosi diskurzus toposzaiként szereplő mentális abnormitással,

19 BARÁTH 2017 (ld. 18. j.) 181.

20 A műhely. Tanítványok a Környey iskoláról. Szerk. BODOSI Mihály–KÖRNYEY Edith–SZIRMAI Imre. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2014. 81–100.

21 VIZI E. Szilveszter: Az „Orsós-ügy”, avagy a tudós felelőssége. *Magyar Tudomány*, 170. 1994. 3. sz. 326–335; MESTER Attila: Orsós Ferenc a katyni vizsgálóbizottság debreceni tagja. *Debreceni Szemle*, 19. 2011. 3. sz. 304–311.

22 GOSZTONYI György: *Környey István (1901–1988)*. In: *A műhely* 2014 (ld. 20. j.) 23–36, különösen 27; KOVÁI 2016 (ld. 17. j.) 279–285.

23 WEIGAND Erzsébet: Magyar állami ösztöndíjasok az Egyesült Államokban a két világháború között. In: *Tanulmányok az újkori külföldi magyar egyetemjárás történetéhez*. Szerk. HORVÁTH Ákos. Budapest,

ELTE, 1997. 281–312; T. Kiss Tamás: A három „T” (Tudósnevelés, támogatások, távozások, különös tekintettel a 20. század első felére). *Kultúra és Közösség*, IV. folyam, 2. 2011. 2. sz. 5–22.

24 ENDRE Szilvia: *A magyarországi pszichiátria alakulásának története. Integrált ellátások szerepe a felépülésben – egy hatékonyságvizsgálat tükrében*. Doktori (PhD-) értekezés, Pécs, 2019. 8–12. https://pszichologia.pte.hu/sites/pszichologia.pte.hu/files/files/endre_szilvia_-_disszertacio_hazi_vedesre.pdf (letöltve: 2021. 03. 15.), illetve PLÉH Csaba: *A lélektan története*. Budapest, Osiris Kiadó, 2010. 510–511.

25 PLÉH 2010 (ld. 24. j.) 511.

26 HARMAT Pál: *Freud, Ferenczi és a magyarországi pszichoanalízis. A budapesti mélylélektani iskola története, 1908–1993*. Budapest, Bethlen Könyvkiadó, 1994.



20. Martyn Ferenc: *Konziólium*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.141
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)



21. Martyn Ferenc: *Kórházi jelenet*
tus, toll, papír
Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 15.161
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)

és alkalmasint az esetleges fúzióban véli megtalálni a kiemelkedő alkotóképességet.

A vizsgált művészetpszichológiai, pszichiátriai kérdéskörben ez azt jelenti, hogy – a pavlovi tanok kontrollja alatt – 1949–1950-től ezt a radikális szemléletváltást kellett volna végrehajtania Nyíró Gyulának az egykori Moravcsik-klinikán, Környeynek Pécssett, Szegeden a Szent-Györgyi Albert-tanítvány Huszák Istvánnak, Debrecenben pedig Sántha Kálmánnak, majd Juhász Pálnak. Legkésőbb a 20. század közepére megkérdőjelezett módszerré vált a pszichoanalitikus módszer, a pszichopatográfia műfaja is.²⁷ A művészek, illetve történeti személyiségek szorosan felügyelt listájára legfeljebb egyes kórformák és addikciók kérdése került fel. Az alkohol- és kábítószerfüggés körében az elmeügyre az óvás és a megfigyelés kettős terhe rakódott (nem szólva most a kulisszák mögött zajló „politikai pszichiátriáról”).

A könyv előkészületeinek idején, azaz az ideológiailag rigid ötvenes évek elején-közepén, amikor a művészet programozott illusztratív és pedagógiai funkciót kapott, a pszichiátria érdeklődése a tehetség-abnormitás határjelenségei iránt legfeljebb a kreativitáskutatásban volt elfogadható.

Képzőművészet és elmebaj

A pszichiátriai tematika a képzőművészetben két párhuzamos síkon jelent meg: a betegség és annak kontextusa (betegek, a koronként változó „normalitástól” eltérő viselkedések stb.) ábrázolásában, illetve betegek/kezeltek (betegből lett „művész” vs. a művész, ha beteg) alkotásain keresztül. A „spontán” elmeállapot és a „művileg befolyásolt tudat, a generált lelki másállapot” viszonya már a hallucinációk és műalkotások egyedi/alkalmi kapcsolatában felmerült. Már a barlangrajzok mint a legősibb vizuális mágiikus és művészeti alkotások felvetik a módosult/módosított tudatállapot kérdéseit.²⁸ Közelebbi példát hozva, Hieronymus Bosch képeitől William Blake látomásos grafikáin át Théodore Gericault vagy Francisco Goya bolondokról készített rajzain keresztül feszegetik vizuális művek az alkotás és a transzállapotok vagy éppen a téboly kapcsolatát. Thomas De Quincey morfium-(ön)kísérletei, Sir Arthur Conan Doyle drogtanulmányai csak példák „a más borbé-



22. Martyn Ferenc: *Látogatás a pécsi klinikán*
tus, toll, papír, Martyn Ferenc: *Journal '50*, ltsz. 70.149
Janus Pannonius Múzeum (fotó © Füzi István)

bújás”, a bódultság, „a másképp levés” kipróbálására, az indukált elmeállapot dokumentációjára, ahol a művészi szabadság a tapasztalati horizontot kitérítést ígéri. Mindegyikre igaz – legalábbis kezdetben – az „olyan, mintha” attitűd, lévén hogy az „utazások” a visszaút biztonságos (olykor hamis) tudatában zajlanak. Mint Odüsszeusz a szirének szigetével, Arnulf Rainer 1960-as években orvosi felügyelet mellett LSD és más hallucinogén anyagokkal transzállapot-kísérletekbe fogott, hogy a tudat és a fantáziavilág addig bevilágítatlan, a kreativitás új lehetőségeit rejtő területeire érjen el. Tapasztalatai végül abban a felismerésben kulmináltak, hogy „kábulatban nem lehet rendesen dolgozni”, az „in-

27 KÓVÁRY Zoltán: *Pszichobiográfia és patográfia Magyarországon 1912–1990. Imágó*, 2013. 3–4. sz. 53–77.

28 Yafit KEDAR–Gil KEDAR–Ran BARKAI: *Hypoxia in Paleolithic decorated*

caves: the use of artificial light in deep caves reduces oxygen concentration and induces altered states of consciousness. *Time and Mind. The Journal of Archeology, Consciousness and Culture*, 14. 2021. no. 2. 181–216. <https://doi.org/10.1080/1751696X.2021.1903177> (letöltve: 2021. 06. 15.)

verz” módon megélt élmények azonban új izgalmakat hoztak és új kutatási irányokat szabtak az alkotónak.²⁹

A későbbi tudományos feldolgozások alapjául szolgáló gyűjteményeket a 19. század derekától alapították Európában, mint az 1860 óta működő torinói Lombroso Gyűjteményt (Museo di Antropologia Criminale) is. Heidelbergben németes akkurátussággal 1840-től archiválták a kórház pszichiátriai klinikáján a kezelték alkotásait. A gyűjtési és terápiás munka Hans Prinzhorn 1919-es érkezésével és sokirányú érdeklődésével kapott új értelmet, vált Németországban 1940-ig a pszichiátriai ápoltak műalkotásainak fő gyűjtőhelyévé.³⁰ Ez lett Prinzhorn *Bilderei des Geisteskranken* című 1922-es alapművének a forrása.

A párizsi Hôpital Sainte-Anne³¹ Elmekórházban 1858 óta őrizték meg a pszichés rendellenességek és a „más-ság” spontán módon született képeit, amelyet akkoriban még „asylum”-ban született művészetnek neveztek. 1920 és 1946 között a Sainte-Anne fontos tudományos fórum és művészeti helyszín volt. A munka eredménye lett a „spontán alkotók” 1946-ban megrendezett kiállítása, amelyből 1950-re a Párizsban megrendezett Első Pszichiátriai Világkongresszuson tizenhat ország részvételével zajló esemény sarjadt.³² A rendező franciák saját anyagát is ideértve negyvenöt gyűjtemény kétezer alkotását állították ki.

A hivatalos orvoslás felől az egyik első legitimációs lépést Walter Morgenthaler tette az *Egy elmebeteg mint művész*³³ című könyvével, amely Adolf Wölflí nevű betege esetét feldolgozva átjárót nyitott a kóros és a kimagasló tehetségű, különös személyiség közötti, párhuzamosan futó pályák között.³⁴

A tébolydában, elmeosztályon, klinikán vagy szanatóriumban rajzoló, festő és egyéb kreatív tárgyalkotással foglalkozó ápoltak munkái Magyarországon is különös figyelemben részesültek. A különösség ez esetben nem magától értetődő fogalom, mert a meglehetősen marginalitásban dolgozó, a magyar elmeügy iránt elkötelezett orvosok a gyógyítás mellett sajátos, határozott koncepciót sejtető öndokumentálásba és reprezentációba fogtak. Gyűjteményezési és archívumépítő munkájuknak üzenete volt a külvilág számára: „a »falak lebontására«, »az idegenség oldására« és az »élet pszichiátriájának« művelésére felkészült elmeorvosi misszió részét képezte, hogy [...] a társadalom közvetlenül nem érintett tagjai érzéki részleteket kínáló képekhez jussanak a tébolydák világáról.”³⁵ Az 1910-es években Selig Árpád sokirányú gyűjtőszennedéllyel alapozta meg a későbbi Budapesti Angyalföldi Elme- és Ideggógyintézet elmeügyi múzeuma anyagát, amely 1931-ben nyílt meg. Selig halála után Selig Múzeumként is emlegetik a korabeli írásos tudósítások (1932-ben pedig felvették a múzeumok hivatalos névsorába is).³⁶ A következő igazgató, Zsakó István is folytatta elődje munkáját, és ezzel párhuzamosan Fabinyi Rudolf és Nyíró Gyula is gyűjtötték az ápoltak vizuális alkotásait Lipótmezőn.³⁷

Ebbe a gyakorlatba illik Reuter Camillo (1874–1954) saját anyaga is – később mint a Pécsi Ideg- és Elmeklinika gyűjteménye –, aki 1918-tól, a pozsonyi Erzsébet Tudományegyetemre való nyilvános rendes egyetemi tanári kinevezése óta gyarapította, majd az intézmény hontalanná válása és átmeneti budapesti tartózkodás után 1923-ban Pécsre települése után is folytatta a munkát. A kollekciónak jellemző, hogy körülbelül

29 PLESZNYI Edit: Elszalasztott lehetőség. Arnulf Rainer art brut kiállításterve és válogatása a Pszichiátriai Múzeum anyagából. *Ars Hungarica*, 44. 2018. 248. Rainer, ha tetszik, ezt a tapasztalatot később, kelet- és közép-európai pszichiátriai klinikákon végzett művészi-tudományos gyűjtőmunkába oltotta, amelyben Jakob Irén is segítette. *Uo.* 435.

30 Az 1937-es német *Degenerált Művészet* [„Entartete Kunst”] kiállítás katalógusának illusztrációi egynegyedét a Prinzhorn-gyűjtemény elmebetegeinek alkotásai képezték, amelyeket az avantgárd művészek képei mellé illesztettek, bizonyítva a szoros kapcsolatot, lényegében azonosságot.

31 A kórház pszichiátriai és a kortárs művészek, mint André Breton, Antonin Artaud és mások között élénk eszmecsere zajlott.

32 *L'Exposition Internationale d'Art Psychopathologique*. In: Robert VOLMAT: *L'art psychopathologique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1955. 5–135. A franciákon kívül brazil, kanadai, spanyol, finn, brit, görög, indiai, olasz, norvég, holland, perui, a Saar-vidékről származó (de külön német nem!), svéd, svájci, USA és jugoszláv (!) gyűjteményeket állítottak ki. A résztvevők sora legalább olyan beszédes, mint a hiányzóké. Egyik Németország sem létezik a szervezők számára,

ahogy a vasfüggöny túloldala, a Szovjetunió mindenre rávetülő árnyékával is afféle terra incognita; ld. még: Doing Away with „The Art of the Insane”. Interjú dr. Anne-Marie Dubois-val, az Hôpital Sainte-Anne kurátorával: <https://www.widewalls.ch/magazine/art-therapy-exhibition-paris>. (letöltve: 2021.05.25.)

33 Walter MORGENTHALER: *Ein Geisteskranker als Künstler*. Bern–Leipzig, Ernst Bircher, 1921. (Referenciácím: A Mental Patient as an Artist, 1921.)

34 Allan BEVERIDGE: *A disquieting feeling of strangeness? The art of the mentally ill*. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 94. 2001. no. 11. 595–599; John M. MACGREGOR: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton, University Press, 1989.

35 PERENYEI Monika: Psyché képei – a magyar elmeügy és lélekgyógyászat vizuális reprezentációjáról az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményhez kapcsolódó interdiszciplináris kutatásokon keresztül. *Ars Hungarica*, 44. 2018. 4. sz. 397.

36 *Uo.* 397. 13. jegyzet.

37 Moravcsik Ernő 1922-ben kiadott elmekórtani tankönyvében – igaz, patográfias illusztrációként – szerepel egy „phantasiás” rajz-írás: *Elmekór- és gyógytan*. Budapest, Universitas Könyvkiadó, 1922. 443. 3. ábra.

feleakkora volt, mint a fél évszázaddal korábban gyűjteni kezdett, a szakirodalomban kétségbevonhatatlan referenciának tartott Prinzhorn-féle anyag. Reuter Camillo, aki 1918-tól 1946-ig volt a pécsi elmeklinika igazgatója, a képek mellé kórrajzkivonatokat is kapcsolt, illetve alkalmasszerűen kórtörténeti információkkal látta el, esetünkben a kutató Jakab Irént.

Az aktorok

A szerző, Jakab Irén életrajza még megírásra vár. Fő műve vizsgálatakor a megalkotására vezető objektív és szubjektív körülményeket vesszük sorra. Hogyan, milyen körülmények között alakult a kolozsvári egyetemen 1944-ben végzett, 1949-ben Pécsre került, ekkor harmincéves Jakab Irén neurológusi és pszichiáteri horizontja; milyen erőtér alakította szemléletét?

Gimnáziumi tanulmányait, első négy kolozsvári egyetemi szemeszterét (1940. augusztus 30-ig) a Román Királyságban végezte. A második bécsi döntés után, az 1940-es visszacsatoláskor az egykori kolozsvári egyetem visszaköltözött Szegedről. Jakab Irén 1940 és 1945 között a Magyar Királyságban élt és tanult anélkül, hogy költözött volna.³⁸ A vészkorszakban feltehetően bújtatták, 1944 őszén – már a hadműveleti területen lévő városban – kapta meg orvosi diplomáját, s kezdett el dolgozni Miskolc Dezső klinikáján.³⁹ Az intézetet 1945-ben Marosvásárhelyre telepítették. Pszichológiai, neveléstudományi és filozófiai tanulmányait 1947-ig folytatta Kolozsváron, ahol az oktatási intézmény ekkor már a Bolyai Tudományegyetem nevet viselte. A következő évben, 1948-ban a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetemen szerzett tudományos fokozatot pszichológiából, nevelésből és irodalomból. Fontos mellékszál lehet, hogy a tanszékvezető Miskolc Dezső ideggyógyász-professzor mellett dolgozó Környey István 1942 és 1947 között szervezte meg és vezette a kolozsvári

orvosi karon az idegsebészetet, amit Pécsre jövelekor meg kell ismételnie. Jakab Irén, ha kitérővel is, de Környey hívására ezt az útvonalat követte. Szakvizsgáinak – elmeorvosászból 1950-ben, ideggyógyászból 1951-ben – ismeretén és néhány publikáción kívül nincs sok támpontunk a szakmai fejlődés állomásainak azonosításához. Gyermekpszichiátriai ambulanciát hozott létre 1953-ban. A Környey-iskola követelményeit ismerve szívós, nagy munkabírási, a végsőkig lojális, magas intellektusú klinikai tanársegéd, majd adjunktus képe áll előttünk. A külső szemlélő számára meredeken ívelt felfelé a pályája, amelynek hazai szakasza 1959-ben zárult, amikor Jakab Irén nem tért haza párizsi útjáról.

Professzorok

A könyv, de még inkább az alapjául szolgáló kutatás egyetemi háttere, a szerzőn kívüli személyek, „aktorok” nélkül nem érthető meg. A korabeli klinikai szellemi közeg motorja Környey István professzor volt. A hazai neurológiában megkérdőjelezhetetlen tekintélyként, a megcsonkított akadémiai testület legitimitásának egyik letéteményeseként személye biztosítékot jelentett a tudományos minőségre, szakmai súlya, egyetemi és akadémiai háttere pedig szükséges, bár nem elégséges feltétele volt a könyv kiadásának. Politikai elkötelezettsége hiányát ellensúlyozta a szovjet szakértő-idegsebésszel ápoló kényes szakmai kapcsolat. Környey attitűdjére, Jakab Irén munkájának és szakmai környezetének e meghatározó alakjára jellemző a már említett, Sántha Kálmán elleni koncepciók eljárásához való viszonya.⁴⁰ A Sántha-ügyet a Magyar Tudományos Akadémia Orvosi Osztálya 1951. június 1-jén zárt ülésen tárgyalta. A pártfeladat Sánthának a szocialista társadalom ellenségeként megbélyegzése és az Akadémiáról való kizárása volt. A szintén pécsi professzor Kerpel-Fronius Ödön így nyilatkozott: „Sántha kiváló személyiség, és kiváló érdemei olyan nagyok, hogy megcsonkítását látom az Akadémiának, ha tőle magun-

38 Gidó Attila: *Oktatási intézményrendszer és diákpopoláció Erdélyben 1918–1948 között.* (Erdélyi Tudományos Füzetek 276.) Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2013.

39 Gidó Attila: *Kolozsvár zsidó népessége. Urbanizációs szint és lakószervezet.* In: Adalékok a kolozsvári zsidóság múltjához, III. Szerk. SCHWARTZ Róbert. Kolozsvár, Mega Könyvkiadó, 2015. 40–60; Gidó Attila: A kolozsvári zsidóság sorsa 1944-ben. *Rubicon*, 16. 2005. 2–3. sz. 121–126.

40 Környey 1951-ben súlyosan megbetegedett, és hosszan lábadozott. Kritikus egészségi állapota miatt nem tudott jelen lenni az MTA zárt tárgyalásán. Pár nappal később azonban levelet írt az MTA akkori elnökének, Rusznay Istvánnak, vajon szükségszerű-e Sánthának a

Balassagyarmati Kórház Ideg- és Elmeosztályára való áthelyezése: „Sántha munkásságának alapvető feltétele, hogy egyrészt irodalom álljon mindenkor rendelkezésére, másrészt könnyen érintkezhesék a rokon szakmák képviselőivel. Mindez csak nagyobb városban lehetséges [...] Nem lehetne-e arra is gondolni, hogy a nagy és jól felszerelt [...] budapesti kórházak egyikében nyerjen Sántha munkateret. Végezetül a pécsi klinika gazdag anyaga is operatív, de főleg tudományos téren adhatna neki munkalehetőséget.” Rusznay ragaszkodott a döntéséhez. Környey később rendszeresen látogatta a Sántha házaspárt Balassagyarmaton, és diplomáciai tárgyalásokat folytatott Sántha rehabilitációjáról. Környei levelét (Akadémiai Levéltár) idézi: Gosztonyi 2015 (ld. 22. j.) 26–28.

kat megfosztjuk. [...] Indítványozom, hogy Sánthától ne fosszuk meg magunkat.” Az ülésen jelen lévők közül csak a belgyógyász Haynal Imre és az anatómus Szentágothai János szólt az előre meghozott ítélet, a kizárás ellen. A Környey István vezette Ideg-Elme Klinikára (amelynek szakmai és morális kohéziója nyomán a Pécsi Orvostudományi Egyetem rövid idő alatt nemzetközileg is ismertté vált) is állt Kerpel-Fronius Ödön frappáns megállapítása: ezekben az években „nem volt más kísértés, csak a munka”⁴¹

A pécsi egyetemen is kizárólagossá vált, ideológiai vonal diktálta pavlovi nervizmustól mint a szocialista lélek- és elmekörtan vezérlő eszméjétől a Jakab Irén végezte kutatás valóban védőhálót igénylő mértékben deviált: ezt Környey István és áttételesen a pécsi professzori szellemi kör nyújtotta számára. Reuter Camillót életkora és nyugdíjba vonulása megóvta a diktátumnak való behódolás terhétől. A feldolgozás során számos lényegi adalékinformációval szolgált, ezért különös, hogy reprezentációja – ahhoz képest, hogy a kutatás tárgyát képező munkák zömét mégiscsak ő gyűjtötte össze – az elkészült szövegtestben igen szerénynek mondható.⁴²

Az ekkor a pécsi egyetemi katedrán álló, meghatározó kutatói-oktatói kör, nagyjából az 1890–1910-es évek generációja, tudományos szempontból a legtermékenyebb korban volt (45–60 éves). Szemléletüket a két háború közti időszak német és kisebbrészt angolszász tudományos iskolái alakították. A professzióhiányos Rákosi-rendszer számára ez a helyzet feszítő megbízhatósági és sajátos kommunista erkölcsi dilemmát jelentett. Feloldásként a komisszár/párttitkár rendszert alkalmazták azok kontrollálására, akiknek szaktudását nem lehetett nélkülözni. A tartós kettős hatalom hipo-

tetikus végpontja a saját nevelésű és hűséges értelmiségi kar előállítására lett volna, amelynek kifizési ideje az orvoslásban – szemben a szellemtudományokkal – szerényen számítva is húsz-huszonöt év.

Martyn Ferenc: kirándulás a pszichiátria és művészet határvidékére

Martyn Ferenc és a pécsi képzőművészet viszonyát a város más értelmiségi köreihez, köztük az orvosi karéhoz – a Rét utcai hidat – Tüskés Tibor Martyn irodalmi kísérőrajzairól szóló nagyszéje részletesen tárgyalja.⁴³ (A múlt század ötvenes éveinek társadalmi aktivitása kapcsán írta Martynról, hogy „Jakab Irén az elmebetegek rajzait diagnosztizáló munkájának művészeti tanácsadója” volt. Ami a Martyn–Jakab-szakmai kapcsolat valós tartalmát illeti, annak utókori recepciójában érdekes kettősség figyelhető meg. A kérdés súlyát az adja, hogy az egykorú forrásoknak – a módszertani bevezetőben tárgyaltak miatt is – híján vagyunk. Két felfogás létezik: az egyik szerint „Martyn Ferenc tanácsai alapján Jakab Irén könyvben dolgozta fel az akkor mintegy kétezzer darabot számláló rajz- és festményanyagot”.⁴⁴ A másik, az orvosszakmai megközelítés alapján a művészi hozzájárulás lényegesen szerényebb volt: „Martyn Ferenc művészeti szempontú tanácsokat adott [...] pszichiátriai szempontból nem tudja értékelni a dolgokat, de mint művészi alkotást meg tudja mondani, hogy mi benne a jellegzetes, ami patológiásnak látszik, így aztán mindent megbeszélünk, a stílust, a vonalvezetést, a színeket”.⁴⁵ Az 1958-as amerikai recenzens másként olvasta a könyvet.⁴⁶ Külön tárgyalta a munka azon fejezetét, amely az artistikus értékekkel foglalkozik, illetve később utalt a szürrealizmusra is. Az esztétikai

41 MÉNES Károly: *Kerpel-Fronius Ödön*. (A múlt magyar tudósai.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998.

42 Arra, hogy – a német kiadást alapul véve – a szkizofréniát tárgyaló fejezetben, az „Exzellenz! Herr Professor!” felkiáltások L. L. nevű kezelt 1938. október 2-án Pécsen kelt levelében Reuterre vonatkoznak-e, csupán következtethetünk. JAKAB 1956b (ld. 1. j.) 32–33. Később Jakab Irén Tényi Tamással folytatott interjúban így emlékezik meg Reuter Camillóról 1999-ben: „Fontos volt, hogy a betegek kórtörténetét nagyon részletesen vezették, s a művészi alkotásokat is bevonták a kórtörténetbe. Amikor a beteg valamit rajzolt vagy festett, az megtalálható volt a kórrajzban, illetve feljegyezték, akkor milyen lelki állapotban volt, hogyan viszonyult másokhoz, az ápolókhoz és a professzorhoz, aki gyakran látogatta a pácienseket. [Reuter professzor] [...] nagyon örült ennek, így én ekkor elkezdtem szisztematikusan átnézni a sok kórrajzot. Amelyekben találtam érdekesebb rajzot vagy leírást, azokat elkülönítettem. 2000 rajzot természetesen nem lehetett leközölni. Számos beteget Reuter professzorral megbeszéltem, aki emlékezett a páciensekre. Volt olyan,

aki nagyon régen feküdt bent és a kórtörténet nem volt elérhető. Ezekről a betegekről sok mindent el tudott nekem mondani emlékezetből. Emlékezett a betegekre, a diagnózisokra, arra, hogy mit alkottak és arra is, hogyan viselkedtek. Így tudtam aztán kiegészíteni azoknak a betegeknél az anyagát, akik esetében kórtörténet nem volt található.” *Művészet és terápia. Beszélgetés Jakab Irénnel* (1999). In: TÉNYI Tamás: *Pszichiátria és művészet. Válogatott írások*. Pécs, PTE ÁOK, 2013. 163–176. Kiemelés tőlem – A. K.

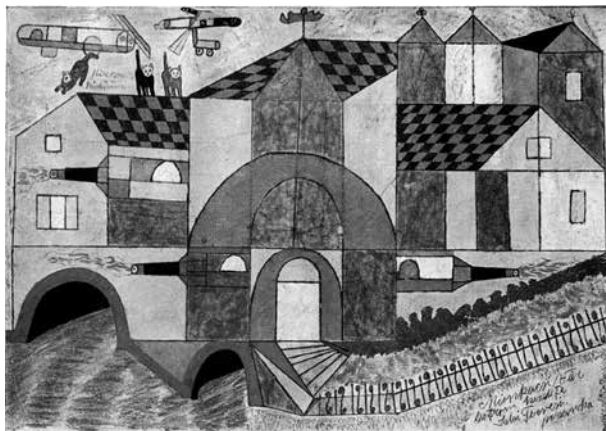
43 Tüskés Tibor: A szó és a vonal. *Somogyi Múzeum*, 16. 1970. 15.

44 Tüskés Gábor: Pareidolum. *Somogyi Kulturális folyóirat*, 9. 1981.

2. sz. (március–április) 103. Tüskés a német kiadásra hivatkozik, és közvetve utal a magyar terjesztés és népszerűsítés hiányosságaira: „Most azonban már szélesebb körű érdeklődésre is számot tarthat, mivel a gyűjteményből mintegy 160 festmény és rajz [...] látható Dr. Jádi Ferenc értő válogatásában, a *Pszichorealizmus* című kiállításon.” *Uo.*

45 TÉNYI 2013 (ld. 42. j.) 163–176.

46 KONCHEGUL 1958 (ld. 3. j.) 285–286.



23. S. T.: *Várostrom*, 1920 körül, akvarell, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (ld. 1. j.) fig. 91



24. J. I.: *Száguldó farkasok*, 1951 körül, színes ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (ld. 1. j.) fig. 90

megállapítások a recenzens szerint tényszerűen haladják meg a mégoly műértő pszichiáteri kompetenciát is.

Nyitott kérdés marad Martyn esetében, hogy a tizenégy párizsi év során a lelki, főként tudatalatti folyamatok és az alkotás viszonyát már egy ideje boncolgató, elsősorban a szürrealistákhoz köthető koncepciók menyiben érintették.⁴⁷ Mezei Ottó Martyn párizsi éveire visszatekintve a benne – talán az ír ősoktól örökölt? – eleve meglévő „belső szabadságot” és a „mindenre érzékeny nyitottságot” említi, amelyek a festészetében is fokozatosan a formai és térbeli szerkezetek tisztázott törvényszerűségeihez vezetnek el. Ám „mindabból, amit Martyn Párizsból magával hozott, nem feltétlenül az abstraction-créationos munkáival való formális rokonság volt a legfontosabb [...] – és immár Mezeivel szabadon folytatva –, hanem annak a zamatos atmoszférának az ismerete és otthonossága, amelynek természetes velejárója volt, hogy személyesen ismert számos kiváló művészt, látogatta a gombamód szaporodó galériák kiállításait. Henry Valensi Place de la Porte-de-Champerret-i műterme *musicaliste* összejöveteleinek éppúgy gyakori résztvevője volt, mint az Abs-

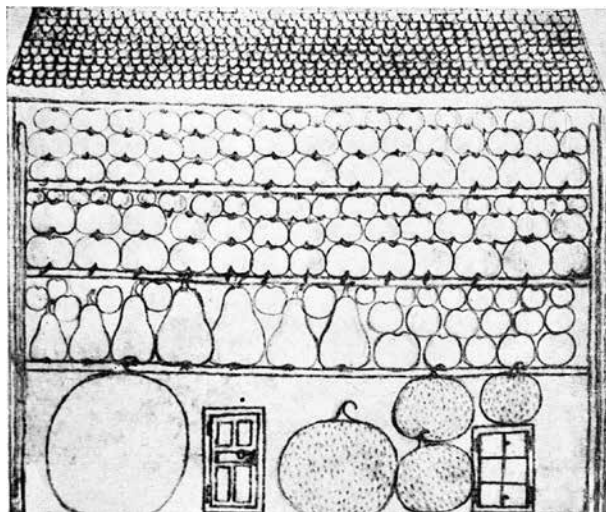
traction-Création különféle képbemutatói közönségének, akárcsak a lámpaernyő-készítésből élő Blattner Géza bábszínházáénak. Párizs a művész életének külső, reális tér-ideje volt, ami katalizálta Martyn mentális, belső tágasságát. A város tehát nemcsak az „alkalmas”, hanem az ideális helyszín volt számára, amelynek anyanyelvi szinten bírta nyelvét és kultúráját.⁴⁸ Világpolgár volt, a szó két világháború közötti legjobb értelmében. És hazatérve is az maradt. A viszonylag szűk, az egyetemi tanári kart is magába foglaló pécsi értelmiségi körben való ismeretségét Reuter Camillóval is így kell értenünk: személyes kapcsolatnak, amely a Jakab Irén kínálta konverzációba torkollik.⁴⁹ A naiv vagy éppen „primitív” művészetekhez, az „avatatlan szem vezette képzetlen kéz” alkotásaihoz, az esztétikai kategóriák peremvidékének lakóihoz mint érzékeny, nyitott karakterű művésznek nyilván volt kulcsa (23–29. kép). Kérdés, hogy a kor hivatalos mércéje szerint abnormális önkifejezések mennyire szólították meg az autonómiáját joggal és büszkén óvó művészt. Legalább ilyen érdekes – és feltáratlan – az egyetemista, majd pályakezdő Jakab Irén addigi jártassága a vizuális művészetekben.

