

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Képzőművészeti Doktori Iskola

Bartek Péter Pál

BETEGSÉG ÉS KÉPZŐMŰVÉSZET

DLA értekezés

Témavezető: Keserü Ilona festőművész, professor emerita

Teoretikus konzulens: Némethy Szabolcs, szociológus

2008

Tartalomjegyzék

Előszó.....	4
Bevezetés.....	5
A disszertációban használt módszerek.....	5
A dolgozat szerkezete.....	5
A művészet/terápia.....	7
Egy előzetes ítélet: az előítéletek.....	15
Boschtól Goyáig. művészettörténeti előképek.....	21
Hieronymus Bosch – a démonok közöttünk élnek.....	21
A képértelmezés fázisai.....	31
Édenkert.....	32
Az utolsó ítélet.....	34
A pokol.....	36
Összegzés.....	37
Francisco de Goya – a démonok bennünk élnek.....	38
Összegzés.....	51
Egon Schiele – Tükörlét.....	52
Önarckép-értelmezések.....	55
Összefoglalás.....	59
Az örület realizztikus ábrázolása.....	61
„Pszichiátriai” művészet.....	71
Adolf Wölfli (1864–1930).....	72
Emanuel Navratil (1875–1956).....	75
August Natterer (1868–1925).....	78
Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892–1982).....	79
Carl Genzel (1871–1925).....	82
Louis Wain (1860–1939).....	85
Gugging: „a szunnyadó értelem háza”.....	88
Johann Hauser (1926–1996).....	93
August Walla (1936–2001).....	95
Erich Zित्रa (1915–1980).....	96
Heinrich Reisenbauer (1938–).....	98

Rudolf Limberger (1937– 1988).....	98
Rudolf Horacek (1915– 1986).....	99
Johann Fischer (1919–).....	100
Arnold Schmidt (1959–).....	102
Oswald Tschirtner (1920–).....	103
A pszichiátriai művészet hatása a képzőművészetre	105
Önreflexió.....	118
Köszönetnyilvánítás.....	129
Képjegyzék.....	130
Irodalomjegyzék.....	135
Szakmai önéletrajz.....	139

Előszó

Személyes érintettségem vezetett a témaválasztásban. Betegségem, s az ebből adódó hátrányok és „előnyök” meghatározták életemet, így festői munkásságomat is. A betegség és a mindennapi élet összejátszása állandóan foglalkoztatott, bennem élt, lappangott, igaz, mint annyian mások, sokáig próbáltam elnyomni önmagamban. De az állandó gátak és a titkosítás működött bennem, s ez együtt járt egy sajátos hiányérzet kialakulásával. A pszichés betegség felvállalása több mint egyszerű tudomásul vétele egy „másik énnel” mind festészetemben, mind pedig kutató munkámban. Egy folyamat eredménye volt mindez, s nem egy hirtelen döntés következménye.

A disszertáció alkalmat adott számomra, hogy önmagamot vizsgálva a megtett utat újrjárjam, rekonstruáljam. Lehetőség nyílt arra, hogy tisztázhassam akár lelkesedésemet bizonyos alkotók és művészeti tendenciák iránt, akár az akadémiai (professzionális, tanult) művészeteken kívül eső alkotók művei és azok közege iránti vonzalmamat. Az út újbóli végiggondolásakor a magam számára tudatosítani szerettem volna mindazon megérzéseket és sejtéseket, amelyek korábban csak elő-elő bukkanna, de végső soron rejtőzködtek bennem.

Természetesen a problémakört nem vizsgálhattam orvosi szempontból. Intuícióimra, megérzéseimre próbáltam építeni, kiegészítve mindezt a tárgyyszerű kutatómunkával. Érintettségem ellenére megpróbáltam a témát objektívan a kutatóktól elvárható alaposággal szemlélni, ugyanakkor alkotóként viszonyulni a kérdéskörhöz, és tapasztalataimat, amennyire lehet, ezúttal a fogalmi gondolkodás segítségével kifejezni.

Már munkám kezdetén éreztem és tudtam, hogy egyértelmű válaszokra nem találhatok, nem fejthetek meg nagy titkokat, s nem fogok egyértelmű következtetésekre jutni. Célom az volt, hogy az általam tisztelt művészek hatásainak feltárásával a tapasztalatok fogalmi megértésével, magával az írással közelebb kerülhessek (ön)magamhoz.

Bevezetés

A disszertációban használt módszerek

Furcsa helyzet az, amikor egy festő, akinek az ecset és a vászon a kifejező eszköze, szavakra, írásra ragadtatja magát. Ez egy másik út, más egy kívülről érkező számára, nagyon szigorú, nem egy esetben komoly fejtörést okozó szabályokkal, amelyek az írott munka születését végigkísérik. Nem pusztán a szöveggondozás problémáira gondolok, hanem bizony a tartalmi résznek – jelen esetben ide sorolom a nyelvhasználatot is. A doktori értekezéstől joggal elvárható fogalmaknak a használata nemegyszer leküzdhetetlennek vélt kihívások elé állított. A dolgozat fejezetei egy leíró jelenségeket sorba vevő attitűddel születtek, és a magyarázó szint helyén leggyakrabban a személyes tapasztalat, a motiváció kifejtése található. Ez azért van így, mert nem a művészettörténet, nem a szociálpszichológia felől közelítem meg a témát. Szándékom az, hogy a dolgozatban töprengéseimnek saját művészetemmel adjak hitelt. Az alább következő fejezetek talán nem a tudomány által elvárt logika szerint következnek. Ennek oka az, hogy ezek a szövegrészek, még ha töredékesek is, a saját út rekonstrukciói, annál nem többek, de nem is kevesebbek.

A dolgozat szerkezete

Disszertációm a művészetterápia rövid tárgyalásával kezdem. Áttekintése, úgy gondolom, elengedhetetlen, hiszen később a művészeti hatások közt tárgyalt pszichiátriai művészet „környezetét” adja. A következő alapmotívum, mely bizonyos értelemben meghatározza a pszichiátriai művészetet, vagy akár a művészettörténet egészét is, az az előítéletesség. A betegséggel élők számára különösen nagy problémát jelentenek az előítéletek (előzetes ítéletek), melyek feloldását akár a művészet is jelentheti. A társadalmi tolerancia hiányát nem egyszer megtapasztaltam, s egy ideig befolyásolt is.

Értekezésem gerincét a számomra talán legfontosabb művészek értelmezése, illetve a pszichiátriai művészet bemutatása alkotja. A három művész (Bosch, Goya, Schiele) festői munkásságom állomásait is kijelölték. Számptalan művésszel foglalkozhattam volna, de úgy gondolom, a disszertáció személyessége fontosabb ennél. Nehezen mondtam le Van Gogh, Gulácsy, vagy Csontváry művészetének bemutatásáról, de úgy hiszem, a kiválasztott művészek mélyrehatóbb vizsgálata munkám szempontjából célravezetőbb volt, mert az ő festményeikkel vásznaim közvetlenebb kapcsolatot tartanak. Ezekben a művészekben keresztül jut el gondolatmenetem a pszichiátriai művészetig, mely természetesen gyökeres ellentéte a három „pokoljáró” művész által képviselteknek. Ezekben a fejezetekben olyan művészek alkotói mechanizmusával foglalkoztam, akik a „művészet csinálását” nem tanulták, önmagukat nem iskolás módon képezték. Olyan művészekre helyeztem a hangsúlyt, akiknek művészete betegségük nélkül meg sem születhetett volna. A teljesség igénye nélkül olyan alkotókat igyekeztem bemutatni, akiknek a képi világa is befolyásol, sőt akik gondolkodásomat is megváltoztatták. A pszichiátriai művészetben belül külön fejezetet szenteltem az ausztriai Gugging művészetterápiás pszichiátriai intézetében élő művészeknek, ahol személyes kutatómunkámat is végeztem. A téma lezárásaként foglalkoztam a pszichiátriai művészet hatásával a XX. század képzőművészetére.

Disszertációm tehát egyfajta kettősségre épül: egyrészt az úgynevezett professzionális művészek által létrehozott démoni világra, másrészt a pszichiátriákon alkotó nem professzionális festészet erejére támaszkodik. E kettő alapján különböző, s mégis rengeteg szálon kapcsolódik.

A dolgozatot az önreflexió zárja le, mely egy teljesen szubjektív (ön)vallomás, tisztázva azokat „meghatározottságokat”, amelyek festői munkásságom keretében szolgáltak. Ez az önreflexió reményeim szerint rávilágít arra, hogy miért vonzódtam, miért választottam a témát, hogy miként éreztem magamnak a betegség és a képzőművészet kapcsolatának problémakörét.

A művészet/terápia

Evidenciának tekintjük, hogy az alkotás tükrözi az alkotó személyiségét is. Ismert, hogy számos alkotóművész tartósan szenvedett pszichés betegségben. Erről általában nem szokás beszélni, illetve igyekszünk élesen elhatárolni a pszichiátriai betegséget a műalkotásoktól, mintha az szégyenfolt lenne a művészre nézve. Csodáljuk Picasso kék és rózsaszín korszakában alkotott műveit, de jobban megérthetjük, ha tudunk a háttérben levő hangulatzavarról. Cézanne és Miro képein is nyomott hagyott – nem negatív értelemben – a visszatérő depresszió. Edward Munch legjobb képeit alkoholizmusának legsúlyosabb periódusában festette, gyógyulását követően művészetének színvonala egyértelműen csökkent. A pszichiátriai betegség tehát befolyásolja, de nem feltétlenül rontja az alkotó munkát. A kreatív tehetség és a pszichiátriai betegség nem egymást kizáró tényező. A pszichiátriai betegek között is ugyanannyi – ha nem több – tehetséges ember van, mint az átlag népességben. Nekik azonban sokkal nehezebb kivívni az elismerést, mert sokkal kevésbé tudják képviselni érdekeiket.

A művészetterápia sok területen kiegészíti vagy éppen helyettesíti a közvetlen orvosi beavatkozást és gyógyszerfogyasztást. „A művészet gyógyszer, gyógyító erő, az öngyógyítás egyik legfontosabb eszköze, módja. Mi másért jöttek volna létre a különböző művészeti ágak az emberiség hajnalán, ha nem a testi és lelki bajok csökkentésére.” (Vizi E. Szilveszter, idézi *Szabó*, 2004)

Már az ókori leletek sejtetik, milyen jelentős szerepet játszott a művészi megjelenítés a mágikus gyógyító szertartásokban. Akár a sámánok, akár a keleti gyógyítók jól ismerték a személyiségformálás művészi lehetőségeit. Az ógörög gyógyító művészetben is központi szerepet játszott a lelkiállapot múzsai kezelése. Arisztotelész a művészet tisztító hatását hangsúlyozza, ami „derűs öröme” vezet. Azonban az orvoslás alkotó hagyománya, amely a betegek alkotó erőit is felgerjesztette, idővel feledésbe merült. A modern pszichiátria úttörői a XVIII. század végén ismét alkalmazták a lelki-, és elmebetegek kezelésében a festészetet. A művészetterápiás módszerek repertoárja tág határok között mozog, a terapeuták abból indulnak ki, hogy minden módszer különleges, így hatásuk is más és más.

Ha elfogadjuk azt, hogy a művészet önmegvalósítás, illetve belső feszültségek felszínre juttatása, akkor beláthatjuk, hogy a művészet folyamatában az alkotásban benne rejlik a művészetterápia lehetősége is. Az alkotás folyamata jó érzéssel tölti el az embert a művészt. Nevezhetjük ezt megelégedésnek, megkönnyebbülésnek is. A spontán művészetterápia tehát mindig is létezett, minden alkotófolyamatban, minden tettben, mely egy alkotás létrehozására irányult. Ez az alkotás lehet népművészeti tárgy, vagy éppen gyermeki rajz, illetve a legbelsőbb feszültségekkel küzdő géniuszok munkája. Nem az alkotott mű minősége, illetve karaktere a leglényegesebb, hanem a folyamat, a tevékenység.

