

Hornyik Sándor

MEZEI ÁRPÁD (1902–1998)

Mezei Árpád hatalmas ívű művészettörténeti munkássága leginkább egy művészet-filozófiába rejtett szürrealis antropológiának tűnik, amely a dadaizmus és a szürrealizmus élményére épülve fűzte össze egymással a képzőművészet, a költészet, az esztétika, az antropológia, a pszichológia, a pszichoanalízis, az ismeretelmélet és a kvantumfizika különféle diszkurzusait. A Horthy-rendszer numerus claususa miatt Mezei 1920-ban úgy döntött, hogy egyetemi tanulmányok helyett inkább a Szépművészeti Múzeum könyvtárának művészettörténeti köteteit olvasgatja napi rendszerességgel, éveken át, amivel megalapozta későbbi (szintúgy autodidakta) filozófiai és pszichológiai tanulmányait is. A művészet pszichológiai és ismeretelméleti dimenzióit nagy történelmi távlatokban elemző Wilhelm Worringer és Heinrich Wölfflin írásai vélhetően ekkortól kezdődően formálták világnézetét.¹ Mezei, a testvérével, Pán Imrével közösen alapított, két számot megélt folyóiratukban, az *IS*ben publikálta első, fenomenológiai horizontú tanulmányát, ami nemes egyszerűséggel és fiatalos bátorsággal a *Forma* címet kapta, és a természet atomi formáitól a kémiai és biológiai formákon át a művészi formáig ívelően vizsgálta a formaképzés és a formaképződés logikáját.² Mezei lényegében a forma egységes téridő elméletének felvázolására tett kísérletet a *Művészettörténeti alapfogalmak*, illetve Hermann Minkowski és Albert Einstein relativitáselmélete nyomán, ami egy némi-képp paradox, de kreatívan dadaista vállalkozás lett. Az egységes formaelméletben kiemelt szerepet kap a mozgás és az átalakulás értelmezése, avagy a formák időbeli dimenzionalitása, valamint a térbeliség és az időbeliség megragadásának összekapcsolása. Mezei összességében emellett száll síkra, hogy a művészi formákat is a négydimenziós téridőben kellene ábrázolnunk. Ugyanebben az első *IS* számban Mezei kortárs művészeti horizontjáról is izgalmas tanúbizonyságot tett *A sajtó, mint a jelenkor művészete* című rövid szövegével, amely a dada praxisa nyomán elemezi a hétköznapi sajtó cikkeinek újraértelmezését, avagy a valóság átrendezését, művészi kollázsát. Az 1925-ös második és egyben utolsó *IS* számban az *Arabok és mongolok* című kis tanulmány a művészettörténeti forma elméleteit már történet-filozófiai és teológiai fejtegetésekkel is kombinálta, hogy egészen szürrealis módon ragadja meg az arab művészet és világnézet lényegét az arabeszk teológiai és téridő szempontú elemzésén keresztül.

Néhány évvel később, bátyjával Pán Imrével újabb folyóirattal kísérleteztek, 1931-ben megjelentették az *Indexet*, alcíme szerint az „új kultúrtörékvések lapját”. Mezei

¹ Vö.: Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleézés*. [1907] Ford. Kocziszkó Éva. Budapest, 1989. Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. [1915] Ford. Mándy Stefánia. Budapest, 1969.

² Mezei Árpád: *Forma. IS*, 1924, 1. 1-4.

ebben is egy nagyívű eszme-futtatást közölt, mégpedig három részletben, a három megjelent számban. A cím ismét bátor és súlyos: *Új ismeretelmélet körvonalai*. Az első rész az *Ösztön és értelem* címet kapta, és tulajdonképpen a freudizmus áttételes kritikája, hiszen zoológiai és entomológiai példákon keresztül bizonygatja azt, hogy az ösztön tulajdonképpen csak biológiailag kódolt logika, így az értelem és az érzelem, a tudat és a tudattalan dimenzióit nem célszerű élesen elválasztani egymástól. A második rész *A tudományok kritikája* cím alatt Freud és Marx, illetve Wölfflin és Worringer kulturális relativizmusának ismeretelméleti kritikája, amikor is Mezei logikai és függvény-tani szempontból kritizálja az ellentétekre épülő világtörténeti rendszereket, a nyitott és a zárt, illetve az absztrakt módon és az empatikusan ábrázoló korszakok periodikus váltakozását, ami szerinte a szinuszfüggvény képét univerzalizálja. A kulturális relativizmus mélyén a marxizmus és a freudizmus szemléletét detektálja, amelyek saját kifejezésével élve a „szempontosítás” reduktív módszerét használják,³ amikor is egy-egy szempontot (közgazdaságtan és lélektan) kiemelve elemzik az ember működését. A harmadik rész *A valóság általános meghatározása*, Mezei saját elmélete, amely szerint számos különféle, logikai és kulturális értelemben is eltérő, de axiomatikus rendszerrel írható le a valóság, amelyek azonban látszólagos összemérhetetlenségük ellenére is egymásra épülnek – az atomoktól az egyéneken át a társadalmakig ívelően. A fizika, a biológia, a logika és az ismeretelmélet összefonása ismét elgondolkodtató és paradox eredményhez vezet, hiszen Mezei azt bizonygatja, hogy a valóság folyamatosan változik, térben és időben is, amit az axiómák nem tudnak rugalmasan követni. Ráadásul az axiómákat létrehozó kultúrák – a fajokhoz hasonlóan – maguk is fejlődnek, ami még tovább bonyolítja az univerzális ismeretelmélet körvonalainak problematikáját, de legalább kijelöli a további vizsgálódások horizontját.

Források híján nem tudjuk pontosan, hogy mi mindennel is foglalkozott Mezei a harmincas években, de későbbi szerzőtársa, Marcel Jean olyan filozófusként és esztétaként emlékszik vissza barátjára, aki állandóan írt és töprengett, folyamatosan formálta különféle téziseit, de azokat nem tette közzé. Mezei és Jean utóbbi 1942-es *Mnésiques* című, budapesti szürrealista kötetének megjelenése kapcsán ismerkedett össze.⁴ Megismerkedésük után szinte rögtön közös munkába kezdtek, mivel Jean megismertette Mezeit a rejtélyes Lautréamont gróf munkásságával, és azon belül is a *Maldoror énekeivel* (1869), ami komoly kihívás elé állította még a szürrealista gondolkodókat is. A budapesti közös munka intenzitását mutatja, hogy a *Maldoror*-elemzés kiterjesztéseként a modern francia irodalmi gondolkodás eredetéről is írtak egy könyvet.⁵

³ Mezei Árpád: *A tudományok kritikája. Új ismeretelmélet körvonalai*. II. *Index*, 1931, 2. [5.]

⁴ Kettőjük kapcsolatáról lásd részletesen: Marcel Jean: *Au galop dans le vent*. Paris, 1991. A megismerkedésükről szóló részt idézi: Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. Uő: *Mikrokozmoszok és értelmezések*. Pécs, 1993. 302. Kettőjük kapcsolatának elemzéséhez ld. még: Balázs Imre József: Magyarországi szál a szürrealista csoport történetében. Marcel Jean munkássága. *Magyar Művészet*, 9, 2021, 3. 68–74.