47 Martyn 1926 és 1940 között élt Párizsban, ahol 1933-tól tagja lett a 400 körüli tagot számláló, laza szerkezetű Abstraction-Creation csoportnak. Az a tény, hogy az irányzat a szürrealizmus alternatíváját igyekezett kínálni, korántsem zárja ki, hogy ne ismerje vagy éppen tanulmányozza azok módszereit.

48 MEZEI OTTÓ: Párizs és az itthon vonzásában. Martyn Ferenc festészet 1938 és 1946 között. (Első megjelenés: *Művészet*, 1978. 5. sz. Martyn Ferenc-tematikus szám) In: MEZEI OTTÓ: *Magyar, európai*,

modern. Válogatott írások. Vál. és szerk. ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR. Budapest, MTA BTK, 2013. 201.

49 Szentágothai János anatómusprofesszorral való közeli viszonyára utalhat a Martyn magánlevelezésében fellelhető megjegyzés: „útítársaim Szentágothai-ék [!] voltak, János talán már el is utazott egy kongresszusra, amennyiben sikerült rendeznie az út előfeltételeit” (Martyn Ferenc levele feleségének 1960. május 15-én). In: Martyn Ferenc kéziratok hagyatéka Sarkadi Eszter gondozásában.



25. U. J.: Óriás gyümölcsök, 1942-1950 között, ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: ЯКАВ 1956 (ld. 1. j.) fig. 76

A Nagyvárad–Nagybánya–Kolozsvár háromszögben, a multikulturális létmódnak mindig is helyet adó intellektuális centrumban különös izolációra lett volna szükség ahhoz, hogy egy ilyen tág és rugalmas érdeklődésű fiatal nőt ne érintsen meg a képzőművészet világa. Ennél közelebb azonban – tehát egy homályos feltevésen túl – itt sem jutunk.

Több válasz is adható arra a kérdésre, hogy egy egyszerős könyvben mennyire maradjanak „láthatatlanok” a járulékos kontribútorok. A kor (nemzetközi) publikációs mércéje szerint (amit egyébként Környey is követett) rendszerint teljesen: a mű a szerzőé, (megnevezett) kutató és alkotótársak rendszerint nincsenek. Egészen pontosan a hierarchikus, inas-mester típusú rendben most „alul” dolgoznak (ami megtiszteltetés), hogy ha majd eljön az ő idejük, ugyanígy folytassák: immár maguk, mint az eljövendő „a szerző”. Ez a porosz hagyomány harmonikusan illeszkedett az orosz (szovjet felségjelű) tudományos közélet és közép-európai áttétei ethoszába. Ehhez képest akár előremu-

tatónak is tűnhet, hogy mint már említettük, Martyn Ferenc neve – alkalmazkodva a nyelvi környezethez – mindkét kiadás címlapján szerepel. Hozzájárulását az 1998-as budapesti angol kiadás már kellően honorálja, igaz, posztumusz.⁵⁰

Lektorok

A könyvnek két szakmai lektora van, mindketten a magyar pszichiátria jelentős alakjai. A lektori lét a korabeli kontextusban egyfajta felelősségvállaló és bizonyos tekintetben cenzori feladatokat is jelent. A munkát Angyal Lajos és Nyíró József végezte el. Angyal Lajos pszichiáter-mesterét, Schaffer Károlyt követte a budapesti egyetem ideg-elmekórtani katedráján, akinek tanítványa volt Környey István és Miskolczy Dezső is. A vércukorszint agyi hatásaival foglalkozó Angyal Lajos nevéhez fűződik a szkizofrénia egyik új biológiai gyógymódjának, az inzulin-kómának a magyarországi bevezetése.⁵¹

A másik lektor Nyíró Gyula, keresztnéve a francia kiadásban J.-ként, a Julius/Gyula fordításban szerepel. Orvosi diplomáját ő is Kolozsváron szerezte 1917-ben. 1920-ig Lechner Károly mellett dolgozott, majd 1922-ig Budapesten a lipótmezei elmeegógyintézetben volt alorvos. Innen a szegedi elmeklinikára került (amely a kolozsvári egyetem csonkaországi utódja lett), ahol 1927-ig tanársegédként, később adjunktusként dolgozott. Egyetemi magántanári titulust is itt szerzett 1926-ban, 1931-ben pedig ugyanott címzetes rendkívüli tanárrá avatták. 1928-tól a Lipótmező főorvosa lett, 1936-ban nevezték ki az angalföldi elmeegógyintézet élére. Kórházi modernizációs programjába nem illeszkedett az elmeügyi múzeum, amelyet a „tébolyda vizuális reprezentációjaként” értelmezett, és azt átengedte a Lipótmező vezetésével megbízott Zsakó Istvánnak.⁵² 1951-től a budapesti orvostudományi egyetemen oktatott pszichiátriát, fő kutatási témája a szkizofrénia volt. Pszichobiográfiában elemezte Semmelweis Ignác idegrendszeri tüneteit, amelyeket szifilisz helyett a vérmergezés okozta toxinfelgyűjtődésnek tulajdonított.⁵³ Mindkét lektorra jellemző, hogy pályájuk korai fázisában foglalkoztak az elmebetegek művészi alkotásaival,

50 Tempora mutantur: ez már a sokszerzős cikkek, könyvek kora. Másrésztől, Martyn Ferenc már három éve halott, ami emeli a hozzájárulás renomóját.

51 Jakab Irén szerepelteti könyve irodalomjegyzékében mind az inzulinterápiáról, mind a rajzkísérletekről szóló tanulmányát. Ld. még: BARAN Brigitta: *Adatok a szkizofrénia terápiájához: a görcskezelt története Meduna László korszakalkotó felfedezésének ellentmondásai és hatása az elmeegógyászati szemlélet fejlődésére*. Doktori tézisek.

Budapest, Semmelweis Egyetem Mentális Egészségtudományok Doktori Iskola, 2008. 20. http://old.semmelweis.hu/wp-content/phd/phd_live/vedes/export/baranbrigitta.d.pdf.

52 PERENYEI 2018 (ld. 35. j.) 399.

53 Művei: *Elmekórtan* (Szabó Józseffel, Szeged, 1926); *Psychoanalisis* (Budapest, 1931); *Semmelweis betegsége* (Haranghy Lászlóval, Regöly-Mérei Gyulával és Hüttl Tivadarral, Budapest, 1965).

s hogy később mindketten az elmebajok organikus, gyógyszeres terápiás irányához csatlakoztak, s alkotak maradandót.

A tér, az idő és a nyelv

A pécsi pszichiátriai műhely előnyös helyzetűnek mondható, s ezt a tudományszervezési topológiában periférikus voltának köszönhetette: a fővárosi politikai és az ettől aligha elválasztható tudományos, hatalmi küzdelmektől való egészséges távolságának. Ebben is osztozik Szegeddel: mindkét hely „lelóg” valamelyest a radar képernyőjéről. Itt legfeljebb a helyi pártelittel kellett megbirkózni, sőt a budapesti centrum belső hatalmi küzdelmei még manőverezési teret is engedtek. A pszichiátria – szemben a technikafüggő orvoságakkal – kevésbé forrásigényes, így egyszerűbb támogatókat találni. Pécs másik előnye az erős, helyi szellemi közeg, melynek az 1923 óta a városban működő Erzsébet Tudományegyetem volt a fő motorja. A szervezett intellektuális életnek – irodalomnak és képzőművészetnek is – az 1930-as évektől a Janus Pannonius Társaság működése adott keretet. A Várkonyi Nándor szerkesztésében 1941-ben indult, és 1948-ig működő *Sorsunk* című folyóirat számos Martyn-képet közölt. 1948-ban Katkó István szerkesztette a néhány lapszámot megélt *Dunántúlt*, majd ugyanezen a néven, de már Szántó Tibor szerkesztésében újabb folyóirat jelent meg, amely 1956 végéig működött.⁵⁴ A város képzőművészeti életére már utaltunk. Vizsgált korszakunkat szimbolikusan is zárja a Pécs-Baranyai Országos Képzőművészeti Kiállítás 1956-ban. A helyi alkotók (Kelle Sándor, Lantos Ferenc, Gábor Jenő, Soltra Elemér, Bizse János) közül kiemelkedett a központi alak, az iskolateremtő Martyn Ferenc,⁵⁵ az 1949-ben alapított Magyar Képzőművészeti Szövetség egyetlen pécsi tagja.

Az idő: 1955–1956

A megjelenés körülményei, időzítése, az átvitt értelmű extramurális tényezők számos kérdést vetnek fel. A nagypolitikai események (Sztálin halála, a szovjet szorítás valamelyes enyhülése, Nagy Imre hatalomra kerülése 1953-ban) a kulturális mezőben és a szakmapolitikai közéletben is érezhető enyhülést hoztak. Ennek



26. J. A.: „Az én arany virágom”, 1910–1946 között
akvarell, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (ld. 1. j.) fig. 69

egyik indikátora volt Sántha Kálmán felemás akadémiai rehabilitációja is. A Jakab Irén vizsgálta klinikai-művészeti összefüggések ideológiamentessége, kellően periférikus volta, komoly ellenérdek nélkülsége (nem volt versenytársa) csak a rezisztencia hiányát indokolja, a pozitív hajtóerőt Környey tudományos támogatása jelentette. De a kommunista „ideológiai kemény mag” elbizonytalanodása (Petőfi Kör 1955 márciusa óta) és konfliktuskerülése is ott sejthető a kiadást lehetővé tevő tényezők között.

A könyvterv benyújtására és megjelenésére vonatkozóan Hay Diana, az MTA Akadémiai Levéltár igazga-

54 <http://www.jelenkor.net/laptortenet> (letöltve: 2021. 05. 15.)

55 I. Pécs-Baranyai Országos Képzőművészeti Kiállítás 1956 V.6-VI.4; Katalógus 23.



27. T. L. L.: *Idill*, 1940 körül
ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény (lappang)
Közölve: JAKAB 1956 (*Id.* 1. j.) fig. 43

tója rendkívül nagy segítségemre volt a kutatásban, amit e helyütt szeretnék neki megköszönni.⁵⁶ Jakab Irén Környey javaslatára az Orvosi Tudományok Osztályára (V. Osztály) adta be a munkát. Ekkor készült a Tudományos Minősítő Bizottsághoz címzett gépiratos, másfél oldalas önéletrajza, amelyet azért nyújtott be a Bizottsághoz, mert szerette volna, ha a megjelent könyvet elfogadják kandidátusi disszertációnak. A minősítés azonban hosszan elhúzódott – a TMB az 1956 utáni politikai helyzetben Jakab Irént (és a főnökét, Kör-

nyey Istvánt) valószínűleg nem találta politikailag elég megbízhatónak –, s a folyamatot végül megszakította, hogy 1959-ben Jakab Irén disszidált.⁵⁷ (A forradalom utáni, megtorlásokkal terhes években a két-három éves minősítési eljárási idő egyébként nem számít kirívónak.)

Az MTA V. Orvosi Tudományok Osztálya és a Könyv- és Folyóiratkiadó Bizottság anyagából az 1954–1956-os iratokat tartalmazó dobozok egyikében sem találni részletesebb javaslatot arról, hogy mi módon került be az osztály könyvkiadási tervébe Jakab Irén munkája (de ez más könyveknél sem nagyon derül ki). A lektori jelentések ugyancsak hiányoznak, a kiadó csak gazdasági iratokat őrzött meg. Nem valószínű, hogy a jelentések „sokat megmutatnának a körülményekről, mert a két orvos lektor feladata az volt, hogy orvosi szempontból indokolja a könyv megjelentetését, és a recepcióból (lásd lejjebb Tényi Tamás cikkét) is világosan kiderül, hogy a könyv kiadása indokolt volt”.⁵⁸ Élő szóban az előadás az V. Biológiai és Orvosi Tudományok Osztálya 1956. április 16-i felolvasó ülésén hangzott el, amit az Orvos-Egészségügyi Dolgozók Székházában tartottak.⁵⁹ Írásban pedig az MTA V. Orvosi Tudományok Osztálya Közleményei 1957-es számában maga Környey István ismertette Jakab Irén művét. Határozott szándék volt, hogy a könyvet ne csak a külföld, hanem a magyar orvosi társadalom szélesebb rétegei számára is ismertté tegyék. Környey – Jakab szavait használva – itt is elmondta, hogy a szerző a képek képzőművészeti megítélésében Martyn Ferenc festőművész tanácsaira támaszkodott. A cím lábjegyzete arra utal, hogy 1956 áprilisában már mind a francia, mind a német nyelvű kötet megjelent.

A kéziratleadástól a nyomdai megjelenésig rendelkezésre álló idő szűkre szabottságát mutatja, hogy a francia kiadásból még hiányzó, abban az évben kiadott Volmat-munka⁶⁰ a három hónappal későbbi német kiadásban már szerepel az irodalomjegyzékben. Erre vonatkozóan Robert Volmat ajánlása a legbeszédesebb forrásunk a Jakab Irénnek ajándékozott *L'Art Psychopathologique* első oldalán: „Au Docteur Irène Jakab en témoignage de respectueuse admiration. Besançon le 27 Juin 1956 R. Volmat”, azaz „Jakab Irén doktornak tiszteletteljes csodálatom tanúságaként [...]”

56 2021. június 23-i e-mail-váltás, amelyből a legfontosabb részeket – közvetett beszédben – idézem.

57 Uo.

58 Vö. Tényi Tamás: Jakab Irén pszichopathológiai művészetkutatása. *Orvosi Hetilap*, 132. 1991. 6. sz. 315–316.

59 „A Pécsi Orvostudományi Egyetem Ideg- és Elmeklinikája – Jakab

Irén: Az elmebeteg rajzai és festményei. Az V. Oszt. 1956. IV. 16-án tartott ülésén bemutatta Környey István lev. Tag.” *A Magyar Tudományos Akadémia Biológiai és Orvosi Tudományok Osztályának Közleményei*, 8. kötet, 1–2. szám. Az MTA Biológiai és Orvosi Tudományok Osztályának 1956. évi nagygyűlése. Szerk. id. Issekutz Béla. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957. 257–268.

60 VOLMAT 1955.

A nyelvválasztás

Az 1956. márciusi francia kiadást a kolofon szerint a német kiadás – némi bővítéssel – júniusban követte. Meglepő, hogy egy magyarul ki sem adott elmeorvosi szakmunkának rövid egymásutániségben két különböző idegen nyelvű kiadása jelenjen meg, ezért megkerülhetetlen kérdés a könyv kettős – francia és német – nyelvválasztásának oka.

Jakab Irén legalább négynyelvű környezetben nőtt fel: magyar, román, német és francia, ez utóbbit a nagyváradi Notre Dame de Sion leánygimnáziumban sajátította el francia apácaiktól. (Az 1940-es visszacsatolást megelőző időszakban az általános francia kulturális orientáció keretében a román oktatás és orvostudomány karakteres vonása volt a frankofónia.) Alapvető angoltudással is rendelkezhetett már a könyv megjelenésekor, egyébként aligha képzelhető el, hogy rövid időn belül az USA-ban folytathassa tudományos és klinikai tevékenységét. A könyvnek nincsenek idegen nyelvi fordítói és lektorai sem (vagy legalábbis nincsenek feltüntetve).⁶¹

A könyv nyelvválasztásából a francia az érdekesebb – a német a kor tudományos közegnyelveként nem igényel különösebb indoklást: a kötelező és kényszerű orosz-tanulás dacára az orvosi tudományos kommunikáció nyelve még mindig a német volt. Hay Diana feltételezése szerint a német kiadás „feltehetőleg Környey döntése volt, hiszen neki nagyon szoros német kapcsolatai voltak (a felesége is egy német orvosnő volt), másrészt így a magyar orvosi társadalom számára is elérhető volt a könyv”. A francia nyelvi lektor személyéhez ugyanakkor bizonytalan támpont lehet Martyn Ferenc feleségéhez Budapestről írt nyílt levelezőlapja (1956. 2. 10.). „Ma délelőtt az akadémiai kiadónál [sic!] jártam, a lényeges, részletes munka hétfőn kezdődik.” A levelezőlap a francia kiadás végső korrektúrájáról szólhat (Hay Diana szerint), ám Martyn személyében több funkció is összetalálkozik. Nehezen képzelhető el, hogy a képviselőként részt vállaló művész ne foglalkozott volna a szövegekkel is (minthogy anyanyelvi szinten bírta a nyelvet, és nem utolsósorban maga is íróember). A könyv vállalt (választott?) francia nyelvűsége viszont segíthette a kiadói döntést, hiszen a kommunikációs gát miatt többé-kevésbé eleve tompított és ellenőrizhető volt a hatás. A német kiadás példányszámát nem is tüntetik fel, míg a franciáé kétezer-száz. A francia



28. F. I.: *Jóga* – arabeszk, 1939
színes ceruza, újságpapír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény
(fotó © Schreck Monika)

nyelvválasztás egyik nyilvánvaló oka Jakab Irén francia neveltetése. A „nagypolitikában” más mutatók is lehetségesek. A Francia Kommunista Párttal – amely az ország egyik legerősebb politikai formációja maradt a hidegháború alatt is – a Szovjetunió és Magyarország is intenzív kapcsolatot tartott fenn. Ennek több okból is a kulturális arculata volt a legerősebb. Az ötvenes években – az amerikai imperializmust képviselő angollal és a fasizmus által kompromittált némettel szemben – a francia maradt a legelfogadottabb „nyugati” nyelv a keleti blokkban. Szakterületenként változó, de míg a természettudományokban (kémia, biológia) az angol

61 Martyn Ferenc-kéziratok Sarkadi Eszter (Hárs Éva örököse) gondozásában.



29. Csíkiesz Ferenc: Férfiportré, 1934
ceruza, papír
Pécs, Reuter Camillo Gyűjtemény
(fotó © Schreck Monika)

volt – az obligát orosz mellett – a kommunikációs nyelv, a bölcsészettudományban a nyugati világnak szánt tudományos műveket igyekeztek franciául közzétenni, illetve több olasz publikáció is van (a rezsim ugyancsak jó kapcsolatot ápolt az Olasz Kommunista Párttal is). Az olyan, még az Osztrák–Magyar Monarchia óta közös területeken, mint az orvostudomány, alkalmazott műszaki tudományok, a német megmaradt közvetítő nyelvnek. A magyar nyelvű tanulmányok rezüméi a kötelező orosz mellett franciául és sokszor olaszul íródtak.

62 Köszönöm Bubryák Orsolyának, hogy a nyelvi kontextus történeti sajátosságaira felhívta a figyelmem – A. K.

(Például a MÁV-feliratok még a nyolcvanas években is orosz, francia, olasz és német nyelvűek voltak.) De franciául adták ki a Szépművészeti Múzeum Közleményeit 1947-től, amely a kétnyelvűségre utaló magyar megnevezést 1957-ben el is hagyta a folyóirat nevéből, és maradt kizárólag (és azóta is) *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*. Az 1950–1959 között az Akadémiai Kiadónál megjelent kötetek esetében a szakterület jellege és a feltételezett olvasóközönség is meghatározható, hogy milyen nyelven kerülnek publikálásra. A művészettörténeti kiadványok között találjuk Balogh Jolán Bakócz-kápolnáról írt monográfiáját olaszul (1956), Entz Géza Marczibányi (itáliai) kisbronzairól írt könyvét (1955) vagy Radocsay Dénes MS mesterről (1957) vagy a gótikus táblaképfestészetéről (1963) írt művét németül.⁶²

Az elmekörtan, pszichológia különösen médium- és nyelvfüggő, a verbális közlés foglya, így a nyelvkérdés súlya meglehetősen nagy. Ez akkor is így van, ha éppen Jakab Irén nagy ívű munkájának Volmathoz és Prinzhornhoz való referenciális viszonya igazolja; a kóros elme vizuális megnyilvánulási nyelve zavarba ejtően egyetemes.

Mi a konklúzió? – kérdezhetnénk. Hiába keressük a választ, hogy a fent vázolt komplex erőterekben miként sikerült mégis egy, az ideológiai fősodortól ilyen mértékben távoli, atipikus tudományos munkát létrehozni és kiadni. Az adott korban és helyen *egy könyv* megjelenésének mint kánonképző szimbolikus eseménynek és alkotói cselekménynek a mából nézve szinte felfoghatatlanul nagy súlya volt. Jakab Irén kétnyelvű munkája önmagán is túlmutató jelentőségű: a mögötte húzódo történetfragmentumokban több kérdés marad, mint ahány válasz kínálkozik.

A könyv utóélete

Ha képzőművészről lenne szó, Jakab Irén esetében joggal alkalmazhatnánk a *chef d'œuvre* kifejezést. Annál is inkább, mert a fő mű a természettudományban legalábbis inkább zárókö, a szintézisek szintézise, ám itt egy harminchat éves tudós nő pályalendítő szellemi vállalkozásáról van szó. Miközben a nő orvosi szerepe a múlt század derekára – nem utolsósorban a két világháború demográfiai és professzionális váltásai és a szocialista társadalomkép nyomása következtében – elfogadott jelenség, az olyan ágak, mint a sebészet,

a nőgyógyászat és a pszichiátria továbbra is igen erős férfifuralom alatt álltak. A kor tudományos közéleté – és ez Nyugatra, Keletre egyaránt áll – az életkori korlátokat illetően kifejezetten rigid: ritka kivétellel nyílik meg az elit az ötven-ötvenöt éveseknél fiatalabbak számára. A nembeliség üvegplafonja, mint láttuk, eddigre megrepedt, elveszítve relatív átjárhatatlanságát, úgy tűnik – a kétségtelen támogató szakmai háttérrel – Jakab Irén mindkettőt áttörte.⁶³

Jakab Irén élettörténete ismeretében nem csak a magyarországi tartózkodás/magyar korszak fő műve megnevezés illene a könyvre. A múlt század derekának hazai tudományos közéletében egy ilyen volumenű, formátumú munka a tudományos karrier csúcspontja, az akadémiai tudományos cím megszerzésének fontos, ám a sikert mégsem feltétlenül garantáló feltétele. Az aktuális tudomány és személypolitikai, pillanatnyi hatalmi erők eredője szabja meg a kimenetelt, miközben a mű saját értékei – legalábbis rendszerint – valóban fontos elemek.

A könyv annak bizonyítéka, hogy Jakab Irénnek helye van a múlt század második felében alkotott magyar női tudósok panteonjában. Nem kell nagy alapterületű épületre gondolni; különösen, ha összevetjük az irodalom és a képzőművészet női reprezentánsainak helyigényével. Érdemes lenne annak közelebbi tanulmányozása, hogy a könyv milyen hatással volt tudományos karrierje kilátásaira, az emigrációs döntésben játszott-e ez bármilyen szerepet.

A mű közvetlen, szűk szakmai, pszichiátriai körökben való hatásának megítélése nem lehet a jelen dolgozat feladata, azt mások, erre hivatottabbak megteszik. Tágabb, általánosabb megfigyelésekre azonban mód van, különösen, hogy több mint fél évszázadra tekintünk vissza. Henry R. Rollin a múlt század végén a *Royal College of Medicine* lapjában angol szarkazmussal még így idézhetett egy kiállításon elkapott beszélgetést: „a művésznek nem kell feltétlenül elmebetegnek lennie, de segít, ha az.”⁶⁴

Egy ilyen megjegyzéssel ma a szerző a közösségi média célkeresztjébe kerülne, szakmai kollégiuma bocsánatkérésre szólítaná fel, és nem győzne elhatárolódni magától: egyszóval vélhetően eszébe se jutna ilyen mondat leírá-

sa. A medikalizáció, mely korábban kétséges megítélésű testi, lelki állapotok, helyzetek határozottan orvosi (és/vagy ápolási) feladatként való kezelését jelenti, Foucault óta az intellektuális közbeszéd tárgya, az ezredforduló óta pedig napi politikai és médiatechnikai gyakorlat. A pszichiátria nyilvánvalóan kínáló területe ennek a diskurzusnak, amelynél a szürke zónák tágassága, a korszellem diktálta definíciós bizonytalanság próteuszi kihívások elé állítja a normalitás/abnormalitás jelenségeivel foglalkozó kutatót. A gyerek a szülő tünete – a könyv pedig hasonlóképp viseli magán a kort, amelyben született: a díszleteket, amelyek között az aktorok mozognak. A pszichiátria, mint az orvostudomány, amelyben bennfoglaltatik, szigorúan zárt, aszimmetrikus beteg-orvos viszonyban működött a múlt század utolsó harmadáig. A beteg „kiszolgáltatottságát” a legfőképp morális parancsként funkcionáló orvosi felelősség hivatott ellensúlyozni. A diagnosztika és a terápia során született rajzok, képek, amelyeket a feltétlen bizalmú pszichiátriai kezelt megosztott orvosával, ebben a paternalista (Jakab Irén esetében, jóllehet maternalista) pszichiáter-páciens viszonyban értelmezendők, és a közönség elé tárás gesztusai csak a kor kontextusában fogadhatóak el.

Jakab Irén 1956-os könyvének ebben a tekintetben is különös jelentősége van, karakteres előképe a jelen számos művészetelméleti, sőt technikai diskurzusának. Közvetve állást foglal abban a vitában is, amely arról folyik, hogy egyes kanonikus művészek esetében kivételes elmebetegség kitűnő minőségű vizuális leleményeinek vagy művészek elmekórtani jelentőséggel is bíró alkotásainak kell-e tekinteni az adott műalkotást. Szükséges ez az iránytű, különben Pál István, Bártfay Árpád, Nemes Lamperth József, Gulácsy Lajos és az ismeretlen tajszerű beteg alkotása közé egyenlőségjelet kellene tenni. A kérdés művészetelméleti, esztétikai és pszichiátriai komplex választ igényel és érdemel: *sui generis* interdiszciplináris megközelítést.

S bár nem annak készült, a *Dessins...*-t ma úgy is kézbe vehetjük, mint egy éppen mostanra beérő „mű-emléket”, a „musée imaginaire” új olvasatát, amely a dolgok jelen állása szerint Reuter Camillo pécsi professzor egykori gyűjteményének legteljesebb inventáriumja is.

63 A művészettörténet ugyanakkor érdekes adalékokkal szolgál a fiatalon induló női karrierkérdéséhez. Jakab Irén ugyanabban az évben született, mint Garas Klára vagy a néprajzos Kresz Mária. Harmincas nőként publikálhattak nagy forrásigényű alapművet – ami ma is nehezen képzelhető el –, mindhárman az Akadémiai Kiadónál (Garas két nagymonográfiája 1953-ban és 1955-ben jelent meg, Jakabé és Kreszé 1956-ban). Aggházy Mária szintén még csak a negyvenes éveiben járt, amikor kiadták háromkötetes szobrászati monográfiáját (1959). Ezekben az esetekben – mint Jakabnál is – kifejezetten „támogatott” kutatásokról volt szó.

64 ROLLIN 1999 (*Id. 3. j.*). „A visitor to a recent exhibition of contemporary art in London was overheard to say, ‘You don’t have to be mad to be an artist, but obviously it helps’. This cynical remark contains more than a grain of truth. After all, any expression of art is in essence an exploration of human imaginings, and such imaginings can be considered, by somewhat arbitrary standards, either ‘normal’ (sane) or ‘abnormal’ (mad), with a large indeterminate area between.”

The Births of a Book

Contributions to the history of the creation of Irén Jakab's volume on the pathology of art and expression

This paper examines the history of the creation of the paradigmatic book *Dessins de L'Art Psychopathologique / Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken* (Budapest, 1956) by Irén Jakab, a Hungarian-American psychiatrist who explored the relationship between mental illnesses and the visual arts (Budapest, 1956), together with its historical background. In seven chapters, the paper discusses the situation of Hungarian psychiatry in the 1950s, taking into account the particular historical context, the relationship between art and mental illness, the importance of the actors in the Hungarian Academy of Sciences, and the specific factors of space, time and language. The interdisciplinary collaboration between doctor and artist, the professional relationship between the psychiatrist Irén Jakab and the painter and printmaker Ferenc Martyn, and possible future directions of research, are all discussed in detail. In the case of Irén Jakab's book, however, when it comes to examining the origination, presentation, and publication of such an emblematic work, there are very few sources to draw on. Considering the time when the work was created, it is not simply a question of the scarcity of sources, but of a very conscious selectivity, characteristic of the period, which gave birth to and filtered, or condemned to abortion, the source documents that can be reckoned with. In consequence, the paper is forced to fill in the gaps and use indirect evidence to a greater extent than is customary in the art historical canon.

The present paper examines its subject in four distinctive stages. What they have in common is the scarcity and inevitable distortion of primary sources.

The first stage comprises the context and concept on which the book was based. Irén Jakab, who joined the Neurological and Mental Clinic of the University of Pécs in 1949, became acquainted with the two-part collection of visual artifacts that had been assembled since 1918 by Camillo Reuter, the former director of the clinic, who, though in retirement by then, was still active professionally.

TÁRGYSZAVAK

elmeügy, képzőművészet, interdiszciplinaritás, 1950-es évek, MTA, művészetterápia, intézménytörténet, art brut, Martyn Ferenc

The second stage is the period of maturation, which falls between 1949 and 1956. This phase consisted of analysing, sorting and editing the collection, and writing the manuscript. For the time being, there is uncertainty surrounding the specific circumstances in which the figure of Ferenc Martyn, an artist who returned from Paris in 1940 and settled in Pécs in 1945, came into the picture. The art collector Camillo Reuter owned several paintings by Martyn, and they must have been personally connected, since the professor had been a member of the Society of Artists and Friends of Art in Pécs since its foundation in 1926. Camillo Reuter was also in close contact with the artists of his time. Although we have no direct evidence, it seems logical to assume that Ferenc Martyn, who was already familiar with the collection of the psychiatric clinic, was probably introduced to Irén Jakab by Camillo Reuter.

The third stage is the objectification of the content, with 1956 as the key date. The publication of a book in those days was determined (taking into account certain authority requirements) by the author's desire to publish and the readers' demand (ability to buy), as well as the risks undertaken by the printers and publishers. After 1945, when Hungary was forced into the role of province rather than satellite state, and when cultural policy also had control over scientific publications, such determining factors cannot be overlooked, even when examining a marginal medical work such as that of Irén Jakab.