A művészettörténet-írásban folyamatosan fellelhető elemzési szempont az alkotás és a művész pszichéje, lelki állapota vagy betegsége közötti összefüggések keresése. Az életművek elemzésekor gyakran előkerülnek a művész életének traumái, betegségei, ám abban nem egyeznek meg a művészettörténészek és esztéták, hogy hogyan hozzák összefüggésbe ezeket a művekkel, sőt abban sem, hogy egyáltalán összefüggésbe hozzák-e. Ezek összegyűjtése, összehasonlítása és elemzése akár egy másik doktori disszertáció témáját is adhatná.

Személyes tapasztalatom alapján azt is megkockáztatom, hogy a művészet története a művészetterápia története is lehetne, hiszen a nagy művekről mindannyian úgy véljük, hogy „sugárzik belőlük” valamilyen erős érzelem, szenvedély. A kifejező erő nem csak a belőlünk kiváltott érzelem, hanem egyben a művésznek a műbe belefestett, faragott vagy mintázott saját érzései, lelki állapota is.

Természetesen ki tudunk emelni a művészet történetéből olyan szinte már szimbólum értékű művészeket, mint a spanyol Francisco Goya, Vincent Van Gogh vagy Salvador Dali, akiknek a munkássága a spontán művészetterápia legtisztább megnyilvánulása. Nem tudatosan gyógyították magukat, nem valami mesterséges módszer eredménye mindaz, amit létrehoztak.

Goya késői munkái első pillantásra egy elborult elme szüleményeinek tűnnek. Ritka, hogy a világ riasztó volta ennyire nyíltan jelenik meg képeken. Goya portréinak könyörtelen groteszsége, figuráinak és témáinak kegyetlensége az öngyógyítás. Megfestem, amit gondolok rólatok! Lefestelek benneteket! Képei a néző legbensőbb énjébe hatolnak. „Goya felégette azokat a hidakat, amelyek

visszavezethetnék őt abba a világba, ahol az értelem még sok mindent el tud rendezni, a másik világ viszont, amelybe beletévedt, ellenséges és riasztó.” (Földényi F. László, 1993. 58. o.) A művészettörténet talán legközismertebb öngyógyítója minden bizonnyal Vincent Van Gogh volt. Róla biztosan tudható, hogy beteg volt, hiszen rendelkezésünkre áll kórrajza is. Nála a spontán önterápia önarcképeiben csúcsonyult ki.

Van Gogh önarcképei Rembrandt önarcképsorozatához hasonlíthatóak. A művész, aki önmagát vizsgálja különböző élethelyzetekben gyakori témája, illetve módszere a művészetterápiának is. Az önarckép készítése talán a legkézenfekvőbb módszer, hiszen önarcképhez „csak” tükör, eszközök és maga az alkotó szükséges, s a végeredmény egy látélet a művész belső-, és külső megjelenéséről. Az önarckép önmegismerés, s egyfajta önelfogadás is egyben. Egészen más karakter volt Salvador Dalí, aki Freud munkáit tanulmányozta, és aprólékosan elemezte minden álmát, hogy választ kapjon az őt emésztő legfontosabb kérdésre: vajon örült-e vagy sem. Képeinek célja látomásainak ábrázolása lett: esténként ágya mellé tette a festőállványát, majd reggel álmittas fejjel fejezte be vásznait.

A pszichiátriai páciens művészek alkotásai a XX. század kezdete óta felkeltették a pszichiáterek érdeklődését. Az irodalomban főleg patográfiákat találunk, amelyek elmebetegben szenvedő művészek alkotásait elemzik pszichiátriai szempontból. (Simkó et al. 2003) Egyrészt a művek pszichológiai hátterét próbálják pszichoanalitikai szempontból megmagyarázni, másrészt diagnosztikai következtetéseket igyekeznek levonni a betegség szimptomái és a művek jellegzetességei közötti viszonyból. Ilyen szempontból több szerző tanulmányozta természetesen Van Gogh műveit.¹

A XX. század előtt kevés kivétellel sem a pszichiáterek, sem a művészettörténészek nem gyűjtötték az elmebetegek művészeti alkotásait. Prinzhorn volt az első, aki nem csak az ismert képzőművészek alkotásait elemezte. A későbbi, a művészetterápia alapvetéseit jelentő könyvében 1922-ben készítette el az elmebetegek rajzainak, és festményeinek első részletes kiterjedt

¹ Több mint 150 pszichiáter legalább 30 féle diagnózist állított fel. Az Amerikai Nemzeti Orvosi Könyvtár elektronikus katalógusában, több mint 280 db. publikáció található a világ különböző országaiban élő orvosok és pszichiáterek tollából, melyek Van Gogh betegségét vizsgálják. http://www.nlm.nih.gov/pubs/nlmnews/jansep04/59n1_3newslne.pdf

elemzését. Ez azért lényeges, mert itt már nem csak művészek, tehát előképzettséggel rendelkező páciensek munkáiról van szó. Ezt követően hosszú idő telt el, amíg a pszichiátriai páciensek alkotásai ismét felkeltették az érdeklődést.

Felmerült a kérdés, az elmebetegek festményeinek és rajzainak a modern művészeti irányzatokhoz és a primitív népek rajzaihoz milyen a viszonya. Kretschmer (1941) szerint az expresszionista festők, a primitív népek és a skrizofén páciensek gondolatmenetéhez hasonló mechanizmust használnak. Az irodalomban számos szerző a szürrealizmust az elmebetegek munkáival hasonlítja össze. Kétségtelen, hogy bizonyos hasonlóság állapítható meg az elmebetegek művészete és az expresszionista és szürrealista festők művei között, akik a tudatalatti funkciókból felszínre törő vizuális anyagot dolgoznak fel, és azáltal a látomásokhoz és álmokhoz hasonló összefüggést nyernek.

Míthogy a XX. század előtt kevés kivételtől eltekintve nem gyűjtötték az elmebetegek művészeti alkotásait kérdés, hogy a régebbi, általunk nagyra becsült művészek között voltak-e elmebetegek. A gótikus időkben gyakran ábrázoltak szörnyetegeket pl.: a katedrálisokban vagy Hieronymus Bosch festményein. Kérdés, hogy ezeket a szörnyetegeket a vallásosság inspirálta-e, avagy látomásokat fejeztek ki. A kérdés megoldatlan marad, a művész életrajzának részletes ismerete nélkül. (*Rembert, 2006. 49. o*)

A pszichiátriai betegek leggyakoribb kifejezőmódja a rajz és a festés. A szobrászat, a költészet és a zene ritkábban szerepelnek a páciensek művei között. A szoborhoz anyag és eszköz kell, továbbá az anyag és az eszközök használatának technikai ismerete is szükséges. A pszichotikus páciensek művészeti alkotásainak fejlődését és stílusváltozásait mint leleteket lehet használni. Különösen értékesek a sorozatok, amelyeket az egyén hosszabb időn keresztül, néha éveken át alkotott. Ezekből a művekből rekonstruálható az egyéni múlt, megérthető a jelen, és a jövőbeli kezelés precízebb útmutatójaként is használható. Egy felnőtt páciens pszichiátriai állapota „megérthető” gyermekkori rajzainak áttekintésével.

A képzőművészetben a művészek sokat foglalkoztak az intenzív és az eltorzult, kóros érzelmek kifejezésével, megelőzve gyakran a pszichiátriai betegek

művészeti alkotásainak pszichiáterek által elismert jellegzetes kifejező elemeit, amelyek a páciensek érzelmeinek vizsgálatakor hasznosak.

Vincent Van Gogh festményén a töprengő öregember egy széken ül, magányosan, lehajtott kopasz fejét két öklére támasztja, s arcát eltakarja. A háttér egy sivár téglafal. A testtartás és a részletek hiánya az egyedüllét szenvedését emeli ki. 1945-ös litográfiáján Kokoschka Krisztust ábrázolja, amint a keresztfáról lehajol a gyermekek felé. A következő szöveg van a kereszten: „Európa gyermekeinek emlékére, akiknek a hideg és az éhezés által kell meghalniuk.” A festő nemcsak tradicionális, piktorális eszközökkel, hanem hozzáírt szavakkal is kifejezte az intenzív érzelmeket. Ezt a módszert a páciensek is gyakran használják, amikor úgy érzik, hogy önállóan sem a festészeti módszer, sem a szavak nem elegendőek érzelmeik kifejezésére. A páciensek műveinek elemzése művészeti szempontból új dimenziót jelent műveik értékelésében azáltal, hogy a művészetben használt kritériumok akkor is alkalmazhatók, a stílus formális elemzésében, ha a műveknek nincs a művészet szempontjából nagy esztétikai vonzereje, vagy értéke.

A festőművészek és a páciensek magatartása különbözik egymástól. A páciensek gyakran úgy kezelik az általuk alkotott alakokat, mintha azok élő személyek volnának. Nem egy modern festő kezét az érzelmek irányítják, és csak később látják, mivé válik alkotásuk. (Pl.: Jackson Pollock, aki a vizuális tudattalan ösztönöknek szabad folyást enged.) A skizofrén beteg például az irányítást gyakran a festett tárgynak adja át, és úgy vár az üzenetre, mint az általa alkotott személy rabszolgája. (*Jakab, 1998. 150. o*)

A művészetben a kép elemeinek egyensúlya, a díszítő elemek, vagy a figuratív elemek és a színek összhatása határozza meg a mű esztétikai értékét. A patológiás művekben az egyensúly hiánya jellemző. Ez képezi a legnagyobb ellentétet a „normális” és a „patológiás” művészet között. A páciensek műveinek tartalma legjobban a páciens közreműködésével értelmezhető. A páciens felfedheti a látens tartalmat, amely egy körülhatárolt asszociációs mezőhöz vezet el, ezzel segítve az értelmi belátást, így nyújtva bepillantást a betegség dinamikájába. A művészek tudatosan kísérleteznek, a kép témáját hideg vagy meleg színekkel, és világos, lágy vagy erőteljes árnyékolással fejezik ki. Az

érzelmi zavarban szenvedő páciens gyakran ösztönösen nyúl a legmegfelelőbb színek kombinációi felé. Ezáltal a színek szokatlan érzelmi hatást gyakorolnak a nézőre. Depressziós gyerekek spontán rajzaikban lila színt, szürkét és sötétbarnát, míg a depressziós felnőttek fekete színt használnak érzelmeik kifejezésére (*Jakab, 1997. 691. o*) Az első lényeges elem, melyet a páciensek alkotásaival kapcsolatban meg kell vizsgálni a kompozíció. A betegség állapotában készített alkotások között semmi nyomát nem találjuk a tudatos konstrukciónak.

Az egyensúly hiánya a személyiség szétesésével van kapcsolatban. Nincs contrapposto, mely a vizuális elemek összefüggését és egyensúlyát jelenti. A skizofrén betegek rajzait például az jellemzi, hogy a rendelkezésükre álló felszín teljesen kitöltik. Az intellektuális kontroll hiányából származik, hogy a páciensek műveiben olyan részletek kerülnek felszínre, amelyeket a szépművészetben nem látunk.