⁵ Marcel Jean et Arpad Mezei: *Maldoror*. Paris, 1947. Marcel Jean et Arpad Mezei: *Genèse de la pensée moderne*. Paris, 1950. Mindkét kötet alapvető gondolatmenete kialakult már Marcel Jean budapesti idő-

A *Maldoror énekeiről* szóló könyv egy részlete, a záró és összefoglaló VI. ének okkult filozófiai alapokon álló elemzése megjelent az 1947-es nagy nemzetközi szürrealista kiállítás kötetében is.⁶ A Breton által igencsak kedvelt *Maldoror énekeiből* ered a szürrealista szépség egyik közismert definíciója is: szép, mint az esernyő és a varrógép találkozási pontja a boncaszalonon. A mondatot megelőzően a főhős Maldoror egy angol arisztokrata ifjú, Mervyn szépségét írja le zoológiai és fiziológiai metaforákkal: „szép, akár a ragadózó madarak karmainak behúzóhatósága; vagy mint az izommozgások tétovásága a nyakszirttáj redőinek sebében”.⁷ Mezei és Jean felfogása és szürrealista elemzése szerint a *Maldoror énekeinek* narratívája kísértetiesen követi az ember pszichoszexuális fejlődésének freudi elméletét: az első énekekben a prenatális képesség és esztétikai horizont dominál, amit aztán infantilis és genitális jellegű képi világ követ, ami végül az agresszió és a libidó szintézisében teljesebbé válik a VI. énekben.⁸ A narrátor és a szerző, Maldoror és Lautréamont Mezei és Jean sajátos értelmezésében a thészeusi és a minótauroszi ember kettősségét jeleníti meg: racionális és irracionális motívációik összefonódnak, emberi célok és állati ösztönök is hajtják őket meghökkenítő céljuk felé. Poe és Baudelaire nyomdokain Lautréamont ugyanis vitriolos humorral fűszerezett, kísérteties történetein keresztül az ember és teremtője irracionális gonoszságát állítja reflektorfénybe olyan képi világgal, amely a szürrealizmus által is kedvelt ontológiai és esztétikai hibriditásra épül. Mezei egy másik izgalmas szöveggel is szerepelt az 1947-es nagy párizsi szürrealizmus-kötetben, ami a *Liberté du langage*, azaz *A nyelv szabadsága* címet kapta,⁹ és a kvantumfizika komplementaritás elvét terjesztette ki a hétköznapi valóság és a szürrealista gondolkodás viszonyára, és átvitt értelemben az ismeretelmélet egészére. Mezei szerint ugyanis a fényhez hasonlóan a valóság természete is kettős. Ahogy a fény leírható részecskeként (foton) és elektromágneses hullámként is, úgy a valóságnak is létezik egymásnak látszólag ellentmondó, de valójában egymást kiegészítő, reális és szürreális, tudatos és tudattalan képe.¹⁰ A nyelv, és különösképpen a szürrealisták nyelve ráadásul a kvantumfizikához hasonlóan nemcsak leírja, hanem egyúttal formálja is a valóságot, ami a Heisenberg-féle határozatlansági reláción keresztül Mezei szerint akár még matematikailag is megragadható.¹¹

szakában (1938–1945), de 1945 után is folyamatosan egyeztettek a kéziratokról az 1947-es, illetve az 1950-es párizsi megjelenésig, levélben és személyesen is.

⁶ *Le surrealisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton, Marcel Duchamp. Paris, 1947. 115–118.

⁷ Lautréamont: *Maldoror énekei*. [1869] Ford. Bognár Róbert. Budapest, 1981. VI. ének, 266.

⁸ Gaston Bachelard 1939-ben jelentet meg egy hasonló szellemiségű pszichoanalitikus elemzést a *Maldoror énekeiről*: *Lautréamont*. Paris, 1939.

⁹ *Le surrealisme en 1947*. i. m. 59–61.

¹⁰ Vö.: Balázs Imre József: *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*. Budapest, 2021. 190.

¹¹ A Heisenberg-féle határozatlansági reláció értelmében egy elemi részecskeének a helye és a lendülete egy adott időpillanatban csak bizonyos határokon belül adható meg pontosan. Bohr, Heisenberg és Schrödinger ebből kiindulva amellett is érvelt, hogy a megfigyelés ténye – atomi szinten – megváltoztatja a valóságot.

A Marcel Jeannel közös irodalomtörténeti kötetük lényegében a szürrealista költészet előtörténetét foglalta össze Lautréamont esztétikájának kiterjesztésén át. A *Genèse de la pensée moderne* a modern irodalmi gondolkodás lényegét és logikáját az emberi kreativitás pszichoanalitikus értelmezésén keresztül ragadja meg, amikor is az intenzív és gazdag belső valóság kidolgozását a külső világ által okozott lelki sérülésekkel és traumákkal kapcsolja össze. A költői kreativitás így náluk tulajdonképpen a Freud által definiált gyerekkori szexuális valóság traumatizáltságának függvényévé válik. Mezei és Jean ilyen értelemben tartja fontosnak a homoszexualitás, a nárcisztikus személyiség és a költői innováció összefüggéseit is. A modern gondolkodás kezdőpontját így nem meglepő módon de Sade márki jelöli ki,¹² aki felfedezi az emberi lélek sötét oldalát, és már jóval a pszichoanalízis előtt a szexualitáson keresztül ragadja meg az emberi lét dinamikáját és ontológiáját. Az isteni márkit rögtön Lautréamont grófja követi, majd Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Apollinaire és Raymond Roussel munkásságát elemzik, aki a nyelv alkímistájaként a homonímia és szabad asszociáció játékaival, és a ráció és a narráció felforgatásával alkotott radikálisan újat. A „hét bölc” esztétikája de Sade-tól Rousselig ívelően megjelenik következő jelentős közös munkájukban, a *Szürrealista festészet történetében* is, amelynek tudományos, pszichológiai, ismeretelméleti és filozófiai eszmefuttatásai jórészt – vélhetően – Mezeihez fűződnek, aki éppen ezért meglehetősen fájlalta, hogy az 1959-es párizsi kötet lényegében Jean neve alatt jelent meg.¹³

A két francia – Marcel Jeannel társszerzős – könyv párizsi megjelentetésével párhuzamosan Mezei Budapesten is intenzív munkába kezdett az Európai Iskola keretein belül. Az Index Röpirat- és Vitairat-könyvtárban 1946-ban megjelentetett egy rövid, de nagyon nagy ívű társadalomlélektani és történetfilozófiai tanulmányt *A paraszti létforma az európai kultúrában* címmel, amelyben a paraszti kultúrát az európai magaskultúra tudattalanjaként interpretálta, ahol az ösztönök és az archaikus motívumok uralkodnak. A pszichoanalitikus analógia azért is vált gyümölcsözővé Mezei számára, mert a népi kultúra két korábbi értelmezését szintetizálni tudta: vagyis a paraszti kultúra nála már nem egy teljesen önálló, primitív világ, de nem is a magaskultúra „trágyadombja”,¹⁴ hanem a kettő dialektikus egysége. Ráadásul a tudat és a tudattalan komplex egységéből adódóan a paraszti kultúra „ösztönös” világa inspirálja, motiválja is a tudatos magaskultúrát, amit Mezei Bartók és Kodály munkásságának felidézésével illusztrál, ami a későbbiekben Vajda Lajos és

¹² Nem lehet véletlen, hogy Bretontól éppen egy rövid de Sade szöveg jelent meg az Európai Iskola Könyvtárában Erdély Éva fordításában, aki más szövegeket is fordított az Európai Iskola számára, és nem melleleg Mezei Árpád felesége volt.

¹³ Vö.: Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. In: Mezei 1993. i. m. 300–305. Marcel Jean avec la collaboration de Arpad Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*. Paris, 1959.

Mezei Tanguy-ról, Duchamp-ról és a Magritte-ről írott későbbi – 1993-ban a *Mikrokozmoszok és értelmezések* című gyűjteményes kötetében publikált – elemzései akár 1959-es gondolatai kiterjesztésének, tovább gondolásának is tekinthetők.

¹⁴ Mezei Árpád: *A paraszti létforma az európai kultúrában*. Budapest, [1946].

Korniss Dezső elemzésekor is fontos szempont lesz majd. Első „európai iskolás” önálló kötetét néhány hónap múlva egy újabb kis kötet követi, amelyben Korniss Dezső *Illuminációiról* közöl egy nagyobb lélegzetű tanulmányt, és „mellesleg” Rimbaud szinesztéziás esztétikáját is érdemben elemezi. Rimbaud Mezei szerint a költészetet tulajdonképpen filozófiai és antropológiai szempontok szerint forradalmasította, amikor is a szinesztézia jelenségein keresztül a gondolkodás és az érzékelés új formáit kutatta. Korniss pedig Baudelaire és Rimbaud követőjeként a képet és a zenét kísérte meg egyesíteni illuminációiban, amelyek ekként kiléptek a térből az időbe, vagyis Mezei Lessing és Hegel esztétikája nyomán azt állítja, hogy Korniss grafikai képesek arra, hogy ábrázolják az időt magát.