Impact and aftermath are dealt with in the fourth stage. "Free-lancing", rather unusual for the period, culminated in 1959 in exile in Switzerland, or more precisely, in a refusal to return home to Hungary. This was followed by emigration to the USA, and from there the "book" – interestingly, even before the Budapest work was published in English, which did not take place until 1998 – became a reference work for her American career. Irén Jakab's book of 1956 is of particular significance in this respect as well, as it is a characterful forerunner of the many present-day discourses on art theory and technique.

KEYWORDS

psychiatry, fine art, interdisciplinarity, 1950s, Hungarian Academy of Sciences, art therapy, institutional history, art brut, Ferenc Martyn

Perenyei Monika

Imaginary Dwellings: Képzetszülte hajlékok és álompaloták

Jakab Irén munkásságáról filmes alkotásainak tükrében

„Csak azt sajnálom, hogy nem vagyok gyerek, mert akkor hinnék az álmaimban, meg azt, hogy nem vagyok őrült, mert akkor távol tarthatnám a körülöttem lévőket a lelkeimtől.”

Fernando Pessoa¹

Bevezetés

Jakab Irén sokoldalú munkával telt, hosszú élete során (1919–2011) két jól körülhatárolható területen is maradandót alkotott: a gyermekfejlesztésben és a képi kifejezés pszichopatológiájában. Előbbi a pittsburghi Western Psychiatric Institute and Clinic *John Merck Programjában*² és a *Mental Retardation* című,³ általa szerkesztett kötetben öltött ma is tanulmányozható formát. Utóbbiról, mint egy fél évszázadot felölelő klinikai praxis interdiszciplináris kísérőjéről, az 1956-ban franciául és németül megjelent könyve,⁴ az élete végéig szervezett és kutatásaival gazdagított SIPE (Société Internationale Psychopathologie de l'Expression) és ASPE (American Society of Psychopathology of Expression) rendezvények, valamint ezek előadásából szerkesztett tanulmánykötetek tanúskodnak és jelölik ki állomásait.⁵ E két terület között a művészet, annak diagnosztikus és terápiás alkalmazása képez átjárást, és figyelmet érdemlő módon a képalkotás modern médiuma, a film. A celluloidra és VHS-re rögzített mozgókép a Jakab Irén vezette terápiás foglalkozások része és segédeszköze volt, de a szélesebb szakmai közönségnek szánt

edukációs dokumentumfilmet és dokumentarista esszéfilmet is hagyott ránk.

A határokon való átkelés nemcsak földrajzi, hanem tudományterületi viszonylatokban is sorsformáló tényező volt Jakab Irén életében. A már tizenhét évesen poliglott, mert bécsi édesanyja révén német ajkú,⁶ nagyváradi édesapja révén magyar nyelvi közegben felnövő, a középiskolát franciául végző fiatal nő az impériumváltás okán románul érettségizett, majd alapos neuro-patológusi, pszichiáteri és pszichológusi képzést követően tizenöt éves klinikai tapasztalat birtokában 1959-ben elhagyta Magyarországot. Nyugat-Európa szakmai köreiből az 1956-ban két nyelven megjelent, a páciensek rajzaiból álló „Reuter Camillo-gyűjteményt” feldolgozó könyve volt a belépő: 1959-ben már a SIPE alapító tagjai között találjuk, sőt, ő volt a társaság névadója.⁷ A három éven át tartó vándorút (Párizs, Zürich) végül Amerikába vezetett (Topeka, Boston, Pittsburgh), de az országok határain átívelő, Európán, Ausztrálián, Ázsián át Dél-Afrikáig terjedő tudós- és szervezőmunka mindvégig mozgásban tartotta őt. Ez a jelenből is különösen mobilnak tűnő tapasztalatszerzés Jakab Irén klinikai praxisának már a tanulmányaiból is adó-

1 „I only regret not being a child, since then I could believe in my dreams, and not being a madman, since then I could keep everyone around me from getting close to my soul [...]”: Fernando PESSOA: *The Book of Disquiet*. Edited and translated with an introduction by Richard ZENITH. h.n., Penguin Random House UK, 2015. 117.

2 The John Merck Program of Western Psychiatric Institute and Clinic. University of Pittsburgh School of Medicine, Pittsburgh, Pennsylvania. Magyar Tudományos Akadémia Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény (MTA PMGy) könyvtára, IV/2021/306.

3 *Mental Retardation*. Ed. by Irene JAKAB. Basel, Karger, 1982.

4 Irène JAKAB: *Dessins et peintures des aliénés. Analyse au point de vue psychiatrique et artistique*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956; illetve Irene JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken. Ihre Psychiatrie und Künstlerische Analyse*. Budapest–Berlin, Verlag der

Ungarischen Akademie der Wissenschaften–Henschelverlag, 1956. (A továbbiakban *Dessins*.)

5 A SIPE 1959-ben alakult meg. Jakab Irén alapítója és elnöke volt a SIPE amerikai fiáléjának, az ASPE-nek is, amely 1964-ben alakult meg Topekában, a Menninger Alapítvány keretében. A SIPE magyar csoportja a Magyar Pszichiátriai Társaság egy szekciójaként alakult meg 1993-ban. A Jakab Irén szerkesztette kiadványok: *Psychiatry and Art*, I–IV, Basel, S. Karger, 1969–1975.

6 Jakab Irén édesanyja: Rosa. Kapus András, Jakab Irén unokaöccse szíves szóbeli közlése.

7 Jakab, Irene: The History of the Founding of Société de Psychopathologie de l'Expression (SIPE) and the Early Development. *Psychiatria Hungarica*, 25. 2010. 4. sz. *Lélek – mű – kép*. Szerk. TÉNYI Tamás–SIMON Lajos. 276–290.



1. Videóra rögzített művészetterápiás foglalkozás Jakab Irén közreműködésével, werkfotók MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

dó, de igazán külföldön kiteljesedő sajátossága volt: az orvosi és a pszi-tudományok eredményeit a képzőművészet nonverbális eszközeivel összefűző szemlélettel és módszertannal dolgozott, amelyek során a művészet diagnosztikus alkalmazása mellett annak terápiás lehetőségeit is bevonta gyógyító munkájába. Az organikus pszichiátria hagyományához híven Jakab számolt a mentális betegségek biokémiai eredőivel, felfogása azonban távolról sem dogmatikus: a betegségek lélektani következményei érdekelték, a viselkedési zavarok énbé integrálhatósága, a betegséggel és a beteggel együtt élők életminőségének javítása. Ehhez a művészetterápiát magába foglaló komplex kezelési technikát dolgozott ki, de a művészet terápiás alkalmazásának szupervíziójában, a művészetterápia intézményesülésének folyamatában is tevékenyen részt vett.

Elmondható, hogy a nyelvek, tudományterületek és terápiás módszerek közötti közlekedés Jakab Irén életművében egy sajátos módszertanná érlelt princípium; a földrajzi határjárások élményében újra és újra próbára tett kulturális nyitottság és intellektuális magabiztosság a kutatásainak hátterét képező *Jakab Irén-i* diszpozíció. Megkerülhetetlen ez az élményvilág a kiterjedt, transzkontinentális kapcsolatrendszerének tényéből adódóan is: Jakab Irén magyarországi kapcsolatait mindvégig ápolta,⁸ a nemzetköziet pedig fáradhatatlanul gyarapította. Ezt a kapcsolati hálót – az álta-

la szerkesztett kiadványok gazdagságából ítélve – egy, az új ismeretektől és hírektől pulzáló rendszernek képelem, amelyet az internet előtti időkben, a levelezés mellett, leginkább a nemzetközi szakmai találkozókön lehetett életben tartani, és amelyben a film terápiás alkalmazásának tapasztalata is közkinccsé vált már a hatvanas években.

A pszichiáterek készítette filmek jelen tanulmány szorosán vett témája. Jakab Irén életművét két olyan filmmel is gazdagította, amelyekkel kilépett a fotóalapú mozgóképek és videók terápiás és pedagógiai célú alkalmazásának szenzitív területéről a szakmai közönségnek szóló filmes alkotások világába. A filmes alkotás mediális és stiláris elemeinél fogva természetesen nem egyéni, hanem együttműködést igénylő csapatmunka (a nem moztérjesztésre készülő filmek esetében is). Az 1975-ben készült *Imaginary Dwellings* című film az art brut paradigmátikus tevékenységeként elismert *vizionárius környezetalkítás*, illetve *látomásos építészlet* sajátos példatára; három pszichiáter: a párizsi Gaston Ferdière (1907–1990), a düsseldorfi Kurt Behrends és a pittsburghi (!) Jakab Irén közös invenciója, a Sandoz Film produkciója, amelynek utómunkálatait a Sandoz bázeli stúdiójában végezték el. A *Chad... who has far to go*⁹ című film a magyar származású, hollywoodi operatőr Nagy Gábor¹⁰ produceri és rendezői munkáján kívül Jakab Irén szerzőségéhez köthető: ő írta. Nem is írhatta más,

8 Gerber Magda pedagógiai munkásságát Jakab Irén maga is idézte bostoni előadásain, ahogy ez a hagyatékában fennmaradt videórészletekből kiderül (MTA PMGy), továbbá fontos e helyütt is megemlíteni Hárdi Istvánnal tartott szakmai-baráti kapcsolatát. Hárdi István pszichiáterrel együtt óriási energiát, szervezői munkát fektettek a SIPE-kongresszusok és -kollokviumok megvalósításába és dokumentálásába. Családi kapcsolatairól annyit tudunk, hogy az

USA-ban élő Jakab Irén idős szüleit magához vette, unokatestvére, apja öccsének lánya pedig bizalmas barátnője is volt.

9 *Chad... who has far to go*, 1980. G. N. Production.

10 Nagy Gábor Gerber Magda veje, lásd dr. Tényi Tamás Jakab Irénnel készített interjút a lapszámunkban. Az interjú 1999 őszén, Pécsen készült. Első közlése: TÉNYI Tamás: *Pszichiátria és művészet. Válogatott írások*. Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2013. 163–176.



2. *Chad... who has far to go*, 1978. werkfotók a pittsburgi forgatásról
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakob Irén hagyaték



3. Jakab Irén és Thomas Detre gyerekekkel a John Merck Program megnyitóján. Pittsburgh, 1974
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

hiszen a film az általa 1974-ben felépített és 1982-ig vezetett John Merck Programot hivatott bemutatni, amely a halmozottan fogyatékossgal élő gyerekek és családjuk segítségére kifejlesztett komplex kezelési technika intézménye. A filmet 1978-ban forgatták Pittsburghben, a programnak otthont adó pszichiátriai klinikán, majd 1979-ben és 1980-ban már több díjat is kapott. Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény kéziratára e díjakon kívül a forgatás során készült fényképeket is őrzi. A gyermekfejlesztő programot egy Chad nevű kisfiú és szülei történetén keresztül ismerhetjük meg: egyes jeleneteiben újrajátszott (*re-enacted*), megfilmesített esettanulmány és a pedagógusok, terapeuták munkáját is megörökítő dokumentumfilm, amely az összetett technika minden részébe betekintést enged. Jakab Irén többek között e film segítségével ausztráliai, dél-afrikai és európai utazásai során szemléltette kezelési módsze-

re eredményességét, amelynek lényege a kisgyerekekre irányuló multidiszciplináris és multimodalitású figyelem („*multi-disciple and multi-modality treatment technique*”).¹¹ A gyerekpszichiáter és pszichológus művészeti világra nyitott szemléletét, még inkább a művészeteknek a gyógyító munkában betöltött előkelő helyét közvetíti a film jeleneteiből kibontakozó fejlődési ív: a gyermekfejlesztő technika végső, mintegy kiteljesítő eleme a művészetterápia és a művészeti múzeumok látogatását magába foglaló közösségi programok. Jakab összetett módszerében a művészet nemcsak terápiás eszközként fontos, hanem a szellemet tápláló és a lelket gyógyító hatásában is.

Tanulmányomban az *Imaginary Dwellings* című filmmel foglalkozom részletesen, amelynek keletkezéséből és tárgyából adódó sűrűsége a többszólamú értelmezés lehetőségét kínálja. Az 1975-ben készült film dokumen-

¹¹ The John Merck Program of Western Psychiatric Institute and Clinic. University of Pittsburgh School of Medicine, Pittsburgh,

Pennsylvania. Prospektus, MTA PMGy könyvtára, IV/2021/306.

tuma egy olyan időszaknak, amelyben a pszichiátriai és a művészettörténeti szempontok látványosan közeledtek egymáshoz; az orvos és a művészettörténész esetenként egymás területére léptek, szociálisan elkötelezett feladatvállalásokban osztoztak és argumentációs elemek vándoroltak állásfoglalásaikban.¹² A következő fejezetekben a filmet először Jakab Irén pszichiátriai-pszichológusi munkájának történetében helyezem el, majd összeolvasom azt a gyermeklélektan szakértőjének, az ugyancsak kétnyelvű pszichológus Mérei Ferencnek egy tanulmányával, amelyben a szürrealista művészetet és „az álmai palotáját megalkotó” francia levélhordó, Ferdinand Cheval építőtevékenységét elemezi mélylélektani szempontból. A „No roles. But different ways of acting, of progressing” című fejezetben filmünket az art brut tágas terében járom körül, az art brut alkotókról készült filmektől megérintve nézem újra azt. A filmet egyfelől a pszichiátriai kezeltek felszabadításának ügyét képviselő filmes alkotások láncolatában vizsgálom (Aloïse Corbaz, a pszichiáter Alfred Bader és a *Tavaly Marienbadban* című film¹³ dívajaként ismert Delphine Seyrig színészi és aktivista munkájában), másfelől a látomásos építészek kortárs filmes reprezentációjának keretében. Ez utóbbi nézőpontból a szürrealizmus hagyományát eleve- nen tartó Nouvelle Vague filmrendezőnő Agnès Varda és a portugál dokumentumfilmek, Tiago Pereira és Alexandre Pomar egy-egy felfedezésével gyarapítom a példatárát, a *Képzelt szülte hajlékok* filmes gyűjteményét. A tanulmányt záró gondolataimmal a filmet és „időtlen” témáját Jakab Irén életművének egészére vetítve annak metaforikus értelmezéséig szeretnék eljutni: hiszen az álompalota vagy *képzelt szülte hajlék*, mint *egy végtelenül személyes álom valóra váltása*, a határokon átkelő vándorra is vonatkozatható. A száműzött vagy kivándorló („diszsidens”) értelmiségi számára lehetséges-e egyáltalán a földrajzi és lelki értelemben vett hazatalálás, a megnyugvó berendezkedés, a *dwelling?* – tette fel a kérdést Edward Said a *Reith Lecture*-ben.¹⁴

A pszichiátriai művészet transzkulturális aspektusai

Az 1975-ben elkészült *Imaginary Dwellings* című filmről Jakab Irén az írásaiban újra és újra megemlékezik. „A »Képzeltbeli lakhelyek« [...] című filmet a Sandoz társulat támogatásával három szerző alkotta (FERDIÈRE, BEHREND és JAKAB 1975). Ez a film négy különleges építményt mutat be, amit négy »látomásos« művész hozott létre, a világ különböző részein” – írja egy 2002-ben közölt tanulmányában, és ugyanitt a film- ben bemutatott építők különféle motívikus gondolat- társítások áramán is előkerülnek; az 1975-ös filmben ismertetett alkotók pszichéje, láthatóan, nem szűnő tárgy volt Jakab érdeklődésének.¹⁵ „Friedrich SCHRÖDER-SONNENSTERN »Hold szellem-utazás« (Mond Geist Fahrt, München, 1974) című könyve a művész ön- életrajza, amelyben részletesen ír festői műveiről és a fényképezésről. Hallucinációs képei a képzelet korlátlan kifejezése. Írásaiban érezhető az elutasítottság és magányosság. [...] Rajzaiban a lekerekített ábrákat kedveli. [...] Ahogy Schröder-Sonnenstern kényszeresen kerülte a szögletes formákat, az Karl Junker német szobrász-épí- tész törekvéseire emlékeztet. A Junker-házat BEHREND (1976) mutatta be az *Imaginary Dwellings* című filmben. Junker kijelentette, hogy »a derékszöveget le kell törni«. Házában, amit saját kezűleg épített (kivéve az alapozást és a tartógerendákat) az összes ablak- és ajtókeret nyolcszögű az alkotó kívánsága szerint.”¹⁶

Az *Imaginary Dwellings* című filmben bemutatott *látomásos építészet* azon ága, amelyen az excentrikus for- majegyekkel kitűnő, egy élet megszállott munkájával létrehozott lakhelyeket értjük, a történelmi időn kívül léteznek, a modern építésztörténet narratívája felől mind az időbeli távlatok, mind a térbeli kiterjedések okán univerzálisnak tekinthetők. A film egy szöveg- részében erre Jakab is felhívja a figyelmet: „mérőföldek

12 Az 1972-es *Documenta 5* mérőföldké e tekintetben. Harald Szeemann (1933–2005) kurátori munkájának köszönhetően az „Outsider Art” első reprezentatív bemutatásának ideje és helye ez „Bildneri der Geisteskranken” (Artwork of the Insane) formában. A kiállításon látható volt Adolf Wölflí (1864–1930) könyveivel és alkotásaival teli kórházi szobája (a Bern melletti Waldau Psychiatry Collectionból), amelyet Szeemann egy sajátos, párhuzamos képi világgént, a „magánmitológiák” egy példjaként mutatott be. THOMAS ROESKE: 1972: de l’art brut aux mythologies individuelles. In: *Art brut*. Ed. Martine LUSARDI. Paris, Citadelles & Mazenod Editions, 2018. 442–469. Vö. Carine FOL: *De l’art des fous à l’art sans marges. Un siècle de fascination à travers les regards de Hans Prinzhorn, Jean Dubuffet, Harald Szeemann*. Milan, Skira, 2015. A kenti művészettörténész Roger Cardinal

(1940–2019) könyve, a terminológiát meghatározó címmel (*Outsider Art*), ugyancsak 1972-ben jelent meg. <https://www.documenta-archiv.de/en/aktuell/termine/1240/5-outsider-art-1972-lecture-by-thomas-roeske> (letöltve: 2021. 11. 14.)

13 Alain RESNAIS: *L’année dernière à Marienbad*, 1961.

14 Edward W. SAID: *Representations of the Intellectuals*. BBC, 1993. <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0ogmx4c/episodes/player> (letöltve: 2021. 11. 05.), vö. TÉNYI 2021 (*Id. 10. j.*) 252. Itt Tényi a heideggeri „tartózkodás”-fogalmat hozza szóba a film címével kapcsolatban.

15 Lásd A közvélemény változása a pszichopatológiai művészetről. *Psychiatria Hungarica*, 2002; újraközlését lásd a jelen számban.

16 Uo.



4. Villa Palagonia, Szicília, 1715
Fotó © Jean-Pierre Bazard

ezrei és a történelem sok éve választja el egymástól a (képeletszülte hajlékot építő) férfiakat.¹⁷ Ma, közel fél évszázaddal a film születése után, a látomásos épületek, azon belül is a képeletszülte lakhelyek egy lehetséges elbeszélésének nyitányát a 18. századi Villa Pallagonia adhatná. A bagheriai (Szicília) hercegi kastély láttán elborzadó Johann Wolfgang von Goethe az outsider art egyik eredőjeként számontartott „őrült művészet” német narratívájának nyitóképe.¹⁸ Ez a periodizálásnak ellenálló, mert a stíluskérdés és az építészeti szabályrendszer alól kibújó, a történelmi kronológián kívül létező látomásos építészet, amelynek ismert példái éppen végletesen szubjektív keletkezésük, lélektani meghatározottságuk okán szélsőséges

érzelmeket válthatnak ki környezetükből, Jakob Irén számára megérintő témát jelentett. Az időtlen téma vonzalomtól színezett követésének viszont története van az ő sokoldalú munkásságában, és elképzelésem szerint hatással bírt az őrületek és a „kívülálló” alkotásait az esztétikai-költői szférába emelő szemléletének alakulásában. A következő bekezdésekben e történet alakulását követhetjük végig.

A látomásos építészet egy híres példája, a kaliforniai Watts Towers már utazásai, baráti látogatásai során¹⁹ feltűnhetett Jakob Irénnek, de a látomásos építmények témájával a pszichotikusok művészetét tárgyaló szakirodalomban, például Kurt Behrends közleményeiben is alkalma lehetett találkozni.²⁰ 1973-ban azonban a téma adatolhatóan megmutatkozott Jakob Irén munkájában: a bostoni International Congress of Psychopathology of Expression (1973) szervezőjeként és résztvevőjeként egy újabb látomásos művész munkájával ismerkedhetett meg, az előadások anyagát kötetbe rendező szerkesztőként pedig foglalkoznia is kellett vele.²¹ Az általa szerkesztett és előremutatónak bizonyuló kötetben – amelynek már a címe is provokálóan gondolatébresztő: *Transcultural Aspects of Psychiatric Art* – James L. Foy és James P. McMurrer washingtoni pszichiáterek tanulmánya is helyet kapott,²² amely James Hampton és élete nagy művét, a *Harmadik Menyő Trónusát* mutatta be.²³ James Hampton (1909–1964) egy elszegényedett afro-amerikai közösségben született Dél-Karolinában.²⁴ Apja, engedve baptista lelképítési hivatásának, útra kelt, és elhagyta családját. Hampton a húszas évek nagy migrációjának hullámával indult el észak felé, és

17 „These men separated by thousands of miles and many years of history [...]” (A filmet kísérő narráció e része Jakob Irén munkája.)

18 Johann Wolfgang von GOETHE: *Utazás Itáliában*. Fordította és a jegyzeteket írta: RÓNAV György. Győr, Tarandus Kiadó, 2012. 193–195; John M. MACGREGOR *eIeveniti fel* Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) és művész barátja Christoph Kniep (1755–1825) élményét, amelyet 1787. április 9-én éltek át a Palermo melletti Bagheriában található kastély meglátogatásakor, és amelyet Goethe naplójában is megörökített. Pallagonia hercegének ünnepelt villája elborzasztotta Goethét: a Ferdinando Gravina által teremtett fantasztikus környezet, a kastély szörnyszerű (sic!) szobordíszével és bizarr berendezésével együtt az őrületek megnyilvánulási formája Goethe percepciójában, és ezt egy, az őrületek művészetére adott korai és fennmaradt reakcióként tartjuk ma is számon. Hogy Pallagonia hercege klinikai értelemben őrült volt-e, nem kérdés, írja MacGregor a téma jelentős művészettörténeti kutatójaként, de az igen, hogy Goethe és kortársai egyértelműen annak tartották; Goethe attitűdjét nem egyszerűen az esztétikai, hanem a morális felháborodás jellemezi. John M. MACGREGOR: *The Discovery of the Art of the Insane*, Princeton–New Jersey–Oxford, Princeton University Press, 1989. 185.

19 Például Gerber Magda látogatása során. Gerber Magda Pikler Emmi iskolájából indult csecsemőgondozó, gyermekfejlesztő pedagógus volt, aki 1957 után Kaliforniában élt, és Jakob rendszeresen látogatta

őt, módszerét előadásaiban is hivatkozta, tanulmányai pedig a Jakob szerkesztette *Mental Retardation* (1982) című kötetben (ld. 3. j.) jelentek meg. Egy, a Sandoz Film tevékenységére utaló internetes blogban említik Jakob egy 1971-es, a Watts Towerst bemutató írását, de ennek egyelőre nem találjuk nyomát. <https://outsider-environments.blogspot.com/2013/06/les-demeures-imaginairesimaginary.html> (letöltve: 2021. 11.13.)

20 Karl BEHREND: *Sculptural Architecture of a Schizophrenic Artist. Psychopathology of Pictorial Expression*, 12. 1967, 3–4.

21 *Transcultural Aspects of Psychiatric Art*. Ed. by Irene JAKOB. (Psychiatry and Art, 4.) Basel, Karger, 1975.

22 James L. Foy–James P. McMURRER: James Hampton, Artist and Visionary. In: *Transcultural Aspects*, 1975 (ld. 21. j.) 64–75.

23 Az alufóliával bevont, újrahasznosított anyagokból készült pulpitus stílusú mű címe bibliai forrásból ered: Pál Korinthusiakhoz írt második levelének a harmadik éjig elragadtatott emberről szóló soraira, és ezen keresztül Hampton saját vallásos élményeire, jelenéseire utal (12: 2–3).

24 Az életrajz részleteit, valamint a recepció változásának értelmezését Leslie UMBERGER közléséből veszem: *The Transformative Vision of James Hampton. Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 28. 2019. no. 5. 478–480.



5. Simon Rodia: *Watts Towers*, Los Angeles, 1966
© Julius Shulman

érkezett Washingtonba. A második világháborúban katonai szolgálatot teljesített, így elképzelhető, hogy Washingtonban a hazáért elesett fehér férfiaknak emelt emlékművek látványos túlsúlya is saját közössége emlékművének megalkotására készítette. Hampton munkájának hosszú neve ugyanis az eljövendő társadalmi egyenlőség vízióját sugallja: *The Throne of the Third Heaven of the Nations' Millennium General Assembly*. Hampton már 1931-ben beszámolt vallásos látomásairól, de csak az 1950-es évek elején bérelte ki azt a garázst, ahol a

25 Példabeszédek könyve 29:18. „Where there is no vision the people perish.” Az angol fordítás egyértelműbben jelzi a jövőre irányuló elképzelés (vízió), úgy is, mint képalkotás és a közösség megmaradásának összefüggését. FOY–MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 75.

26 Név szerint: Ed Kelly.

27 A pszichiáter szerzők megfogalmazásában: „glittering vision of



6. James Hampton a *Harmadik Menny Trónusával*
Hampton halála után talált fénykép a Trónus készítésének helyszínén.
Smithsonian American Art Museum

Harmadik Menny Trónusának megalkotásába kezdett, Krisztus második eljövetelére készülve. Szomszédjai és gyülekezeti ismerősei tudtak vallásos elragadtatásairól, az ihletett élményekből táplálkozó megszállott tevékenységéről: az élcelődőknek a Példabeszédek sorraival válaszolt, amely mottója lett: „Kinyilatkoztatás nélkül elvadul a nép”.²⁵ Hampton halála után, 1964-ben egy kívülről érkező, a garázst műteremnek kibérlő fiatal művész²⁶ friss tekintetében kelt életre a sötét raktárhelyiségben tartott, a kapuk kinyitásával bezúduló fényben káprázatosan csillogó építmény, amely alufóliával bevont, újrahasznosított anyagokból: izzókból, konzervdobozokból, befőttesüvegekből, kartondobozok darabjaiból készült. A rácsodálkozás, a hirtelen érkező felismerés, amely a legendás art brut alkotások ismertté válásának toposza, idővel a *Trónus* születéselbeszélésének is része lett. A gettósodott városrészben a garázskaput kinyitva ámulatba ejtő élményben volt része a felfedezőnek, majd a mű hírére érkezőknek, a hagyomány szerint többek között a galériás Leo Castellinek és Robert Rauschenbergnek: egy „pompázatos alkotmány ragyogó látványa”²⁷ tárult a szemük elé, a középén elhelyezett legmagasabb trónust a FEAR

splendor”. FOY–MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 64., amelyet Leo Castelli és Robert Rauschenberg is *in situ* látott. Harry Lowe, a Smithsonian kurátora a *Washington Post*-nak nyilatkozva Tutanhamon sírjába való belépéshez hasonlította az élményt. <https://psmag.com/social-justice/cracking-code-james-hamptons-private-language-96278> (letöltve: 2021. 11. 08.)



7a. James Hampton: a *Harmadik Menny Trónusa*
Smithsonian American Art Museum



7b. Részlet James Hampton *Trónusáról*
Feltehetően Jakab Irén saját felvétele a hetvenes évekből
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

NOT felirat koronázta. Évekig elhúzódó lobbizás után végül 1970-ben a Smithsonian American Art Museum (SAAM, akkori nevén National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution) fogadta be Hampton munkáját, ahol a következő évben már ki is állították.²⁸ A mű recepciójának radikális, az amerikai művészet történetét átíró változása, amelyben egy excentrikus fekete alkotó vizionárius építménye az afroamerikai közösségek múltba vesző spirituális hitvilágának és eszkatologikus várákozásának reprezentatív, az amerikai művészettörténet-írás fő vonulatát gazdagító (és dekonstruáló) alkotásává érik, jelenünkben a távlatot adó idő múlásával mutatkozik meg jól körvonalazhatóan. A washingtoni pszichiátereknek 1973-ban Bostonban előadott, majd 1975-ben, a Jakab Irén szerkesztette kötetben közölt kutatásában James Hamptont még védelmükbe kellett hogy vegyék, annak ellenére, hogy a *Harmadik Menny Trónusa* ekkor már bekerült egy állami művészeti gyűjteménybe. Az érvelés menet ugyancsak érdekes. Eleve elgondolkodtató a tanulmány elsődleges kontextusából, a művészettörténeti és a pszichiáteri nézőpontok közeledésével előálló ambivalencia. Az orvos szerzők ugyanis egy pszichopatológiai-művészeti közegben mutatnak be egy „ártatlan alkotót” („innocent artist”, vagyis a művészeti intézményrendszerrel érintetlen alkotó), akinek pszichiátriai kezeléséről nem lehet tudni, és mentális betegsége sem egyértelmű tény. Ennek el-

lenére vagy éppen ezért a pszichiáterek fáradtságot nem kímélve utánajárnak Hampton életútjának, felkeresik és kikérdezik a szomszédokat, és végül a *Trónust* értőn elhelyezik az afro-amerikai szubkultúra közegében: hatásában a gyülekezeti kórusoktól ismert spirituálék vagy a késői Mahalia Jackson lélekemelő gospel-előadásainak élményével rokon.²⁹ Ám ez itt, 1975-ben a felemeléshez nem elég. A pszichiáter szerzők továbblépnek, és egy olyan outsider művészként beszélnek Hamptonról, aki a kulturális normák domináns rendszerét visszaautásítva, a társadalmi nyomásban keletkező lelki kiegyensúlyozatlanság következtében visszahúzódik, befelé fordul, és hasonlóan „a kreatív mentális betegekhez” egy különös, az elismert művészeti tendenciákba nem illeszkedő képalkotásban rendezkedik be. A dús díszítés játékosága, a rendszeralkotó tendenciák, a formai részletek repetitív alkalmazása, a szimmetria túlhangsúlyozása, valamint a szó és kép mágikus kapcsolata mind olyan jegyek, amelyek az art brut magányos alkotóinak munkáiban figyelhetők meg. De ami fontos nekünk – írják a pszichiáterek –, az nem Hampton betegsége, amelyben vélhetően szenvedett, hanem a terápia, amelyben jól érezte magát, amelyben megdicsőült;³⁰ és tegyük hozzá: amelyben kiteljesedett. És ezen a ponton, az esztétikai jegyek nyomán a pszichiáter szerzők a művészettörténészhez fordulnak: az *Outsider Art* című kötet (1972) szerzőjére, Roger Cardinalra hivatkoznak. „[...]