A betegek műveinek stílusa nem azonosítható a művészetben található stílusokkal, annak ellenére, hogy bizonyos hasonlóságok fedezhetők fel. A betegek munkáin a tárgyak és az alakok többnyire a legnagyobb felületükkel vannak ábrázolva. Ez a maximális szemszögből való festés nemcsak az elmebetegek rajzaiban, hanem a művészettörténet több korszakában is megtalálható. (*Jägers, 1988. 37. o*) Annak ellenére, hogy a páciensek a környezetükben levő tárgyakat festik, ezeknek csak mellékes szerepe van a kép stílusát illetően. A képzeletbeli rajzok, mint pl. szörnyetegek, a művészettörténet korai fázisáig vezethetők vissza. Megállapítható a páciensek rajzaiban a naturalista stílus hiánya is. A művészetet mint élő funkciót kell tekintetünk, amely fejlődése folyamán egyre újabb formákat ölt. Ha egy műalkotást megtekintünk, felismerjük a jellegzetes stílust, amely bizonyos korszakra és a földrajzi helyre jellemző, aszerint, hogy a mű mikor és hol készült. (*Uo. 45. o*)

Ez nem mindig lehetséges az elmebetegek rajzaival kapcsolatban. A művészi kifejezés másik jelentős alkotóeleme a vonal. A művészek állandóan változtatják vonalaikat az érzelmi és logikai befolyások alatt. A páciensek munkáiban megállapítható, hogy a vonalak rajzolása nagyjából változatlan. A páciensek műveit leggyakrabban megszakított vonalrendszer jellemzi. Az ilyen vonalak hálózata különös, eredeti benyomást kelt. A mániás páciensek vonalai

egészen mások. Itt a vonalak gyors, nagy ívet alkotnak. Ez a pácienseknek azt a törekvését jelzi, hogy mindent a legrövidebb idő alatt akarnak elvégezni. (Jakab, 1997. 692. o) A páciensek másképp érintik a felszínt, mint egy egészséges egyén, hiszen műveikben az érzelmi faktor uralkodik. A páciensek néha jóformán széttépik a papírt, máskor alig érintik. A pszichológia speciális jelentőséget tulajdonít az egyéni színeknek, melyeket az elmebetegek szokatlan eredetiséggel használnak. A másik érdekes kérdés a térábrázolás kérdése. Roy (Jakab, 1998) szerint a skizofrén páciensek műveikben egy stabil világ képét kívánják megtartani és igyekeznek a teret kitölteni. A páciensek alkotásai nagyrészt kétdimenziós mélység hatás nélkül készülnek. A perspektívikus módszer eltűnése viszont igen jellemző azokra a festőkre, akik képzésük befejezése után betegedtek meg. A felület és a mélység közötti összefüggés hiánya különbözteti meg az elmebetegek műveit a szépművészeti alkotásoktól, melyekben a felület és a mélység összhangja jól kiegyensúlyozott. Az elmebetegek műveiből hiányzik a mozgásban levő alakok ábrázolása is. „A mozgások merev jelképezése a skizofrén páciensek modorosságával magyarázható. Feltűnő, hogy a mániás betegek, akiknek a mozgása általában erőteljes, alakjaikat mintegy megfagyott mozdulatban ábrázolják. Ezáltal statikus benyomást keltenek a dinamikus mozgás ábrázolása helyett.” (Jakab, 1998. 179. o)

Több szerző is felvetette, hogy vajon látens tehetség mutatkozik-e meg, avagy egy új tehetség születik a betegség által. Zsako és Jó (Zsako és Jó, 1931.) azt állítják, hogy az elmebetegség befolyásolja a produktivitást, amennyiben megnöveli a cselekvés szükségességét és csökkenti a gátlásokat. Juda (Juda, 1953.) tagadja az elmebetegség jelentőségét az alkotó tehetség kialakulásában. Az elmebetegség nem okozza új művészeti tehetség kialakulását. Az elmebetegek alkotásai nem érik el a művészeti kritériumoknak megfelelő nívót. Ennek ellenére elfogadható Ey (Jakab, 1998.) nézete, aki szerint „a kóros esztétikai alkotás, amely az elmebetegségből direkt fakad egy speciális produkció. Ez nem egy műalkotás, hanem egy természetes művészeti tárgy.” Több szerző is felteszi a kérdést, hogy vajon helyes-e a festészeti alkotások alapján azok alkotójának betegségéről következtetéseket levonni. Princhorn (1968) szerint nincsenek biztos jelek, amelyekkel a beteg művészek képeit fel lehetne ismerni. Egyetértés alakult

ki ebben a kérdésben, miszerint lehetetlen egy művész munkáit megítélni anélkül, hogy nem ismernénk a művészt magát.

Susann Sonntag amerikai író az írja könyvében: „Minden ember kettős állampolgársággal születik, egyaránt polgára az egészség és a betegség birodalmának. Bár mindannyian szívesebben viseljük az egészség útlevelét, előbb-utóbb rákényszerülünk, hogy megismerjük a betegség birodalmát.” (Sonntag, 1983. 7. o) Nem mindegy azonban, hogy milyen betegséget kapunk. Jól tudjuk, hogy vannak betegségek, amiket részvét, szimpátia, együttérzés kísér, vannak azonban olyanok, amikhez félelem, viszolygás, titokzatosság társul. A betegségekhez sztereotípiák társulnak, és ezek a mélytudatban gyökerező érzelmi ítéletek dacolnak a tudományos eredményekkel. A betegségek negatív társadalmi megítélésének mélyek a gyökerei. A művészetterápia jelentősége éppen abban áll, hogy orvosolja ezen negatív előítéleteket.

Egy előzetes ítélet: az előítéletek

Az előítéletek bennünk, velünk élnek. Az, hogy ez az egyébként társadalmi jelenség befolyásolja-e a művészetet az már sokkal izgalmasabb kérdés.

A betegségek és a hozzájuk kötődő előítéletek együtt léteznek, ez különösen igaz a pszichés betegségekkel kapcsolatban. Ebben a rövid fejezetben azt próbálom vizsgálni, hogy ez a három dolog, nevezetesen a betegség, az előítéletek, illetve a képzőművészetek milyen kapcsolatban vannak egymással, a koronként változó kapcsolódásnak milyen dinamikája van.

A pszichés betegségben élők legnagyobb problémája az elfogadás és a nem elfogadást kísérő lelki stressz. A betegség miatt megváltozott közösségi viszonyulások kóros személyiségfejlődést indíthatnak el. A kóros lelki reakciók közül leggyakoribbak a szorongásos állapotok, a depresszió, illetve a hisztériás reakciók. Az ilyen típusú előítéletek engem is meghatároztak. Gyermekként, mikor kiderült, hogy betegséggel élek, nehéz volt elviselni a megkülönböztetést. Mindez akkor befelé fordulóvá tett, s végül a rajzolás felé fordított.

De mit értünk előítélet alatt? Az előítélet szó a latin *praejudicium*² szó származéka, mely eredetileg egy eseményre utalt, mely alapul vagy mintául szolgált egy ítélet vagy végkövetkeztetés kialakításához, és később, etimológiai fejlődése során bővült a ma használatos érzelmi töltettel. Az előítélet valamennyi meghatározása közül valószínűleg a következő definíció a legrövidebb: „rossz feltételezése másokról, elegendő bizonyíték nélkül” (*Allport*, 1977. 35. o). Ez a tömör megfogalmazás tartalmazza az összes meghatározás két lényegi összetevőjét, a megalapozatlan ítéletre való hivatkozást, valamint az érzelmi színezetet. A „rossz feltételezése másokról” megfogalmazás magától értetődően elnagyolt kifejezés, melyet csak akkor érthetünk meg, ha beleértjük a megvetés, az ellenszenv, a félelem és az iszony érzéseit. Az „elegendő bizonyíték nélkül” fogalma is magyarázatra szorul. Általában akkor mondjuk egy ítéletről, hogy

² *praejudicium*, *ii. kn.* = 1) előleges ítélet, előleges és elébe vágó elhatározás, mely egy későbbi elhatározásnak ugyanazon vagy más hasonló esetben mintául szolgálhat v. kell, hogy szolgáljon; 2) előzmény, a mennyiben a szerint lehet ítélni a következésről, eldöntő és mértékadó példa, intés; 3) (*újk.*) kar, rövidség, hátramaradás (Dr. Finály Henrik: *A latin nyelv szótára*, Franklin Társulat Bp. 1884.

bizonyítatlan, amikor nincsenek megfelelő tények mögötte. Ez a néhány gondolat talán rávilágít arra, hogy rosszat gondolni önmagában is mennyire problémás, és ha valakiről negatívát gondolunk, attól az még lehet igaz. Nem könnyű viszont azt sem meghatározni, hogy mennyi tényre van szükségünk ahhoz, hogy érvényes ítéletet mondhassunk valamiről. Előítéletes személyek sosem ismerik el, hogy elegendő bizonyíték híján nyilatkoznak. Legtöbbször azonban nyilvánvaló, hogy a tények, melyekre hivatkoznak, szórványosak, és túlzásokon alapulnak. Az előítéletes személyek már eleve csak a számukra fontos tényeket válogatják ki, melyeket általában nem képesek megkülönböztetni a hallomásból ismert történetektől, és a végén túlzott általánosításokat engednek meg maguknak. Képtelenség, hogy bárki is tudja, milyen az összes beteg ember, vagy például milyenek az epilepsziások. Ennél fogva, ha valaki ezekre a csoportokra mint összességre nézve negatív ítéletet alkot, példáját mutatja annak, hogy rosszat feltételez elegendő bizonyíték nélkül.

Az előítélet rendszerint a visszautasított csoport egyéni tagjaival szemben tanúsított viselkedésben jut kifejezésre. Az egyéni különbségeket elhanyagolják, vagy csekély jelentőséget tulajdonítanak nekik. Ez a folyamat annyira hétköznapi, hogy az előítélet a következőképpen is megfogalmazható: „az előítélet valamely személlyel szemben érzett idegenkedő, vagy ellenséges attitűd, melynek alapja, hogy az illető személy egy adott csoporthoz tartozik, és ennek következtében feltételezzük róla, hogy a csoportnak tulajdonított negatív tulajdonságokkal ő is rendelkezik”. (Allport, 1977. 51. o.) Figyelemre méltó, hogy felmérések szerint az emberek egy jelentős része viszolyg az epilepsziásoktól, jobban mondva fél a lehetséges görcsállapottól. Ha tudnák például, hogy ennek a betegségnek is okozatai vannak, s van, akinek gyógyszeres kezelés mellett nincsenek tünetei, talán mindez másképp lenne. Az emberi elme egyik legköznapiabb fogása valószínűleg a túláltalánosítás (mert ha ez nem lenne, elvesznénk a „részletekben”). Ennek a tendenciának az oka az, hogy minden olyan információval meg kell birkóznunk életünk során, amely ér minket. Az előítélet, vagy másként előzetes ítélet, egy értékelő, szelektáló mechanizmusa az életnek, mely túlságosan rövid, a gyakorlati alkalmazkodás követelményei viszont hatalmasak.

Nem engedhetjük meg magunknak, hogy mindennapi cselekvésünket a nemtudás hátráltassa. Csak a tényeket csoportosítva tudjuk eldönteni, hogy jók, vagy rosszak azok a dolgok, amelyekkel szembe kerülünk. Képtelenek vagyunk arra, hogy a világ minden egyes dolgát önmagában is alaposan megismerjük. Rászorulunk a készen kapott, elnagyolt, sokszor túlzóan leegyszerűsítő gondolkodásra. Nem mondhatjuk, hogy valamennyi túlfeszített általánosításunk előítélet. Van köztük pusztán téves fogalom, amely helytelen információt tartalmaz.

Bizonyos betegektől, illetve betegségekől való idegenkedés is nem ritkán egyszerű tévedésen alapuló előzetes ítélet. Érdeemes tehát különbséget tennünk az egyszerű tévedésen alapuló előzetes ítélet, és a valóságos előítélet között. Ha egy személy napvilágra került új bizonyítékok figyelembevételével képes arra, hogy ítéleteit kijavítsa, akkor a szóban forgó témával kapcsolatban nincsenek előítéletei. „Az előzetes ítéletek akkor válnak előítéletekké, ha az újonnan feltárt ismeretek nem képesek változtatni rajtuk.” (Allport, 1977. 34. o) A pusztán tévedésen alapuló fogalommal szemben az előítéletre az jellemző, hogy leperreg róla minden olyan bizonyíték, mely alkalmas lenne a megcáfolására. Az emberek általában hajlamosak arra, hogy érzelmi alapállást vegyenek fel olyan esetekben, ha előítéleteik ellentmondásba ütköznek. Az előítélet és az előzetesen megalkotott közönséges ítélet között tehát az a különbség, hogy az utóbbiakat képesek vagyunk érzelmi ellenállás nélkül megvitatni, és ha kell kijavítani.