Mezei tulajdonképpen úttörő Korniss-értelmezésével lép be a kortárs művészet és a képzőművészet birodalmába. A Korniss-szöveg nemcsak a poétikai, a filozófiai és az antropológiai horizontok egyesítése miatt tűnik paradigmaticusnak, hanem azért is, mert a szerző később több etapban bővítette, illetve át is írta szövegét. 1984-es Korniss-tanulmánya¹⁵ egészen konkrétan folytatja is az 1946-os szöveget, miközben már úgy fogalmaz, hogy Korniss lényegében szín-idő szinesztéziákat alkot. Mezei az 1946-os szöveg kibővítéseként összefoglal számos későbbi Korniss-értelmezést (Pán Imre, Kassák Lajos, Pilinszky János, Hegyi Lóránd nevét idézi konkrét hivatkozások nélkül) is, és rámutat arra, hogy nemcsak nála, hanem másoknál is a gyerekkort idézik fel Korniss *Illuminációi*. Ezt a gyerekkori inspirációt Mezei – a korábbi értelmezőktől eltérő klinikai pszichológiai perspektívában – egy konkrét emlékekkel és élménnyel is igazolja. Meglátogatta ugyanis egyszer Hollandiában Korniss nővérét, akit öccse gyerekkoráról kérdezett, és a válaszokból remekül kirajzolódott számára a narcisztikus művész személyiségének képlete.

Nagyjából az Európai Iskola időszakára esik második jelentős képzőművészeti tanulmánya, Marcel Jeannel közösen írott Csontváry-elemzése, amely a *Cahiers d'Art*-ban jelenhetett meg 1949-ben. Az 1984-es *Elméletek és művészek* kötetben újra közölt szöveg egyúttal tartalmazza saját keletkezéstörténetét is.¹⁶ Mezei emlékei szerint ő a tanulmány alapgondolatait, vázát vetette papírra rövid párizsi tartózkodása idején, majd a végleges szöveget Jean írta meg és adta le. A tanulmány központi gondolata Csontváry zseniális naivitása, ami ráadásul még a kubisták új világképével is párhuzamba állítható. Csontváry ugyanis Mezei szerint nem szimbolista, hanem realista, sőt túlságosan is realista művész volt, aki hitt abban, hogy a látványt, a valóságot képes újratereíteni a képen. Ezt támasztja alá különleges anyaghasználata is, amikor például a Tátra szikláit homokkal, vagyis kvarc kristállyal kevert festékkel vitte fel a vászonra. Az 1984-es Csontváry-tanulmány második fele egy későbbi, de már 1967-ben publikált szöveg, ami az 1949-es elemzés klinikai kiterjesztéseként gondolható el. Mezei itt a pszichés, pszichoanalitikus mozgatórugókat, motivációkat keresi Csontváry egoizmusa mögött, amit Pertorini Rezső nyomán egy sajátos apakomplexussal kapcsol össze, ami kreatív narcizmushoz, egy szinte paranoid belső

¹⁵ Mezei Árpád: Korniss Dezső. In: Uő: *Elméletek és művészek*. Budapest, 1984. 111–121.

¹⁶ Mezei Árpád: Csontváry. In: Mezei 1984. i. m. 124.



1. Erdély Éva és Mezei Árpád, 1950-es évek © Fotó: Mezei Gábor jóvóltából

világ felépítéséhez vezetett. Szintén 1984-es gyűjteményes kötetében közli újra 1972-es kis tanulmányát a naiv művészetről, ahol a jelenséget jó részt ismét a narcizmus fogalmán keresztül ragadja meg. Annak ellenére is, hogy a szöveg tanúsága – belső kommentárként Mezei itt is reflektál a szöveg keletkezésére – szerint a kérdés kapcsán még Jean Dubuffet-vel is levelezett,¹⁷ aki felhívta figyelmét arra, hogy sok „naiv” művész valójában tanult formákat alkalmaz, amelyek akadémikus eredetűek. Mindez azonban érdemben nem változtatott Mezei alapvető értelmezésén, mely az erős és független önkifejezési vágyat a narcisztikus kreativitás pszichoanalitikus magyarázatára vezeti vissza. (1. kép)

Az Európai Iskola tevékenységének beszüntetése után, 1948-tól új időszak kezdődött Mezei életében. Az ötvenes években szinte egyáltalán nem publikált művészeti vagy művészetelméleti témájú szövegeket, életrajzának tanúsága szerint pszichológusként dolgozott, és Jeannel folyó nagy közös munkájukból, *A szürrealista festészet*ből sem tudta kellőképpen kivenni a részét. Az *Histoire de la peinture surréaliste* filozófiai, pszichológiai és pszichoanalitikus eszmefuttatásai mindazonáltal – Jean és Mezei eltérő intellektuális horizontja alapján – jórészt hozzá kötődhetnek. A komoly nemzetközi karriert befutó szürrealizmus-könyv főszereplői Giorgio de Chirico, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, René Magritte és Salvador Dalí. Mezei saját visszaemlékezése szerint ő a kötet alapkonceptióját dolgozta ki, illetve az által fontosabbnak tartott művészekhez (Duchamp, de Chirico, Ernst, Tanguy és Magritte) adott alapvető értelmezési szempontokat.¹⁸ A kötet megjelenése után Magritte még írt is Jeannak, hogy milyen remek a róla szóló elemzés, Jean pedig azt válaszolta, hogy az elemzés lényege Mezeitől származik. Az viszont Mezei szerint sem tagadható, hogy Jean rengeteget hozzáírt kiinduló gondolataihoz, és az egyes életművek és művek tételes ismertetése nagyrészt francia szerzőtársa munkája.

1959-es Magritte-elemzésének lényegét magyar nyelven az 1993-as *Mikrokozmoszok és értelmezések* kötetben található szövege bontja ki.¹⁹ Mezei Magritte alapélményének édesanyja öngyilkosságát tekintette, amiből egy olyan traumatikus valóságértelmezés ered, amely az élet és a halál, a valóság és az álom birodalmait átjár-

¹⁷ Mezei Árpád: Naiv művészet. In: Mezei 1984. i. m. 91.

¹⁸ Mezei Árpád: Marcel Jean: „Au galop dans le vent”. In: Mezei 1993. i. m. 300-305.

¹⁹ Mezei Árpád: Magritte. In: Mezei 1993. i. m. 84-95.

hatónak képzele. Ugyanebben az 1993-as kötetben frissítette fel az ötvenes évek Duchamp elemzését is, amelynek központi gondolata az, hogy Duchamp művészeti forradalmát is részben egy pszichés trauma generálta, mégpedig a *Lépcsőn lemenő akt* (1912) visszautasítása azzal együtt, hogy a festmény a futurizmus és a kubizmus új eredményeit kívánta szintetizálni. Az arcátlan ready made a retinális művészet tagadásaként éppen ennek a visszautasításnak a pszichés feldolgozása. Duchamp ráadásul Mezei különleges, részben pszichoanalitikus, részben antropológiai perspektívájában nem is a nominalista konceptuális művészetet találta ki, hanem visszatért az őskorba, amikor is a talált műtárggyal egy olyan atavisztikus technikát választott, amit már a Homo Neanderthalensis is ismert, „aki” emberre és állatokra hasonlító köveket gyűjtögetett barlangjaiban. A gyűjtögetésben Duchamp egyúttal kiélhette sajátos voyeurizmusát is, ami nemcsak az utolsó nagy munkát, az *Adva van (Étant donnée, 1946–1966)* peep show-ját jellemzi, de a *Nagy üveg* (1915–1923) pszichoszexuális ismeretelméletét is áthatja, amit ráadásul amúgy is a „hét bölcs” egyike, Raymond Roussel inspirált. Másik két „kedvencéről”, de Chiricóról és Max Ernstről Mezei később ugyan nem publikált önálló tanulmányt, de feltételezhetjük, hogy a Chirico nárcizmusára és Ernst Ödipusz-komplexusára építő elemzések hozzá kötődhetnek.²⁰ (2. kép)