28 James Hampton e munkáját azóta is nagy becsben tartják, a szakembereket komoly feladatok elé állító restaurálásáról film is készült. <https://americanart.si.edu/artwork/throne-third-heaven->

nations-millennium-general-assembly-9897 (letöltve: 2021. 11. 08.)

29 FOY-MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 72–73.

30 FOY-MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 73.



8. Ferdinand Cheval: Palais Idéal, Hauterives, Franciaország
© Wikipedia

a művészet annak az egységnek az érzetét adhatja, amelyet a társadalom elveszített, és ez nem orvosi értelemben vett terápiás hatással bír. Egy ilyen rendkívül egyéni gyógymód annak a valóságnak a kritikájában csúcspontot ér el, amelytől az illető elidegenült³¹ – idézik az orvosok a Kívülállók művészetének oltalmazóját. Úgy tűnik, és ez elég tanulságos: az 1970-es évek elején a pszichiátriai-művészeti platform (az intézményes pszichiátria részeként!) a kisebbségek szubkultúrája számára az elfogadás és az emancipáció közegeként működött Amerikában; a lelki és mentális kiegyensúlyozatlanság kimondásával és ennek folyamánként az outsider művésszel történő azonosítás lépcsőfokán át, ami viszont már a művészeti intézményrendszer bejáratánál volt, sőt, például a hivatkozott Roger Cardinal munkája és érvelésrendszere nyomán, ekkor már be is bocsáttatott. Az alkotó szociokulturális hátterének a műértelmezésbe engedése, a tárgyi produktum helyett/mellett az alkotói folyamat elsőbbségének és az alkotás önterápiás hatásának elfogadása, a művészet lélektani komponensének belátása: olyan szempontok, amelyek a „pszichopatológiai művészettel” érintkező

art brut megértésében megkerülhetetlenek, és annak kanonizálásával egy időben egy részük a művészet történetét írók értelmezői stratégiájában, valamint a művészetképünket alapjaiban megváltoztató konceptuális művészet ismérvei között is megjelent. Nem tartozik szorosan a témánkhoz, de a gondolatmenetbe érintőlegesen igen: a kulturális művészettel hadban álló Jean Dubuffet, a lausanne-i art brut gyűjtemény alapítója, ezt a bebocsáttatást ugyan nem kívánta, ám maguk az pszichiátriai kezelés alatt álló art brut alkotók az elismerést, a csoporthoz és a hagyományhoz tartozást (az őket felkaroló avantgárd művészek harcos ellenálló magatartásával szemben is) sóvároghatták.³²

Szorosan vett témánk, az *Imaginary Dwellings* című film értelmezéséhez, pontosabban Jakab Irén közreműködésének feltárásához három gondolati szál különösen fontos Foy és McMurrer tanulmányából. Először is a spirituális lelki alapállásból sarjadó teremtésvágy hangsúlyozása, a spirituális lelki tartalmak figyelembevételével összegyűjtött „fantasztikus és excentrikus” munkák európai és amerikai (USA) példatárának leírása. Ez a pszichiáterek által 1975-ben közölt példatár a

31 Foy–McMURRER 1975 (ld. 22. j.) 73.

32 Dubuffet fojtogató kultúra (*asphyxiated culture*) fogalmához és e

címmel kiadott írásaihoz vö. Hal FOSTER: *Blinded Insights*. In: Uő: *Prosthetic Gods*. (October Books.) London, England–Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2004. 193–223.



9–10. Karl Junker otthona, az ún. Junkerhaus, Lemgo, Németország
© Wikipedia



délfraancia Ferdinand Cheval (1836–1924) kultikus Ideális Palotájából,³³ a német Karl Junker (1850–1912) lemgói „faragott” lakóházából (amely ma már szintén muzeális intézményként fogadja a látogatókat), Simon Rodia (1879–1965) kaliforniai vaskonstruációiból, a mára Los Angeles ikonjává vált Watts Towersből és Clarence Schmidt (1897–1978) legendás woodstocki (New York) tükörházából³⁴ áll. Ez utóbbi nagyobb részét ablakkeretekből és üvegtáblákból épített, évtizedek alatt folyamatosan bővített labirintusszerű lakhely volt, amely 1971-ben leégett, de szerencsére és témánk szempontjából nem mellékesen, egy 16 milliméteres celluloidra forgatott esszéfilm megőrizte emlékét.³⁵ Foy és McMurrer a példatárukat, figyelemre méltóan, a barcelonai Sagrada Famíliaival egészítik ki – ahogyan írják, némi hezitálás után, és ez ugyancsak sokatmondó –, amely a már életében szentként tisztelt katalán építész, Antoni Gaudí nyughelye lett végzetes balesete után. Habár jóval szerényebb mértékben – írja a szerzőpáros –, de James Hampton életműve is bír azzal a misztikus adottsággal, amely Gaudí templomának a sajátja, valamint azzal a jelentőségteljes tanító (prédikáló) késztetéssel, amellyel az építők vallási közösségük felé fordulnak Krisztus misztériumának közvetítésére. Míg Gaudí építménye Krisztus szent családjának és isten-ember voltának haj-

léka, Hampton Trónusa a millennium eszkatologikus kinyilatkoztatása.³⁶

A tanulmányírók másik, témánk felől hangsúlyozandó (pszichiáteri) leleménye az alkotókban felfedezett közös vonások leírása: hosszú távú és magányos kivitelezése egyetlen projektnek, amely egy elkerített térben ceremoniális helyként működik, az építők vonzódása a talált tárgyakhoz, valamint az építmények teljes beborítása ornamentikával. A közös jegyek megtalálása Jakab Irén számára is szempont lesz a filmhez kapcsolódó pszichológiai kutatásában. A tanulmány harmadik, e helyt megismételni érdemes gondolata a kérdéskör interdiszciplináris kinyitását jelenti: a pszichiáterek a művészettörténész Cardinalra hivatkozva³⁷ és így vele párbeszédbe lépve, a művészetnek a nem orvosi értelemben vett terápiás hatását látják érvényesülni Hampton magányos alkotófolyamatában. A mágikus erővel bíró „fantasztikus és excentrikus” (Foy–McMurrer) épületek kontextusteremtő összegyűjtése, az alkotók közös vonásainak megfigyelése és az alkotás terápiás hatásának kinyilvánítása mind olyan gondolatok, amelyek támpontokat adnak az *Imaginary Dwellings* című film értelmezéséhez. Az összehasonlító elemzések során válnak láthatóvá azok a szempontok és sajátos részletek, amelyek a három pszichiáter, Jakab, Ferdière

33 Ferdinand Cheval (1836–1924) negyvenhárom évesen, 1879-ben kezdte el építeni Ideális Palotáját Hauterives-ben, majd mauzóleumát, végső nyughelyét is megépítette sajátos technikájával.

34 (Clarence Schmidt's house), burned in 1971, after which Schmidt was moved on to a Kingston psychiatric hospital, then to two different nursing home facilities, before he died of heart failure in his early 80s." <https://hudsonvalleyone.com/2018/07/01/manhattan-show-remembers-clarence-schmidt> (letöltve: 2021. 11. 08.)

35 Clarence Schmidt házát Beryl Sokoloff (1918–2006), az ugyancsak európai bevándorlók gyerekeként Bronxban született festő, fotográfus és filmkészítő örökölte meg esszéfilmben. *My Mirrored Hope*. <https://film-makerscoop.com/catalogue/beryl-beryl-sokoloff-my-mirrored-hope> <https://vimeo.com/4351787751647>, 1963, 16 mm (letöltve: 2021. 11. 08.).

36 FOY–MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 74.

37 ROGER CARDINAL: *Outsider Art*. New York, Praeger, 1972.



11–12. Simon Rodia: Watts Towers
© flickr



és Behrends filmjét egyfelől a látomásos épületeket fgyelemre méltató kutatások sorában elhelyezi, másfelől megmutatja a sajátosan az ő együttműködésükből eredő megoldásokat.

A besançonai asztaltársaságtól a valóság és az álmok könnyed összemosódásáig

Az *Imaginary Dwellings* születésének következő állomása a besançonai találkozó 1974 szeptemberében. Időrendileg egy elbeszélői fordulat a megfélemlőbb: mindeközben, mondhatjuk inkább így, egy újabb lelkesítő találkozás, most Besançonban, Robert Volmat pszichiáter városában, ahol a SIPE 8. kollokviumának³⁸ ebédészünetében a korábbi ismeretségek mentén alakuló asztaltársaság tagjai hangolódnak egymásra. Ezen a ponton érdemes átadni a szót Jakab Irén számunkra ritkán megnyilvánuló mesélőkedvének: „A képzeletbeli lakóhelyek. Nagyon érdekes története van az elkezdésének. Besançonban

voltunk egy kongresszuson, akkor a SIPE nagyon aktív volt, a kongresszusi ebéden egymás mellett ültünk néhányan, Volmat, Ferdière, én magam, *Bader is velünk volt, s a Sandoz képviselője, dr. Neugebauer volt még ott, aki a Sandoz révén egy sorozatot adott ki, nagy színes reprodukciók a páciensek kórtörténetével összefüggő képekről. [...] az ő jelenlétében beszéltünk arról, hogy vannak építmények, amelyeket fontos lenne megörökíteni, egy filmet csinálni.* Ferdière betege volt az első beteg, ő porcelántöredékekből, üvegdarabokból készített mozaikokat és díszítéseket. Egy német kolléga (Behrends) egy másik betegről beszélt, én megemlítettem a Watts Towereket, akkor még volt egy francia, akiről Volmat és Ferdière tudtak, ő egy falat épített egy kis kastélynal összefüggően, ami mögött semmi nem volt, de egy kastélynak nézett ki a távolból. Ezt is bevettük, *Bader gondolkodott, hogy a Csúnyaság Hercege beleférne-e, de az a beteg csak házon belül alkotott, így nem tudtuk bevenni a gyűjteménybe.* A Sandoz finanszírozta, ők hozták a filmeseket, egy francia, egy német és egy amerikai filmes csinálta a filmet. *Az egészséget rám bízták, hogy írjam meg a bevezető és az összefoglaló szöveget, illetve vágjam össze a*

38 Psychopathology of Expression: 8th International Colloquium, Besançon, September 1974. A fellelhető adatok szerint az ehhez kapcsolódó 68 oldalas kiadvány 1976-ban jelent meg Robert Volmat szerkesztésében. Ugyanakkor tudunk egy 8th International Congress of Psychopathology of Expression-ről is, amely 1976-ban volt Jeruzsálemben. *Creativity and Psychotherapy. Proceedings of the 8th International Congress of Psychopathology of Expression, Jerusalem, 1976.* címmel megjelent tanulmánykötetét Jakab Irén és L. Miller szerkesztette: *Confinia Psychiatrica*, 21. 1978. no. 1–3. A SIPE pontosan adatolt történetének

megírása még várat magára, Jakab Irén a SIPE történetét megíró szövegében említi, hogy a Volmat-nál lévő SIPE-archívum elveszett, amikor Volmat Párizsból Besançonba költözött.

„I hope that this history of the founding and ongoing activities of the SIPE will become part of the »new archives« of the SIPE. It is to be noted that the original archives of the SIPE have been lost when Volmat moved from the Hospital Saint Anne in Paris to Besançon where he was Chairman of the Psychiatric Department of the Université de Besançon until his death.” In: JAKAB 2010 (d. 7. j.) 281.



13. Clarence Schmidt háza: House of Mirrors, Woodstock, New York (1971-ben leégett)
Fotó © Colette, flickr

filmesekkel. [...] A film címét Ferdière javasolta. Kétség-telenül a Lakás értelmében használtuk ezt, ezek nem házak, ezek Lakhelyek, ahol alkotóik tartózkodtak.³⁹

A felidézett történetből olyan részleteket emeltem ki, amelyeket a film keletkezéstörténetében érdemes kifejteni, további adatokkal gazdagítani. Vegyük sorra ezeket. A film elkészítésének alapvető szándéka a megörökítés, vagyis a szűk, jobbára csak közvetlen környezetükben ismert látomásos-fantasztikus épületek bemutatása és dokumentálása. A vizionárius környezetalakítások megvalósuló példái egyéni fanatizmusból sarjadó létezésük okán veszélyeztetett építmények (voltak és ma is azok), jellemző módon a környékbeli lakók szélsőséges érzéseinek keresztütébe vagy a városrendezési tervek útjába kerülhetnek. Ez az ösvény jelenünk urbánus gerilla építkezéseihez is elvezet: „self-taught” művészek egyéni invencióból fakadó, feltűnést keltő építményei politikai akcióként is értelmet nyernek. Területrendezési vagy emlékezetpolitikai változásokért küzdő civil csoportok látványos, az intézményrendszert kikerülő megmozdulásainak formái is lehetnek „excentrikus” környezetátalakítások, de az újrahasznosított tárgyakból kreált egyéni konstruk-

39 TÉNYI 2013 (*Id. 10. j.*) 163–176. Kiemelések tőlem – P. M.

40 Vö. Daniel Wojcik: The Politics of Junk. Social Protest, „Outsider” Environments, and Ritualesque Display at the Heidelberg Project in Detroit. In: *Public Performances: Studies in the Carnavalesque and Ritualesque*. Ed. by Jack SANTINO. Logan, Utah State University Press, 2017. 254–277.



14. Antoni Gaudí: Sagrada Família, Barcelona
© Wikipedia

ciók esetenként monumentális léptéke is átfordulhat közösséget formáló politikai tartalomba.⁴⁰ A hatvanas és hetvenes években (az internet kora előtt jóval) azonban a globálisan még kevésbé ismert és elismert, egyéni indíttatásból születő excentrikus építmények, talán a levélhordó Ferdinand Chevalnak a szürrealista művészek zarándokhelyévé vált Ideális Palotáját kivéve, magyarázatra szorultak; megőrzésük nem volt, és ma sem magától értetődő. A kaliforniai Watts Towers története modellértékű e tekintetben: egy méretében és esztétikai jegyeiben is feltűnő, a szó szoros értelmében megkerülhetetlen vizionárius épület a városvezetés és a megőrzéséért kampányoló helyi művészek küzdelmének „csataterévé” válhat. Az itáliai bevándorló Sabato (Simon) Rodia emelte Watts Towers sorsa, amelyről filmünkben Jakab Irén mesél, 1965-ben jutott nyugvópontra, amikor is Los Angeles védett kulturális örökségének ismerték el.⁴¹ Rodia alkotása mára Los Angeles egy ikonjává vált, és a műkereskedelmi galériáktól független, az egyéni kreativitás bátorításával

41 „In 1959, the International Conference of Museum Curators resolved that »Rodia’s Towers are a unique combination of sculpture and architecture and the paramount work of folk art of the 20th century in the United States.«” <https://www.wattstowers.org/about-us> (letöltve: 2021. 11. 16.)



15. La maison Picassiette (Raymond Isidore háza) Chartres-ban
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

a művészeti világ határait tágító művészeti központ névadója. Ezeknek a védtelen, mert egyéni invencióból, magányos munkával teremtett, küllemükben kirívó építményeknek a megőrzését tűzte ki célul a pszichiáterek besançoni asztaltársasága, és ehhez ugyancsak nem magától értendő módon, a film sokoldalú médiumát választották, amely azonban esetükben nem egy előképek nélküli ötlet volt. Ezzel elértünk az interjú egy másik figyelemre méltó pontjához. Jakab Irén közléséből megtudjuk, hogy a társaságban jelen volt dr. Neugebauer, aki a Sandoz gyógyszergyártó – ha nem éppen a Sandoz Film⁴² – képviselőjében vett részt az eseményen, valamint Alfred Bader, aki, mint a szóban forgó interjú egy másik helyén kiderül: „a művészette-



16. La maison Picassiette (Raymond Isidore háza) Chartres-ban
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény, Jakab Irén hagyaték

rápia és a film közötti kapcsolatokat nagyon használta, betegekké készített filmeket, melyeket részben a betegek játszottak, részben rajzos alakokkal egészítették ki.⁴³ Alfred Bader (1919, Schaffhausen – 2009, Pully) a SIPE alelnöke volt, de az ő nevéhez fűződik a lausanne-i pszichiátriai klinika kifejezés-pszichopatológiai központjának alapítása (1963) is. A hetvenes évek közepétől, a besançoni találkozót követő évtől pedig a lausanne-i egyetem pszichiátriai klinikájának főorvosa. Az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény őrzi a *Though this be Madness. A Study in Psychotic Art*⁴⁴ című könyvnek azt a példányát, amelyet Bader Jakab Irénnek dedikált 1961 novemberében; kettőjük kapcsolatának ekkor, 1974-ben már múltja volt. A könyvről itt annyit érdemes megjegyezni, hogy az előszót Jean Cocteau írta, és egyik hősnője az intézeti keretek közt (Gimel) élő és alkotó Aloise Corbaz (1886–1964), akiről Bader filmet is készített 1966-ban. A lausanne-i pszichiáter

42 Lea PETŘÍKOVÁ: Sandoz Film production in Novartis Archives. *Cahiers d'histoire du Cinema*, 12. 2019. no. 2: *Le cinématographe pour l'industrie et dans les entreprises (1890–1990)*. 159–172. A Sandoz Film egészségügyi filmek gyártásában volt érdekelt, alapvetően marketing céllal, de művészeti témákkal is foglalkoztak. Petříková az *Imaginary Dwellings* című filmmel példázza, hogy a Sandoz Film portfóliójában nemzetközi produkció is volt. „The portfolio covered even international productions – e.g. the film *Imaginary Dwellings* (Demeures imaginaires or Imaginäre Behäusungen in the other language variants), documenting three examples of architecture influenced by mental illness in the USA, Germany and France, was supervised by professors and physicians coming from all of the three countries: prof. Irene Jakab from Pittsburgh, doc. Kurt Behrends from Düsseldorf

and doc. Gaston Ferdière from Paris.”

43 TÉNYI 2013 (*Id.* 10. j.) 163–176. Alfred Bader módszerét érdemes az argentin Miguel Angel Materazzi (az Argentin Kifejezés-Pszichopatológiai Társaság elnöke) „pszichocinema” módszerével összehasonlítani. Úgy tűnik, hogy az 1970-es évek közepén a film terápiás alkalmazásának már differenciált módszertana volt. Bader professzionális technikusokkal dolgozott, a Materazzi kidolgozta pszichocinemában viszont mindent a páciensek csináltak: ők szerepeltek, alakították a történetet, kezelték a kamerát és szerkesztették, vágták a nyersanyagot. Az interjú videóváltozata: <https://www.youtube.com/watch?v=2roM18umk74> (letöltve: 2021. 11. 16.)

44 GEROG SCHMIDT–HANS STECK–ALFRED BADER: *Though this be Madness. A Study in Psychotic Art*. London, Thames and Hudson, 1961.



17. Simon Rodia: Watts Towers
© Michal Czerwonka

kapcsolata a svájci Sandoz gyógyszergyártóval ugyancsak a hatvanas évek elejére nyúlik vissza. A Sandoz AG gyártotta antipszichotikum (Melleril) promóciós kísérője egy három nyelven (angolul, németül és franciául) kiadott képzőművészeti kiadvány volt (*Psychopathology and Pictorial Expression*, 6 doboz 23 mappájában magas minőségű színes műlapok, 1966–1978), amely pszichiátriai intézetekben élő kezelték művészeti alkotásait mutatta be, többek közt a heidelbergi Prinzhorn Gyűjteményből, és amelyekhez Bader is írt esettanulmányokat. A művészeti kifejezőrendszerre, mint a lélekhez vezető útra nyitott lausanne-i pszichiáter, aki mind a „hátborzongató költészet” (*weird poetry*) iránti érzékenységével, mind filmes tapasztalataival nagyon is bátorítója lehetett az esztétikájukban excentrikus építmények megörökítésének, végül nem vett részt a munkában. Miért? A kérdés megválaszolásával elérkeztünk a fenti idézet kiemelésének következő pontjához. Bader háttérben maradása a filmes vállalkozás tematikájából fakad: a megörökítés szándéka mellett a téma szűkítése és pontosítása is a koncepció része volt, ahogy ez Jakab Irén visszaemlékezéséből kiderül. A pszichiáter filmkészítők olyan *látomásos épületek* megörökítésében voltak érdekeltek, amelyek alkotójuknak egyben lakhelye volt. Így kimaradt a Bader „hozta”, a

szobájában alkotó Csúnyaság Hercege, és nem férhetett bele – a Jakab által adathozhatóan jól ismert – James Hampton *Trónusa* sem. E tekintetben Ferdinand Cheval Ideális Palotája se illett a képbe, hiszen abban lakni nem lehetett, sőt, autodidakta vizionárius építője vélt naivitására rágódva, turisták fogadására alkalmas monumentumként büszkélkedett vele már 1905-től. A Jakab által vélhetően ugyancsak ismert labirintuszerű tükörház, Clarence Schmidt New York-i otthona korábbi megsemmisülése okán nem jöhetett volna szóba már (ha egyáltalán felmerült). A Besançonban fellelkesült pszichiáterek elképzelése tehát a személyes érintettségéből fakadó érdeklődésükön túl egy átgondolt koncepcióra alapozva valósult meg. A pszichiáter filmkészítők mindenekelőtt az alkotójuknak otthonaként szolgáló „szokatlan” (unusual), képzelet- és álomszülte épületek lefilmezését tartották fontosnak, vagyis az álmok valóra váltásaként létrejött lakhelyek, úgyis, mint a határozott funkcióval bíró (!) és esztétikájukban feltűnően karakteres építmények álltak érdeklődésük középpontjában. Mindezt a francia Gaston Ferdière szóalkotását (*demeures imaginaires*) követő angol, német és olasz címváltozatok egyértelműen ki is fejezik. A filmet eleve több nyelven tervezték vetíteni – vélhetően nemzetközi szakmai rendezvények kísérő programjaként –,

ahogy az a film főcíméből és az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjteményben lévő videókópiák részleteiből is kiderül.⁴⁵ Ehhez a bábeli ihletésű vállalkozáshoz a Sandoz Társaság, pontosabban annak marketing céllal egészségügyi filmeket gyártó részlege, a Sandoz Film hozta a francia, német és amerikai filmeseket,⁴⁶ így az ténylegesen nemzetközi együttműködésben valósult meg, és ahogy az interjúból kiderül: nem utolsósorban Jakab Irén lelkesedésének, vagyis a szerkesztői és szövegírói munkát is elvállaló kitartásának, és, tegyük hozzá, feltehetően a nyelvek közt otthonosan mozgó felkészültségének köszönhetően. Hiszen, ahogy az interjú idézett részletében olvashatjuk, a bevezető és a záró szövegrészek megfogalmazásának feladatát Jakab Irén, illetve a képek és a szövegek összeszerkesztésének a filmekkel együtt végzett munkáját ugyancsak ő kapta meg. Vagyis a filmkészítés azon része, amelyben az *Imaginary Dwellings* a végső formáját a Sandoz bázeli stúdiójában elnyerte, a filmekken kívül leginkább Jakab Irént dicséri.

A fent megelevenített helyzetből adódik, hogy a filmes narratíva keretét adó szövegrészek Jakab Irén gondolatasszociációit közvetítik. Egy, a látomásos építészek alkotói indulatát a gyermeki fantáziavilágból levezető szövegmontázst hagyott ránk, valamint a közelítés érzékeny módját. Jakab Irén ugyanis költők, Áprily Lajos és William Blake sorait hívja segítségül, hogy az excentrikus épületek magányos alkotóinak lelkivilágához utat találjon és mutasson (és a nemzetközi koprodukcióba a magyar szál is beleszövődjön). „Akármilyen is motiválta – halljuk a filmben a Watts Towerst kísérő narrációt –, ez a különös és gyönyörű menedék elhatárolta őt [Simon Rodiát] a világ lepusztult, funkcionális rutságától. Csak a költőnek lehet szava erre a fájdalommal és magasztos magányra. Áprily *A Menekülő* című versének sorai talán Rodia gondolatainak is a foglalata. A szeme: két riadt madár. / Az emberszót nem bírta már. / Hang hívta, tán a tengeré, / s indult a nagysziget felé. / Bozontos volt

a nagysziget, / közepén kunyhót épített. / Varázslatos tiltó-övl / három kört vont a ház körül. / Krisztus-tövisből sűrű fal: / magas gög volt a vársövény. / A legbelső tiltó-varázs: / örvény mélységű hallgatás. / Körön s világokon belül / világot épít, egyedül.”⁴⁷ Jakab a filmbéli építészek közül az itáliai bevándorló Simon Rodia és a francia Rethoré fivérek, Alphonse és Raymond munkáját mutatja be röviden: egyikük sem volt pszichiátriai kezelt. Ezen a ponton érdemes megemlíteni a szerkesztésben megmutatkozó dramaturgiát, amely a születés-elmúlás ívén halad (a gyermeki fantáziavilágtól Raymond Isidore, alias Pique-Assiette halálélelméig), valamint a fokozással is élő kép- és gondolatfűzést, amelynek vélhetően a filmekkel együtt Jakab Irén is formálója volt. A film bevezetője, a gyermekek világát szemléltető képsorok ezt alátámasztani látszanak. Ugyanis a képzelet, álmok és valóság, valamint múlt, jelen és jövő között oldottan közlekedő fantáziát a kertbéli játékvár és a hullámok elmosta tengerparti homokvár építésében elmélyülő gyerekek ábrázolásával jelenítik meg az alkotók. Jakab Irén világának, munkájának egy jelentős része képződik itt meg filmes eszközökkel: a gyermekek játékának megfigyelése, a gyermeklélektan ismerete és szeretete. A játék- és homokvárat építő gyerekek e képsorai vezetnek a Rethoré fivérek, Alphonse és Raymond kastélyához.⁴⁸ A Château de la Mercerie „egy igazi képzeletszülte lakhely” – halljuk a Jakab írta narrációt, amely így, a szerkesztésből adódón a testvérpár gyermekkori játékbirodalma kiterjesztéseként, közös képzeletbeli világuk grandiózus megvalósításaként jelenik meg, és amelynek stílusában, berendezési tárgyai kiválasztásában a művészet kanonizált történetén csiszolt ízlésük mutatkozik meg. A fivérek kastélya után a „szokatlan” („unusual”) látomásos építmények következnek: Simon Rodia (1879–1965), Karl Junker (1850–1912) és Raymond Isidore (1900–1964) otthona. A határ, egyszersmind a határon való átlépés az épületekről készült felvételek felirattal történő keretezésén túl a kamera által közel

45 Jakab Irén hagyatékában lévő videókópiák.

46 A film készítői: Jean Dallet, Paul Müller és Gábor Nagy. Narrátor Jeff Neipris színész, a zenéjét Kurt Rolf Romer írta.

47 *Imaginary Dwellings* (1975): Jakab Irén Simon Rodia Watts Towersét bemutató szövegrésze: „Whatever his motives, this strange and beautiful shelter isolated him from the decaying, functional ugliness of the world. Only the poet has words for such painful and magnificent isolation. In the words of Áprily's Fugitive, perhaps these were Rodia's thoughts. »My eyes were frightened birds. / No longer could I bear the human voice. / One voice enthralled me, perhaps, to sea. / I journeyed towards the great island. / A vast island, wild, unkempt. / In the center, I fashioned my hut. / I conjured three forbidding circles.

/ Magical fences that surround my home. / A thick wall of thorns, / mockery, my first defense. / The second ring of loneliness / made pride my fortress wall. / My inner, most forbidding dream. / A deepening swirl of silence. / There is no time here, no music, / only the rhythm of the waves. / Within the circles within the world, / I build the world alone.« (Kiemelés tőlem – P. M.)

48 A Rethoré fivérek, Alphonse és Raymond a húszas években, 1924-ben vásárolták meg a Château de la Mercerie-t, amelyet az 1930-as évektől az 1970-es évek folyamatosan szépítettek és bővítettek: jellegzetessége az a 220 méter hosszú homlokzat, amely mögött nincsenek épületrészek. A testvérpár 1975-re eladósodott, az építkezést abbahagyták.



18–19. Alphonse és Raymond Rhetoré: Château de la Mercerie, Franciaország
Fotó © Jacques Dassié



hozott látványvilágban érzékelhető: a gyerekek és a Réthoré fivérek építményeinek bemutatása után a pszichopatológiával érintkező art brut módfelett sűrűn és színesen díszített, az alkotóik egyes készsége tekintetében (mint statikai megoldások és türelem) ámulatba ejtő, anyagválasztásukban monomániás, formavilágukban repetitív építményeihez érkezőnk. Simon Rodia három évtizedig kitartó (1921–1954), az égre törő építői indulatában Jakab szublimációt sejt, talán a destruktív készletetek masszív elaborációja ez, és a magyar költő, Áprily Lajos versével fűzi össze. Kurt Behrends és Gaston Ferdière pszichiáterek pszichopatográfiai adatokat is beleszőnek az épületet bemutató szövegükbe. Jakab Irén gyermeklélektani ismereteket közvetítő gondolata, amely saját emlékeiből is táplálkozhat,⁴⁹ a filmnek a szó szoros értelmében keretet ad. A gyermeki szerepjátékok mibenlétének megfogalmazása – *a valóság és a képzelet könnyed összemosódása* („reality and dreams are fused with ease”) – a filmet záró szövegrészben újra elhangzik, így a bemutatott építők hol elborzasztón, hol vonzón egyedi-excentrikus hajlékában is a valóság és az álmok közötti akadálytalan átjárás megvalósulását láthatjuk. Ám esetükben Jakab tapasztalt pszichiáterként a magasztos magány rettenetét, a társadalmi közegtől és a társasági élettől elfordulás fájdalját is

megidézi:⁵⁰ William Blake verssorait tolmácsolja, és a 18. századi művésznek mintegy hatalmas üres térségben zengő kérdése a zenei kíséret fokozásában inkább dermesztő: „Hogy a csillagfény kigyúlt / S az ég nedves könnye hullt, / Rád mosolygott Alkotód? / Ki bárányt is alkotott?”⁵¹

A végtelenül személyes álmok valóra váltásáról

A magányos építők képzeletszulte hajlékához, az építők érzélemvilágához Jakab Irén a filmben lírain közelít, de az inspirált erőfeszítések „fantasztikus” megnyilvánulásait a tudományos pályán, a diszciplináris fegyelem közegében is bemutatta. Jakab a filmes munka hatásában, és ahhoz szorosan kapcsolódva egy átfogó, a filmben szereplő építőket vizsgáló pszichológiai kutatásba kezdett. 1976-ban, a Kifejezés Pszichopatológia 8. Nemzetközi Kongresszusán, Jeruzsálemben, a film izraeli bemutatóját Jakab Irén már saját előadásával kísérte, ahol e látomásos építészek lélektani vizsgálatának eredményét adta közre.