Közkeletű vélekedés az előítéletről, hogy előítéletről csak azokban az esetekben beszélhetünk, amikor viselkedésben az adott kultúra által elfogadott mértéken felül jelenik meg a lekezelés és a negatív érzelmi viszony. Az előítélet tehát nem lenne más, mint az uralkodó hétköznapi gyakorlattól eltérő szokás. Black és Atkins (1950. 115. o) meghatározása szerint: „előítéletnek azt az általánosított ellenséges attitűdöt és cselekvést nevezzük, mely bármilyen elkülönült embercsoport ellen irányul. Akkor beszélünk előítéletről, ha a közösség, melynek életében ez a jelenség előfordul, úgy ítéli meg, hogy ezek az attitűdök és cselekvések a szokásos mértéken felül kedvezőtlenek az adott csoportra nézve.”

Öt éves korára egy gyermek már képes felfogni azt a tényt, hogy különböző csoportok tagja, és együttérzés alakulhat ki benne saját csoportja iránt. Igen nehéz pontosan meghatározni, hogy mit is jelent a saját csoport fogalma. Valószínűleg a legjobb meghatározás, ha csak annyit mondunk, hogy mindazok a személyek alkotnak egy saját csoportot, akik lényegében azonos jelentéssel használják a „mi” személyes névmást. Egy-egy család, iskolai osztály, illetve betegek csoportja ezt teszik. Erre a „mi-érzésre” épít a művészetterápia is, hiszen a beteg saját csoportjában biztonságban érzi magát, nem érzi a stigmát. A saját csoport feloldja a gátlásokat, és felszabadítja az elfojtott feszültségeket. A saját csoport persze bonyolultabb a betegeknél, hiszen itt az emberben működik egy gát. Egyrészt úgy érzi, hogy igen, a „betegek csoportjának tagja” s ez jó, oldást jelent, másrészt viszont ezt bizonyos helyzetekben titkosítania kell. (Dr. Halász–Dr. Rajna, 1990. 82. o)

A negatív tapasztalatok hatására bennem is kialakult egy gát, mely nem engedi, hogy a saját csoport élményét akár csak néha megéljem. Ha elfogadjuk azt, hogy az előítélet csoport, illetve csoportok ellen irányul, akkor beláthatjuk, hogy egy-egy helyzetben elgondolkodik az ember, vajon melyik csoporthoz akar tartozni. Persze legtöbbször nincs döntési helyzetben. Az epilepsziásokat sokan elmebetegeknek tartják, így évek telettek el mire beláttam, hogy mindez csak információ hiányán alapuló téves ítélet, s nem egy negatív ellenem vagy az epilepsziások ellen irányuló attitűd, illetve cselekvés.

Érdekes és ide kapcsolódó dolgokat tapasztaltam első látogatásom alkalmával az egyik pszichiátrián. Művészetterápiás alkotásokból, a betegek műveiből rendeztek éppen kiállítást. A probléma az volt, hogy a betegek nem akartak elmenni a megnyitóra, hogy az ún. külvilág ne lássa őket. Nem akarták felvállalni saját csoportjukat, mely a pszichoterápiás munka közben biztonságot ad. Ha az ember saját csoportja betegek egy csoportja, az egyfajta frusztrációs helyzetet is előidéz. Az állandó titkosítással az ember megpróbálja önmagát egy másik csoporthoz sorolni. Ennek következtében nem tisztázott a csoport hovatarozása: „Bizonyos helyzetekben oda, bizonyos helyzetekben ide tartozom.” (Uo. 103. o) Ez nem egy egészséges tudatállapot, amennyiben az egyik csoport stigmatizált.

Talán a leglényegesebb kérdés az előítéletekkel kapcsolatban, nem más, mint a következmény, a hatás. Allport ezt „az elnyomás következtében kialakuló tulajdonságok” (Allport, 1977. 220. o) fejezet alatt tárgyalja. S valóban, az előítélet nem más, mint elnyomás. Amit az emberek rólunk gondolnak, az részben meghatározhat bennünket. Különösen meghatározhat bennünket a félelem, amely egyszerű és talán legemberibb tulajdonságunk. Az előítélettel sújtott kisebbségi csoportok tagjainak alapérzése a bizonytalanság.

Egy másik, előítélet által kiváltott reakció lehet az odatartozás megtagadása. Talán a legegyszerűbb reakció, ami egy „áldozattól” telhet, hogy megtagadja a csoportot, melyet szüntelen megaláztatás ér. Kialakulhat visszahúzódás is, hiszen a visszahúzódott ember gyanakvás nélkül élheti életét. A visszavonultságban élő személy bizonyos mértékig védelmet élvezhet. A szakirodalom megemlíti ezeken kívül az uralkodó csoporttal való azonosulást, öngyűlöletet, rájátszást, illetve a saját csoport ellen fordulást. Allport foglalkozik a fokozott érvényesülés elméletével is: „a kisebbségi csoportok egyes tagjai hátrányos helyzetüket hasonló módon olyan akadállynak tekintik, melyet átlagon felüli erőfeszítés árán leküzdhetnek.” (Allport, 1977. 234. o.)

Az előítéletek tehát átjárják a társadalmat, a kérdés csak az, melyik csoportba tartozik az egyén. Engem, s úgy gondolom festészetemet is, meghatározta az előítéletesség (is). Gyermekként az előítéletek visszahúzódóvá tettek és a kreatív munka felé tereltek. A munka részben válasz az előítéletekre, így felszabadít engem. Az előítéletek feloldásának igénye motivál abban is, hogy festészeti munkáimban ezt a témát is boncolgatom. Leginkább a betegek csoportjával szembeni előítélet érdekel, mely legtöbbször nem rosszindulat, hanem hiányos információk következménye. Azt gondolom, létezik előítélet a művészekkel szemben is. Ki ne hallotta volna, hogy „művész?! – akkor biztos habókos”. Mindennek megvannak az előzményei, hiszen a művészek talán túl érzékenyek, s a világ dolgaira sem mindig hétköznapien reagálnak. A XX. században kialakult egy bohém művészkép, mely máig tartja magát. A legfontosabb kérdés talán az, hogy milyen hatása van annak, hogy ez az úgynevezett „művészkép” kialakult.

A legszembetűnőbb az a megfelelési kényszer, amellyel a művészek a külvilág felé irányulnak. A művésszel szembeni előzetes (pozitív vagy negatív) ítélet hatására a művésznek művészként kell viselkednie, hiszen ezek a jegyek szinte már elvárásokként jelennek meg.

A beteg művész képe évszázadok során alakult, s lett elfogadott, amiben ismert gondolkodók is szerepet vállaltak, közülük is talán a leginkább máig hatóak Lombroso gondolatai. A művészet, az előítélet, illetve a betegség fogalmai tehát ezen a ponton összeértek, összeforrtak. Az előítélet/ előzetes ítélet és művészet kapcsolata, noha mindig jelen van a társadalomban, a történelemben, így a művészettörténetben is, koronként változik; és az utókor számára dinamikájában is nehezen tematizálható kapcsolat marad. A dolgozat további része példa arra, miként befolyásolhatja az előítélet a művész munkáját. Ez azonban csak példa, a saját példám. Hiszem, hogy megannyi más kapcsolódási forma lehetséges.

Boschtól Goyáig – művészettörténeti előképek

A következő művészettörténeti elemzésekben szeretnék néhány olyan művészt bemutatni, akik egyéni látásmódja, gondolatvilága, stílusa tetten érhető munkásságomban is. E három festő művei adták azt az elsősorban technikai lökést, amely egy hosszú úton indított el. A kronológiai szempontnak is megfelelően a Hieronymus Bosch néven elhíresült flamand festőművész néhány művét mutatom be.

Hieronimus Bosch – a démonok közöttünk élnek

Annak ellenére, hogy életéről elenyésző adat áll rendelkezésünkre,³ számos vaskos monográfia, munkáiról pedig lehetséges interpretációk sora született. Ugyanakkor a mai napig nincs egységes vélemény, tényszerűen feltárt, bizonyítékokkal alaposan alátámasztott értelmezési javaslat. Hipotézis annál több. Az interpretációk kísérleti jellegét érthetőbbé teszik a már említett hézagos életrajzi adatok, a dátum nélküli képei. Sok esetben az eredetiség is bizonytalan; kiváló epigonjai már életében elkezdték másolni műveit. A Bosch-sal foglalkozó kutatók dolgát tovább nehezíti, hogy nem hagyott hátra semmiféle naplót, művészi hitvallást, ami segíthetné életművének megértési folyamatát. Az értelmezéshez csak képei és vázlatái állnak rendelkezésünkre. Festményeinek száma körülbelül negyven, ezek jó részét a madridi Prado múzeumban csodálhatjuk meg, II. Fülöp spanyol uralkodónak köszönhetően, aki a festő elkötelezett gyűjtője volt.⁴

Bécsi tanulmányaim során kerülhettem szorosabb, mondhatni személyesebb kapcsolatba Bosch–sal. *Az utolsó ítélet* című triptichonja a Bécsi

3 Hieronymus Bosch (1450–1516) flamand festő. Valódi neve Jheronimus Anthoniszoon van Aken, a Bosch nevet szülővárosa után vette fel. (s'Hertogenbosch). Családjában apáról fiúra öröklődött a festészet mestersége. Írásos feljegyzés maradt fenn még képrendelése után kapott honoráriumairól, halálának időpontjáról, elismert festő mivoltáról; továbbá fontos dokumentum az önarcképeként ismert krétarajz, mely segített behatárolni születésének időpontját.

4 II. Fülöp (1527–1598) spanyol katolikus uralkodó, aki életében harminchat Bosch képet gyűjtött össze. Bigott vallásossága miatt uralkodása alatt virágzik az inkvizíció, ugyanakkor értelme az okkultizmusra is fogékony. Rajongása Bosch képei iránt mentesítik a festőt az eretnokség vádjától.

Művészeti Akadémia Képtárában található (1. kép), így naponta szembesültem e fantasztikus világgal. Néha azt gondolom, hogy vannak titkok, amelyeket örökre megfejtetlennek kellene hagyni. Bosch képei számomra oly titkok hordozói, melyeknek feltárása kevesebb filológiai hasznot hozna, mintha megmaradnának örök rejtélynek. A művészettörténeti vizsgálódás nem pusztán feltár, hanem időnként „el is vesz” egy-egy mű lényegéből, hatásából, misztikájából. A boschi életmű értelmezői rövid időn belül egy labirintusba érkeztek, egy bonyolult és összetett szimbólumvilágba, ahonnan több értelmezési lehetőség adódhat, de az egyetlen helyes utat közel hatszáz év homálya fedi el.



1. kép: Gemaldegalerie der Akademie der Bildende Künste, Bécs
A háttérben Hieronymus Bosch: *Az utolsó ítélet* című triptichonja látható

Bosch halála utáni évtizedekben a történészek többnyire egybehangzóan remek alkotónak tartották őt, aki egy nem mindennapi szimbolikával fejezte ki egy furcsa világról véleményét. Festészete halála után több évszázadra feledésbe merült, egészen a XIX. századig. A realisták előfutárunknak tekintik naturalizmusa, később a szurrealisták vallják egyik példaképüknek gazdag képzeletvilága miatt. Hatása a pszichológiában is tetten érhető, hiszen a freudi pszichoanalitikusok egyes lelki jelenségek leírásához kaptak képi segédletet.