Vélhetően a *Szürrealista festészet történetéhez* fűzött gondolatai öltöttek önálló testet 1962-es kis szürrealizmus-kötetében, ami a Mérnöki Továbbképző Intézet (BME) gondozásában jelent meg. Meglepő módon a szürrealizmusnak szentelt szövegben több szó esik antropológiáról és pszichológiáról, mint Ernst vagy Dali szürrealizmusáról, Mezei ugyanis a szürrealista gondolkodás antropológiai, történetfilozófiai és művészettörténeti kiterjesztésére tesz kísérletet. A szürrealizmus ekként világnézetté, sőt alapvető ismeretelméleti tényezővé válik, ami képessé teszi az embert a dolgok komplexitásának, illetve a valóság hibriditásának megragadására. Az első szürrealista ebben a szellemben Hieronymus Bosch lesz, a második pedig Arcimboldo, és vele együtt a manierizmus egész korszaka is szürrealistává válik. Rajtuk kívül még Giorgio de Chirico, André Masson, Max Ernst, Yves Tanguy, Jean Arp, Salvador Dali, illetve maga André Breton kap rövid, esztétikai és filozófiai elemzéseket a kis kötetben. De Chirico kapcsán Mezei a freudi Unheimliche fogalmának – ez is fellelhető az 1959-es szürrealizmus-könyvben – jelentőségét hangsúlyozza, hiszen a metafizikus festő terei azért kísértetiesek, mert emberek helyett próbababák népesítik be őket, és persze azért is, mert otthonosnak és ismerősnek tűnnek, de valójában kihaltak és szorongatóan üresek. A hibriditás formái megragadásának szürrealista jelentőségét Mezei Arp kapcsán domborítja ki, hiszen a dada egyik úttörője az egysejtűek és a humanoidok formáit szintetizálta. Ernst pedig ugyanezt a kísérteties formai ambivalenciát a kollázs és a speciális montázs (frottázs és dekalkománia) módszereivel valósította meg szürrealista időszakában.

Mezei az 1984-es *Elméletek és művészek* kötetében újra is közölte az 1962-es szürrealizmus-kötet szövegét, miközben azért számos részt ki is hagyott belőle.

²⁰ Jean 1959. i. m. 125–137.



2. Mezei Árpád a Balatonon, 1960-as évek © Fotó: Mezei Gábor jóvóltából

Eltűntek például a de Chiricót elemző részek, illetve a magyar vonatkozású függelék is, ami vélhetően egy későbbi – és a gyűjteményes kötetben is önállóan közölt – tanulmánya, a *Szentendrei festészet* alapját képezte. Ki is egészítette viszont az 1962-es szöveget egy későbbi, 1977-es Breton-tanulmánnyal, ami szintén elég rendhagyó munka, hiszen lényegében az idő filozófiai elemzéseivel kapcsolatos eszmefuttatás. Mezei szerint ugyanis Bretont igazán csak a jövő érdekli, a jelen és a múlt szinte egyáltalán nem foglalkoztatja, ami a fantázia és a prognózis természetéből fakadóan jellegzetesen szürrealista mentalitásnak tekinthető. Szintén Bretonra épül egy későbbi, 1993-ban publikált elemzése a szürrealista költészetéről, ami a *Genèse de la pensée moderne* gondolatmenetét követve a szürrealista poézis eredetét de Sade, Rimbaud, Lautréamont és Jarry munkásságára vezeti vissza.²¹ A szürrealizmus központi gondolata így Breton és elődei nyomán az addig dialektikusan antitetikus emberi valóságok, az érzelem és az értelem, az ösztön és az ész, az álom és a valóság szintézise lesz. A szürrealista poézis lényegét pedig – igen frappánsan – a tudat (illetve a tudatalan) és a nyelv felszabadításában látja Mezei, ami persze visszacsatol 1947-es szürrealizmus értelmezéséhez (*Liberté du langage*) is. Hasonlóan frappáns értelmezést ad Mezei 1962-ben a dada nyelvrombolásáról, illetve a dada szellemiségének sztochasztikus jellegéről, ami aztán 1971-ben öltött végleges formát, amikor is a dadát a modern matematikával és a modern fizikával kapcsolta össze.²² Rendkívül kreatívan mutatott rá ugyanis a dada szellem kombinatorikus és statisztikus természetére és intenzív vonzódására a véletlen és az esetleges jelenségek iránt. A dada – Mezei pro-

²¹ Mezei Árpád: A francia szürrealista költészet. In: Mezei 1993. i. m. 217–226.

²² A szöveg először a brüsszeli *Gradiva* folyóirat 1971-es számában jelent meg.

vokatív megfogalmazása szerint – ekként válhat Schrödinger és a kvantumfizika előfutárává,²³ avagy a racionális kauzalitás kritikájává, hiszen a valóság leírásában olyan kombinatorikus módszereket alkalmaz, mint a kollázs és a fotómontázs.

A szürrealista festészet 1959-es történetéből – vélhetően Mezei szándékai ellenére – kimaradtak a magyarok, Jean ugyanis nem érzékelt nálunk semmiféle szürrealista festészetet, tulajdonképpen csak magát Mezeit tekintette szürrealistának.²⁴ 1970-ben viszont Mezeinek mégiscsak lehetősége támadt arra, hogy írjon a *Lettres Françaises* számára a magyar szürrealizmusról, azaz a szentendrei festészetről. Összeismerkedett ugyanis a híres lap képzőművészeti szerkesztőjével, Georges Boudaille-lel, aki úgy tudta, hogy nem létezik modern magyar festészet. Mezei pedig ezt már a beszélgetésük közben gyorsan cáfolta, és rámutatott arra, hogy pesti látogatása alkalmával Boudaille-nek vélhetően csak a hivatalos, állami művészetet mutatták meg. A részletesebb cáfolat, a szentendrei iskoláról szóló francia cikk központi alakja, avagy a magyar szürrealizmus origója, Vajda és Korniss lett, akik a kelet és a nyugat, a magas kultúra és a népművészet szintézisét kívánták megvalósítani. Lényegében ezt a gondolatot fejtette ki Mezei már az 1962-es kis szürrealizmus-könyve magyar függelékében is, ahol írt a magyar szürrealizmusról, egészen pontosan Martyn Ferenc, Ország Lili, Vajda Lajos, Korniss Dezső és Anna Margit művészetéről. Vajda Mezei értelmezésében lényegében egy narcisztikus művész, azért is érdeklik annyira a tükröződések, és az áttetsző, átlátszó motívumok, és ezért vonzódik oly nagyon a Pantokrátor alakjához is. Élete végén viszont kényszerűen felfedezi a szellemi lét ellenpólusaként a testi valóságot is, képeit a biológikum hatja át, izomrostok, izomkötegek hálózják be a világot, amelyekből kísérteties, hibrid, állati-emberi-növényi-ásványi struktúrák épülnek fel. Vajdához hasonlóan Korniss is szintetizál és hibridizál, a csendélet és a tájkép elemeit keveri, de hasonlóan cselekszik Bálint is a szentendrei szimbolikus motívumok kombinálásával. Sőt már Ámos is hibridizál: a valóság és az álom világát fonja, mossa össze. Anna Margit munkásságában viszont már kifejezetten a testet öltött hibridek domborodnak ki, növényi, állati, emberi keverékek, korcsok: bábuk, bábok, krumplimberek. Amíg Ámos bekerül a *Lettres Françaises* cikkbe, addig Ország Lili kikerül a magyar szürrealizmusból, nemcsak topográfiai okokból (nem volt szentendrei művész), de talán azért is, mert titokzatos jeleinek kultúrtörténeti dimenziói nem igazán passzoltak a hibriditás esztétikájához.

Amíg Korniss már 1946-ban megragadta Mezei figyelmét, Vajda-élménye csak később öltött írott formát. A *Szürrealizmus* 1962-es függelékében mindenesetre már egyértelmű a központi szerepe, ami csak tovább erősödik 1984-re. Az 1984-es gyűjteményes kötet legnagyobb terjedelmű szövege a Vajda-tanulmány, ami Vajda narcizmusát és a testkép-vázlat szerepét hangsúlyozza művészetében. A szöveg lényegében egy 1965-ös és egy 1981-es Vajda-tanulmány egyesítése, a kiindulópont az először a hatvanas években formát öltő pszichológiai, sőt pszichoszomatikus esztétikai értel-

²³ Mezei Árpád: A dadaizmus újjáértékelése. In: Mezei 1984. i. m. 84.