49 A pszichoanalitikus VIKÁR György önelemző gondolatait juttatja eszembe a gyermeki képzeletvilág és a valóság összemosódásáról. *Az emlékezés ösvényén*. Szerk. SCHULCZ Katalin. Budapest, Balassi Kiadó, 1994. 12.

50 Érdemes ezt összeolvasni a modern művészek, köztük Paul Klee és Jean Dubuffet művészetképével, amelyben a pszichotikusok képalkotása ihlető forrásként működött: hatásában mindenképp felemelő, de a pszichózis állapotát félreismerő (nem ismerő), naiv

értelmezés az övék, mindazonáltal termékeny félreértés. Vö. FOSTER 2004 (*Id.* 32. j.) 193–223.

51 William BLAKE: *Tigris*. Kosztolányi Dezső fordítása. Az eredeti: „When the stars threw down their spears, / And watered heaven with their tears, / Did he smile his work to see? / Did he who made the Lamb make thee?” (William Blake: *The Tyger*, 1794.) Szabó Lőrinc fordításában még kegyetlenebb: „S amikor befejezett, / Mosolygott rád a mestered? / Te voltál, amire várt? / Aki a Bárányt, az csinált?”

Jakab a film készítése közben kiforrott pszichológiai tanulmányában módszeresen elemzi a filmben bemutatott épületek alkotóit. A tehetős Rethoré fivérek, akik otthonukat (Château de la Mercerie, Charente) a versailles-i kastély bűvöletében építették, az itáliai bevándorló Simon Rodiát, a kaliforniai Watts Towers elszánt alkotóját, a fiatalon építészetet és szobrászatot tanult lemgói remetét, Karl Junkert, és Raymond Isidore-t, aki a világhírű chartres-i katedrális tövében, élők és holtak világának határán (temetőgondnok volt) építette fel színesen ragyogó, számára mágikus erővel bíró hajlékát. „Egy képzeletszülte lakóhely egy végtele-nül személyes álom valóra váltása” – írja Jakab a tanulmányában,⁵² és egy másik helyt: „Mialatt ezen a filmen dolgoztam, a képzelet szülte lakóhelyek szokatlansága és készítők sajátos személyisége ráébresztett, hogy e témában a kultúr-archeológiai és pszichológiai kutatások messze ható lehetősége rejlik.”⁵³ Kutatásában a gyógyító pszichiáter feladatvállalása mellett a lélektani nézőpontok differenciálódása is megmutatkozik: egyfelől a képzeletszülte hajlékok építőinek felemelése teljesítményük jelentőségének hangsúlyozásával és *kreativitásuk* (erősen motivált építő képességük) terápiás hatásának tudatosításával, másfelől ezen alkotók munkái között az összefüggés felfedezése és bemutatása. Vagyis Jakab nemcsak az alkotói indulatot mozgásban tartó egyéni vonásokra (életmód, készségek, anyagválasztás), hanem a képzeletszülte hajlékok megvalósulásának „szociokulturális” és „pszicho-antropológiai” részleteire (helyszín, kulturális-társadalmi kapcsolatok) is figyel. Jakab vizsgálati módszerében táblázatba rendezi szempontjait: a ki, mikor, hol és mit egzakt kérdéseiből álló rendszert, azonban a *vasakarat*, a *kitartás*, a *nagyság képzele*, az *egy célra szűkített életvitel*, a *puritán életmód*, a *magány* és a *boldogság megtapasztalása*⁵⁴ minőségeivel tölti ki, amelyeket ráadásul a történelmi idők dimenziójába helyez, mert az álmok valóra váltásaként épített hajlékok egymástól távoli létezésében a kulturális kohéziót keresi. A filmbéli képzeletszülte hajlékok ugyanis, írja, kulturális üzenettel bírnak, és feladatunk

ennek helyes értelmezése. Mintegy rétoriként kérdéssel és a társadalmi szolidaritás imperatívuszát kifejező emfatikus válasszal foglalja össze következtetését. „Hogy találhatunk még több képzeletszülte hajlékot? Állj meg egy lepusztult nyomorvedben vagy elhagyatott romnál. Kutass egy magányos ember után, aki szeretne játszani, építeni, egy álmot valóra váltani, vasakarattal és fanatikus kitartással egy biztos menedéket teremteni, amely határozottan különbözne adott környezetétől. A maradandó építmény hídként ível majd az elfogadhatatlan jelen fölött, összekötve a dicső múlt örökségét egy képzeletbeli jövővel.”⁵⁵

Jakab ebben az 1978-ban közölt dolgozatában pszichiáter-pszichológusként a kultúratudományok és a történelmi dimenzióval gazdagított lélektan területére érkezett. A besorolhatatlan, mert a történelmi időn és a művészettörténeti narratívákon kívül létező excentrikus emberi kreációkat nagyon is a történelmi időbe, annak embert próbáló sodrába helyezi, és a végletesen egyedi esztétikák mögött a szociokulturális tényezőkben találja meg az összekötő elemet, a szociálpszichológia tartományából nézi azokat. A már idézett Roger Cardinal egy 1994-ben megjelent tanulmányában az art brut esztétikájának leírásában ugyancsak a konstans jegyek bemutatására vállalkozik.⁵⁶ Amit a művészettörténész gondolataiból e helyt hangsúlyoznék, az viszont a lélektan területére visz. Dubuffet-nek egyvalamiben tökéletesen igaza volt, írja Cardinal: a kreativitás megváltoztatja karakterét, mihelyt befogadókra talál, mert a visszajelzésekből az alkotó nagyon is tudatosítja környezetét esztétikai elvárásait. Az art brut alkotó nem művészetet csinál, kreatív folyamatait ennek tudata nem gátolja, szélsőséges esete az autisztikus ember. Cardinal metaforikus értelemben használja az *autisztikus* klinikai fogalmát. Az art brut alkotók munkáiban az autisztikus izoláció levegője vonzó, írja, és ez az autisztikus atmoszféra nem kevesebb, mint egy magas fokú intenzitás, ami megragadja figyelmünket és a Kívülálló esztétikájára érzékenyít bennünket. Cardinal határozott. Bármennyire is félreérthető lehet a romantikus

52 „An »Imaginary Dwelling« is the realization of a most personal dream.” Irene JAKAB: *Imaginary Dwellings*. In: *Creativity and Psychotherapy* 1978 (ld. 38. j.) 74.

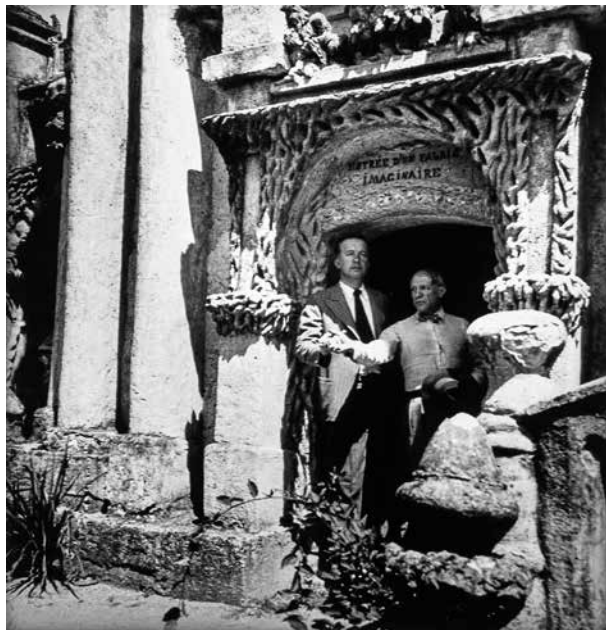
53 JAKAB 1978 (ld. 52. j.) 74.

54 Iron will, tenacity, vision of grandeur, narrowing down of the life-sphere to this single goal, austere life-style, loneliness, experienced happiness.

55 JAKAB 1978 (ld. 52. j.) 91.

56 „[...] certain modes of dense ornamentation, compulsively repeated

patterns, metamorphic accumulations, an appearance of instinctive though wayward symmetry, configurations which occupy an equivocal ground in between the figurative and the decorative; other configurations which hesitate between representation and an enigmatic calligraphy, or, which seek the perfect blending of image and word. (»schizophrenic style«, »mediumistic trance«): Roger CARDINAL: Toward an Outsider Aesthetic. In: *The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture*. Ed. by Michael D. HALL–Eugene W. METCALF, Jr. Washington–London, Smithsonian Institution Press, 1994. 33.



20. Paul Éluard és Pablo Picasso a Palais Idéal-nél
Musée d'art et d'histoire Paul Éluard – Saint-Denis, Franciaország

hagyomány újratöltése, vállalja, Dubuffet hitvallását finomítva, miszerint a művészet egy eszelős (*delirious*), magányos kaland. Számos Kívülálló az alkotói folyamatot az eksztázis, a delírium, az ujjongó lelkesedés (*jubilation*), vagy az őrjöngő önkívület (*frenzy*) állapotában éli meg – írja Cardinal,⁵⁷ és pont ez az, ami vonzerővel bír. Az elragadtatás élményét meggyőzőn közvetítő képi világra (legyen az épület, tárgy vagy grafikai alkotás), különösen a kényszeresen burjánzó repetitív formavilágra adott befogadói válaszokban érhető tetten ez a figyelmet és lelket magával ragadó vonzás: lehet, hogy az Outsider Art nagy kalandja nem más, mint meghívó az alkotói folyamatban való részesedésre?⁵⁸

Pszichiáterek, pszichológusok és művészettörténészek kölcsönösen egymás területe felé fordulnak, hogy a számukra fontos, sokatmondó alkotások értelmezésében segítsék magukat, és az alkotókat (és saját álláspontjukat) ily módon képviseljék. A képzeletszülte hajlékok a freudiánus pszichiáter-pszichológus Jakob

Irén értelmezésében a kultúrát átható rossz közérzet megrendítő, esetenként fenséges formát öltő manifesztációi – gondoljunk Simon Rodia vastornyaira, amelyek Jakab leírásában „minden este lángra gyúlnak a lenyugvó kaliforniai napban”⁵⁹ –, a Kívülállók esztétikájában jártas Cardinal felől nézve, pedig a teremtés autisztikusan intenzív állapotába beavató produktumok. A hosszú, keletkezéstörténeti elemzés után oda érünk vissza, ahonnan elindultunk: az *Imaginary Dwellings* című film, illetve tárgya olyan ambivalens indulatokat válthat ki nézőjéből, amelyek a lehetséges olvasatok tudatosításával sem jutnak nyugvópontra. „Jakab Irén filmje” ezért is fontos nekünk: amellett, hogy a gondolaterjesztő hetvenes éveknek a pszichiáteri és művészettörténeti nézőpontokat is közelítő dokumentuma, a Kívülállók befogadás- és elfogadástörténetének is része.

„Kelet tündérei találkoznak itt Nyugat tündéreivel”: a kreativitáskutatás jegyében

„[Párizsból Nizzába] nem a klasszikus autótut követünk, hanem az általam választott kanyargós, vidéki utakon haladtunk. A második napon valami lenyűgöző dolgot láttunk, a »Palais idéal«-t – íme a képe és az építő, egy postás portréja. Negyvenévesen úgy döntött, hogy »valóra váltja az álmát«, és harmincegy évig, a postásmunkájával párhuzamosan köveket, kavicsokat és kagylókat gyűjtött a környéken, egy »brouette«⁶⁰-ben (amit nála látsz) szállította őket, és kavicsról kavicsra, kőről kőre egyedül építette fel ezt a furcsa képződményt – ami részben arab mecset, részben angkori templom. Bal oldalon három óriás áll (nézd meg nagyítóval, érdemes)» – írja Simone de Beauvoir amerikai kedvesének, Nelson Algrennek 1952-ben.⁶¹ Beauvoir ugyan nem utal rá, sőt, mintegy a mellékutakon tett csodálatos felfedezésként számol be a chicagói írónak Ferdinand Cheval hauterives-i *ideális palotájáról*, ám ezt e furcsa, esztétikájában hibrid épületet ekkor már a szürrealista művészek táplálta kultusz övezte (és amit Beauvoir e látogatása is növelt). A két háború közötti években – témánk szempontjából egyáltalán nem mellékesen – a freudi pszichoanalízis francia recepciójá-

57 Uo. 35.

58 CARDINAL 1994 (*Id. 56. j.*) 36.

59 „Riveting together a flaming fantasy with the tenacity of his iron will Simon Rodia has realized his dream of glittering towers of steel and

stone set ablaze every night by the Californian sunset.” Részlet a film Jakab Irén írta kísérőszövegéből.

60 Talicska.

61 SIMONE DE BEAUVOIR: *Amerikai szerelem. Levelek Nelson Algrennek 1947–1964.* Budapest, Jaffa Kiadó, 2009. 492.



21. *Correspondences*. Kiállítás az Ideális Palotának Agnès Varda életművében betöltött szerepéről Palais Idéal du Facteur Cheval, Hauterives, 2020

ban élen járó művészek zarándokhelye lett. Kirándulásai emlékét fényképek őrzik, amelyeken a fotogén építmény kiváltotta játékos alkotói öröm is megképződik, de Max Ernst, André Breton, Anaïs Nin egy-egy műben is megemlékezik a palotáról, ezzel is adózva mesés szépségének és a művészeti világ szabályait felülíró keletkezéstörténetének.⁶² Simone de Beauvoir beszámolója után négy évvel, 1956-ban, a szürrealista művészek látásmódjával közösséget vállaló új hullámos filmes Agnès Varda készített fotósorozatot a különleges épületről,⁶³ 1958-ban pedig a görög származású filmrendező, Adonis A. Kyrou a korban divatos művészfilmben mutatta be Chevalt, az építőt és az ekkor már idegenforgalmi látványosságként működő palotáját. A kultusz beteljesítéseként 1969-ben André Malraux kulturális miniszterként védetté nyilvánította az hauterives-i levélhordó életművét mint nemében egyedülálló építészeti alkotást.

Az eszményi palota (*palais idéal*) kultusza a magyar kultúrtörténetbe, pontosabban a lélekelemzés tuda-

mányának történetébe is beszívárgott. Hasonlóan Hans Prinzhorn 1922-ben megjelent, a kifejezés-pszichopatológia területén kulcsfontosságú *Bildneri der Geisteskranken* című könyvéhez, amelynek magyarországi recepcióját mind ez idáig Selig Árpád pszichiáter munkájában tudjuk felmutatni – annak ellenére, hogy a pszichiátriai kezeltek alkotásainak ismerete az európai modern művészetben jelentős tényező, és Max Ernst, Paul Klee, Jean Dubuffet alkotói eljárásában nemcsak konkrét képi forrás, hanem egy lehetséges modus operandi példája volt – az hauterives-i „palais idéal” mint egy esztétikailag in-between produktum szintén nem művész vagy művészettörténész, hanem egy pszichológus, nevezetesen Mérei Ferenc munkásságában tűnik fel. „Álmának tündérpalotáját elkészítette” – írja a gyermeklélektan avatott szakértője Ferdinand Chevalról a szürrealizmus és a mélylélektan kapcsolatát bemutató tanulmányában.⁶⁴ Mérei ebben az írásában a szürrealizmust mint látás- és életmódot ismerteti, és annak

62 Max Ernst kollázsa a velencei Guggenheim Gyűjteményben található, André Breton verse magyarul is megjelent, Mérei is hivatkozza: André BRETON: Cheval, a postás. PARANCS János fordítása. *Új Írás*, 17. 1977. 12.

63 <http://www.lecurieuxdesarts.fr/2021/11/>

agnes-au-pays-des-chimeres-palais-ideal-du-facteur-cheval.html (letöltve: 2021. 11.16.)

64 MÉREI Ferenc: Szürrealizmus és mélylélektan (1977. dec. 8-án datált írás). In: Uő: „...vett füvektől édes illatot.” *Művészetpszichológia*. Szerk. FORGÁCS Péter. Budapest, Műsák Közművelődési Kiadó, 1986. 9–32.



22. Max Ernst: *Facteur Cheval*, kollázs, 1932
Guggenheim Collection, Venecia

mélylélektani forrásait és kísérleteit elemézi, alapvetően Louis Aragon, Sarane Alexandrian, André Breton és Mezei Árpád írásaira hivatkozva, Justus Pál műfordítói munkáját igénybe véve. Az hautes-rievés-i levélhordó, Ferdinand Cheval teljesítményének híre Méreihez a szürrealista művészek csodálatán keresztül érkezett. A szürrealisták csodálata pedig a tudattalanjával közvetlen kapcsolatot létesítő építő-postásnak szólt, aki eltántoríthatatlanul az álmai és víziói sugallatában élte mindennapjait: mérföldes gyaloglásait az ábrándozás kísérte, amely az építéshez használt kövek cseppet sem könnyű gyűjtésében és az álompalota évtizedekig tartó felépítésében materializálódott. Ebben a transzcendentális vezérlésű életmódban „az intrapszichikus állandóan jelen van – írja Mérei –, a tudatos és a nem tudatos egy művön dolgozik, a racionálisnak és a nem

65 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 12–14.

racionalisnak a határa elmosódik, és ebből a homogén, egynemű világból, a tudatosnak és a nem tudatosnak a bonthatatlan kapcsolatából létrejön a mű, az alkotás, a művészi kreáció. Hogy Cheval, a levélhordó elmebeteg volt-e vagy sem, ez nem derül ki. A hagyományos pszichiátria szerint nyilván elmebeteg lenne, és lehet, hogy balkonok, tornyok építése helyett elmeegógyintézetben töltötte volna életének egy részét. De a szürreáliák jelentésvilágában ő nem is akármilyen, hanem egy belső vezérlésű kreatív életet élt”.⁶⁵ Cheval építőmunkája a szürrealisták tudattalan feltáró kísérleteinek, valamint Salvador Dalí, André Breton és Luis Buñuel műveinek kontextusában szemléletes példával szolgál a hipokrizismentes lét megvalósulására: vagyis szemléletformáló mű a pszichológus Mérei számára.

Mérei e tanulmánya, benne a délfraancia eszményi palota ismertetésével és felmagasztalásával Jakab Irén filmje és kutatása mellé kívánczok. A tárgyválasztás egyezése ellenére azonban első benyomásunk az lehet, hogy Mérei már egy kifejtett kultuszt közvetítő és Jakab kevésbé ismert hajlékokat felemelő munkája két külön világ; hogy a két pszichológus kutató ugyan az in-between esztétikák iránti fogékonyságában egymáshoz közelíthető, mégis, az affinitások mögötti szándékok szerint inkább távol állnak egymástól. Mindazonáltal a felmerült egybeesés alkalmat ad arra, hogy az 1959-ben „disszidáló” Jakab Irén később külföldön kibontakozó munkásságát a magyarországi pszichológusok egy fejezetének korabeli kontextusában is megvizsgáljuk. Mielőtt azonban a Mérei és Jakab életrajzában felmerülő hasonlóságok és különbségek vázlatos ismertetésére is kitérve ebbe belefognánk, az excentrikus építmények korabeli kultusza kapcsán annyit megjegyeznék, hogy a kaliforniai Watts Towers építőjének, Simon Rodiának profilképe (Rodiáról Jakab mesél az *Imaginary Dwellings*ben) a Beatles új albumjának, a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*nek a borítójára is felkerült 1967-ben, amit az angol művész, Peter Blake (1932–) tervezett.

Mérei Ferenc (1909–1986) és Jakab Irén életrajzában egyaránt találunk olyan részleteket, amelyek az álompaloták és képzeletszülte hajlékok iránti vonzalom kibontakozása felé hatottak. Mind a pszichológus Mérei, mind a gyermekpszichiáter Jakab a gyermeki játék- és fantáziavilág ismerveit nemcsak szubjektív emlékezet formájában, hanem szakemberi tapasztalatként is ismerték.⁶⁶ Mérei, akárcsak Jakab, ugyancsak

66 Mérei Ferenc életútja számos kutató munkájának eredményeként

többsnyelvű: anyanyelve mellett a franciát is bírja, a háború közötti éveket Franciaországban töltötte, ott tanult. A franciaorientált ismeretszerzés mindkettőjük indulására jellemző, de Jakab a párizsi és zürichi állomás után huzamosabb időre az USA Közép-Nyugat régiójában, annak „az idegent családtagként befogadó” kultúrájában, egészen pontosan Topekában, a pszichoanalitikus alapokon működő Menninger Klinikán rendezkedett be 1962-től.⁶⁷ Mérei Ferencet munkaszolgálatosként gyötörte meg a háború, Jakab Irén apja állásvesztésén keresztül emlékezett meg szakmai önéletrajzában (utalással) a zsidótörvények következtében elszünetedett megaláztatásokról.⁶⁸ Anekdotikus részletek tűnik, de a fotografikus és filmes érdeklődésük felől nézve nem mellékes: mindkettőjük apja fényképész. Mérei édesapja professzionális fotográfus volt, a háború előtt a budapesti Kis Csikágóban vitte üzletét, a nagyváradi Jakab Ödön tisztviselői állása elvesztése után, 1943-tól tanulta ki a szakmát, majd a felszabadulás után nyitott önálló üzletet. Mérei elismert neveléstudományi szakértőből a börtönök foglya lesz 1958 októberétől 1963. március végéig, ahol az elmagányosodás átmeneti időszakában megélt élményeit az álomnyelvi kutatásaiba, a börtönben lopva megírt *Lélektani naplójába* elaborálta.⁶⁹ Az álomkutatás a szakmai eredményeken túl (vagy inkább mindenekelőtt) az öngyógyítás terápiás hatásával bírt Mérei életének e szakaszában. Jakab Irén számára éppen ebben az időszakban kinyílt a világ: utazott, nemzetközi társaságok tagja és alapítója lett, ekkor kelt át a tengeren túlra, ahol a művészetterápia módszerébe is beletanult, azt oktatta, 1964-ben kifejezés-pszichopatológiai egyesületet alapított. Mind élethelyzetéből adódó személyes tapasztalatok (kultúrák közti közlekedései), mind a pszichiáteri munkájában felmerülő szociális kérdések okán a bevándorlók és a kisebbségek problémáira érzékenyítve volt, és ezzel a kijelentéssel aligha túlzunk. Az életrajzi tények e vázlatos felelevenítése és összefűzése persze csak háttérként szolgálhat ahhoz a nyilvánvaló tényhez, hogy mind az *Imaginary Dwellings* című film, Jakab Irén munkája, mind a *Szürrealiz-*



23. Simon Rodia profilképe (felső sor, Bob Dylan mellett) a Beatles lemezborítóján.
Peter Blake–Jan Haworth: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967.
fotó: Michael Cooper

mus és mélylélektan című tanulmány, Mérei Ferenc írása a hetvenes évek szülötte, és amelyekben a képzelet-szülte hajlékok és álompaloták értelmező felemelése tulajdonképpen mélylélektani alapokon valósul meg. „Kelet tündérei találkoznak itt Nyugat tündéréivel” – idézi Mérei Ferdinand Cheval álompalotájának egy feliratát,⁷⁰ és ezt, a meseszövs dikciójánál maradva, metaforikusan Mérei és Jakab érdeklődési körének érintkezési pontjaira is vonatkoztathatjuk. A gyermeklélektanon, illetve a gyermekpszichiátrián túl, mind a Budapesten élő Mérei, mind az ekkor már Pittsburghben tevékeny Jakab a szemiotika tudományának nemzetközi vonulatába illeszkedve nyelvi-mediális kutatásokban is jeleskedett. Mérei már említett *Lélektani naplója* őrzi álomnyelvi kutatásának eredményeit.⁷¹ A freudi hagyományon túllépve a látens álomtartalom

részleteiben is tanulmányozható. E helyt az *Imaginary Dwellings* című film elemzéséhez gondolatmenetem hangsúlyai okán csak dióhéjban foglalom össze. Vö. *Mérei élet-mű*. Szerk. BORGOS Anna–ERŐS Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2006; K. HORVÁTH Zsolt: *Kívül. Peremhelyzet és a habitus formálódása Mérei Ferenc élettörténetében*. Doktori disszertáció. Budapest, ELTE BTK, 2011.

67 Tényi Tamás interjúja Jakab Irénnel, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=2roM18umk74> (letöltve: 2021. 11. 29.)

68 Az MTA Orvosi Tudományok Osztálya Tudományos Minősítő

Bizottsághoz címzett gépiratos, háromoldalas önéletrajz, amelyet a kandidátusi eljáráshoz írt Jakab Irén 1956-ban. MTA Levéltár TMB 940-17.

69 LITVÁN György: Mérei Ferenc a börtönvilágban. In: *Mérei élet-mű* 2006 (ld. 66. j.) 181; MÉREI Ferenc: *Lélektani napló*. Budapest, Osiris Kiadó, 1998.

70 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 13.

71 MÉREI Ferenc: Az implikált tudás az álomban. in: MÉREI 1998 (ld. 69. j.) 173–370.

megfejtése helyett Méreit az álmok „köntöse”, vagyis azok képes nyelvezete, az ún. manifeszt álomtartalom érdekelte. Az ál munkban megjelenő képek önmagukban értelmezhetők: a bennük megjelenő személyek és helyek társas kapcsolatainkról üzennek. A szürrealizmust elemző tanulmányban a freudi tanok lacani értelmezését közvetítő Mérei ezeket az álomnyelvi kutatásait filmnyelvi kutatásokkal fűzte össze, és szorosán e témakörbe illeszkedik a szürrealista művészek tudattalant felfedező kísérleteinek, és azokkal együtt az álom és ébrenlét határán élő és alkotó Cheval álompalotájának az üdvözlése. Mérei szerint a szürrealisták eredményeivel együtt Cheval életműve is az álmok és vágyak realitásának tényét, vagyis a mélylélektanok (!) érvényességét igazolja. Mérei a többes számmal a freudi rendszertől eltávolodó kritikai álláspontját jelzi, ugyanakkor az általa ünnevelt szürrealista művészek egyértelműen a freudi tanokból indultak el lelkesen a tudattalant felfedező kalandjaikra, és léptek a pszichózisokat is szimuláló kísérleteik kockázatos területére.

Ugyanebben az időben, a hetvenes évek második felében, Jakab Irén nyelvi kutatása ugyancsak a pszichoanalízis diskurzusában tűnt fel: a terápiás nyelv, vagyis a terapeuta és a páciens között formálódó nem verbális kifejezés leírásának szentelt figyelmet. Ebben az 1979-ben közölt dolgozatában Jakab a terápiás folyamatban formálódó, egyszeri képi nyelvet a freudi és a jungi modellben elemezi.⁷² A terapeuta és a páciens közötti kommunikációt egy sajátos képi nyelv kialakulásának folyamataként írja le, amelyben a terapeuta szimbolikus rendszere (determinálva az analitikai iskolától) előformálja a páciens képi kifejezési eszközszereszerét, segítve a közlés megindulását, a kölcsönös megértés kibontakozását.

Ám ahol kelet és nyugat tündérei találkoznak, az mégis csak leginkább „időtlen” témánk: a képzeletszülte hajlékok és álompaloták. Feltűnő, hogy a két pszichológus közelítésmódjában rögtön egy hasonlóság mutatkozik: ahogy Jakab a kulturális kohéziót keresi a szokatlan, excentrikus épületek között, úgy Mérei a kulturális hatásokra, a lehetséges előképek meghatározó szerepére tér ki Cheval életművének közvetítésében. „Így hordta haza a köveket, és elkezdte építeni

álmának palotáját, amely mintha egy templomot, egy várat és egy keleti kéjlakot egyesítene. A képeken ez látszik is, ornamentikája az indonéz palotatemplomokra emlékeztet. [...] A levélhordó pedig hordta a köveket, és épített. Nem házat, ahol lakni lehet, nem várat, amelyben védelmet talál az ember, hanem az álommin-tának és a sugallatnak megfelelően valami különleges építménykomplexumot, különleges fényű kövekből.”⁷³ Ám e ponttól érdeklődésük máris széttart a funkcióval bíró mágikus hajlékok és az esztétikai élménnyé nemesülő konstrukciók különböző irányába. Mérei tárgyválasztása a szürrealisták képmutatás nélküli életmódjának és a tudattalant kutató kísérleteiknek elismerésével függ össze, következésképp egy általuk kultikussá lett művet méltat. Cheval álompalotája a műalkotás maga: nem lakni, hanem látogatókat bűvölni álmodták (Cheval jegypénztárat is tervezett mellé), „rendkívüli szépség”-ével és „megejtő poézis”-ével mint egy kiállítási tárgy tündököl. Mérei azonban nem áll meg itt, és az álompalota értelmezésébe egy aktuális kutatási témát⁷⁴ is beleszó: Cheval munkája a kreativitás leírásában, mibenlétének megfogalmazásában is szemléletes példa lesz számára. A századforduló dél-francia levélhordója álmai megvalósításával egy belső vezérlésű kreatív életet élt, amely példaként szolgált a pszichoanalízistől érintett szürrealista művészek számára. A szürrealisták további kutatása pedig erősíti ezt a mintát: a kreativitáshoz az álom és ébrenlét fúziójával, a tudat peremén tett kirándulásokkal lehet eljutni, és ez a fajta kreativitás, úgy is, mint eredményt hozó alkotás, terápiás hatással bír. „Példáikon a pszichológia megtanulhatta azt, hogy a kreatív ember olyan feszültségeket, olyan vágyakat dolgozhat fel magában, amelyekbe a kreativitáshoz el nem jutó ember esetleg belepusztlana. A szürrealizmus megerősíti azt a gondolatot, hogy a kreativitás az ember felemelkedése: felvilágosodás a társadalomban, öngyógyítás a lelki életben.”⁷⁵ A szürrealizmus és a mélylélektan kapcsolatát ismertető Mérei tanulmánya összegzésében a kreativitás társadalmi hasznát hangsúlyozza. Mérei nem magyarázza meg a kreativitást, hanem annak egy saját tapasztalatain is átszűrte leírását adja. Ezzel tulajdonképpen állást foglal a demokratikus pszichiátria, vagyis az antipszichiátria új irányzata mellett

72 Irene JAKAB: Psychopathology of Expression and Psychoanalysis. The Influence of the Therapist's Analytic Orientation on the Patient's Art Product. Invited paper presented at the 9th International Congress of the International Society of Psychopathology of Expression, Verona, 1979. *Confinia Psychiatrica*, 23. 1980. 209–222.