Charles de Tolnay 1937-ben francia nyelven írta meg jelentős, tudományos visszhangot kiváltó monográfiáját. Az alapos munka sok tekintetben feltáró erejű bizonyítékokat hozott Bosch életművének rendszerezéséhez, értelmezéséhez. De Tolnay a képek stílusa, kidolgozottsága, szerkesztési módozata, az alakok térben történő elhelyezése, egymáshoz való viszonya alapján vizsgálódott. A korai képek kezdetleges technikája idővel elmélyül, finomodik, árnyalttá válik. A kompozíció és színhasználat egységes harmóniája valósul meg a legsötétebb pokol képein is. (*de Tolnay, 1937*)

Jacques Combe elismerve de Tolnay vállalkozását, az értelmezés során ezoterikus irányba fordul. Szerinte az alkímia és tarokk kártya ihlető forrásaira vezethetők vissza a boschi szimbólumok. (*Combe, 1946*)

Wilhelm Fraenger egy évvel Combe műve után megjelenteti saját interpretációját, mely viharos fogadtatásra és számos követőre talált. A szerző két évtizednyi kutatómunka után nem kevesebbet állít, mint hogy Bosch egy eretnek vallási szekta, az adamiták⁵ számára készítette képeit. Példának *A gyönyörök kertje* elnevezésű triptichont⁶ elemzi mint tézisének ábrázolását. Ez a feltevés inkább tetszetős, semmint járható út lenne a Bosch teremtette labirintusból. Bosch erősen vallási jellegű képei nem illeszkednek a hipotézisbe. (*Fraenger, 1982*) Lynda Harris kortárs művészettörténész a '90-es évek elején *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch* (*Harris, 2002*) című munkájában Boscht egy abligensek által leszármazott manicheus eretnekmozgalom tagjának tekinti, mely szekta szinkretikus filozófiát hirdetett, erkölcsi és vallási romlottságban élt, vérfertőző viszonyokba bonyolódott. Tény, hogy Bosch tagja volt ennek a bizonyos „Miasszonyunk Testvérület” néven bejegyzett szektának. Körülbelül harminc évet töltött a szolgálatukban, megbízásainak java részét is a tagoknak köszönhette. A társaságot 1318-ban hozták létre s'Hertogenboschban a Szűzanya tiszteletére. Bosch 1486-ban csatlakozott az akkor hatvan fős Testvérülethez. Ekkortájt

5 A „Szabad Szellem Testvérei” nevű társulat minden büntől mentesen, paradicsomi ártatlanságban, nő-és vagyonszűzességben élt. Rituális összejövetelükön a tagok meztelenül (Ádám után nevezik magukat adamitáknak) jártak, és bárkivel nemi kapcsolatban léphettek, büntetlenül, mert minden aktus után újjászülettek égi ártatlanságukban.

6 Hieronymus Bosch, *A gyönyörök kertje*, 1500k., olaj, fa, 220x389 cm, Museo del Prado, Madrid

restaurálja a Szent János Katedrális egyik mellékkápolnáját, mely a csodatevő Szűzanya-oltáráról volt híres.

Bosch eretnek volta ellen és mellette is vannak érvek, de tényszerű bizonyítékok egyik változathoz sem szolgálnak. Igaz, képein gyakran jelennek meg a bujasággal kapcsolatos közvetlen és közvetett (szimbólumok általi) ábrázolások. Ha épp a Testvérület valamely tagja adott volna egy-egy megbízást, az eretnekség vádja alól épp tagsága miatt fel is tudták menteni. Mivel minden embert szükségszerűen körülveszi korának történelmi, vallási, kulturális miliője, hatások bonyolult szövetét hozva létre, Boschnál is szemügyre kell vennünk a fő hatóelveket.

A Bosch művészetét tárgyaló irodalom nagyjából egyetért abban, hogy Bosch két kor határán állt. A keresztény középkor vallásossága, víziókkal és hiedelmekkel terhes kor, és az Itália felől érkező újjászületés igénye, az ókori világ értékeinek átmentése, a reneszánsz felszabadult, emberközpontú gondolatvilágának határán. Ha megnézzük a kortárs festőket, elődöket, senkinél sem találunk még hasonló jellegű előadásmódot sem. Magányos művész, képzeletének minden absztrakt megnyilvánulásával. „Dekadens” képei felzaklatják, elrettentik és kíváncsivá teszik a szemlélőt. Nem mutatható ki egyértelműen, hogy a korabeli irodalom, művészeti hagyomány, vagy az összetett bibliaértelmezés alakította volna ki képi világát. A képein megjelenített bizarr lényeknek nincs prototípusa a valóságban, Bosch mégis olyan aprólékosan, élethűen ábrázolja, mintha lenne ilyen előkép. Az illúziót azzal is fokozza, hogy e szörnyek mellé ma is beazonosítható motívumokat (állat- és növényfajtákat) festett. Az élénk képzelőerőt magyarázná, ha bizonyítást nyerne tudatmódosító szerek használata. Bosch feleségének családjában volt patikus, de a javasasszonyok is népszerűek voltak a korban. Kétes hírnévnek örvendett a „boszorkánykenőcs”, melyet állítólag Bosch is használt. Ennek legfontosabb hatóanyaga a mandragóra volt.

A középkorban „köztudott” volt, hogy amikor a mandragóragyökeret kihúzzák a földből, akkor az emberi hangon úgy sivalkodik, hogy ez a szörnyű hang örületbe kergetheti az embereket.” (Bayer, 2005) A mandragóra az egyetlen ember-növény kereszteződés, „semi-homo” gyökere a legkeresettebb és

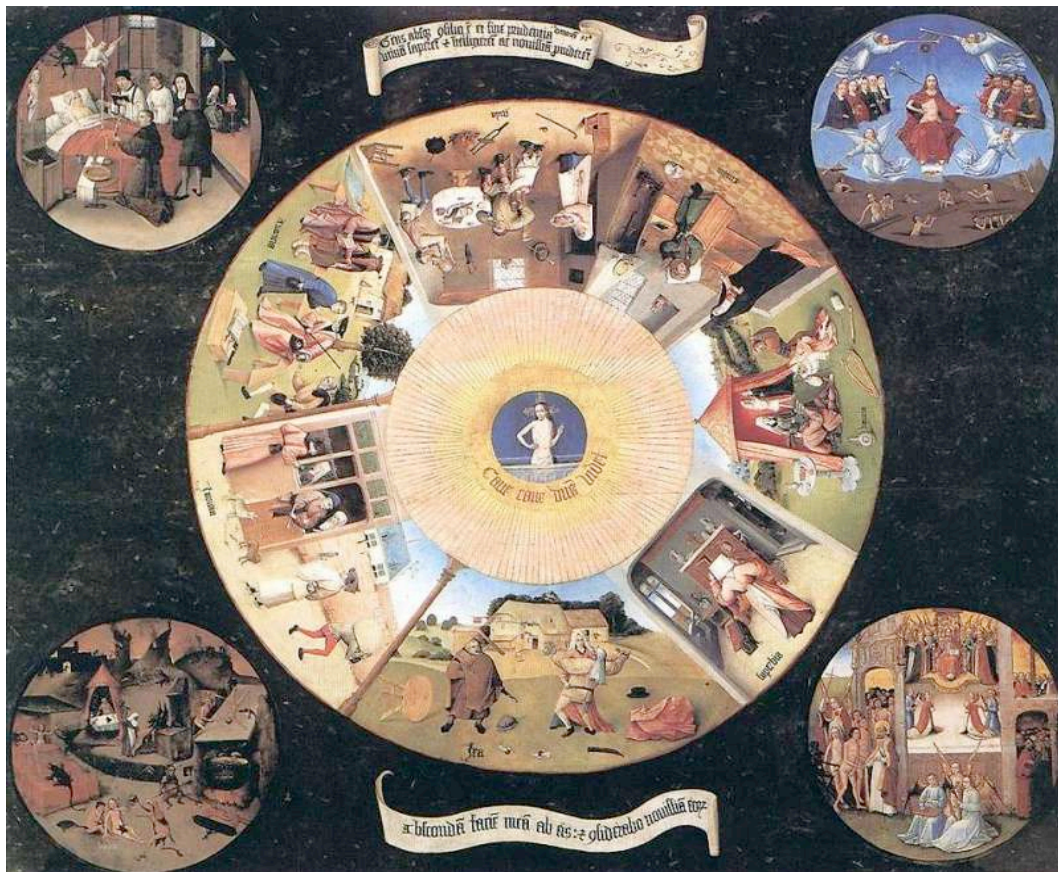
legdrágább varázsszerek egyike volt. Külön rituálé kapcsolódott a földből való kiemeléséhez.⁷ A kenőcshöz a mandragóra mellett, vagy helyette alkalmazták a szintén hallucinációkat kiváltó csattanó maszlagot, nadragulyát, bolondító beléndeket. A „varázsszert” a jobb hatás érdekében bedörzsölték a test lágy részeibe, ahol gyorsan felszívódva máris a víziók világában voltak. Itt könnyen repültek boszorkányok az égen, történtek ördögi dolgok, tettek furcsaságokat vagy viselkedtek őrült módjára hétköznapi emberek.

A másik növényi származék, amely furcsa és legtöbbször végzetes tüneteket produkált, az anyarozs. A XV. században az alacsony néprétegből származó emberek ébrenlét és álom közti állapotba kerültek. Ennek okaként az egyház ördögi befolyást sejtett, az orvosok tehetetlenek voltak. A baj egy kis gombafaj volt, ami erős hallucinogén anyagokat tartalmazott. Ezek a rozson telepedtek meg, melyek örleményéből készültek az akkori kenyerek és lepények. Az anyarozs okozta fertőzés (ergotizmus) az idegrendszert támadta meg, ekkor a betegen kontrollálhatatlan görcsös rángatózás vett erőt. Előfordult, hogy a végtagok üszkösödni kezdtek, és le kellett vágni őket. Bosch képein elég gyakran feltűnnek őrült tekintetű, csonkolt végtagú, nyomorék emberek.

A drog hatása annyiban zárható ki, hogy azok többsége zavaros és tompa képeket produkál. Bosch képei pedig élesek, valószerűek. A mesebeli lények ábrázolása egyébként is elterjedt a középkorban. A Bestiáriumban valódi vagy kitalált lények viselkedését írták le, inkább vélt, mint valós tulajdonságaikkal együtt. A cél a jó erkölcsre való nevelés volt képes példák szemléltetésével. Bosch innen is ihletet meríthetett és felhasználta őket képein, felerősítendő az emberi gonoszság kifejezését. Bosch „sűrítő” technikája hozzájárul képeinek értelmezhetetlenségéhez Számtalan kisebb, de hangsúlyos képtöredék/képtörténet van felfestve egy képen belül, melyek önmagukban is komoly fejtörést okoznak a kutató szemlélőnek. Egy „eltört edény” motívuma ábrázolhatja magát az eltört edényt, jelképezheti a falánkság bűnét, de kifejezheti a művész tudattalan szexuális fantáziálását. Jel és jelölt itt szerves egységben él.

7 Leveleit egy fekete kutya farkához kötötték, a kutyát pedig kergetni kezdték. A mandragóra emberi hangot síkított, a kutya közben elpusztult. A mandragóraszedők akkor élték túl a gyűjtést, ha kardjukkal három kört rajzoltak a földre, és nyugatnak néztek. (Németh Ferenc: *Teológia egyháztörténet, természettudomány*, <http://iratok.freeweb.hu/tudomany/szutoris/SZUT2D.HTM>)

Bosch művészetét, ennek alakulását nem vonhatjuk ki az egyház létet átfogó hatása alól. Bár úgy hinnénk, hogy a háborúk és járványok következtében meginog az egyházba vetett hit, paradox módon épp a csapások miatt új erőre kap. A keresztény egyház, a vallás tanításai az emberek eredendő bűnösségét hirdetik, amit tovább súlyosbít a bűnös életvitel. *A hét főbűn és a négy végső dolog* című (2. kép), asztallapra festett munka a boschi „szegények bibliája” (*Biblia Pauperum*) is lehetne. Egy szépen megfestett képeskönyv, amin egyrészt láthatjuk, mitől kell óvakodnunk az életben (főbűnök), másrészt hogy mi vár ránk az élet után (négy végső dolog). Sebastian Brant *A bolondok hajója* címmel jelentette meg moralizáló szatírját. Az egész világ sötét éjszakában él, vak bűnökben leledzik, és az utcákon nyüzsögnek a bolondok. Bosch azzal, hogy kör alakban helyezi el a bűnöket: Torkosság, Lustaság, Paráznaság, Góg, Harag, Kapzsiság, Irigység; és a négy végső dolgot: Halál, Végítélet, Menny, Pokol, egyrészt a hagyományos sémát követi. Másrészt a bűnök általánosságára, mindenhol jelenvalóságára és egyforma súlyosságukra utal. A főbűnök fókuszában Isten szeme látható, melyből az ő egyszülött fia, Jézus emelkedik ki. Sebeit felmutatva lelkiismeret furdalást kelt a mindenkori szemlélőben – értünk halt meg, a mi bűneink bocsánataért. Hálátlanok vagyunk, ha ennek ellenére vétkezünk, és ostobák, ha mindezt Isten mindent látó szeme előtt tesszük.