²⁴ Marcel Jean levele Mezei Árpádhoz. Párizs, 1947. április 11. OSZK Kézirattár, Mezei Árpád fond. Idézi: Balázs Imre József 2021. i. m. 188.

mezés. Vajda ugyanis Mezei szerint narcisztikus személyiség, akit önmaga egysége nyűgöz le, és így önmagát fedezi fel a világban és annak vizuális egységében is, ezért vonatkoztatja egymásra, illetve ezért montírozza össze egymással önmaga és a külvilág formáit, saját képét és a valóság motívumait. Vajda – összegez frappánsan Mezei – szürrealista Narcissusként a szentendrei Duna tükreben egyesíti a várost és önmagát.²⁵ Jellemző formai eszköze a kollázs és a montázs, amelyet a szürrealistákhoz és Lautréamont-hoz hasonlóan a világ paradox egységének kifejezésére használ, hiszen idegen, egymástól független dolgokat kapcsol össze velük. Vajda tehát szürrealista hibrideket, plusz dimenziókkal bővített „hiperdolgok”-at hoz létre,²⁶ amelyek többféle entitás többféle nézőpontú képét egyesítik. Ráadásul az egyesítés sajátos eszköze a vajdai, érzékenyen vibráló vonal, amelyet Mezei egyfajta pszichológiai EKG-vonalnak, pszichogramnak tekint.²⁷ Az ikonos önarcképek innen nézve már tulajdonképpen kozmikus hibridek, a narcisztikus személyiség ugyanis önmagát és a valóság képét is egyesíti a Teremtő képével. Mindezt ráadásul Mezei összekapcsolja a TBC pszichoszomatikus értelmezésével is, a testkép-vázlat bomlásával, amely a kései Vajda hibridekre, a szörnyűséges, kozmikus bomlás képeire adhat orvosi-lélektani, pszichoszomatikus magyarázatot, ami egyúttal átvezet Mezei klinikai, művészetpszichológiai praxisához.

Az Európai Iskola megszűnése után, 1950-ben Gegesi Kiss Pál kínált állást Mezeinek a János Kórház pszichiátriai osztályán, 1952-től pedig már az MTA Pszichológiai Intézetének is dolgozott, kezdetben vélhetően fordítóként. Saját visszaemlékezése szerint a munkát részben Mérei Ferencnek köszönhette, akinek 1950-es „bukása” és koncepciói pere után fordítótársra, szellemfordítóra, strómanra volt szüksége.²⁸ Mezei így került intenzív kapcsolatba Pavlov munkásságával, és az sem elképzelhetetlen, hogy Mérei biztatására ismerkedett meg alaposabban Hermann Rorschach tevékenységével is. 1958-tól Levendél László mellett már pszichológusként is dolgozhatott a Korányiban, aminek eredményeként számos, klinikai vizsgálatokon alapuló pszichológiai szak tanulmányt is publikált. Ezek nagy része a Rorschach-teszt alkalmazásáról szól,²⁹ de írt egy fura önálló tanulmányt a szemleahunyásos jelenségről is, amely a freudi bújócska jelenségét fenomenológiai és antropológiai szempontok szerint értelmezte újra.³⁰ Mezei konklúziója szerint az ember ontogenetikai fejlődésében a látás és a kép azért

²⁵ Mezei Árpád: Vajda Lajos. In: Mezei 1984. i. m. 165-166.

²⁶ Uo., 161-162.

²⁷ Itt kínálkozna az összevetés Aby Warburg dinamogramjával, de élete során Mezei nem hivatkozott Warburgra egyetlen egyszer sem, így vélhetően nem ismerte elméleti elképzeléseit.

²⁸ Mezei Árpád: Önéletrajz. In: Mezei 1993. i. m. 314.

²⁹ Mezei Árpád: A Rorschach próba rendszeres tovább fejlesztése. *Pszichológiai tanulmányok*. II. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1959. 601-612. Mezei Árpád - Mezeiné Erdély Éva: A Rorschach táblák felszólító jellegének vizsgálata. *Pszichológiai tanulmányok*. IV. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1962. 615-622.; Mezei Árpád - Mezeiné Erdély Éva: Újabb személyiségdimenziók a Rorschach próbában. *Pszichológiai tanulmányok*. VIII. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1965. 609-620.

³⁰ Mezei Árpád: A szemleahunyásos jelenség. *Pszichológiai tanulmányok*. VI. Szerk. Gegesi Kiss Pál. Budapest, 1954. 51-64.

játszik kitüntetett szerepet, mert a kisgyermek valósága életének kezdetén, első hónapjaiban teljességgel optikai jellegű, információit ugyanis döntő módon látás útján szerzi.

Klinikai vizsgálatokra és tapasztalatokra épül Levendel Lászlóval közösen írott két könyve is, melyeken belül a két szerző nem különül el egymástól. A *Személyiség és tuberkulózis* (1965) a gümőkór komplex, pszichoanalitikus vizsgálata, amelyben Mezei kontribúciója vélhetően a freudi pszichoanalízis szempontjainak feldolgozása lehetett, vagyis a TBC összekapcsolása a domináns, erős anyával és a gyenge apával, ami kisebbségi komplexushoz, felnőttkori szeretetététséghez, szeretethiányhoz, és végső fokon paranoiához vezethet. Emellett vélhetően hozzá fűződik a grafológián és a Rorschach-teszten keresztül a betegek jellemző képalkotás, avagy a vizualizáció vizsgálata is. A paranoid személyiséghez vezető érzelmi bizonytalanságra, illetve az introvertált személyiségre Mezei szerint jellemző az erős projekciós hajlam, a belső világ kivetítése a külső valóságra, ami jellegzetes Rorschach-értelmezésekhez és sajátos írásképhez is vezet. Emellett a súlyos TBC-s betegek jellemző még a „mozizás”-nak nevezett tevékenység is, ami a fantáziálás, illetve az ébren álmodás Levendel-Mezei-féle megnevezése, ami egyfajta menekülés a betegség valóságából egy alternatív világba. Másik Levendellel közös kötete, *Az alkoholista beteg személyisége* (1972) az alkoholizmus komplex, klinikai-pszichológiai elemzése, amelyben szintén a pszichoanalitikus fejtegetések és a vizualizációs vizsgálatok kapcsolhatók leginkább Mezeihez.

Mezei 1974-es emigrációja után az Egyesült Államokban már nem folytatott kórházi munkát, nem támaszkodott klinikai esettanulmányokra, hanem „visszatért” a művészethez és ott kamatoztatta grafológiai, pszichovizualizációs és pszichoanalitikai munkásságát. Pszichoszomatikus alapokra helyezett művészetpszichológiai és művészettörténeti munkásságának legfontosabb médiuma a kevésbé ismert, lokális jelentőségű, torontói *Onion* folyóirat volt.³¹ Egyik első, 1977-es ilyen típusú szövegét Edgar Degas festményeinek szentelte, amelyeken szerinte megtalálhatóak a hipochondria Rorschach-jegyei. A hipochondria összefügg ugyanis a testkép sérülésével, torzulásával, ami a Rorschach projekciókban az apró részletek interpretálásán keresztül mutatkozhat meg. A hipochondriás hajlamos ugyanis fura, szokatlan, kényelmetlen testhelyzeteket is felfedezni a Rorschach táblákon. Mezei ilyen fura, szokatlan testhelyzetek projekcióiként értelmezi Degas balerina-ábrázolásait, amelyeket összekapcsol az alkotó labilis elmeállapotával is. Egy másik 1977-es tanulmányának felvetése szerint André Masson művészetét nagymértékben meghatározta csodálatos (bretoni értelemben is merveilleux) gyógyulása egy halálos háborús sebből, ami az élet és a halál határainak vizuális eltörléséhez, illetve a különféle létformák (szerves és szervetlen) összeméréséhez, összekeveréséhez vezetett. Ebben a pszichoszomatikus kontextusban válik meghatározóvá Paul Klee szklerodermája is, hiszen a szín-íz-tapintás-színesztézia Mezei szerint a súlyos bőrbetegségek tünete, vagy inkább pszichiátriai jellemzője, ami az érzékek és az érzékelés össze-

³¹ Ezek a szövegek jelentek meg az 1983-as *The Complete Art Critic* című kötetében, majd egy részüket publikálta az *Elméletek és művészek* kötetében is.

zavarodására utal. Mezei szerint a bőrbetegek a Rorschach ábrákban gyakran fedeznek fel a felület jellegére utaló jegyeket, érdes, szűrős, szőrös, puha dolgokat, képzeteket, ami felületi érzékenységükhöz kapcsolódik. A bőrbetegség ráadásul testképzavarral és személyiségzavarral is párosulhat, a beteg ugyanis különösen érzékeny a testképre, hiszen sérülékeny, és ebből adódóan könnyen irányítható személyiség. Klee-t pedig Mezei értelmezésében először az apja, majd a felesége irányította, illetve uralta, ami egyrészt narcisztikus paranoiához, másrészt pszichoszomatikus eredetű szklerodaermához is vezethetett.