73 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 13.

74 Vö. Erika LANDAU: *A kreativitás pszichológiája*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1974. A magyar kiadáshoz Mérei Ferenc írt előszót.

75 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 32.

(„amelyet ismerünk és becsülünk” – írja), és amely nem zárkózik el a szürreáliák világától, beengedi az élet éjszakai, irracionális oldalát. 1977-ben, a szürrealista álompalotát a kreativitás szimbólumaként értelmező Mérei a szabadság magas fokáról tesz tanúbizonyságot a freudi tanok közlését csak mérsékelten engedő államszocialista diktatúrában.

Jakab Irénnek az előző fejezetben tárgyalt, a képzeletszülte hajlékok építőit elemző pszichológiai tanulmánya a jeruzsálemi konferencia keretében ugyancsak a hetvenes évek kreativitáskutatásának szakmai közegében jelent meg. Ugyanis az 1976-os izraeli találkozó, ahová Jakab az *Imaginary Dwellings* című filmmel és az ahhoz kapcsolódó lélektani kutatással érkezett, a kreativitás és pszichoterápia kapcsolatának témája köré szervezték. Ellentétben Méreivel, aki a szürreáliák világának közvetítésével egy nemzetközi viszonylatban újra eleven művészettörténeti hagyományt gazdagít kreativitásfelfogásával, a besançoni pszichiáterek szempontjai közt nem jelenik meg expressis verbis a bemutatott képzeletszülte hajlékok művészettörténeti értékének kérdése. Az *Imaginary Dwellings* című film pszichiáter alkotóinak szemléletmódjában egyrészt érvényesülni látszik az a tézis, miszerint művészet és kreativitás nem ekvivalens egymással, hiszen a műalkotások létrehozásának folyamata jórészt mintakövetésből áll, ellenben a képzeletszülte hajlékok alkotói a tanult és tanítható művészeti-esztétikai formáktól meghökkentően eltérő, a pszichopatológiával érintkező monomániás és repetitív formavilággal állnak elő. Ezzel összefügg, hogy a képzeletszülte hajlékok leíró bemutatásában, főleg a francia Ferdière és a német Behrends szövegében az a 19. században gyökerező pszichiátriai hagyomány él tovább, amely szerint a képalkotás (ez esetben a hajlékteremtés) egy, a lélekhez vezető út a pszichiáter tekintetében, egy, a páciens megértését segítő médium. E hagyományból Jakab Irén lélektani kutatása, tanulmányának a szociálpszichológiai értelmezésig eljutó összegzése mutat kiutat, valamint filmbéli „megszólalása”, a Simon Rodia alkotófolyamatát a líra nyelvén tolmácsoló narrációja, de még inkább a

pszichiáteri narrációkat keretező szövegrészei. Mint ha figyelme, nem meglepő módon, inkább a kulturális ütközőzónákban lehetséges boldogságkeresés módjaira lenne érzékeny: az itáliai bevándorló Simon Rodia égre törő tornyainak lírai megközelítése, valamint emfaticus záró sorai beszédesek e tekintetben. „Meggmenekültek ezek az építők teremtményük labirintusa által, miközben testük és lelkük végső nyughelyük felé törekedett? Játszani, építeni, elmenekülni, egy álomtól valóra váltani – ezek az emberek ezt elérték. Világukban a vágy alakította a jövőt, valóság és álom pedig könnyedén összevegyült.”⁷⁶

Ez a részlet a szürreáliák tartományában keletkező alkotófolyamat Mérei adta leírásával cseng össze, ugyanakkor feltűnő, hogy a képzeletszülte hajlékok építőinek lélektani elemzésében Jakab a kreativitás fogalmával nem operál, viszont a gyermeki képzeletvilág sajátosságát, a valóság és álom könnyed vegyülését a film elején és végén is hangsúlyozza. Ezzel azonban, kimondatlanul ugyan, de a kreativitáskutatás egy hivatkozási pontját, mondhatni alapszövegét, annak nyitó tételét idézi meg. Sigmund Freud *A költő és a fantáziaműködés*⁷⁷ című rövid írásának felütésében a gyermeki szerepjátékok világába vezet vissza olvasóját: ahogy a gyermek, úgy a kreatív író is egy képzeletbeli világot teremt; érzelmekben gazdag, illuzórikus világ ez, amelyet mind a gyerek, mind az alkotó teljesen komolyan vesz, ugyanakkor valóság és képzelet határát mindketten pontosan tudják. Jakab Irén – olvasatunkban Freud nyomán – a gyermeki képzelőerő és a képzeletszülte hajlékok építőinek világa közt kapcsolatot teremt, ám függőben hagyja a határok felismerésének kérdését, freudi értelemben a kreativitás ismervét. Nemcsak a pszichopatológiás jegyek beazonosításától, de a kreativitás meghatározásától is távol tartja magát. Évtizedes teremtési folyamatokat és azok eredményét láttatja, freudi alapon keretbe is foglalja azokat, ám értelmezésükben nem foglal állást, felmutatásuk inkább nyugtalanító, tovább gondolásra késztető kérdésként hat. Tanulmánya így leginkább az eklektikus pszichiátriai és pszichoterápiás módsze-

76 Részlet a film befejező szövegrészből: „Does one’s carved labyrinth of impenetrable symmetry become the others brilliantly decorated, endless spiral, piercing the sky? Were they all driven through the labyrinth of their lives to build a bridge over an unacceptable present by connecting a glorious past with an imaginary future? Have they escaped by means of the labyrinth of their creations while striving towards the final resting place of their body and soul? To play, to build, to escape, to realize a dream these men have achieved it. In their world, desires create the future while reality and dreams are fused with ease.”

77 Sigmund Freud: *Der Dichter und das Phantasieren*, 1907/1908. Sigmund Freud: A költő és a fantáziaműködés. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Szerk. BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc. Budapest, Filum Kiadó, 1998. 59–64. Jakab Irén könyvtárában az angol fordítás van meg Albert Rothenberg kreativitás témában szerkesztett szöveggyűjteményében. Sigmund FREUD: Creative Writers and Day-dreaming. In: *The Creativity Question*. Ed. by ALBERT ROTHENBERG–CARL L. HAUSMAN. Durham, N. C., Duke University Press, 1976. 48–54.



24. Kiállításteriőr. Defiant Muses. Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2019–2020
Fotó © Perenyei Monika

rek rengetegében sürgetővé vált kreativitáskutatás nemzetközi vonulatába illeszkedik, amely támpontként tételezte magát a hagyományos, intézményes pszichiátria módszerei között, és a klinikai közegben működő, Jakab Irén által felügyelt művészetterápiás foglalkozásokban is segítség lehetett. Ugyanekkor ez a pszichológiai kutatás (szinkronban a filmes munkával) a szorosan vett medikális diskurzustól való elhajlást is példázza, és részét képezi annak a komplex szemléletmódváltásnak, amelyben alkotókról írva a patográfiák helyét egyre inkább a pszichobiográfiai elemzések veszik majd át.⁷⁸

78 Vö. Kőváry Zoltán tanulmányának „Lángész és örültség: patográfia vs pszichobiográfia” című első fejezetével. Kőváry Zoltán: *Látomás*

Mind Mérei, mind Jakab a kreativitáskutatás diskurzusába illeszthető munkájában pszichoanalitikai alapon közelít az alkotás folyamatának bemutatásához. Mérei meggyőződéssel szól a tudat peremén fogant kreativitás gyógyító erejéről, és mindennek társadalomformáló hatást tulajdonít. Jakab felmutatásként működő állásfoglalása ugyancsak az alkotás terápiás hatásának elismerésével ér fel, de klinikai pszichiáterként, fogyatékossgal élő gyerekek orvosaként óvatosabb és egyben gyakorlatiasabb: a világtól elforduló, autisztikus alkotás (megjegyzem, úgy is, mint belső emigráció) az egyéni sorsutakon jótékony hatással bírhat, de valóság és álom végletes összevegyülése

és indulat a képzőművészetben. Csontváry és a kreativitás a mai pszichobiográfia tükrében. *Imágó Budapest*, 23. 2012. 35–61.



25. Micha Dell-Prane: Delphine Seyrig és Ioana Wieder videóznak egy demonstráción, 1976
Centre audiovisuel Simone de Beauvoir

(és annak számtalan formája és szintje) a freudi értelemben vett kulturális rossz közérzet (kezelendő) tünete is lehet.

Semmi szerep. Inkább a cselekvés és a kibontakozás különféle módjai⁷⁹

Tanulmányom záró fejezetében az art brut filmes reprezentációjának máig gazdagodó körében vizsgálom az *Imaginary Dwellings* című filmet. Az art brut alkotások és alkotók filmes bemutatásának kontextusa tanulságokat ígér, mert az art brut-re és vele együtt a „pszichopatólógias művészetre” irányuló figyelem és módszertanok változásait is kiolvashatjuk belőle. A nehézséget a szűk réteget megszólító filmes alkotások hozzáférése jelenti. A hivatkozott filmek egy része archívumok mélyén rejtőzik (talán), jó esetben egy-egy lista is fellelhető, vagy digitalizált verziójuk némely részlete online böngészéssel elérhető.

2020 januárjában a madridi Museo Reina Sofía kiállítótereiben igazi meglepetésben volt részem. A *Defiant Muses. Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s* című kiállításon olyan, az art



26. Aloïse Corbaz Alfred Bader felvételén, 1948
Collection de l'Art Brut, Lausanne

brut és a pszichiátriátörténeti kutatásaimhoz kapcsolódó ismeretek kerültek elő, amelyek nagyjából archívumok mélyén várják felfedezésüket: filmek, amelyek ez esetben ugyan a nagyközönség számára készültek, elérhetőségük mégis akadályba ütközik. A kiállítás maga a dívszerepet lebontó színésznő, Delphine Seyrig (1932–1990) aktivista munkájának történetét mutatta be olyan audiovizuális dokumentumok, videófelvételek és filmrészletek segítségével, amelyeket nagyjából a párizsi Simone de Beauvoir Audiovizuális Centrumban őriznek. Delphine Seyrig, Alain Resnais *Tavalý Marienbadban* című enigmatikus filmjének (1961) főszereplője a nymphenburgi kastély (Amélienburg) fényűző barokk enteriőrjében tollas boákkal ékesített attraktív öltözetben és szoborszerű nyugalomban varázsolja el a nézőjét; hipnotikus, akárcsak az Orpheus és Eurydiké-történet avantgárd parafrázisa, és persze a filmes technológia illuzórikus csodája maga. A szépséges diva azonban maga is képszerű: csábító, de akaratának kinyilvánításában

79 „No roles. But different ways of acting, of progressing” (Delphine Seyrig, 1972). *Defiant Muses*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019–2020.



27. Kiállításteriőr. Defiant Muses. Delphine Seyrig and the Feminist Video Collectives in France in the 1970s and 1980s.
Fotó © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía archívuma

korlátozott. Ennek a szerepnek teljes ellentéte Seyrig aktivista munkája: feminista demonstrációk résztvevője, a megmozdulások videós megörökítője volt a hetvenes és a nyolcvanas években. Ami a kiállításon engem leginkább megfogott – tagadhatatlanul érdeklődési és kutatási körömből adódón –, az Seyrig egy bizonyos filmszerepének a szemléletére is hatást gyakorló változása. Ez a szerep pedig nem más, mint az art brut alkotó, a már említett Aloïse Corbaz személyének megformálása, majd a szerepformálás korlátai alól való felszabadulás a Mary Barnesszal (1923–2001) történő találkozás során, aki Aloïse-hoz hasonlóan ugyancsak a festés, a képzőművészet materiálisan érzéki folyamatában talált megnyugvásra a frusztráló feszültségek képpé formálása során. (A londoni Kingsley Hallban, ahol 1965-től Ronald David Laing és köre demokratikus pszichiátriai módszerekkel gyógyítottak.) Seyrig e két élettörténeti állomásához, értelemszerűen, egy-egy filmes alkotás kapcsolódik.

A korábbi, Liliane de Kermadec (1928–2020), a lengyel származású francia rendezőnő 1975-ös munkája, amely Aloïse Corbaz életét filmesíti meg: zenei tanulmányait, politikai akcióit, korai bezárását (1917), az intézeti élet során a betegséggel együtt kifejlődő alkotói tevékenységét és művei elfogadásának apatikus tudomásul vételét. A gyermeklány Aloïse alakítója, Isabelle Huppert e szereppel debütált, a felnőtt Aloïse megformálója az ekkor már híres Delphine Seyrig. Aloïse filmes reprezentációjának történetéből két mozzanatot emelek ki. Mindenekelőtt szorosan témánkhoz tartozik, hogy Aloïse alkotói tevékenysége már a hatvanas évektől ismert volt. Színes krétával „gombolyított”, az operák világából hatalmas szemekkel és óriási vörös mellbimbókkal kilépő nőalakjai Jean Dubuffet gyűjteményének értékes darabjai voltak már ekkor, nemcsak összetéveszthetetlenül egyéni esztétikai minőségük, hanem a robbanás-szerű feszültségoldás képi alakzatának megteremtése

okán is. 1961-ben a lausanne-i pszichiáter Alfred Bader (emlékszünk, a besançoni asztaltársaság tagja 1974-ben) képzőművészeti igényű albumban ír munkáiról a képi kifejezés pszichopatológiájának vonulatába illeszkedően. Figyelemre méltó, hogy Bader a képileg sajátos világot teremtő, betegségükben is kreatív páciensek (nagyon ritka) munkáinak művészeti elemzését pártolja. Ez az elgondolás Roger Cardinal tevékenységével érik be a hetvenes évek elejére, aki nem a „Kulturális Művészet” kritériumrendszerével, hanem egy, a Kívülállók képtermésének jellegzetességeire figyelve írja le az outsider art ismérveit. Bader elemzésében „természetesen” az orvos is megmutatkozik: akármennyire is méltató Aloïse alkotásaink bemutatása, a betegségben manifesztálódó századfordulós női sors szomatikus részleteinek kiadása (a megértés jegyében) visszatetszést keltőn tárgyiasító. Bader filmet is készített Aloïse-ról halála után két évvel, 1966-ban.⁸⁰ A *Magic Mirror of Aloïse* vélhetően orvosi filmek archívumában van, számomra hozzáférhetetlen, így az orvosi tekintet filmes reprezentációja, vagy annak felszámolása megválaszolhatatlan kérdés jelenleg. Viszont ezt az eltárgyasító és elszigetelő pszichiáteri tekintetet írja fölül Liliane de Kermadec 1975-ös filmje, amelyben Aloïse megformálása a történelmi idők szociokulturális közegének, pszichiátriai intézményeinek és benne a résztvevők interakcióinak megelevenítésével valósul meg. Ami érdekes azonban, hogy tíz évvel később, 1986-ban, Delphine Seyrig és Mary Barnes filmes találkozásának egymásra figyelő, performatív élményében Seyrig már a szerepalakítást magát is, még ha oly érzékeny és empatikus is volt, kínosnak találja. Abraham Ségal 12 perces filmje, a *Couleurs folie*,⁸¹ a filmkészítés performatív modellje: filmes találkozás és a találkozással létrejött filmes dialógus megörökítése. Delphine Seyrig párizsi lakásában fogadja Mary Barnest. Seyrig még az Aloïse filmre készülve mélyült el Mary Barnes önfeltáró, a pszichiáterével közösen írt könyvében,⁸² és ez alkalommal a két nő e film megnézésével közeledtek egymáshoz, illetve ismerkedtek és készültek együtt a felvételre. A már filmre vett beszélgetésben Seyrig feltárukozik a szerepformálás kétségeit és nehézségeit illetően, Barnes pedig a belső világ térbeli tágasságáról, a festés érzéki vonzásáról, a vörös szín és a kézzel festés adta örömről, a lelki feszültségről mint kiapadhatatlan alkotói forrásról (így az ún. alkotói válság számára ismeretlen voltáról) vall. A dialógust



28. Aloïse Corbaz: *Pêche miraculeuse du brodequin de Thalie*, 1954 körül
Collection de l'Art Brut, Lausanne

megörökítő, tizenkét perces filmbe olyan jelen idejű és archív képeket illesztett a rendező Ségal, amelyeken Mary Barnest láthatjuk alkotás közben és Delphine Seyriget Aloïse szerepében. Aloïse Corbaz életének és alkotásainak 1961-től 1986-ig ívelő reprezentációja, Mary Barnes közreműködésével, szemléletesen példázza az art brut alkotók megközelítésében tapasztalható változásokat. A terápiás gyógymódok és az alkotásokat elemző szempontrendszerek változása, valamint az alkotóknak még életükben bekövetkező elismerése oda vezet, hogy a róluk készülő kép alakításának maguk is részesei legyenek. Mindez az *Imaginary Dwellings* esetében azért érdekes, mert ebben az összefüggésben válik láthatóvá, hogy a kifejezés pszichopatológiájának és az

80 Alfred Bader 1961-es írásához lásd a 44. jegyzetet. Az 1966-os film adatai: *The Magic Mirror of Aloïse*, színes, 30'

81 <https://vimeo.com/220611197> (letöltve: 2021. 11.11.)

82 Dr. Joseph BERKE–Mary BARNES: *Two Accounts of a Journey through Madness*. London, MacGibbon and Kee, 1971.



29. Jelenet Agnès Varda *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) című filmjéből a rendező önarcképével

outsider artnak a történetében a besançoni pszichiáterek asztaltársasága filmjükkel egy olyan stádiumot rögzített, amelyben már a régmúlt Kívülállóinak munkái sem elemezhetők skrupulusok nélkül kizárólag pszichopatográfiai szempontrendszerben.⁸³ A képi kifejezés pszichopatológiájának kutatási eredményei feloldódni látszanak az art brut esztétikáját író művészettörténeti kutatásokban, a terápiás foglalkozásokat vezető művészek alkotómunkájában. Ugyanakkor a kreatív asszociációs folyamatokat gátló gyógyszeres kezelés elleni hangok erősödésével eljőhet az az időszak újra, amikor a pszichotikus állapotok megélését vállaló és a ritkán ezzel együtt járó kreatív folyamatok megélését tanúsító alkotók (mint például anno Mary Barnes és Aloise) munkáinak megértésben a művészettörténész a neurológushoz, vagy a pszichiáter terapeutához fordulna.

A képzeletszülte hajlékok filmes reprezentációjának kortárs példái ugyancsak az alkotók részvételével készültek és készülnek. A Cheval álompalotáját is alaposan ismerő filmkészítő Agnès Varda 2000-ben egy olyan filmmel jelentkezett, amely egyrészt a festészet iránti szenvedélyéből, másrészt a marginalizált létmódok és peremjelenségek iránti figyelméből született. *Les glaneurs et la glaneuse* (*The Gleaners and I*, magyar fordítása az értetlen *A guberálók és én*) című filmje Jean-François

Millet *Kalászszedők* (*Les glaneuses*, 1857) című festményének mozgóképes kiterjesztése, egy, a *cinéma vérité* eszközeivel és a legújabb digitális kamerák lehetőségeivel élő filmes parafrázis jelen időben. Figyelemre méltó, hogy a filmkészítő azonosul a gyűjtögetőkkel, a kézi kamerája segítségével képeket gyűjtő glaneuse-ként mutatkozik be, és miközben a gyűjtögetés példatárát gyarapítja, a felvételek szereplői is megszólalnak. A gyűjtögetés és gyűjtés szokása Varda filmes munkájának tanúsága szerint ámulatba ejtően kiterjedt, az élelemtől a kidobott holmin és bolhapiaci tárgyakon át az újrahasznosított tárgyalakotásig, a mezőgazdaságtól a művészetig ível, és e kulturális gazdagságnál már csak a film vetítése után érkezett nézői reakciók özöne okozott nagyobb meglepetést. A nézők visszajelzésének tükrében Millet festményének kortárs közegben történő filmes reanimálása, életre keltése Varda legsikeresebb filmje lett. Ez a film egy *road movie* is, a filmkészítő ugyanis a gyűjtögetés (a termésmaradék aratás utáni összegyűjtése) hagyományának szó szerint a nyomába ered: festészeti forrásvidékéről, az ikonográfiai típusok múzeumi bemutatásától indulva a szántó- és szőlőföldek mai gyűjtögetőin, az urbánus alternatív életformákon át a hulladékból alkotó vizuális művészekig, a reciklált tárgyak halmozásával a képzelet szülte hajlékát bővítő

83 Vö. ILLÉS Anikó: Művészetterápia a közoktatásban: elméleti lehetőségek és etikai megfontolások. *Új Pedagógiai Szemle*, 59. 2009. 233–240.



30. Bodan Litnianski: Jardin aux coquillages (kagylók kertje)
Fotó © Wikipedia



31. Jorge Soares „Boavista Gaudíja” és képzeletszülte hajléka, Portugália
Fotó © Alexandre Pomar

orosz bevándorlóiig, Bodan Litnianskiig (1913–2005) jut el. Litnianski tizenhét évesen érkezett Franciaországba, szakmája cipész, de kőművesként kapott munkát. A második világháború éveiben a német hadsereg foglyaként a munkatáborok poklát is megjárta. Kagyló-kertként ismert képzeletszülte hajlékának a hulladék tárgyak újrahasznosításával történő bővítésébe és díszítésébe 1975-től, nyugdíjba vonulásától vetette bele magát intenzíven.

Michel Thévoz művészettörténész és filozófus, aki 1976-tól 2001-ig a lausanne-i Collection de l'Art Brut vezetője volt, *Anti-múzeum* című, angolul 1994-ben megjelent tanulmányában,⁸⁴ nemcsak az art brut sajnálatos kommercializálódásáról és az art brut alkotók munkáinak befogadását hajdanán meghatározó vizuális ártatlanság mítoszának tarthatatlanságáról ír, hanem az art brut újabb megjelenési formáiról is gondolkodik. Thévoz, hűen az art brut iránti elköteleződéséhez, az ellenállás kritikai platformján marad és az elmúlás lélekállapotait elfojtó kultúránkban az időskori kibontakozásra irányítja figyelmünk. Picasso, Matisse, Cézanne, e jelentős művészek korábban ignorált kései munkáinak a Kulturális Művészet intézményrendszerében zajló felértékelését is érvelésébe vonva határozottan állítja: „the future belongs to the old”, azokhoz, írja, akik a mindennapi munka rutinja alól felszabadulva, nyugdíjba vonulásukkal a gyermeki alkotókedvükhöz és inspirációs forrásaikhoz

is visszatálnak; mintha a tízes és hetvenes éveik közötti idő csak egy, a kreatív évek közötti unalmas köztétel lett volna. Ismert életművekkel (Gaston Teuscher, Alois Wey) szemlélteti: az art brut alkotók a napi rutin fegyelmét levetkező, különféle alkotó tevékenységekben örömet lelő idős emberek közül kerülhetnek ki.⁸⁵

Tiago Pereira és Alexandre Pomar dokumentumfilmje Jorge Soares Lisszabontól nem messze lévő képzeletszülte hajlékát örökítette meg 2016-ban.⁸⁶ Soares 1942-ben született, 1972-ben vette meg vágyott hétvégi házát, amelyen nyugdíjba vonulása és felesége halála után, a 2000-es évek fordulójától kezdett el intenzíven, fáradhatatlan kitartással dolgozni. A ház nemcsak a Portugáliában elterjedt azulejo csempék újrahasznosításából készült figurális és ornamentális mozaikburkolatot kapott, de mágikus erővel is felruházta lakója. Soares őrző figurákat állított (mozaikburkolatként) a bejáratok mellé, és örömet adó elfoglaltságát 2042-ig, százéves koráig tervezte folytatni, amely dátumot nemcsak gondolatban, de mozaikként is kitűzte otthona oromzatára. A *Boavista Gaudíjaként* emlegetett építő 2020-ban elhunyt, de házát, amelynek sorsa képzeletszülte hajlékként bizonytalan, egy olyan film őrzi, amely az idők folyamán változó résztvevői filmkészítés jegyében magát az alkotót is megőrökíti, megjelenését, munkamódszerét, beszédét és gondolatait is őrzi. A szembe-tűnő különbség a régmúlt és a jelen látomásos építői

84 Michel Thévoz: *An Anti-Museum. The Collection de l'Art Brut in Lausanne*. In: HALL–METCALF 1994 (ld. 56. j.) 69.

85 Vö. Edward W. SAID: *On Late Style. Music and Literature Against the*

Grain. London–Berlin–New York–Sydney, Bloomsbury, 2007.

86 Ezúton is köszönöm Stefanie Gil Franco lisszaboni művészettörténészeknek, hogy felhívta az épületre és a filmre a figyelmem.



32. Azulejo technikával készült védőszent Jorge Soares „álompalotáján”
Fotó © Alexandre Pomar

között talán éppen az, hogy míg előbbiekről leginkább a pszichopatográfia diskurzusából, valamint pszichopatológusok figyelmének jóvoltából egy olyan ritka filmnek köszönhetően tudunk, mint amilyen az *Imaginary Dwellings* is, korunk látomásos építői több irányból is figyelmet kapnak, ők maguk pedig nyilatkoznak. Ami viszont közös mind a régmúlt, mind jelenünk látomásos építőiben az az, hogy így vagy úgy, de megteremtették, vagy a körülményekből adódón megkapták annak a lehetőségét, hogy szubjektív belső idejüket megéljék, és egyetlen alkotói cél alá rendelve teljesítsék be küldetésük, és adjanak formát nem szűnő motivációjuknak és

kitartó munkakedvüknek. Az önreprezentáció és a gyors produkció kényszerítő közegében a standard módon ketyegő Kronossal szemben a folytonosságot termő szubjektív Tempus választása olyan fenomén, amely a kritikai kortárs művészet figyelmére érdemes.

Zárszó

Az *Imaginary Dwellings* című film építményeihez hasonlóan a kortárs képzeletszülte hajlékok esetében is kitapintható az alkotók spirituális indíttatása, otthonuk (világuk) mágius védelmének biztosítása, és nem utolsósorban az alkotófolyamat naponta megújuló folytonosságában az elszenvedett veszteségek (gyász) és traumatikus élmények terápiás hatású feldolgozása. A produktumok, amelyek Michel Thévoz meglátásában ugyan másodlagosak az alkotói folyamathoz képest, egy-egy ritka esetben olyan sajátos, excentrikus jegyekkel bírnak, amelyekkel túlnőhetnek közvetlen környezetük határain, és további sorsuk már nemcsak szűk közösségük visszajelzéseinek és befogadói hajlandóságának, hanem az art brut ügyét fontosnak tartó, a Kívülállók esztétikájára érzékeny szakemberek képviselőit is függvénye. Jakab Irén nemcsak pszichiáterként, hanem a jogfosztottság és az idegenbe érkezés létélményét tapasztalatból ismerő emberként is érzékenyítve volt arra, hogy a védelmet adó képzeletszülte hajlékokra a megértésen túl az öngyógyítás képessége iránti tisztelettel, adott esetben csodálattal tekintsen. Jakab szakmai felkészültsége és nyelvtudása által láthatóan otthonosan mozgott, de legalábbis magabiztosan helytállt szokatlanul új helyzetekben, legyen az klinikai praxis, ahol gyermekeket vagy idős embereket gyógyított, nemzetközi tudományos rendezvény, vagy éppen alkotókkal együttműködő filmkészítés. A „dwelling” 20. századi lehetetlensége, abban az értelemben, ahogy arról a palesztin-amerikai Edward W. Said beszél,⁸⁷ Jakab Irén életére is vonatkozatható, ugyanakkor elgondolkodtató: paradox, de mintha a transzkulturális kapcsolatban folyamatosan elevenen tartott társasági munka, a képi kifejezés pszichopatológiájának nemzetközi „mozgalma” lett volna az ő védelmező „álompalotája”. Egy, az országok és kontinensek közti távolságokat áthidaló konstrukció, amely otthontként szolgálhatott a saidi értelemben

87 SAID 1993 (ld. 14. j.).



33. Fénykép a székesfehérvári Bory-várról Jakab Irén hagyatékában
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény

vett száműzött értelmiségi, a pszichiáter-pszichológus Jakab Irén számára.

Függelék

A képzeletszülte hajlékok témája mint vizionárius környezet a Jakab Irénnel dialógusban álló Hárdi István írásaiban is megjelenik,⁸⁸ sőt, Hárdi ajánlotta Jakab figyelmébe az e tekintetben figyelemre méltó székesfehérvári Bory-várat és a soproni Taródi-várat. A képzeletszülte hajlékoknak a gyermeki szerepjátékok örömét idéző aspektusa okán Bernáth Béla máriatelepi excentrikus villája is érdekes lehet, amelyet nemcsak fényképekről és képeslapokról,⁸⁹ hanem Bernáth Béla fia, a festő Bernáth Aurél egy rajzáról, és az *Így éltünk Pannóniában* címmel 1958-ban megjelent regényes memoárjának leírásából ismerünk.

„Ez a villa a maga nemében építészeti csoda volt.⁹⁰ Megvan a fényképe, s többször előveszem, hogy apám képzeletének sajátosságában elmélyedjek. Legelőször azt kell mondanom róla, hogy tervével – melyet minden részletében ő készített – megelőzte korát. Nemcsak, mert a villa minden akkor divatos építészeti stílustól elütött megjelenésében, hanem mert olyan formaelemeket tartalmazott, amilyenek nálunk csak az 1930-as



34. Fénykép a székesfehérvári Bory-várról Jakab Irén hagyatékában
MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény

évek építészetében váltak általánossá. Már az is eleget mond, hogy minden magyar hagyomány híján, talán először alkalmazta a lapos tetőt, meg hogy a villának három szobája mellett legalább hét terasza, balkonja volt. Balkon, terasz volt minden irányban, észak felé a Balatonnak, a zöme délnek, hűvösebb időkre a napsütésnek. Az emeleti szoba tetején is terasz volt, melyre falépcső vezetett.