2. kép: Hieronymus Bosch: *A hét főbűn és a négy végső dolog*, 1475-80 k.
asztallap, olaj, fa; 120x150 cm; Museo del Prado, Madrid

Bosch nem szimbolizálja a bűnöket, hanem a mindennapi környezetbe, jelenetekbe ágyazza bele őket. Így könnyen azonosulhatott a képen szereplőkkel az egyszerű nép. A négy végső dolog lényege: ahogy élünk úgy ítéltek meg, érdemünk szerint jutunk a mennybe vagy a pokolba. A félelem és szorongás állandóan jelen volt a köznép életében. Tulajdonképpen egy irányított gondolkodás bábjai voltak. A végítélet harsonái a fülükbe zúgtak, az inkvizíciós üldözések mindennaposak voltak. A természeti katasztrófák, járványok, a népi hiedelemvilág megmagyarázhatatlan jelenségei, melyek bekövetkeztére csak a gonosz erők és a bűnös emberi lelkek adhatnak okot, mind-mind a gonosz jelenlétét bizonyították, így erősítve az Istenbe vetett hitet. Ha van egyáltalán választási lehetőség, akkor két út kínálkozik a káoszból kifelé:

- memento mori – a szenvedés elfogadása. Az élet egy rövid kitérő, készülni kell a halálra. A pokol kínjai csak az egyházi dogmák szerinti életvitellel kerülhetők el.

– memento vivere – hedonista élet. Élj a mának, ne gondolj a holnappal.

Nehéz lehetett a halál árnyékának völgyében élni, ahol bárkit bármivel boszorkányperbe lehetett fogni, és büntetlenül el lehetett veszejteni. De nemcsak téveszmékkel, démonokkal is telítve volt a boschi középkor. Mivel az munkásságomra a festő szürreális művei tették a fő hatást, és a dolgozat témája is a „sötét oldal” vizsgálatát tételezi, ezért tovább folytatom a vizsgálódást a korkép rajzolatával.

Démonokról és boszorkányokról már jelzésszerűen volt szó. E mitikus lények a középkor embere számára valóságosak voltak, akik erős befolyást gyakoroltak az életükre és halálukra. Ahogy *A Fösvény halála* és a most elemzett kép bal felső sarkában levő Halál végső dolog ábrázolásakor is, a haldokló ember ágyánál három figura látható. A halál vicsorgó csontváza, félig takarva a jó illetve ágy mögött; egy vigasztaló szárnyas angyal jelenléte és egy-egy démoni alak az ágy tetején megbújva. A démonok rosszindulatú ártó szellemek, akik szabadon járnak–kelnek a mi világunk és a túlvilág között. A keresztény vallás a bűnbeesésük miatt elbukott angyalokat látja bennük, akik védtelen embereket kínoznak vagy visznek a kárhozatba. Képesek alakváltozásra és megrontó varázslásra is. A középkor folyamán a démonokat egyre inkább a hét főbűnnel azonosították, egy hierarchikus rendszert állítva fel róluk. Elmondható, hogy nappal az emberek a „bolondok hajóján” teljesítettek szolgálatot; éjjel pedig, főként éjfélkor és telihold idején, mindenféle gonosz erők, szörnyek fizikailag és szellemileg támadtak rájuk. Ellenük védekezni szómágiával, ráolvasással, imákkal lehetett. Az ártó erők távolságtartására szolgáltak a gótikus katedrálisokon a groteszk formájú vízköpők is.

A gonosz világi megtestesülései az ördögök,⁸ ezek földi szövetségesei a boszorkányok voltak. Azok a nők, akik az ördöggel szövetkeztek, így végleg a gonosz hatalmába kerültek, ugyanakkor természetfeletti képességekhez jutottak. Mindenféle ocsmány állat bőrébe bújva tudtak varázsolni, rontást hozni, és alakváltozást végrehajtani. A boszorkányoknak voltak fizikai és mentális

8 A kereszténység korai szakaszában állati alakban: kígyó, sárkány, béka, denevér, medve, oroszlán, majom; később emberi alakban, szarvakkal, patákkal, állatfarokkal, denevérszárnyal, szőrrel borítva, hegyes füllel ábrázolták őket. Mindezek mellett még különböző, fantázia szülte ábrázolások is előbukkantak.

ismertetőjegyeik. Előbbiek közé sorolhatók a testi fogyatékoságok, vakok, süketek, vízfejűek, bénák, púposok, nyomorékok, torzszülöttek voltak. De a szemölcs, szeptó, gennyes seb, a több vagy kevesebb ujj is gyanúra adott okot. A mentális vádak a szerencsétlen elmebetegeket sújtották, akik kiszolgáltatott állapotuk miatt még megvédeni sem tudták magukat. A hallucinációkban, autizmusban, epilepsziában vagy a korban gyakori hisztériában szenvedő embereket a gonosz erők által megszállt lényeknek tartották, akiket a közösség megvetése, kizárása sújtott és akiktől nem egyszer rövid úton megszabadultak. „Az idegbajok és a boszorkányság közötti szoros összefüggést ezekben a századokban senki sem merte megkérdőjelezni, hiszen ha ezt tette volna, könnyen megvádolhatták volna azzal, hogy maga is boszorkány.” (Pivárcsi, 2006 69. o)

A XIII. századtól egészen a XVIII. századig az időnként felbukkanó és néha járványszerűen elharapózó, olykor áldozatokat is szedő idegbaj a „vitustánc” volt. Férfiak és nők egymással összekarolva az ájulásig ugráltak és énekeltek, miközben altestük teljesen felfüvódott. A táncőrületnek inkább lelki okai voltak. A pestis, a miszticizmus, a vallási és etnikai gyűlölködés, a halál mindenütt jelenvalósága tömeges hisztériává terebélyesedett, amely görcsös rángatózásban, eksztatikus állapotban nyilvánult meg. A X. századtól a boszorkányoknak nevezett szerencsétleneket legfeljebb testi fenyítéssel józanították ki. Ártalmatlan pogány babonának titulálták, ami valójában volt is. Az 1484-ben VIII. Ince pápa *Summis desideratus* címmel kiadott bullája viszont kimondta tevékenységük bűnös és eretnek voltát. Rá két évre megjelent a *Malleus Maleficarum*, mely kétszáz évig volt a boszorkányperek forgatókönyve. (Uo. 86. o) Legalizálta a kínvallatást, a halálbüntetést, nem mellékesen dominikánus és ferences szerzetesek segédkeztek az inkvizíciós feladatokban. Nem csoda, hogy Bosch az egyházi méltóságokat is szatirikus kritikával illeti bizonyos képein.

A korrajz talán nem teljes, de kifejezi azt a léghört, melyben Bosch élt. Úgy vélem, ez a világ kerül bemutatásra a festő munkáin. Talán Bosch nem is a túlvilági poklot ábrázolja, amikor lángokba borul a sötét éj, a romok között furcsa lények, ember- és állatfélék különös pozitúrákban, kicsavart, csonkolt testtel, átszúrva, átdöfve haldokolnak, lézengnek. Ugyanígy égtek a házak tűzvész vagy járvány idején, a bolondok, nyomorékok előzőnlötték az utcát, a félelem a gonosz

szellemektől, boszorkányoktól, különös szokásokat hozott, az állandó szorongás a végítéletől, a halál jelenlététől, félőrültté tette az egyház által megfélemlített népet. A szegénység, betegség, butaság a festő szeme előtt hömpölygött. Bosch az átlagembert illető gúnyrajzaiban feltárja az emberi hiszékenységet és ostobaság határtalanságát. *A bűvész* vagy *A kőmetsző*⁹ című képei e tulajdonságokat ábrázolják. Utóbbi képén épp a „bolondság követ” operálják ki a páciens fejéből, melynek létezésében őszintén hitt a középkor embere.

Bosch mély vallásosságát, úgy vélem, nem kérdőjelezhetjük meg. Korai munkáinak bibliai jelenetei, ezek egyszerűsége és érthetősége éles kontrasztot képez Bosch későbbi műveivel szemben. A témájukban hasonló jelenetekben a jó és rossz jellemeket hangsúlyozza. Így jelennek meg az első torz kinézetű, jellegzetes arcvonású, karakteres figurák, kiknek gonosz lelke az arcukon kiütközik. Bosch ezeken képein is az emberek bűnös életét bírálja. Már nem csak az arc, a test is torzul. Önmagában is, de legtöbbször hozzátesz vagy elvesz belőle, keresztezi tárgyakkal, növényekkel, állatokkal, illetve ezek keverékével.

Az egész emberéletet végigkísérő *kísértés* erősen foglalkoztatta Boscht. Aki képtelen ellenállni a bűnök csábításának, máris a fertőben találhatja magát, melyből majd csak a Purgatórium tisztítótüze szabadítja ki. Az ember az Isten képére teremtett, ezért példamutató életével, szeretetével hasonlónak válhat hozzá.

A szentek Isten kedves teremtményei. Boscht foglalkoztatták a szent életű embereket kísérő és gyötrő gondok, illetve maguk a szentek is, akik életüket elmélkedéssel és testsanyargatással töltötték, hogy Istennel egyesülhessenek. Szent Antal megkísértéséről több táblakép is született. A remeték és szentek, akik erővel és hittel járták útjukat, követendő mintát adtak Boschnak, aki ábrázolásukkal ezt a kiváltságos, de nehéz életvitelt mindenki szeme elé tárta.

9 Hieronymus Bosch: *A bűvész*, olaj, fa; 53x65 cm; Musée Municipal, Saint-Germain-en-laye
A kőmetsző, olaj, fa; 48x35 cm; Museo del Prado, Madrid

Az utolsó ítélet triptichon, melyet Bécsben személyesen többször is tanulmányozhattam, számomra sűrítője a boschi világlátásnak. A szárnyak külső oldalán Compostelai Szent Jakab és Genti Szent Bavo láthatóak. A gisaille technikának köszönhetően nagyon plasztikusak, Bavo, mint egy reneszánsz patrónus lép ki elénk. E szentek kiválasztása, az előbbi eszmefuttatásból kiindulva, talán példamutató életük miatt történt. Jakab Jézus harmadik legkedvesebb tanítványa volt, aki már életében várta az Isten országát. Az apostolok közül ő halt elsőként vértanúhalált. Bavo Gent védőszentje volt 589-654-ig, katedrális is emeltek számára.

A gyanútlan szemlélő meglepődhetne a letisztult szárnyakat kihajtva. Az emberiség pesszimista végkicsengésű történetét láthatjuk, baloldalon a paradicsomi kezdettel, ahol már véget ér az idilli állapot. A középsőn az végítélet harsonái zengik az utolsó napot, végül a jobb oldali szárnyon a pokol mindennél plasztikusabb ábrázolása látható. A mennyországnak elenyésző helyet szánt a mester a középső tábla tetején. Ennek kompozíciója és színvilága nagyon hasonló *A hét főbűn és a négy végső dolog* című kép én ábrázolt „végítélet” motívumához. Jézus középen ül piros lepelben, sebei jól láthatóak, körülötte a kiválasztottak maréknyi csoportja és négy-négy harsonás angyal.



3. kép: *A paradicsom*, 1504 k, Olaj, fa, 167,7x60 cm, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste Bécs

A képtelmezés fázisai

Erwin Panofsky hármass modellje egy képnek pusztán a tartalmát tárja fel.