A *Mikrokozmoszok és értelmezések* tanúsága szerint ez a fajta pszichoszomatikus-pszichoanalitikus értelmezés a nyolcvanas években írott kritikai szövegeiben is gyakran felbukkant. Asgern Jorn festészeti destrukciója, a formák tudatos rombolása így kapcsolódott össze halálos betegségével, a tüdőrákkal. Mezei ugyanis TBC-s betegeket is vizsgált Rorschach-tesztel, és azt figyelte meg, hogy a képekben mindig széteső, bomló formákat fedeznek fel. Mezei egy másik híres „áldozata”, Édouard Manet viszont szifiliszben halt meg, képeinek hőse pedig a „beszélő” nevű, „gyilkos” Victorine Meurent,³² az *Olympia* és a *Reggeli a szabadban* műzsjája, a femme fatale megtestesítője, aki Mezei értelmezése szerint nemcsak Manet szerelme, de korai halálának okozója is volt. Manet egyúttal tipikus narcisztikus festőművész is, akire a külső és a belső valóság közötti határok elmosása jellemző, ezért is fest oly gyakran interieur témákat, aktokat, csendéleteket exteriőrből, vagyis tájképen. Ezen a ponton Mezei másokhoz is kapcsolódik, mégpedig egy Dudek nevű pszichológushoz, aki művészeket vizsgált Rorschach-tesztel,³³ és azt fedezte fel, hogy a festők az extrovertált és az introvertált személyiség-típus Rorschach-jellemzőit egyszerre mutatják. Tipikus festmény e tekintetben a *Reggeli a szabadban*, amely egyúttal visszavisz bennünket a reneszánsz korszakába is, amikor számos nagy festő, köztük Leonardo és Giorgione is tudatosan keverte a külső és a belső világot, aminek egyik első és legszebb példája éppen a Manet-t inspiráló *Koncert* (1509). A későbbi művészetben ilyen értelmű keveredést, kreatív hibriditást fedez fel Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico és Magritte festészetében is. Ez a fajta – lényegében szürrealista – esztétika inspirálta Mezei értelmezésében az új amerikai művészetet is, vagyis az absztrakt expresszionizmust, ami az egyszerűséget és a spontaneitást kereste. Az absztrakt expresszionizmust és festőiség utáni absztrakciót tehát Mezei egyértelműen az európai szürrealizmushoz kapcsolja, és kultúraelméleti fejtegetésekkel fűszerezve a káosz szerepét emeli ki a sajátos, új amerikai absztrakcióban, amelynek fejlődésében két fázist különböztet meg: a káoszt ugyanis a rend követi, Pollockot Barnett Newman, a gesztusfestészetet a színmezők koordinátarendszere.

A szürrealizmus mellett az építészet és a térformálás szokatlan pszichokulturális elmélete is végigkíséri Mezei munkásságát. Téziseinek első rendszeres megfogalmazása a hatvanas évek műegytemi előadásaihoz és a Mérnöki Továbbképző Inté-

³² Mezei fordításában: „Győztes nők meghalnak”. Ld.: Mezei Árpád: Edouard Manet. In: Mezei 1993. i. m. 130.

³³ Stephanie Z. Dudek: The Artist as Person. Generalisations based on Rorschach records of Writers and Painters. *The Journal of Nervous and Mental Disease*, 40. 1970. 232–241.

zethez kötődik. A *Szürrealizmus* utáni második, 1963-as kis kötete a *Mai építészet és festészet kapcsolatai* címet viseli, és részben a szürrealizmus kötet tanulságait gondolja tovább egyrészt Arp és Korniss hibriditásának részletesebb elemzésével, másrészt a személyiség pszichoanalitikus szempontjai szerint közelít a szürrealizmus utáni modern művészethez is Dubuffet-től Pollockig ívelően. Az itt felvetett szempontok később a *Mikrokozmoszok* önálló szövegeiben, illetve az 1994-es, töredékeségében is hatalmas, összegző munka, az *Elmélkedések a művészetről* alfejezeteiben térnek majd vissza. Az 1966-os harmadik kis kötet, *Az építészet jelentősége az ember fejlődésében és a művészetek kapcsolata* komplex címet kapta és lényegében az építészettörténetnek antropológiai és pszichológiai értelmezése, amely alapját képezi az 1996-ban kiadott *Építészetelméleti könyvecskéjének* is.³⁴

Az építészet jelentősége... és az *Építészetelméleti könyvecske* alaptézise is az, hogy az építészet nem a kunyhóból fejlődött ki, ahogy általában az építészet történészei gondolják, hanem valójában a barlangból, amely tulajdonképpen talált tér, talált otthon, de lényegében, antropológiai értelemben egyfajta eszköz is az ember számára, ahol védelmet talál és pihenésre lel. Az ember, a Homo Sapiens „barlanglakó” állapota az épített környezetünknek, az otthonunknak köszönhetően a kőkorszaktól napjainkig meghatározza gondolkodásunkat. A barlang ugyanis a képzeletű, fantázia fejlődésének is az egyik legfontosabb mozgatórugója lett a Mezei által „öningerlés”-nek nevezett tevékenység következményeként, ami képeket, látni-valót generált a barlang ingerszegény környezetében. Az alkotók, vagyis a később művésznek nevezett egyedek ezáltal nagymértékben hozzájárultak a faj fejlődéséhez. A kőkorszaki művészet Mezei-féle értelmezése nagyjából egyidejű az általa több ízben is hivatkozott Leroi-Gourhan strukturalista antropológiájával,³⁵ de a pszichológiai és az idegtudományi horizont egyesítése az angolszász antropológia későbbi fejleményeivel is párhuzamba állítható.³⁶ Mezei a barlang, mint menedékhely, mint biztos pont antropológiai lehorgonyzásával tulajdonképpen Walter Cannon „üss vagy fuss” (Fight or Flight) elméletét gondolta tovább,³⁷ illetve kapcsolta össze a freudi és a jungi pszichoanalízis művészet- és személyiségelméleteivel. A korai etológiai nézőpont mellett fontos inspirációt jelentett számára Max Scheler és Arnold Gehlen filozófiai antropológiája is.³⁸ Schelertől és Gehlentől – a szürrealizmus szellemében – egy-egy inkább költőien, mint tudományosan kezelt gondolatot, mottót vett át. Schelertől ered „az ember olyan élőlény, aki tud nemet mondani”

³⁴ A könyvet az építész Nagy Bálint szerkesztette és adta ki, a szövegeket pedig Barna Imre válogatta Mezei Árpád kézírataiból.

³⁵ André Leroi-Gourhan: *Préhistoire de l'art occidentale*. Paris, 1965.

³⁶ Vö.: John E. Pfeiffer: *Creative Explosion. An inquiry into the Origins of Art and Religion*. Ithaca, 1985.; David Lewis-Williams: *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*. London, 2004.

³⁷ Walter Bradford Cannon: *Bodily changes in pain, hunger, fear, and rage*. New York, 1915.