88 Hárdi István: *Képek a lélek mélyéről. A Szentgotthárdi Gyűjtemény*. Budapest, Literatura Medica Kiadó, 2012. 20.

89 Huszár Mihály–SAMUNÉ BOGYÓ Hajnalka–SÁNDOR Csaba–VIDÁK Tünde: *Üdvözlét Balatonmáriafürdőről! Képeslap-válogatás egy*

délnyugat-balatoni település múltjáról. Marcali, Balatonmáriafürdő Község Önkormányzata, Marcali Múzeum, 2016. 56–57.

90 Kiemelés tőlem – P. M.



35. Béliavár egy Bernáth Béla által kiadott képeslapon
Közölve in: *Üdvözlét Balatonmáriafürdőről!* 2016 (ld. 89. j.)

Ezek voltak az új és célszerű elemek a villán. Volt ott azonban romantikus is. Hogyan is hiányozhatott volna?! Nehezen képzelhető el, hogy apámat, ha építészeti hánykolódásaiban rátalált is valami különlegesen újra, el ne kapja egy ábránd a múltból. *Álljon tehát az ábránd az új mellett, forrasszuk össze a kettőt – gondolhatta. Így keletkezett a vártorony-utánzat.*⁹¹

Elnézem ezt a kis fényképet a kezemben és igazán nem tudom, sírjak-e, nevessek-e. Egy kb. tíz-tizenkét méter magas, négyszögletű torony áll ott, sarkaiban csipkézettel. Harciasan néz a Balatonra, s dacol, egyéb ellenség híján, a széllel.

Milyen szívesen elnézném most, érett fejjel, apámat építészeti tervezgetése közt, milyen jó volna most ellesni a pillanatot, amint a tornyot hozzáilleszti a merőben más szellemiségű épülethez! *Volt-e neki aggálya, hánykolódott-e a stílus-ütközések miatt* – mindez már meg tudhatatlan. Jó volna elbeszélgetni most vele, s kifogásaimmal próbára tenni érzelmi hevét, amely a tornyot teremtette. *Feladná-e ábrándja téglába épülését, a teremtő művésznek ezt a nagy pillanatát, a megvalósulást? Nem hiszem. Kemény koponya volt ő lényegében.*

A villa épült. Nagy dolog lehetett, különösképpen a torony. Anyám írta egy napon: »Már kilenc méternél vagyunk.«

Akkor még a villa és a Balaton közt csupasz legelő volt. A szőlőket is jóformán abban az időben telepítették. Kis, nádas prэшázak állodogáltak jobbadán a környéken. A torony így kétszer olyan magasnak látszhatott,



36. Bernáth Aurél: *Béliavár*, toll, papír, j. n., 1956
Kieselbach Galéria és Aukciósház, fotó © Kieselbach Galéria

mint valójában volt. Erre jött még a villámhárító, amely egyben a zászlórudat is adta. Kész lett tehát a villa, elkezdte állodoglását a homoki szőlőtőkék közt. Mivel a ház körüli fásítás apró csemetéi alig voltak nagyobbak, mint a szőlőtőkék, a torony romantikáját halk zenéjével akkor még nem festette alá az ültetett fenyők és nyárfák susogása. Milyen kemény próba lehetett így apámnak művét a tűző napban, a mértani ábrát adó szőlőkarók rendje között látni megvalósulva. Fújt a sívó homok dél felől; a ház előtti legelőn és a sekély vízben pedig Festetics herceg bivalycsordája szuszogva hentergett. *Az építészek ritkán tudják álmaikhoz illeszteni a levegőben száguldó homokfelhőt vagy a legelő bivalyokat. Milyennek mutathatta vajon magát a ház a valóság kemény ölében?*

Eljött a villa keresztelőjének napja is. Béliavárnak nevezte el apám a művét. Az ilyen házavató már akkor elég nagy múltra tekinthetett vissza a Balaton partján. Épültek sorban a villák, új üdülőhelyek, új vasútállomások keletkeztek. Ha megyünk a vonaton, sorra olvashatjuk a kor-, a kedély-, a társadalmi viszonyok és műveltség meghatározta villaneveket. Mily szép ez

91 Kiemelés tőlem – P. M.

az út Világostól Szentgyörgyig, még ha csak a neveket olvassuk is! Kicsendül belőlük az öröm, a családi élet melege, a magyar szívesség.

E villanevek kedvességét még az is fokozza, hogy a *villa* rokonértelmű szava: a *lak*, rag is egyben. Mennyi kedves humor, vagy duplaértelműség csattan így össze! *Várlak*, mondja a talán legegyszerűbb fogalmazás és a legszívélyesebb. Nincs benne semmi túlzás. A nyaralás egyben elszakítottság is az otthontól. Félszívvvel, kissé önkívánta száműzetésben van a legtöbbje a víz-nél. Várja hát az unokát, rokont, barátot, hogy űzze az egyedüllétét, melyet nehezen bír és szívvvel adja érte cserébe a helyadta változatosságot. *Ősszespóroltalak* vagy *Megkoplaltalak*, mondja egy-egy kispénzű, aki garast garasra téve tört a vízhez. Egy kis horgászvityilló gazdája fájdalmas rezignációval, de a szükségben is tette kész humorral a *Nagyobbnak-képzelvek-lak*-ból horgász. A magántulajdon egyik tudatos híve a *Kicsi*,

de az enyém-ben, egy önzetlen, az *Enyém, tiéd, övé*-ben lakik. De ki tudná mindet elsorolni?!

Fut velünk a vonat. Ma már majdnem házsor falazza végig a Balatont. Mintha egyetlen népes család szállta volna meg a partot! Ma már sok helyt összeborulnak a fák is a villák fölött, s virágzó bokrok kerítenek házat, telket, úgyhogy a víz is csak itt-ott, ha előbukkan. Zsongnak az állomások a vendégváróktól, s a leszállt férjet, rokont üdvivalgás fogadja. Színes ruhák, meztelen lábak, napsütötte arcok tűnnek elő az ösvényeken, vagy éppen most bújtatja el őket egy forduló. Kerékpározó asszony, kis öszvérfogaton leány, csónakot eszkábáló serdülő fiú, komoly, meglelt horgász-apák, vagy tengerésztisztnek maszkírozott, magasrangú államhivatalnokok – *mind-mind valami területen kívüli boldogságban, gyerekes babaszoba-örömben élnek. Mintha az mondanák: – Itt vagyunk: megérkeztünk Bergengóciába.*⁹²

92 BERNÁTH Aurél: *Így éltünk Pannóniában*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1958. 68–70. Kiemelés tőlem – P. M.

Imaginary Dwellings

On the work of Irene Jakab in the light of her film works

Irén Jakab was not only the “grande dame of the psychopathology of pictorial expression” (G. Roux), but also a recognised authority on the psychiatric and special educational development of children with intellectual and emotional disabilities, and the developer of the John Merck Program (1974–82, “multi-discipline and multi-modality treatment technique for children). Irene Jakab extended the scope of these two activities, which are well-defined but tangential to the therapeutic application of the visual arts, through her work as an organiser and editor transcending national and continental boundaries. These activities are commemorated in the edited volume of presentations given at the SIPE congresses.

Irene Jakab, a polyglot of Transylvanian origin (born in Nagyvárad/Oradea, 1919), also showed her wide-ranging knowledge and sensitivity in her interest in the arts. In addition to the diagnostic therapeutic use of art (art in therapy - following the method of Margaret Naumburg), she was particularly receptive to new media and various forms of film representation. Two aspects of her psychiatric work (in addition to the sensitive video footage used as a therapeutic tool) are linked to two documentary films, aimed at a wider audience: *Imaginary Dwellings* (1975) and *Chad...who has far to go* (1980).

The focus of the present study is the film *Imaginary Dwellings*, produced in international cooperation between three psychiatrists (Gaston Ferdière, Kurt Behrends and Irene Jakab) and mainly edited by Irene Jakab. The chapters of the study are structured according to the layers of context that were present at the time of the film’s creation. In the first and second chapters, I examine the film in the context of Irene Jakab’s work as a psychiatrist-psychologist, which included a psychological analysis of imaginary architects. This research, along

with the film, was presented by Jakab at the SIPE congress in Jerusalem in 1976. In the next chapter, I compare the film *Imaginary Dwellings* with the writings of a Hungarian expert on child psychology, the bilingual psychologist Ferenc Mérei, also published in the 1970s, who analysed surrealism from psychoanalytic viewpoint, and the relation between film and psychoanalysis. The imaginary architects, specially Ferdinand Cheval known as the embodiment of the surrealist way of life, create, in Mérei’s words, the “palace of their dreams”; the life’s work of the imaginary architects, in the literal sense of the word, is a striking example of “an internally driven creative life”.

In the fourth chapter „No roles. But different ways of acting, of progressing”, I analyse *Imaginary Dwellings* in the critically charged tradition of the relationship between art brut artists and film (from the film jointly produced by Abraham Ségal, Delphin Seyrig and Mary Barnes, through Agnes Varda’s widely recognized film *The Gleaners and I*, to Tiago Pereira and Alexandre Pomar’s documentary, 2015), culminating in the conclusion: the film *Imaginary Dwellings* and its subject, the “imaginary dwelling”, have now acquired a metaphorical meaning in the life’s work of a psychiatrist who left her country in 1959 but maintained a “love affair” with it throughout her life. Following on from Edward Said’s question: is dwelling in our contemporary world possible at all, or are we all exiles and nomadic wanderers? (1993 Reith Lecture, BBC). Irene Jakab’s oeuvre, preserved in publications and films and in the memories of those who knew her personally, is also her imaginary dwelling, the components of which she worked tirelessly all her life to construct and make her home. Thus, art is present in Irene Jakab’s work not only as a tool for clinical practice, but also as an activity with a non-medical therapeutic effect.

TÁRGYSZAVAK

kifejezés-pszichopatológia, művészetterápia, szociálpszichológia, pszichoanalízis, kreativitáskutatás, pszichopatológia és kreativitás, John Merck Program, Sandoz Film, látomásos környezetalakítás, látomásos építészet, outsider art, Roger Cardinal, Junkerhaus, Picassiette, Ferdinand Cheval, Rethoré fivérek, Watts Towers, Mérei Ferenc

KEYWORDS

psychopathology of visual expression, art therapy, social psychology, psychoanalysis, research of creativity, psychopathology and creativity, John Merck Program, Sandoz Film, visionary environments, imaginary dwellings, outsider art, Roger Cardinal, Junkerhaus, Picassiette, Ferdinand Cheval, Watts Towers, Rethoré Brothers, Watts Towers, Ferenc Mérei

Magyar szürrealista Wunderkammerek

A magyar szocializmus fénykorában, a hatvanas években Gyarmathy Tihamér és Bálint Endre műterme egyfajta szürrealista csodák kamrájaként funkcionált Budapesten, ami a művészek sajátos és különleges világképét is feltárta a látogatók és a bennfentesek előtt. A szürrealista asszociációkat keltő, de a tudás reneszánsz és barokk tárházaira is emlékeztető műtermek a világ és a valóság alternatív képét reprezentálták, ami egyúttal a művész intellektuális otthonát is jelentette, ahol olyan művek, tárgyak, fogalmak, elvek és ismeretek veszik körül, amelyben képzelete és elméje valódi otthonra lelhet. Ez a bizonyos valódi otthon egy paranoid és skizofrén világban,¹ a kettős beszéd² és a kommunista köntösbe öltöztetett államkapitalizmus idején – ironikus módon – akár felidézheti a Hans Prinzhorn nyomdokain járó magyar pszichiáter, Jakab Irén képzeletbeli otthon (*Imaginary Dwelling*)³ fogalmát is a hetvenes évekből.

A művészettörténeti tanulmányokat is folytató Hans Prinzhorn az elsők között vizsgálta esztétikai szempontok szerint az örültek (skizofréniával és paranoiával diagnosztizáltak) képközpontját, amiben nemcsak a kifejezési vágyat és a játékoságot értékelte, hanem a szimbolikusságot és a szisztematikusságot is. Ez a szimbolikus szisztematikusság, ez a gondolati rendszeresség egyúttal egy alternatív világkép megalapozásának lehető-

ségét is magában rejti, ahol a vizuálisan megteremtett világ, a leképezett és személyre szabott valóság a másként gondolkodó lélek otthona, amelynek megfigyelése és pszichológiai értelmezése felkeltette többek között Max Ernst, Paul Klee és André Breton figyelmét is, aki az első világháború idején pszichiátriai asszisztensként is dolgozott.⁴ Prinzhorn legendás könyvét amúgy az egy időben szintén pszichológiai tanulmányokat folytató Max Ernst mutatta meg a párizsi szürrealistáknak (illetve akkor még dadaistáknak) 1922-ben, abban az évben, amikor Breton is elkezdte építgetni később híressé vált gyűjteményét a Rue de la Fontaine-en lévő lakásában (1. kép). Az örület alternatívája, alternatív világképének lehetősége aztán Breton ismeretelméleti és esztétikai horizontú szürrealista regényeiben, a *Nadjában* (1928) és az *Örült szerelemben* (1937) is kulcsszerepet játszott. A filozófiai és antropológiai érdeklődésű Prinzhorn később maga is ilyen irányban gondolta tovább az örületet mint társadalomkritikai alternatívát a *Leib-Seele-Einheit* címet viselő, vitalista és spirituális asszociációkat is keltő pszichológiai bestsellerében.⁵

Magyar részről nemcsak a pszichiáterek ismerték Prinzhorn munkásságát,⁶ hanem az egyik legjelentősebb művészeti elméletíró, Kállai Ernő is, aki a bauhausos éveik idején recenziót is írt Prinzhorn könyvéről, a *Test* –

1 A képmutató konformizmus és az ironikus pragmatizmus kommunista kultúráját esztétikai és antropológiai szempontból először Czesław Miłosz tematizálta. Vö. Czesław MIŁOSZ: *A rabul ejtett értelem* [1953]. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1992.

2 Az orwelli *Doublethink* geopolitikai újraértelmezéséhez, a „nyugati” és a „keleti” kulturális, politikai és gazdasági elvárások és kritériumrendszerek közötti magyar és közép-európai lavírozás értelmezéséhez lásd *A kettősbeszédet innen és túl. Művészet Magyarországon, 1956–1980*. Szerk. SASVÁRI Edit–HORNYIK Sándor–TURAI Hedvig. Budapest, Vince Kiadó, 2018.

3 Irene JAKAB: *Imaginary Dwellings*. *Confinia Psychiatrica*, 21. 1978. 73–91. Jakab Irén már az ötvenes években a pszichiátriai betegek vizuális

kultúrájával foglalkozott, és Hans Prinzhorn nyomdokain esztétikai, filozófiai és pszichológiai szempontokat egyaránt érvényesített vizsgálataiban. Vö. Irene JAKAB: *Zeichnungen und Gemälde der Geisteskranken*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956.

4 Hans PRINZHORN: *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestalt*. Berlin, Julius Springer, 1922.

5 Hans PRINZHORN: *Leib – Seele – Einheit. Ein Kernproblem der neuen Psychologie*. Potsdam, Müller und Kiepenheuer, 1927; Ernst KÁLLAI: *Leben und Bauen. bauhaus*, 4. 1929. no. 1. 12.

6 Vö. PERENVEI Monika: *Az örület archívumai*. *Korunk*, 24. 2013. 12. sz. 56–63.



1. Breton-fal – André Breton párizsi lakásának falán található tárgyak alapján készített installáció. Centre Pompidou, Párizs
Fotó © www.andrebretton.fr

*Lélek – Egység*ről, amely Ludwig Klages antikarteziánus és nietzscheánus világvépi alkotása újra a pszichiátria és a pszichológia keretei között. Prinzhorn ugyanis a mentális egészség és a kreativitás tekintetében is az irracionális lélek (*Seele*) és a racionális szellem (*Geist*) szembeállításából indult ki.⁷ Ebben az életfilozófiai rendszerben az univerzum eredendő lelki egységét, harmóniáját nyomja el és teszi tönkre a racionális szellem, így a modern, civilizált ember eltávolodik azoktól a kozmikus energiáktól, amelyek a „primitív” népeket és az őrülteket, avagy az irracionális kultúrákat még intenzíven áthatják. A technoromantikában⁸ csalódott Kállai Ernő 1947-es budapesti *Új világvépi* kiállítása is ebben a szellemben állította párhuzamba az elvont művészet absztrakt kompozícióit a mikroszkopikus növényi és állati struktúrákkal, a kristályokkal és az őslénytani le-

letekkel, illetve az Univerzum galaktikus struktúráival, és Kállai Klages, illetve Prinzhorn nyomán egy „lelkes teremtőerőről” értekezett a kiállítást kísérő kötetében, *A természet rejtett arcában*.⁹ A weimari bauhausban dolgozó Kállaihoz hasonlóan a szürrealizmust Párizsban megteremtő Breton is inspirálta Prinzhorn, de nemcsak a *Bildneri der Geisteskranken* kötet, hanem a *Geist uralma* alóli felszabadulás lehetőségeit és útjait kereső *Leib-Seele-Einheit* is. Az egyszerre romantikus és modern tudományos kötet ugyanis egybevetéssel a bretoni programmal, amely egy tágabb, kozmológiai és ismeretelméleti keretbe ágyazta be az őrültek más-ként gondolkodását és másként látását, amelynek egyik legszebb dokumentuma éppen Breton saját gyűjteménye, magánmúzeuma lett, ami egyrészt a barokk Wunderkammer és a modern kirakat (a Walter Benjamin-i

7 Vö. Ludwig KLAGES: *Vom kosmogonischen Eros*. München, Georg Müller, 1922; Ludwig KLAGES: *Der Geist als Widersacher der Seele*. Leipzig, Barth, 1929.

8 Vö. Gábor PATAKI: Technoromantik. In: *Die Konstruktion der Utopie*. Hg. von Hubertus GASSNER et al. Marburg, Jonas Verlag, 1992. 203–208.

9 *Új világvépi. Az absztrakt és szürrealista művészet szellemi kapcsolatai a modern természettudománnyal, technikával, építészettel*. Rendezte: KÁLLAI Ernő. Budapest, Galéria a 4 világtájhoz, 1947. február 2–23. Lásd még: KÁLLAI Ernő: *A természet rejtett arca*. Budapest, Misztotfalusi, 1947.

értelemben vett árkádok) materiális szintéziseként, másrészt a szürrealista, illetve szürracionalista világgép intellektuális laboratóriumaként szolgált.¹⁰

Gaston Bachelard alternatív tudományos ismeretelmélete, a szürracionalizmus kifejezetten programszerűen kívánt túllépni a modern karteziánus és pozitivisták világgépén.¹¹ A nem bachelardi filozófiája (*la philosophie du non*) egy antikarteziánus, nem szubsztancialista filozófia, amelynek lényegét Bachelard a tömegben keresztül mutatja be, amely nem egy állandó minősége az anyagnak, ahogy Newton gondolta, hanem függ a valóság struktúrájától is, ahogy azt Einstein megmutatta.¹² Bachelard tehát egy relativisztikus (ő diszkurzív-nak nevezi) racionalizmus szükségessége mellett érvel a naiv realista, hétköznapi racionalizmussal szemben, ami a szürrealistákat is végtelenül bosszantotta és untatta. A szürracionalizmus kifejezést ráadásul éppen a szürrealisták miatt választotta a francia tudománytörténész, hiszen a szürracionalizmus úgy viszonyul a karteziánus racionalizmushoz, mint a szürrealizmus a naiv realizmushoz, mivel reflektál arra, hogy vannak másféle logikák is, amelyek nem a kauzalitásra, hanem az esetlegességre, illetve a paradoxonokra épülnek. A véletlen és a paradoxon, a valószínűségi eloszlás, a határozatlansági reláció és a komplementaritás elve amúgy az 1920-as években a fizika területén teljesen elfogadott fogalmi hálónak vált, és Werner Heisenberg, illetve Erwin Schrödinger Nobel-díjai (1932 és 1933) után a populáris kultúrába is erőteljesen beépült, ám szinte kibogozhatatlanul összefonódott más jellegű, életfilozófiai, teozófiai, etnológia és pszichoanalitikus kifejezésekkel és impulzusokkal is.¹³ Ezen impulzusok szintéziseként kerültek előtérbe Bretonnál is a hétköznapi, de fiktív, az irracionális és a transzcendens erejét és jelentőségét megmutató alternatív valóságok.

Breton első „regénye”, a *Nadja* (1928) egy örült orosz párizsi nő irracionális, misztikus, nem hétköznapi, vagyis tulajdonképpen szürrealista világnézetéről szól, és jelentős szerepet kapnak benne Nadja sajátos, primitív,

gyermeki asszociációkat keltő rajzai is à la Prinzhorn. Azok a rajzok, amelyek Breton kötetében egy olyan világnézetet illusztrálnak, amely túlmutat a hétköznapi logikán, mivel a véletlenek, a megérzések, a szabad asszociációk hatják át. A *Nadjában* ráadásul már szerepelt Breton egyik első, különleges, spirituális tárgyának, egy hűsvét-szigeti szobornak a képe is, ami Nadját is mélyen megérintette, hiszen úgy érezte, hogy a fej megszólítja őt, és szerelmet vall neki.¹⁴ Breton, Aragon és André Thirion aztán néhány évvel később, a nagyszabású *Francia Gyarmati Kiállítás* – amely elsősorban Afrika és Óceánia „primitív” és egzotikus kultúráit mutatta be – évében, rendezett egy szürrealista és antikolonialista kiállítást is. A szürrealisták kiállításán a „néger” plasztikák európai, középkori és barokk, vallásos szobrok (többek között egy Madonna) társaságában jelentek meg, amelyeket a szürrealisták éppúgy fétisként láttak, mint a nem európai kultúrák szobrait és a fetiszizált modern árucikkeket. Vagyis Bretonék egy platformra helyezték, illetőleg nem különböztették meg egymástól a civilizált és a primitív vallásosság és spiritualizmus „dokumentumait”.

A valódi nő, Nadja azért is érintette meg mélyen Bretont, mert érteni vélte a szürrealistákat, kedvelte a rejtvényeket és a hibrid lényeket Max Ernst és Giorgio de Chirico vásznain, sőt Ernst egyik festményének pszichoanalitikus értelmezésére is ráértett. A Breton által reprodukált titokzatos Ernst-mű (*A férfiak ne tudjanak erről semmit*, 1923) pedig vélhetően éppen Freud egyik esettanulmányára (Daniel Paul Schreber esete) reflektált, amely egy paranoid hermafrodita férfi kasztrációs komplexusát elemezte.¹⁵ Maga Nadja – Freudtól és Ernsttől függetlenül – sokszor Melusine-ként, kígyótestű tündérként (a kelta-keresztény kultúra hőse, aki hasonló a sellőkre, de teste alsó része nem hal, hanem kígyó) tekintett önmagára.

A racionális kategóriák, a hagyományos keretek és a klasszikus határok áthágása lesz az alapja Breton második regényének is, a *L'Amour fou*-nak (1937), az *Őrült szerelemnek*, ami immáron címében is hordozza a par

10 Vö. Marion ENDT-JONES: Between Wunderkammer and Shop Window. Surrealist Naturalia Cabinets. In: *Sculpture and the Vitrine*. Ed. by John C. WELCHMAN. Burlington, Ashgate, 2013; Donna ROBERTS: Surrealism and Natural History. In: *A Companion to Dada and Surrealism*. Ed. by David HOPKINS. Chichester, Wiley-Blackwell, 2016. 287–303; Katherine CONLEY: The Surrealist Collection. Ghosts in the Laboratory. In: *Uo*. 304–318.

11 Gaston BACHELARD: Le surrationalisme. *Inquisitions*, 1. 1936. no. 1. 1–6. Lásd még Gaston BACHELARD: Le nouvel esprit scientifique. Paris, Alcan, 1934. 175. Bachelard harmincas évekbeli jelentőségéhez: *The College of Sociology*. Ed. by Denis HOLLIER. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1988. Lásd még Mary Ann Caws:

Gaston Bachelard and André Breton. Poetics of Possibility. Kansas City, University of Kansas, 1962.

12 Gaston BACHELARD: *A nem filozófiája* [1940]. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1997.

13 Vö. Gavin PARKINSON: *Surrealism, Art, and Modern Science*. New Haven, Yale University Press, 2008.

14 André BRETON: *Nadja*. Paris, Gallimard, 1928. 169.

15 Sigmund FREUD: Pszichoanalitikus megjegyzések egy önéletrajzilag leírt paranoia-esethez (Dementia paranoides). Az úgynevezett „Schreber-eset”. In: *A Patkányember. Klinikai esettanulmányok I*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1993. 277–340.



2. André Breton Rue de Fontaine-en lévő lakásának egy részlete
Fotó © www.cabinetmagazine.org

excellence irracionális érzelmet, a szerelmet és az életfilozófiákban, valamint a pszichoanalízisben is kulcs szerepet játszó erotikát. Az őrült szerelem és a vágy regényes esztétikájában Breton egyúttal a szépséget is újradefiniálja. Közismert meghatározása szerint a szépség immáron legyen görcsös, azaz konvulzív, félelmetes és idegen, fenséges és sokkoló, mint egy idegroham. Az idegen és szokatlan, felkavaró szépségen belül Breton – a hagyományos esztétikai kategóriákat negligáló – szokatlan tipológiát is felállított: a *beauté convulsive* lehet *erotique-voilée, explosante-fixe* és *magique-circonstancielle* is.¹⁶ A lefátyolozott-erotikus, a rögzített-robbanó és a körülményes-mágikus titokzatos és hegeli ihletésű dialektikus ellentétpárjait az *Őrült szerelem* Man Ray és Brassai fotóival illusztrálta. Amíg a mágikust egy legendás, csizmás kanál képviselte, amelyet Breton egy bolhapiacra talált, a rögzített-robbanót pedig egy repkényel benőtt, elhagyatott mozdony, addig az erotikusért nemcsak a táncoló Meret Oppenheimről készült fotó (Man Ray) állt jót, hanem kristályok (Brassai), kőzetek és korallok képei is, amelyek összecsengenek Kállai Ernő életfilozófiai indíttatású, vitalista, magyarszürrealizmus-értelmezésével is.¹⁷ A kristályok és a korallok struktúrái ugyanis gyönyörűen kötik össze az organikus, az inorganikus és a humanoid, mesterséges valóságok birodalmait. Nemcsak a *Nadjában* és az *Őrült*

*szerelme*ben, de Breton gyűjteményében is – a fiktív és alternatív valóságok bizonyítékaként – zoológiai, entomológiai, paleontológiai, ásványtani, etnográfiai és antropológiai tárgyak, „dokumentumok” álltak jót az irracionális, illetve nem racionális, nem modern kultúrák szellemiségéért.

Ez a másfajta, egyszerre felkavaró és elgondolkodtató, a határokat áthágó szépségideál hatja át az egyik legfontosabb magyar szürrealista, az 1930 és 1934 között Párizsban élő, és ott az etnológiai múzeumokat (Musée d'ethnographie du Trocadero, Musée Guimet) látogató Vajda Lajos esztétikáját is. Ez az esztétika először a párizsi fotómontázsokban tárgyiasult, majd Vajda bekapcsolódott Korniss néprajzi ihletésű szentendrei motívumgyűjtésébe, melynek során az ősi szimbólumokat, a klasszikus és primitív kultúrákat idéző díszítőmotívumokat, építészeti elemeket keresték és rajzolták le. A néprajzi jellegű gyűjtés kiindulópontja Korniss Bartók- és Fülepe-élménye volt, a magyar kultúra és művészet archaikusságának és folyamatosságának gondolatával.¹⁸ Erre épült rá Vajda Szabó Lajos által inspirált (nyugati) kultúrakritikája és a nem európai kultúrák iránti etnológiai érdeklődése, amelynek eredményeként a szentendrei motívumokat egyre inkább áthatották és átformálták a nem klasszikus kultúrák, a bizánci és orosz ikonok, az ősi jellepek, a törzsi maszkok, amelyeken keresztül a szellemi új dimenziói épültek be a rajzokba. Az elvont és ősi szimbólumok ugyanis kaput nyithattak a lélek, a *Seele* számára, amelyen keresztül a transzcendens és a spirituális is intenzíven megjelenhetett a valóság leírásában és leképezésében. A transzparens montázs ráadásul nemcsak szürreális és szürracionális lett a kultúra fogalmának relativizálásával, hanem tradicionális is a motívumok és a kultúrák folytonosságának, egymásra és egymásba épülésének vizualizálásával.

Vajda és Szabó Lajos antikarteziánus és holisztikus világképe inspirálóan hatott Bálint Endrére is, aki az egyik legismertebb magyar szürrealista képzőművész lett a második világháború után. Ráadásul kapcsolatban állt a Mérei Ferenc körül kialakult sajátos, kultúrakritikus társasággal, a Törzssel is, amelynek neve nyilvánvalóan utalt a primitív, nem nyugati gondolkodásra és hitvilágra is.¹⁹ Szabó és Mérei holisztikus esztétikája

16 André BRETON: *L'Amour fou*. Paris, Gallimard, 1937.

17 KÁLLAI 1947 (ld. 9. j.).

18 Vö. HEGYI Lóránd: Korniss Dezső és a művészetek folytonosságának koncepciója. Archaikus motívumok a kornissi képstruktúrában. In: *Csak tiszta forrásból. Hagyomány és absztrakció Korniss*

Dezső művészetében. Szerk. KOLOZSVÁRV Marianne. Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2018. 8–19.

19 Vö. K. HORVÁTH Zsolt: Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához. In: *Mérei Élet-Mű. Tanulmányok*. Szerk. BORGOS Anna–ERŐS Ferenc–LITVÁN György. Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2006. 37–53.