Az első, a *preikonografikus* szint, ami tulajdonképpen a képen található dolgok leírása. Tárgyak, események ismeretét feltételezi.

A következő réteg az *ikonográfiai* szint. Itt már szükség van műveltségre, tudásra, hogy a mű jelentésértelmét megkapjuk. Az allegóriák, történetek világa itt helyezkedik el. A harmadik lépcső az *ikonológiai* elemzés terepe, ahol a mű legbelső tartalma, lényegi értelme tárul fel. A művész világgal szembeni magatartása mutatkozik meg, öntudatlan tartalmakkal. Ezért több mindig egy kép. (Panofsky, 1984) Max Imdahl ezt a hármas sémát toldja meg az *ikonikus* szemléletmóddal. A szem feltáró útján lassan feltérképezi az egész képet, a kép elemei közötti láthatatlan szálakat összefűzi. Imdahl módszere gesztusokból, tekintetekből, irányokból, a kép kompozíciójából értelmez. (Imdahl, 1994)

Édenkert

Ha megnézzük a bal szárny paradicsomi jelenetét (3. kép), a Panofsky-féle modell alapján egyszerű lenne a dolgunk az értelmezéssel. Az első szint szerint egy szépen megfestett, sziklával és fákkal övezett tájban emberi alakokat látunk, néhány állattal, tórészlettel. A felhőkben furcsa lények kavarnak, felettük egy fényben ülő alak rajzolódik ki. A második szinten, a bibliai történetet ismerve beazonosítjuk az Édenkertet, Éva teremtését a bűnbeesést és ennek következményét. Harmadik szinten a dolgozatban már vázolt középkori világkép és filozófia hatását érzékeljük. Az eredendő bűn miatt a gonosz beáramlott világunkba, melynek következményeit naponta érzékeljük. Vigyáznunk kell a kísértőkkel, hogy ne távolodjunk el még jobban Istentől.

Ha ikonként értelmezzük a képet izgalmas felfedezések várnak ránk, amelyeknek többletjelentései a következőkben összegezhetők. Maga a triptychon, a kronológiának is megfelelően, a hagyományos balról jobbra történő olvasást tételezi. A múltból haladunk a közeli jövőn keresztül az örökidejűségbe.

Az első tábla további idősíkot mutat, alulról felfelé építkezőt, ahogy kifejlik a bűnbeesés története. A kép előterében bal szélén egy alvó állatot látunk, szimbolizálva a korai, öntudatlan időket. Ádám is szendereg, miközben a szintén lehunyt szemmel ábrázolt Éva teremtése történik. Az Úr áldó kézmozdulata később az angyal vádló gesztusává lendül, a büntetést hangsúlyozó karddal. A kezdeti, „idilli lét”, mívesen kidolgozott környezetben játszódik.

Az ilyen harmonikus boschi tájak – amelyek hátterek –, meghatározó élményeket adtak számomra. A tudás fájába szinte beleütközünk, ahogy a festő vezeti a szemünk a rét és a meztelen testek világos színeivel. Az átlósan elhelyezett emberpár karjai szinte átlendítenek bennünket az időben is későbbi történéseket ábrázoló képkockáig. A nőnemű kígyó a tiltott gyümölcsöt nyújtja, Éva kinyújtott karjának íve ismétlődik a teremteskor látotthoz, amikor Isten felemelte őt. Kezében már ott is van az alma, eltartja magától mint bűnös dolgot, lábtartása is bizonytalanságot árul el, de mintha épp visszafordulna a fától. Ádám szintén mozgásban van, arcát nem látjuk, Éva felé fordul, törzse és lábai azonban még tétováznak, bal karját védekezően maga elé teszi, jobbjával kifelé, a kép széle felé int. Invitáló mozdulat is lehet, az alma elfogyasztását célozva a közeli szikla tövében, vagy ily módon Éva figyelmét szeretné elterelni a tiltott gyümölcstről. A jelenetet egy sötét madár figyeli, az ő sziluettje folytatódik a kerub haragos szárnyán, illetve a bukott angyalok seregének kavargásában.

Az almák pirossága vezeti tovább a szemünket az angyal dinamikus lényéig. A lepel tüzes lágyságát erősen ellensúlyozza a merev, szögletes fekete szárny és a hegyes kard. Az emberpár a sötét erdön át menekül, a gyümölcsök nélküli fák alatt alakjuk elenyészik, beleolvadnak. Tudásuk birtokában meztelenségüket takarják, fejüket védik. A vészjósló sötét tónus a kép első részében is fellelhető, a tó, illetve a lugas mélységében, mintegy előrevetítve a bűnbeesést. A táblakép felénél tulajdonképpen le is zajlott ős-szüleink története. A kép második, felső része egy sematikus tájábrázolást követően mozgalmassá válik. A szétváló gomolyfelhőkből egy tojáshoz hasonló alakzatban Jézus fénye ragyog ki, angyali seregei jelzésszerűen körülötte állnak. Majd egyre sötétebb foltok és szúrósabb formák bontakoznak ki előttünk meglehetősen kuszasággal. A bukott angyalok serege zúdul alá az égből, kiűzetésükkel pedig a bűn behatol a világba.

Az utolsó ítélet

A középső táblán megjelenített végítélet eljövételét az akkori tudósok az 1500-as évekre tették. Ennek látomását több művész is megfestette, illetve megírta. Bosch ismerte Dürer metszeteit, olvasta Dante *Isteni színjátékát*. Népszerűek voltak a pokolbeli útikalauzok, melyekben az alvilágból visszatért emberek vallottak élményeikről. János a Jelenések könyvében is meglehetősen ijesztő képet fest a Harag napjáról. Bosch ismeretei és képzelőereje segítségével első pillantásra egy



4. kép: *Az utolsó ítélet olaj*, fa 240x180 cm
Gemäldegalerie der Akademie der bildenden
Künste, Bécs

nagyon mozgalmas és színes kavalkádot ábrázolt. (4. kép) Nyoma sincs itt az előző táblakép kompozíciós egyszerűségének, harmonikus koloritjának. Oldalakat kellene teleírnunk, ha csak a képen látottakat szeretnénk ismertetni.

Általában meztelen testeket látunk megkötözve, átszúrva, csonkolva, felakasztva, megfőzve; sárkányszerű lényeket, kételtűeket, furcsa, montázsolt szerzeteket. Mindez a sűrű egyveleg egy vészjósló, sziklás környezetben játszódik.

Bosch itt nem a bűnöket ábrázolta, mint a hét főbűn képén, hanem a büntetéseket. A bűnökhöz kapcsolódó asszociációk, motívumok, ismeretek segítenek beazonosítani ezeket. A kép bal szélén, középtájt egy piros heverőn a Rest tétlenkedik, közelében a Paráznság női alakja látható kígyótól és sárkánytól kísértve, mint az ördögöt szimbolizáló állatalakokkal. Az alattuk álló épületben a fősvényeket főzik, a ház oldalánál pedig a falánk, kövér embert tart jól étellel és itallal egy szárnyas démon és társa. Középpütt, a zöld korsó felett egy piros, malomkerék szerű szerkezettel sajtoltják

halálra a szerencsétlen bűnösöket. Tőlük jobbra a harag bűnében vétkes embereket patkolják, majd vetik a tűzre.

Beteges, abnormális világ ez, ahol össze nem illő formák szimbiózist alkotva rémes eseményeket ábrázolnak. Bosch hibrid lényekkel hangsúlyozni próbálta a pokolbeli világ másságát, fantáziájával megalkotni azt, s így elrettentővé tenni a földi ember számára. Mivel agyunk csak meglevő képzetekből tud táplálkozni, Bosch kifejezendő a gonoszságot, megtorlást, embereket keresztezett állatokkal, halakkal, ezek egyes részekkel (uszony, taréj, csőrös ajak) testrészeket vagy egy egész testet hagyott ki, s csak a fejet és a siető talpakat ábrázolta. A kép jobb alsó sarkában egy különösen bizarr alak kelt feltűnést. Haltestéből egy korsóba lépő emberi bal láb bontakozik ki, hóna alatt egy szablyával, vörös denevérszárnya ördögi attribútum, tarkójából egy óriási kés tör előre, feje cickányszerű, melyből egy unikornis szarv nő ki. Ezt a szerzetet nehéz volna bármilyen allegóriába, de még egy brabanti közmondásba is belesűríteni. A korsó a bujaság szimbóluma, a belelépő lábba egy nyílvesző fúródik, talán itt már a vallásos festő elutasító véleménye jelenik meg.

Ikonikai ismertetéssel szintén terjedelmes lenne plusz töltetekhez jutnunk. Bármely szegletből kiindulva bejárható a kép mozgalmasabb, alsó kétharmada. Elindulhatunk a vörös színek felbukkanásainak mentén, figyelve a tojásdad formák ismétlődését, kezdve a lusta ágya mellett álló fuvolacsőrű lény testének domborúságától a vörös fejfedőn át a malomkerekekig. Tőlük lejjebb a korsó alakja, majd a futurisztikus, rácsos mókuskerekekig. Innen a képet átszelő híd átjárójának ívétől a kerekeken guruló zöld építmény kupolájáig jutunk, majd a nagy, fehér tojás ragadja meg a szemünk. Tovább haladva a balra kanyarodó íven



5. kép: *A pokol*, 1504 k.,
olaj, fa, 167,7x60 cm,
Gemaldegalerie der
Akademie der bildenden
Künste, Bécs

egy test nélküli alak mandolinja görbül, s végül a falánk ember hordójával visszatértünk a kiindulópontunkhoz.

A szűrőfegyverek, kések, kardok, rudak, nyársak, létrák, mankók irányultságukkal és hosszúkkal szintén összekötik a kép elemeit. A kép felső harmadában Bosch éles kontrasztba állítja Isten országát a lángokban álló pusztuló világgal. Itt még feltűnnek elmosódott alakok, de két csupasz ember kivételével sorsuk kimenetele nem lehet kétséges. Egyiküket (a Rest ágya fölött) egy fehér angyal vezeti. Úgy tűnik, az angyal magyaráz neki valamit, az ember görnyedt testtartással megy vele, de hátát már célba vette nyilával két démon. A másikukat, rögtön mellettük, egy létrás férfi kíséri. Az ember visszanéz az angyalra, aki pártfogoltját próbálja kivezetni a képből, illetve káoszból, míg őt a borzalmak tetthelyére viszik. A táblakép bal felső sarkában egyébként láthatunk néhány lelket angyali kísérettel bejutni a mennyországba. Isten országát Bosch félkörívben láttatja, szimmetrikus kompozíciója a rend és harmónia uralmát hangsúlyozza. A két világ közötti kapcsolatot Bosch a harsonák hosszával teremti meg. Bal oldalról érkeznek a jó lelkek, a jobb oldal viszont sötétségbe burkolózik, előrevetítve a pokol kilátástalanságát.

A pokol

A jobb oldali szárny (5. kép) kidolgozásakor Bosch dönthetett volna a mennyország ábrázolása mellett is. A középső táblát az édenkerttel keretbe foglalva a pozitív végkicsengése lett volna az emberiség történetének. Nem így döntött, egyrészt a végítélet témájának hangsúlyos ábrázolása miatt, amit erősített pesszimista felfogása, valamint a rettenetkeltés igénye és a morális célzat is.

A kép felosztása hasonló az előző táblához, háttérben a látványos, tűzbe borult táj, míg az alsó és középső rész az ördögöktől és a szerencsétlenek kínjaitól nyüzsgő. Bosch függőlegesen építkezik, ezúttal fentről lefelé. A vertikális vonal a lángok oszlopain át a hajóárboc rúdján levezet két azonosan kontúrozott alakzathoz. A jobb oldali emberformát rejt, testét átszúrta egy nyíl ismét a bujaság bűnébe esett lélekről szó, alakját egy kalapforma szinte teljesen eltakarja. Bal oldali párdarabja zöld lepelbe van burkolva, a nyilat egy fehér hulló helyettesíti. A

vörös kupolás épület vezet tovább a szemünket, a széthúzott függönyök mögött összezsúfolt emberek szenvednek tűzhalált. Ez a sötét nyílás folytatódik a kapubejáratban, ahol teljes pompájában a főördög áll, állatfarka egy előtte tátongó lyukhoz, a kárhozottakat elnyelő gödörre mutat. Bosch ezzel pontot is tett eszme-futtatásunkra.