³⁸ Vö.: Max Scheler: *Az ember helye a kozmoszban*. [1928] Ford. Csátár Péter. Budapest, 1995. (Horror metaphysicae); Arnold Gehlen: *Az ember*. [1940] Ford. Kis János. Budapest, 1976. (Társadalomtudományi könyvtár)

gondolat,³⁹ ami Mezei értelmezésében az ösztönök tudatos gátlásának képességét jelenti, ami lehetővé teszi az ember számára a tudatos tervezést és a modellalkotást. Gehlenhez pedig „az értelem, mint fegyver” frázis kötődik, avagy a testi gyengeség értelmi kompenzációjának evolúciós elmélete.⁴⁰ Összességében tehát a barlang Mezeinél egy olyan védett tér, egy olyan az anyaméhre is emlékeztető menedékhely, ahol az ember egy ingerszegény, az ösztönöket gátló környezetben nemcsak biztonságban érezheti magát, de nyugodtan tervezhet, gondolkodhat, fantáziálhat is.

Az *Építészetelméleti könyvecske* nívuma az 1966-os kis kötethez képest az antropológia történetfilozófia kiterjesztése, mivel Mezei szerint az építészeti téralkotást egy-egy kultúra filozófiai antropológiája is meghatározza, vagyis nagyon egyszerűen az, hogy milyenek is látják a világot. Az antropológiát, az etnológiát és a teológiát meglehetősen szabadon kombinálva Mezei az arab művészetet az elvont arabeszk térszemléletéből vezeti le, a prekolumbián építészetben az organikus, geomorfológiai formakincs jelentőségét hangsúlyozza, a kínai építészetben pedig az égi függés, a felfüggesztettség meghatározó szerepe mellett érvel a pagodák kapcsán. Az európai, klasszikus és reneszánsz gyökerű építészet kapcsán az antropomorfizmus fogalmát állítja a középpontba, és egy némiképp szürreális metaforával élve a reneszánsz épületeket azért tartja emberszerűnek, mert van homlokzatuk és hátuk is. Végezetül a modern európai és amerikai építészetet is antropológiai szempontból értelmezi, de csak két építéssel foglalkozik kiemelten. Frank Lloyd Wright épületeinek organikuságát és horizontalitását a prekolumbián építészethez kapcsolja, Le Corbusier szervességét viszont a reneszánsz antropocentrikus humanizmusából vezeti le.

A „barlangmodell”, avagy az építészet, a téralkotás, a formaalkotás és a képalkotás párhuzamos, pszichológiai és logikai, érzelmi és értelmi vizsgálata központi szerepet játszik összegző, koherens narratívába foglalt, de meglehetősen rapszodikus és aforisztikus művészetelméleti kötetében is, amely az *Elmélkedések a művészetről* címet kapta. A kötet első részes egy töredékességében is lenyűgöző általános művészetelmélet, amelyben az emberi formaképzés, a művészi formateremtés jellegzetességeinek megragadása során alaklélektani és pszichoanalitikai érvek keverednek egymással Rorschachtól és Freudtól Rudolf Arnheimig és Melanie Kleinig ívelően. A kötet második része viszont egy lélektani és társadalomlélektani keretbe helyezett művészettörténet a kezdetektől, vagyis a barlangok kőkorszaki művészetétől, az antikvitáson és a reneszánszon át egészen az avantgárdig ívelően, amelyben sora visszatérnek a már említett főszereplők Boschtól Giorgionén, Arcimboldón és Manet-n át a szürrealistákig. A művészet eredetét Mezei saját barlangmodellje mellett az antik Orfeusz-mítossszal kapcsolja össze, amit egészen Breton szürrealizmusáig ívelően a művészet alapvető drive-jaként, hajtóerejeként értékel. Az emberi szubjektum ugyanis a tudományos, objektív, elemző-tervező gondolkodással már nagyon korán, az antikvitás idején elválasztotta egymástól a belső és a külső világot. A művészet célja pedig innentől kezdve az lett, hogy Orfeuszként harmóniát teremtsen a két világ között.

³⁹ Mezei 1994. i. m. 98.

⁴⁰ Uo., 99.

Az összegző kötet művészetelméleti fejtegetései részben antropológiai, részben pszichoanalitikus jellegűek, vagyis Mezei a művész személyiségének szentel különösen nagy teret. A művészi fantázia és a képzőművészeti képalkotás kifejezetten a személyiség problematikájával kapcsolódik össze. A művészet így nemcsak szociálpszichológiai értelemben vett orfeuszi szintézis lesz, hanem az agresszióhoz vezető lelki traumák szublimációjaként is funkcionál. Érdekes módon a klasszikus művészetek értékelése során erősebb az antropológiai és a szociálpszichológiai érvelés, ami a modernitás felé közeledve az individuális, pszichoanalitikus szempontoknak adja át helyét. A művészetet kezdetben, vagyis a görögöknél, majd pedig később a racionális, humanistának tekinthető kultúrákban is a koherens és harmonikus – ha tetszik orfeuszi – kép- és a forma-alkotás jellemzi Mezei szerint. Ezzel az illuzórikusnak bizonyuló harmóniával szakít aztán a dada és a szürrealizmus, hogy egy másik, komplexebb szintézist állítson annak helyére, ami már a látszólagos ellentétek és ellentmondások organikus és vitális, avagy komplementer egységét vallja. A szürrealizmus felől visszapillantva fedezhetők fel az antiklasszikus, „szürreális” tendenciák a gótikában, a manierizmusban és a romantikában is. Mezei művészettörténetének legfontosabb gondolata ekként a realiztikus és a szürrealisztikus korszakok Worringerre, illetve Dvořákra emlékeztető váltakozása,⁴¹ csak éppen Mezeinél a szellem, az idea, az absztrakció paradigmatis birodalma nem a gótika vagy a manierizmus, hanem a valóságtól tudatosan elszakadó szürrealizmus lesz.

A megformálás kitüntetése a művészi alkotásban szervesen kapcsolódik össze Mezei sajátos holisztikus formalizmusával is, amely a matematikai topológiától a percepcióelméleteken át a művészi formaképzés értelmezéséig ível, és egyfajta szürreális Uroboroszként visszacsatol a kezdetekhez, az 1924-es *Forma* tanulmányhoz is. A művészi formaadás, a művészi megformálásmód tekintetében Mezei lényegében élete végén is Wölfflin útmutatását követi, amikor a világnézethez kapcsolja a látást és a művészi formálást is. Mezei mindazonáltal Wölfflinnél túl erősnek érzi a kulturális determinációt, így szándékai szerint Henri Focillon esztétikai szempontból autonóm, vitális formalizmusával kombinálja az eszmetörténetileg túlságosan is meghatározott látásformák (Seeformen) elméletét.⁴² A szintézis azonban nélkülözi a tételes érvelést és a konkrét példát, így inkább egyfajta elvont programnak tekinthető, amely a művészi formáknak egyrészt sajátos életet, fejlődést és energetikát tulajdonít, másrészt a külvilág leírására szolgáló reprezentációként is felfogja azokat. Szintén alaposabb kifejtés nélkül marad Wölfflin stílustörténeti formalizmusának topológiai továbbfejlesztése. Ebből nagyjából annyi rekonstruálható, hogy Mezei Wölfflin nyomán a reneszánszt a merőleges nézőponttal jellemezi, a barokkot pedig a ferdével, majd amellet érvel, hogy a nézőpont síkjának változtatásával további korszakokra is kiterjeszthető a látásformák elmélete. Ha ugyanis a képsíkkal párhu-

⁴¹ Vö.: Worringer 1907.; Max Dvořák: Greco és a manierizmus. [1917] In: Uő: *A művészet szemlélete*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, 1980. 319–330.