3. Bálint Endre a szentendrei műtermében
Fotó © Makky György

jól megágyazott Bálint individuális szürrealizmusélményének is, ami akkor realizálódott, amikor Marcel Jean közvetítésével személyesen is megismerhette Bretont. Erről egy 1947-es levélben is beszámolt: „Breton lakása olyan, hogy mindazt, ami klasszikussá vált a szürrealizmusban, magában rejti, ismert képek, konstrukciók, Miró, Brummer, Ernst, Chirico képek (Picassók is) és szobrok és – egy olyan gyűjtemény barlanglakó időkből, mexikói és eszkimó, néger és minden fene együtt – amitől elámul az ember. Totemek, tabuk, megkövesedett ízék, megízésedett kövek, szóval egy tökéletes múzeum a javából, óriási üveg búra – embermagasságú – alatt kitömött kolibriak százaival, és könyvek-könyvek, iratok, és mind között valahol ő maga is.”²⁰

Breton gyűjteményében (2. kép) tehát szorosan egymás mellé kerültek a halott bogarak és lepkék, a kitömött kolibriak, a fosszilis csigák és kagylók, az ásványi kristályok, a totemisztikus tárgyak és a fetiszizált apró díszes eszközök a párizsi bolhapiacokról, amelyek totemekre emlékeztetnek, vagyis a klasszikus, nyugati kapitalista kultúrát összekapcsolják az ősi, nem euró-

pai, afrikai, dél-amerikai és óceániai kultúrákkal. Ebbe a holisztikus és spirituális struktúrába illeszkedtek be az avantgárd műtárgyak is. Mindenekelőtt közvetlenül Breton és fotelje mögött, fejmagasságban Giacometti világhíres szobra, az erotikus és kozmikus dimenziókat kombináló *Felfüggesztett labda* (1930), valamint egy másik, szintén hibrid jellegű mű, ami nem annyira a primitív és a szimbolikus, hanem inkább a tudományos és az allegorikus „nyugati” kultúra szellemiségét képviselte: Francis Picabia 1919-es *Kettős világa* az L.H.O.O.Q. felirattal, amely éppúgy emlékeztet dadaista képversre, mint természettudományos diagramra. Duchamp és Picabia közismert szójátéka ráadásul egyrészt egy erotikus, sőt pornográf nő képét idézi fel, aki ott lenn, a lába között izzik, másrészt viszont a francia akcentussal kiejtett „nézz oda” is megszólal a céges és intézményes allúziókat (betűszó) is keltő rövidítésben. A spirituális kontextusban is könnyen dekódolható *Kettős világ* mellett helyezkedett el a gyűjtemény legnagyobb darabja, egy hatalmas, 1927-es *Miró-Fej*, amely olyan, mintha egy mosolygó úrlényt ábrázolna félig-meddig

²⁰ Bálint Endre levele Pán Imréhez, 1947. június 3. Közli: György Péter–PATAKI Gábor: *Az Európai Iskola és az elvont művészek csoportja*.

Budapest, Corvina Kiadó, 1990. 133.



4. Bálint Endre szentendrei műtermének részlete
Fotó © Makky György

a húsvét-szigeti szobrászok, illetve a szecessziós karikatúristák stílusában.

Bálint Endre Breton-élménye talán saját „világának”, párizsi és Budafoki úti műtermének kialakítására is hathatott, habár az ő tereiben az álmok és az alternatív valóságok fétisei leginkább egy hétköznapi, sőt giccses populáris kultúrából emelkedtek ki, ami egy Bretonénál erősebb ironia szervezőelvét is feltételezi (3. kép). Bálint motívumai között ugyanis a magyar, illetve a magyaros kultúra képei domináltak: miskakancsó, bádoglovacska cégér (Kis János szíjgyártómester logója), szekérkerék, harsonás angyal, szentendrei ablakrács és népmesébe illő szarvas ördög. Ezeket a motívumokon keresztül a magyar nemzeti folklór olyan szegmense tárul fel, ami a lovas nemzetsz, a huszár kultusz, a kuruc mitológia és a betyár romantika irányába mutat. Mindezt azonban sűrűn átszövi a fekete humor, az európai mágia, illetve a szürreális álomesztétika is, amelyben helyet kap egy furcsa totemisztikus elem, Bálint rénszarvas mintás, skandináv típusú, kötött sapkája is, amely párizsi és budafoki műtermében is fel volt szögezve a falra. A beteges és fázós Bálint fekete humorának totemisztikus rénszarvasai így a betyárromantika ironikus fénytörésébe helyezik Bartók és Korniss elképzeléseit is a magyar népi kultúra archaikus mivoltáról.

Bálint Wunderkammerében (4. kép) persze jelen vannak globális motívumok is, mint a múmia, amely azonban egyúttal a népviseletbe bújt sváb asszonyok képét

is felidézte Bálintban. És persze a villás (ördögi) szentendrei ablakrács is értelmezhető misztikus, mágikus és animisztikus kontextusban, hiszen kétféle princípiumot, az egyenest, a geometriait, az inorganikust, illetve a görbét, a hullámzót, az organikust foglalja egyetlen keretbe, rácsba, mely rács ráadásul egy ablak rácsa, ami nemcsak a művészet, de a megismerés klasszikus és reneszánsz metaforája, illetve allegóriája is egyben. A szürrealista *objet trouvé* mintájára Bálintnál egy időben a talált tárgyak ráadásul nemcsak motívumként, hanem médiumként, az avantgárd modern művészet archaikus hordozóiként is jelen voltak (5. kép). A régi korhadat deszkák és gerendák egyfajta kulturális transzparencia szellemében a modern festmények hordozói lettek, amit részben egy barcelonai élmény, a középkori katalán művészet freskószzerűen festett gerendái inspiráltak.

A bálinti világ szimbolikus motívumai először az ötvenes évek végén, Párizsban álltak össze egyszerre személyes és univerzális narratívákká a *Honvágyon* (1959) és az *Itt már jártam valahán* (1960), amikor is a szürrealista Wunderkammer talált tárgyakra festett verziói különféle mágikus motívumok segítségével meséltek el identitásformáló érzelmeket és személyes történeteket. A már Budapesten készült *Groteszk temetésen* (1963) – a közkegyelem és a magyar nyitás évében – Bálint sajátos, enigmatikus temetésén a zsidó sírkövek között felbukkant például egy múmiára emlékeztető sváb asszony, egy lófejes cégérből lett kentaur, egy szerb sapkás Miska és egy totemisztikus asszociációkat keltő fekete macska is. Bálint párizsi és pesti „meséi” egyúttal a Mérei Törzsére jellemző utalásos, szürreális, alternatív nyelvhasználat dokumentumai is.²¹ Vagyis a dada és a szürrealizmus szójátékainak és szellemiségének aktualizálásai egy paradox helyzetben, ahol az 1948-as kommunista hatalomátvétel után mégsem a baloldali és internacionális etika és esztétika vált uralkodóvá, és Bálintnak 1957-ben 1956-os forradalmi szerepvállalása miatt tanácsos volt el is hagynia az országot. 1948 és 1956 után a híres Oppozíció, többek között Szabó Lajos, Tábor Ádám, Justus Pál és Mérei Ferenc esztétikája és antropológiája is a föld alá, illetve az ország határain kívülre kényszerült, a szürrealizmus és a pszichoanalízis alternatív kultúrái pedig csak sajátos heterotópiákban, műtermekben és lakásokban maradhattak fenn. Bálint Endre világa, szellemi otthona ekként felfogható egy sajátosan költői, szimbolista verziójaként Kállai Ernő „új világképének”, ami azonban nem annyira a természet,

21 PERENYEI Monika: *Jó pásztor. Bálint Endre kései fotómontázsaihoz*. [2015]. <http://fotomuzeum.hu/media/>

tanulmányok/1399636606_Balint100_PerenyeiM_MFM.pdf (Letöltve: 2021. 12. 01.)

mint inkább a kultúra „rejtett arcát” kereste,²² amelyet Szabó és Vajda transzparens (kulturális) montázsának emlékezte inspirált a különféle kultúrák „formalista” hibridizálásának kiaknázásával.

Az 1948 után is sok gyűjtőt inspiráló, de gyűjteményt hátra nem hagyó, és a kommunista kulturális forradalom elől alkoholizmusba menekülő Kállai esztétikájának és antropológiájának gyökerei is a szürrealizmushoz, illetve a bauhaushoz vezetnek. Egészen konkrétan Max Ernst és Paul Klee alternatív természet-történeteihez, illetve Kandinszkij holisztikus (teozofikus) kozmológiájához, ami Vajda Lajosra is nagy hatást gyakorolt, hiszen a romantikus természetfilozófiai alapokra helyezett *Über das Geistige in der Kunst* (1912) az egyik kedvenc kötete volt.²³ Hasonlóan komoly hangnem és világnézet hatja át a szintén Goethe által inspirált Klee *Unendliche Naturgeschichte*-jét, vagyis az 1920-as évek művészetpedagógiai és művészetfilozófiai jegyzeteit, amely töredékes formájában is egy egészen komoly képzőművészeti traktátus. Vélhetően a német Naturphilosophie modern, bergsoniánus újra-elképzelése motiválhatta, hiszen Klee az univerzum tér- és formabeli végtelenségét vizsgálta, amelynek megismeréséhez és felfedezéséhez elengedhetetlen az intuíció. Max Ernst Pliniusra (*Naturalis Historiae*, 77) visszautaló *Histoire naturelle*-je (1926) viszont már a német romantikus, vitalista természetfilozófia kifejezetten modern, de nem pozitivistá, hanem éppen ellenkezőleg, szürrealis és ironikus verziója, amely a véletlenre és az álomszerűen szabad asszociációkra épített.²⁴ Ironikus, mert Ernst a frottage szürrealistának minősített technikájával hozott létre valódi természeti formákra (növényekre és állatokra) emlékeztető struktúrákat, amelyek azonban az általa lemásolt, átsatírozott, kopírozott felületekből és struktúrákból álltak össze. Ernst természet-története így egy kifejezetten szubjektív, imaginárius, nem anynyira leképezett és visszatükrözött, mint inkább kreált természet lett, amelynek humora vélhetően az Ernstet igen nagyra tartó Bálint Endrére is hatott, aki maga is elég nagy szerepet szánt a humornak, sőt a fekete humornak a saját univerzumában.



5. Bálint Endre szentendrei műtermének részlete
Közölve in: ROMÁN József: *Bálint Endre*. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1980.

Breton holisztikus és spirituális művészi világképe az említettek közül leginkább a „dadaista” Ernsthez, illetve mentorához, a „kubista” Apollinaire-hez állhatott közel, akinek lakását a benne lévő furcsa és különleges tárgyakkal, többek között afrikai és óceániai fétiszekkel, nagy csodálattal írta le.²⁵ Apollinaire-nél pedig a századelő párizsi afrikanizmusa tárgyiasult, melynek jól ismert példája Pablo Picasso esete az afrikai plasztikával, ami egy alternatív antropológia lehetőségét villantotta fel számára.²⁶ Breton azonban – Foucault szerint – min-

22 Vö. KÁLLAI 1947 (*Id. 9. j.*). Az új természet-tudományos és szellem-tudományos világkép művészi verzióit bemutató kiállítás ötlete már az 1920-as években, a weimari bauhausban megfogant Kállaiiban. Az 1931-es *Kunst und Wirklichkeit* kiállítás alcíme a tervezet szerint a *Die Neue Weltbild der Künste* lett volna. Ez egyrészt a Moholy-Nagy-féle *New Vision*-höz kapcsolódik, másrészt viszont van egy archaikusabb és irracionálisabb eszmeisége is, ami a szürrealistákon, mindenekelőtt Bretonon és Ernstén keresztül a reneszánsz Wunderkammerekig vezethető vissza. Lásd ENDT-JONES 2013 (*Id. 10. j.*); ROBERTS 2016 (*Id. 10. j.*).

23 Vajda Lajos Vajda Júliának írott levelezőlapját idézi: MÁNDY Stefánia: *Vajda*. Budapest, Corvina Kiadó, 1983. 197.

24 Vö. Max ERNST: *Au-delà de la peinture. Cahiers d'art*, 11. 1936. no. 6–7. o. n.

25 André BRETON: *Entretiens radiophoniques* [1952]. Idézi: R.-C. GIRAUD: *André Breton, collectionneur. Jardin des arts*, 6. 1960. no. 5. 33.

26 1903-ban jelent meg Emile Durkheim és Marcel Mauss híres tanulmánya az animizmusról és a totemizmusról, amelyben már nem primitív vallásként, hanem egy alternatív kultúráként és ismeretelméletként értelmezték az afrikai hitvilágot. Vö. Emile



6. Gyarmathy Tihamér budapesti műtermének részlete
Fotó © Makky György

den iróniája ellenére is kicsit olyan volt, mint egy francia Goethe,²⁷ hiszen az orvostudománytól a pszichoanalízisen át a művészetelméletig, a racionalizmus és a pozitivizmus kritikájától az ezoterikus és a mágikus gondolkodás elemzéséig ívelt érdeklődési köre. Breton tehát nem annyira a bolondság és az esztelenség költője volt, hanem inkább a tudás és az ismeretelmélet irodalmára, a tudás és a tudomány alternatív formái, az örületet vizsgáló pszichoanalízis, illetve a „primitív”, törzsi és a hermetikus, mágikus gondolkodás foglalkoztatott. Egy olyan antitüdős, akit a gondolkodás és a tudomány merev kategóriáinak áthágása, átjárása, újraértelmezése tett boldoggá, aki a szokatlanban és a meglepőben, a furcsa és felkavaró összefüggésekben, az élő és az élettelen, az anyagi és a szellemi valóságok közötti korrespondanciákban lelte örömét.

A Breton által összegyűjtött tárgyak és képek azonban nem pusztán dokumentumok vagy illusztrációk, sokkal inkább mágikus jelenségek, amelyek éppen am-

bivalenciájukkal és polifóniájukkal haladják meg a hagyományos nyelvi, logikai és narratív kifejezés lehetőségeit, hogy valóban reprezentálják, újra életre keltsék, képviseljék a valóság komplexitását és örületét. Ezért lesz annak is különös és különleges jelentősége, hogy a barokk *Kunstkammer*hez hasonlóan Breton egymás mellé teszi lakásában és gyűjteményében a valódi és a teremtett természet tárgyait. Nem választja el egymástól mereven a természet, illetve a civilizált és a primitív ember „alkotásait”, amelyeket a historizmus és a pozitivizmus muzeológiája külön épületekbe helyezett.

Breton világgképének romantikus holizmusával könnyen párhuzamba állítható a Gyarmathy Tihamér világnézetére óriási hatást gyakorló Kállai Ernő új világgépe is az új fizika, az új biológia és az új lélektan szintézisével,²⁸ amelyben azonban jóval nagyobb szerepet kapott a kultúra csodáinál a természet csodája, ami éppúgy nem fér bele a racionális és mechanisztikus rendszerekbe, mint ahogy a modern művészet sem. Gyarmathy – az egyik legismertebb magyar „elvont” (szürrealista és absztrakt) művészként – ezen a modern természettudományos csapáson dolgozta ki saját világgképét a hagyományos kartezianus, euklideszi téren felülemelkedő „gondolati tér” festészetét, amelynek kozmológiáját egy sajátos *Wunderkammer*rel támogatta meg lakásában és műtermében (6. kép). Egy *Wunderkammer*rel, amely egyúttal az alternatív, avagy nem kommunista kultúra helye és menedéke is lett. Egy olyan műterem, ahová a fiatal művészek (többek között a Zuglói Kör tagjai) is rendszeresen ellátogattak, és ahol Gyarmathy vetített képes előadásokat tartott, bemutatta fotogramfilmeit, és mesélt a festményeiről, amelyek mindenféle tárgyak, ásványok, fossziliák és fotográfiai társaságában borították be a falakat. A festmények ekként a fotókhoz és a fotogramokhoz hasonlóan mintegy objektíven reprezentálták a valóság rejtett struktúráit, azokat a struktúrákat, amelyeket az emberi gondolkodás különféle tudományos elméletek és eszközök, fény-, röntgen- és elektronsugarak segítségével tár fel.

Gyarmathy az 1960-as évek Bretonjához hasonlóan egy nagy fal, egy mindent betöltő háttér, egy gyűjtemény előtt reprezentálja önmagát és világgképét az 1990-es években is (7. kép).²⁹ A fal nagy részét saját fest-

DURKHEIM–MARCEL MAUSS: Az osztályozás néhány elemi formája [1903]. In: Emile DURKHEIM: *A társadalmi tények magyarázatához*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978. 253–334. Lásd még Yves-Alain Bois: Kahnweiler's Lesson. *Representations*, 18. 1987. 33–68.

27 Michel FOUCAULT: André Breton – A Literature of Knowledge [1966]. In: *Foucault Live*. Ed. by Sylvere LOTRINGER. New York, Semiotext(e), 1989. 11.

28 Lásd erről bővebben Oliver A. I. BOTAR: *Defining Biocentrism*. In: *Biocentrism and Modernism*. Ed. by Oliver A. I. BOTAR–Isabelle WÜNSCHE. New York, Routledge, 2011. 16–45. és HORNYIK SÁNDOR: *Avantgárd tudomány? A modern természettudomány recepciója Gyarmathy Tihamér, Csiky Tibor és Erdély Miklós munkásságában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008.

29 Várkonyi György Gyarmathyról szóló 1992-es könyvének címlapján a gyűjteménye közepén üldögélő festő látható, hasonlóan azokhoz



7. Gyarmathy Tihamér a budapesti műtermében
Fotó © Makky György

ményei töltik ki, a gondolati tér leképezései a negyvenes évektől a nyolcvanas évekig, de a festmények között a Kunst- és Wunderkammerek jellegzetes elemei, az érdekes tárgyak és a különleges természeti formák is feltűnnek. Felismerhető a festmények között a még kifejezetten Klee és Miró vizuális kultúráját idéző 1949-es *Mágikus kezek*, amelyen a mágikus (emberi) kéz egyúttal organikus létezőkre, baktériumokra és mélytengeri lényekre is emlékeztet. A kéz közvetlen közelében a kreativitás és az emberi tudás egy másik – nem annyira mágikus, mint inkább természettudományos – szimbóluma, egy geometrikus asszociációkat keltő kozmikus rácsszerkezet is felbukkan a hetvenes évekből. Alatta viszont egy ágakból és gyökerekből összeállított totemisztikus asszamlblázs is feltűnik, az alatt egy spirituális hatású diptichon jelenik meg az ötvenes évekből,

a híres fotókhöz, amelyeken André Breton reprezentálta magát az 1960-as években gyűjteménye centrumában. A kismonográfiában később is újra és újra felbukkannak a gyűjtemény egyes részletei



8. Gyarmathy Tihamér budapesti műtermének részlete
Fotó © Makky György

amely modern allúziókat keltő alumíniumhordozóra készült. A diptichon egyik darabja a galaxisokat és az ammoniteszeket is felidéző spirális rács, a másik pedig az elektronmikroszkóp képeire és a műszaki rajzokra is emlékeztető horizontális-vertikális rácsszerkezet, amely apró, atomisztikus ecsetvonásokból áll össze.

A Wunderkammer műterem fotóján az alkotó, Gyarmathy feje mellett egy emberi koponya is látható, amelynek szemüregében egy üldögélő pásztor apró szobra helyezkedik el (8. kép). A koponya mellett a vanitatum vanitas toposzát idéző homokóra, valamint egy fosszilis kagyló és egy korall is felfedezhető. A fal egy másik pontján viszont az afrikai út emlékei, maszkok és totemisztikus szobrok, amelyek között egy-egy délkelet-ázsiai Buddha is felbukkan. A szobrok fölött azonban a szocialista kultúra emlékei is láthatók, a közösséget és a közösségi identitást szervező, kitüntetésekre is emlékeztető fémkitűzők és -jelvények, amelyek fölött megint csak egy totemisztikus és sámánisztikus asszociációkat keltő agyar lóg a falon nyakláncra fűzve. A Kunstkammer egy másik pontján ráadásul a magyar népi vallásosság és a paraszti kultúra emlékei is halmozódnak, míg egy harmadik ponton fosszíliaiból és apró,

Gyarmathy világképének illusztrációjaként. Lásd VÁRKONVI György: *Gyarmathy*. Pécs, Jelenkor, 1992.

totemisztikus maszkokból összeállított agyagplaketek láthatók egy barokk puttó társaságában. Sőt nem messze a puttótól felbukkan egy antropomorf mandragóragyökér is, ami Bretonnál is az emberi és a nem emberi világ mágikus hibriditását képviselte.

A gondolati tér és a három világ Gyarmathy-féle intellektuális konstrukciója (Robert Fludd mikro- és makrokozmoszának továbbgondolása)³⁰ sokat köszönhet az alkimisták reneszánsz analogikus világvilágképének is. Annak a világvilágképnek, amelynek központi eleme Foucault szerint a metafora és a hasonlat, avagy a világot egységre fonó titokzatos hasonlóság volt.³¹ Fludd a mikro- és a makrokozmosz analógiáját orvosi és kozmológiai kontextusban képzelte el. Vagyis ahogy a kozmoszt a Nap irányítja és a Nap sugarai „mozgatják”, úgy az emberi testet a szív által mozgatott vér működteti. Ez a fajta holisztikus értelmezés a kozmosz és az emberi test hermetikus összefüggéseire is egy kvázi naturális magyarázatot kínált. Ugyanez a holisztikus, de egyben naturalista világvilágkép hatotta át az alkimia idején népszerűvé váló Kunstkammerek és Wunderkammerek felépítését is, ami nemcsak az isteni teremtőerő gazdagságát szemléltette, hanem annak egységes és strukturálisan (nemcsak térben, de időben) összefüggő jellegét is.³² A különféle eredetű formák és struktúrák mögötti romantikus összefüggések kutatása nemcsak Kállai és Gyarmathy, hanem már Goethe, Darwin és Ernst Haeckel evolucionista „strukturális” majd később Karl Blossfeldt holisztikus avantgárd formalizmusát is meghatározta, aki növények fotografikus nagyításában fedezte fel a művészet alapvető formakincsét.³³ A századvég egyik tipikus alakjának, a Blossfeldtet is inspiráló Ernst Haeckelnek a monizmus ráadásul egyfajta természettudományos panteizmus volt, ahol egy biológiai és kozmológiai eredetű entelekhia működteti az univerzumot, ami bizonyos értelemben lélekkel (*Seele*) ruházza fel a szervetlen, kristályos anyagot és a szerves, de nem intelligens élőlényeket is, ami Goethén és Schelling világlélek-fogalmán keresztül Spinoza panteizmusára és pánpszichizmusára mutat vissza.

Gyarmathy pedig Kandinszkij, Klee és Max Bill nyomdokain kedvelhette meg a geometriai formákra épülő, moduláris kompozíciókat. Rácsszerkezeteiben azonban a parabola és a hiperbola is megjelent, illetve hullámzó struktúrák is, amelyek egyértelműen összekapcsolhatók a valóság kvantumfizikai értelmezésével, a hullám-részecske dualizmussal, illetve a komplementaritás elvével, amely szerint az anyag egyaránt leírható hullámként és részecskeként is. Ez a fajta kozmológiai érdeklődés inspirálhatta részben Gyarmathy fotogramkísérleteit is, amelyek során gyakran nagyítást is alkalmazott, és természetesen (tollak, levelek) és mesterséges (szövetek, rácsok) anyagok összerendezésével és „megvilágításával” (illetve a nap fényének kontrollálásával) mutatott rá az univerzum rejtett szerkezeti hasonlóságaira. A hatvanas években aztán Gyarmathy a bioromantikus kozmológia, a hermetikus filozófia és a tudományos-technológiai forradalom intellektuális elemeiből hozta létre saját programját, amelyet a gondolati tér festészetének nevezett. Ez lett az a fikatív, festői tér, amelyben Gyarmathy a leginkább rá tudott mutatni a mikrokozmosz, a makrokozmosz és a hétköznapi világ, a földi középvilág egységére. Tézise szerint immáron „kiléptünk a középvilág teréből, a naprendszernek egy egysége vagyunk, és a bennünk lévő rend azonos a nagy összefüggések rendjével”.³⁴

Amíg Vajda és Bálint múzeumokban találkozott a nem európai kultúrákkal, addig Gyarmathy a hetvenes években személyesen is eljutott Afrikába,³⁵ ahol igen komoly koncentrációban szembesült a Picassót, Apollinaire-t, Klee-t és Bretont is elbűvölő idegen spiritalitással, és maga is számos totemisztikus tárgyat és maszkot vásárolt. Vagyis egy spirituális kozmológia tárgyi emlékeivel töltötte fel az európai bioromantika budapesti Wunderkammerjét. Philippe Descola szerint a nyugat-afrikai kultúrára ráadásul nem is egyszerűen az animizmus, hanem az analogizmus jellemző, ami éppúgy rokona a kínai tradicionális (taoizmus, konfucianizmus) hiedelemvilágnak, mint a reneszánsz alkimista kozmológiának, illetve a dél-amerikai perspektivizmusnak is, ami lelket, intellektust és ágen-

30 Gyarmathy és Fludd világvilágképének kapcsolatáról először Várkonyi György írt: VÁRKONYI 1992 (ld. 29. j.) 8–10.

31 Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok. A humántudományok archeológiája* [1966]. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

32 Vö. HORST BREDEKAMP: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin, Wagenbach, 1993.

33 Ernst HAECKEL: *Világproblémák. Népszerű tanulmányok a monisztikus*

filozófiáról. Budapest, Vass, 1905; Ernst HAECKEL: *Kunstformen der Natur*. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1899; Kurt BLOSSFELDT: *Urformen der Kunst*. Berlin, Ernst Wasmuth, 1928.

34 GYARMATHY Tihamér: *Összefoglalás a ma művészetéről* [1969]. Kézirat, Gyarmathy Tihamér hagyatéka, Budapest.

35 Gyarmathy 1973-ban két hónapot töltött Közép- és Nyugat-Afrikában, Burundi fővárosában, Bujumbarában kiállítás is rendeztek a műveiből.

ciát tulajdonít a nem emberi, szerves és szervetlen világ entitásainak, sőt jelenségeinek (szél, eső) is.³⁶ Az animizmus és az analogizmus bizonyos értelemben a vitalizmus és a monizmus nem európai verziói, illetve ha a történetiséget is szem előtt tartjuk, akkor a helyzet tulajdonképpen fordítva van, hiszen még a reneszánsz alkimisták is olyan hermetikus szövegeket használtak, amelyeket részben arab és távol-keleti kozmológiák inspiráltak. Innen nézve Gyarmathy esetében is a spirituális Oppozíció, Szabó, Tábor, Vajda és a „primitív” (nem európai és nem naturalista) társadalmak kozmológiája köszön vissza, amely Kállain keresztül beépül egy Goetheig (sőt Robert Fluddig és Paracelsusig) visszamutató holisztikus és analogisztikus európai hagyományba is. Talán az afrikai út is hozzájárult ahhoz, hogy Gyarmathynál az archaikus magyar kontextus nem olyan erős, mint Bálint vagy Korniss „népművészeti” formalizmusa esetében, hanem inkább a romantikus természetfilozófia holizmusa

hatja át műtermét és képzeletének otthonát. A kozmikus távlatok ráadásul Gyarmathy számára nemcsak a képzőművészet ismeretelméleti és szociokulturális legitimációját szolgálták a tudományos és technikai forradalom idején,³⁷ hanem egyúttal egy apolitikus menedéket is képeztek a szocializmus túlságosan is átpolitizált világában, amelynek giccses kultúrájára sem reflektált olyan áthatóan, mint a szocialista és kommunista kultúrákkal sokkal erőteljesebben érintkező és konfrontálódó Bálint Endre. A szocialista realista kultúra alternatíváit kereső neoavantgárd generációk számára azonban Gyarmathy Wunderkammere ugyanolyan zarándokhelyé vált, mint a Vajda- és Bálint-műveket rejtő Rottenbiller utca 1., vagy Bálint Budafoki úti műterme, ahol a világot látott avantgárd művészek a szocialista „antropológia” uralmának idején a valóságnak egy egészen más – az álságos szocialista humanizmusnál és a vulgarizált materializmusnál jóval komplexebb – képét építették fel.

36 Vö. Philippe DESCOLA: *Beyond Nature and Culture*. Chicago, University of Chicago Press, 2005.

37 Lásd erről bővebben HORNYIK 2008 (*Id. 28. j.*).

Hungarian Surrealist Wunderkammers

In the 1960s, the studios of Tihamér Gyarmathy and Endre Bálint in Budapest functioned as a form of surrealist Wunderkammers, exposing the artists' unique worldviews to visitors and insiders alike. Evoking surrealist associations, but also reminiscent of Renaissance and Baroque repositories of knowledge, the studios represented an alternative vision of the world and reality, also serving as the intellectual home of the artists, surrounded by works, objects, concepts, principles, and knowledge, in which their minds and imaginations would find a true home. This particular true home, in a paranoid and schizophrenic world, in a time of doublespeak and state capitalism in communist guise, may (ironically) also recall the concept of the "imaginary dwelling", coined by the Hungarian psychiatrist Irén Jakab (and her circle), partly following in the footsteps of Hans Prinzhorn. Indeed, the perspective of the imaginary dwelling also implies the possibility of establishing an alternative worldview, where the visually created world, the mapped and personalised reality, is the home of the "dissident" soul, an observation and psychological interpretation that had already attracted the attention of Paul Klee, Max Ernst, and André Breton, the latter of whom perhaps also considered his own collection as a kind of imaginary dwelling. The objects and images collected by Breton were not only objects of value, but also magical phenomena, which, precisely because of their ambivalence and polyphony, transcended the possibilities of traditional linguistic and logical expression to truly represent and re-enact the complexity and madness of reality. It is thus of particular significance that, as in the case of the

Baroque *Kunstkammer*, Breton juxtaposed in his apartment and collection the "objects" of nature and culture, of real and created nature, of palaeontology, mineralogy, anthropology, ethnography, and art history.

Endre Bálint was much taken with Breton's apartment, and the experience may have influenced the design of his own "home", meaning his studios in Paris and Budapest, although in his spaces the fetishes of dreams and alternative realities emerged from an ordinary, even kitschy popular culture. Indeed, Bálint's motifs were dominated by images of Hungarian and Hungarian-styled culture: the Miska jug, the tin horse sign, the wagon wheel, the trumpeting angel, the window grille from Szentendre, and the horned devil of folk-tale fame. These motifs reveal a segment of Hungarian national folklore that points towards the nation of the horseman, the Hussar cult, Kuruc mythology and Betyar romanticism, while also being densely interwoven with black humour, folk magic and surreal dream aesthetics. The romantic holism of Breton's worldview can also be compared with the new vision of Ernő Kállai, who exerted a huge influence on Tihamér Gyarmathy's concept of the world, with the synthesis of new physics, new biology, and new psychology. Gyarmathy developed "thought space" painting, his own worldview on the scourge of Kállai's modern natural science, transcending traditional Cartesian, Euclidean space, and supporting its cosmology with a peculiar Wunderkammer in his apartment and studio. A surreal Wunderkammer that became both a setting and a refuge for alternative, or non-communist, culture in the Kádár era.

TÁRGYSZAVAK

szürrealizmus, archívum, avantgárd, ismeretelmélet, Bálint Endre, Gyarmathy Tihamér, André Breton

KEYWORDS

surrealism, archive, avant-garde, epistemology, Endre Bálint, Tihamér Gyarmathy, André Breton