⁴² Vö.: Henri Focillon: *A formák élete*. [1934] Ford. Vajda András. Budapest, 1982. Ld. még: Wölfflin 1915. i. m.

zamosan, függőleges irányban még markánsabban eltoljuk a nézőpontot, akkor megkapjuk a manierizmus merész rövidüléseit és torzulásait, ha viszont a nézőpontot merőleges síkban közelítjük a képhez, akkor az impresszionizmus extrém közeli látószögeihez jutunk. A formaképzés antropológiai horizontú, pszichológiai és esztétikai értelmezése ráadásul a kötet végén kiterjed, illetve inkább csak kitekint az arab, a kínai, a prekolumbián és a hindu művészetre is, amelyek szellemiségét részben teológiai, részben filozófiai jellegzeteségeken keresztül interpolálja a művészi tevékenységre. A teológia és az esztétika szintézise azonban a nem-európai kultúrák esetében már zavarba ejtően önkényesnek és esetlegesnek tűnik. Mindez azonban nem változtat azon, hogy az *Elmélkedések a művészetről* méltó lezárása egy elképesztően gazdag művészettörténeti életműnek, amely a szürrealizmus esztétikáján, a gondolkodás antropológiáján és a látás pszichológiáján keresztül kísérelte meg formalizálni a művészet univerzális történetét.

MEZEI ÁRPÁD PÁLYAKÉPE

Mezei Árpád (1902. július 2. – 1998. július 7.) művészeti író, pszichológus, művészetfilozófus. Művészettörténeti, esztétikai, filozófiai, pszichológiai és antropológiai műveltségét autodidaktaként szerezte, egyetemre nem jelentkezett a numerus clausus törvény miatt. 1924-ben a Pán Imre által szerkesztett *IS* folyóiratban jelentette meg első tanulmányait. 1931-ben a szintén Pán által szerkesztett és kiadott *Index* folyóiratban közölte újabb filozófiai írásait. 1942-ben ismerkedett meg Marcel Jeannel, akivel együtt két könyvet is írt a negyvenes években. A háború idején munkaszolgálatos volt. Egyet Lautréamont *Maldoror énekei* című művéről, egy másikat pedig a modern irodalmi gondolkodás eredetéről és 19. századi történetéről. 1945-ben az Európai Iskola egyik alapító tagja lett, és intenzíven részt vett az Európai Iskola által kiadott kis kötetek és füzetek szerkesztésében és fordításában. Az Európai Iskola tevékenységének beszüntetése után fordítóként és pszichológusként dolgozott. Gegesi Kiss Pál révén először a János Kórház pszichiátriai osztályán kapott állást (1950–1951), majd az MTA Gyermeklélektani Intézetében dolgozott (1952–1964). 1958-tól már klinikai pszichológusként is alkalmazták Levendel Lászlónak köszönhetően a Korányi Tbc. Intézetben. Levendel Lászlóval közösen két orvosi-pszichológiai kötetet is írt, egyet a TBC gyógyításáról és egy másikat az alkoholizmus kezeléséről. A hatvanas években művészettörténeti előadásokat tartott a Műegyetemen, amiket a Mérnöki Továbbképző Intézet gondozásában három kis kötetben közreadtak. 1974-től az Egyesült Államokban élt és idejét kizárólag az írásnak szentelte, tanulmányai jelentek meg a *Leonardóban*, a párizsi *Magyar Műhelyben*, a washingtoni *Arkanumban* és a torontói *Onion* folyóiratban is. Részben ezekből a tanulmányaiból állította össze 1984-es és 1993-as gyűjteményes köteteit. A kilencvenes években gondolatait és elméleteit az *Elmélkedések a művészetről* és az *Építészetelméleti könyvecske* című kötetekben összegezte.

MEZEI ÁRPÁD FONTOSABB ÍRÁSAI

Forma. *IS*, 1924, 1. 1-4.; Új ismeretelmélet körvonalai. I-III. *Index*, 1931, 1-2-3. *A paraszti létforma az európai kultúrában*. Budapest, 1946. [Korniss Dezső] *Illuminációk. Öt eredeti metszet*. Budapest, 1946. (Európai Iskola könyvtára, 9.); *Maldodor. Essai sur Lautréamont et son oeuvre: suivi de notes et de pièces justificatives*. Paris, 1947. (Le chemin de la vie) [társszerző: Marcel Jean] *Liberté de langage. Le surréalisme en 1947*. Exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton, Marcel Duchamp. Paris, 1947. 59-61.; Tanguy. *Les Deux Soeurs*, 3. 1947. 103-107.; Csontvary. *Cahiers d'Art*, 24, 1949, 6. 89-98. [társszerző: Marcel Jean]; *Genèse de la pensée moderne dans la littérature française*. Paris, 1950. (Le chemin de la vie) [társszerző: Marcel Jean]; *La conscience hallucinée: Chirico. Les Lettres Nouvelles*, 28. 1955. 3-12. [társszerző: Marcel Jean]; Marcel Jean: *Histoire de la peinture surréaliste*. Avec la collaboration de Arpad Mezei. Paris, 1959.; *A szürrealizmus*. Budapest, 1962. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *A mai építészet és festészet kapcsolatai*. Budapest, 1963. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *Személyiség és tuberkulózis*. Budapest, 1965. [társszerző: Leventel László]; *Az építészet jelentősége az ember fejlődésében és a művészetek kapcsolata*. Budapest, 1966. (Mérnöki Továbbképző Intézet előadássorozatából); *Isidore Ducasse comte de Lautréamont: Oeuvres complètes*. Commentées par Marcel Jean et Arpad Mezei. Paris, 1971.; *On Architecture, the Plastic Arts, and the Cultural Evolution of Man. Leonardo*, 4, 1971, 4. 239-244.; *Az alkoholista beteg személyisége*. Budapest, 1972.; Csontváry. *Magyar Műhely*, 14. 1976. No 50. 25-31.; *Toward Improving the Objective Status of Aesthetics: On Style and Content of Figurative Pictorial Art. Leonardo*, 14, 1981, 2. 118-121. *The Complete Art Critic*. Toronto, 1983. [társszerző: Todd A. Phillips]; *Elméletek és művészek. Művészet-életkísérletek*. Budapest, 1984.; *Mikrokozmoszok és értelmezések. Esszék és tanulmányok*. Pécs, 1993. (Ars Longa sorozat); *Elmélkedések a művészetről*. Budapest, 1994. *Építészetelméleti könyvecske*. Vál. Barna Imre. Szerk. Nagy Bálint, Budapest, 1996.

MEZEI ÁRPÁDRÓL SZÓLÓ MÉLTATÁSOK

Bori Imre: *A szürrealizmus ideje*. Újvidék, 1970. 281-284.; Bajomi Lázár Endre: *Arpad Duchamp. Új Írás*, 12, 1972, 12. 90-94.; Határ Győző: *Akiben a filozófia magára talál. A nyolcvanéves Mezei Árpád. Új Látóhatár*, 9, 1982, 2. 232-238.; Németh Lajos: *Mezei Árpád művészetírói munkásságáról*. In: Mezei Árpád: *Elméletek és művészek*. Budapest, 1984. 7-19.; Magyar Beck István: *Mezei Árpád pszichológus*. In: *Uó: Száműzött értékeink. Beszélgetések az alkotó munkáról*. Budapest, 1989. 249-293.; György Péter - Pataki Gábor: *Az Európai Iskola és az Elvont művészek csoportja*. Budapest, 1990. 43-45., 58-61.; Bohár András: *A makrokozmosz újraértelmezése. Holnap*, 39, 1994, 2. 23-25.; Sebők Zoltán: *Mezei Árpád keze. Élet és Irodalom*, 1996. augusztus 2. 16.; Bodri Ferenc: *Mezei Árpád*

(1902–1998). *Élet és Irodalom*, 1998. augusztus 14. 9.; Hornyik Sándor: A babona derivátumai. Tudomány és művészet Mezei Árpád írásaiban. *Ars Hungarica*, 31. 2003. 335–341.; Imre József Balázs: Surrealist Hybrids – Contemporary Hybrids. Árpád Mezei and the Late Surrealist Theories of Hybridity. *Acta Universitas Sapientiae, Philologica*, 9, 2017, 1. 49–56.; Hornyik Sándor: *A szürnaturalizmus archeológiája*. Budapest, 2021. 175–178.; Balázs Imre József: Mezei Árpád. In: *Uó: A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*. Budapest, 2021. 188–197. – KMML II.: 781–782.; ÚMÉL IV.: 698.