Összegzés

A dualitás, amelyet számomra Bosch érett munkái képviselnek, meghatározó jelentőségűek munkáimban. Szürreális látomásait naturalista módon tálalja, tájrészleteinek finomsága a lepusztult világgal alkot kontrasztot. Szép és rút, teljes és fragmentált, hit és hiedelem áll egymással szemben. A Boschtól független külső és befolyásolható belső hatások összessége, melyek érték őt élete során, kialakították ezt a mai napig egyedülálló boschi univerzumot.

Úgy érzem, sikerült illusztrálnom, hogy az „elmebaj”, a szokatlan látásmód nem Bosch fogyatékosága volt. Azt hiszem, nem azért festette bizarr képeit, mert hallucinációkkal küzdött, vagy valamely idegbaj gyötörte volna. Az örület rajta kívül volt. A kor alkotta meg és tartotta fenn saját démonjait. Bosch a hatást vitte át képeire, a kifejezőerő és tanító célzat pedig fontosabb volt, mint a gyönyörködtetés.

Francisco de Goya – a démonok bennünk élnek

A következő művész, akivel a továbbiakban foglalkozni szeretnék, s akinek sötét tónusú, túlzottan realista illetve szürreális képei hatottak rám, Francisco de Goya y Lucientes. Mint látni fogjuk, ezek a munkák nem pusztán egy szintén tragikus, inkvizícióval és polgárháborúkkal terhes kor dokumentumai, ebben az esetben maga a művész is áldozatul esett saját démonjainak.

Ha összevetjük a goyai életmű egy korai, például a harmincas éveiben járó művésznak a királyi Kárpitszövő Manufaktúra számára tervezett gobelin vázlatait egy időskori, a Süket Háza falára festett bármely alkotásával, azt hinnénk, hogy két különböző művész munkáiról van szó, akik más-más korban éltek. Előbbi egy rokkó életformát előnyben részesítő alkotó műve, utóbbi az expresszív kifejezést magáénak valló, szürreális elemeket sem nélkülöző művészé. Mintha századok múltak volna el egyetlen életen belül. Hogyan lehetséges ez?

A fiatal és ambiciózus Goya –akárcsak nagy elődje és példaképe Velázquez–, a királyi udvarba vágyott, mert a korban a sikeres karriert az udvarba történő bejutás alapozta meg. Goya tizenhét évig a már említett Santa Barbara kárpitszövő műhely tervezője, majd igazgatója. 1786-ban kapja meg a királyi festő, három évre rá az udvari festő, s később az első udvari festő kitüntetető címét. Goya negyvenhárom éves korára anyagi szempontból révbe ér. Minden adott, hogy egy szellemekben és anyagiakban tartalmas életet éljen, dicsőséget hozzon királyára, népére és önmagára. A körülmények és a sors azonban közbeszólnak, s 1792-től Goya élete, művészete gyökeres fordulatot vett.

Azon az őszön Goya Andalúziába utazott december közepén Sevillában egy súlyos betegség ágynak dönti. Következő év januárjában barátjával, Sebastián Martínezzel Cádizba megy, kinek házában lassan kilábal időleges vakságából, fülzúgásából és paralíziséből. A lábadozás azonban hosszú ideig tart, s a süketség állandósul az ismeretlen betegség utóhatásaként.

Két feltevés van Goya betegségét illetően. Az egyik szerint a művész a festékekben levő nagy mennyiségű ólom miatt kapott mérgezést, ennek szövődményeképpen süketséget. A másik, és ez a valószínűbb magyarázat, Goyát szifilisz támadta meg, amit anyjától is örökölt, de életmódjából kifolyólag

szintén könnyen megszerezhetette. A társaságkedvelő, életet habzsoló festő hirtelen kikerült megszokott közegéből, a barátságos külvilág, ami eddig körülvette őt idegen lesz, ezáltal önmaga is új identitást kapott. A festő, aki egy bonyolult, de átlátható miliőben élt, saját maga számára is talány lesz. Sokáig nem érti a hozzá beszélőket, idő kell, amíg megtanul szájáról olvasni, míg annyira kifinomodik a többi érzékszerve, hogy pótolni tudják a szerzett fogyatékoságot. Goya mogorva és lobbanékony, magába zárkózó lélekkel élt tovább. Érdeemes egymás mellé állítani önarcképeit, hogyan változtak az évek során. A betegsége előtti, 1790-ben készült festmény pillanatkép (6. kép), egy aktív, önbizalomtól sugárzó festőt láttat. Goya épp dolgozik műhelyében, egy pillanatra kinéz ránk, ecsetje mindjárt a következő vonalat húzza. A festő beállása Velázquezé, ahogy őt a *Las Meninas* című munkán látjuk, csak kilencven fokban elfordulva. Az öt évvel későbbi önarcképen – valószínűleg Alba hercegnő számára készült ajándékkul –, a szigorú tekintetű Goya passzív. (7. kép) Bár ott a képkeret, nem dolgozik rajta, elegáns öltözete komor, akárcsak a háttér. Nyoma sincs a műhely-önarckép.



6. kép: *Önarckép: a műhelyben*, 1790, olaj, vászon, 42x28 cm; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



7. kép: *Önarckép: 1795-97*, olaj, vászon, 18x12,2 cm, Museo del Prado

fényjátékainak, meleg impressziójának. Lábadozása idején Madridban, 1792–1793 között időtöltésül készíti el tizenkét, bádoglemezre festett képét. Ezek két típusba sorolhatóak. Vannak a bikaviadalokat ábrázolók és az úgynevezett

„Cuadros salvajes”, melyeken ijesztő, vad jeleneteknek lehetünk tanúi. A helyszínek a témáknak megfelelően változatosak: háborgó tenger, kietlen táj, örültek háza, börtön. Korábbi munkáinál nem tapasztalhatunk ilyen jellegű vonzódást, az elkövetkező évtizedekben viszont mind rézkarc-sorozataiban, mind festményein „a borzalmak” rendszeres kísértők, főszereplők. Az olyan képein, mint *A tűzvész* (8. kép), vagy a *Hajótörés* (9. kép), valószínűleg Goya lelkének vívódásait, kétségbeesését fedezhetjük fel.



8. kép: *El incendio*, 1793-94 k., 43,2x32 cm, olaj, bádoglemez, magángyűjtemény



9. kép: *Naufragio*, 1793, 42x32 cm, olaj, bádoglemez, magángyűjtemény

A *Hajótörés* című lemezen egy magányos nőalak – a festő alteregója emeli két karját segélykérően a magasba, de sötét fellegeivel fenyegeti az ég, fenyegetnek a tornyosuló hullámok, és a bal oldali szikla, mint egy óriás cet tátott szája, szintén veszélyt jelent a maroknyi túlélőre. A nő az egyetlen függőleges vonal, az élni akarás felkiáltójele, akit minden oldalról próbálnak lenyomni a sötét foltok vízszintesei. Az egyedüli reményt az ég távoli kékje és a nőalak sárga ruhája jelképezi.

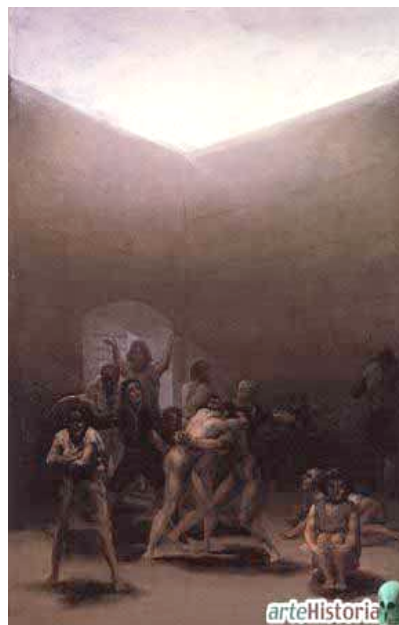
A tűzvész egyszerűségében nyomasztóbb hatású. A kavargó, sötét foltokból ismét embertömeg bontakozik ki, hasonló térszerkesztéssel, mint az előző képen, kör kompozícióban a kép jobb alsó szélére tolva. A túlélők ájult vagy halott sebesülteket cipelnek. Ez a dinamikus embermassza zártságában tevékeny. Tulajdonképpen nincs kiút, az egyetlen világos folt, a tűz fénye itt nem

reményt ad, hanem pusztulást. Csak a sötétség felé lehet elindulni, a teljes bizonytalanságba.

Egy süket, önmagába zárt ember már „csak” a saját, belső hangját hallja, ám azt állandóan. Goya, talán attól való félelmében, hogy megőrül, többször látogatást tesz az elmebetegeknél. Benyomásairól két kép készült, a *Corral de Locos* 1793-ban, a *Casa de Locos* 1815-ben. Ezeken a dokumentum értékű munkákon láthatjuk, milyen körülmények között kényszerültek élni a betegek, és milyen állapotban voltak ők maguk.

A XVIII. században a pszichiátria kezdett önálló tudománnyá válni. A felvilágosodás filantropikus érdeklődése hitt az ember tökéletesedésének lehetőségében, ezért szívesen foglalkoztak az elmebetegek gyógykezelésével. Próbálták a betegségeket értelmezni és módszert találni megoldásukra. Ezek az eljárások azonban még nem voltak kifinomultak. Általában sokkoló módszerekkel igyekeztek kimozdítani a sérülteket önmagukba zártságukból. (A jeges víz, éheztetés, kámmal történő bódítás, forgatószék, kényszerzubony mind bevett eszköz volt). Pinel, akit az orvostudomány az első pszichiáternek tekint, levette a láncokat a betegekről, elkülöníti a típusos kórformákat, és prognózis szerinti terápiát javasol. Tanítványa, Esquirol felismeri, hogy az elmebajoknak inkább érzelmi, semmint értelmi okai vannak. Az „ész” korában, mikor a testet és a lelket két különböző entitásként kezelték, és az érzelmeket másodlagosnak tekintették, ez különösen fontos megállapítás volt.

Goya 1793-as műve (10. kép) – a kép címének ismerete nélkül –, akár egy belső udvaron játszódó jelenetnek is tűnhet. A kép középpontjában két meztelen alak küzd egymással, társaik egy része buzdítja, mások talán első ránézésre szokatlan pozitúrákban veszik körül őket. Ikonikailag szemlélve a



10. kép: *Az őrültek udvara*, 1793, olaj, bádoglemez, 43,5x32,4 cm, Meadows Museum, Dallas

képet, a bal oldali személy kéztartása védekező, lábtartása azonban harcias, tőle jobbra, a felénk forduló magányosan üldögélő nő, mintha nem is tudna a háta mögött zajló eseményekről, talán csak örületének csendjében létezik. Egy félig ruhátlan alak szintén mögötte mászik, óvatosan szemléli a két központi figura küzdelmét. Szorosan a falhoz lapulva, szinte vele egyé olvadva egy elkülönült alak körvonalaira lehetünk figyelmesek a kép jobb középső részén. Hátat fordít nekünk, társainak, az egész világnak. Elutasítja a kinti és a benti világ örületét, elbújik a fény elől, a világosságtól, ami megmutat, a formátlant élessé teszi, a dolgoknak értelmet, körvonalat ad. A férfi tulajdonképpen jelen-létét tagadja egész testtartásával. Láthatjuk, hogy a betegek magas falakkal körülvett, puritán körülmények között, a szabad ég alatt – kitéve az időjárás viszontagságainak –, ápolók nélkül, férfiak, nők együtt, kis helyen összezárva vegetáltak. Goya nem kívülről ábrázolja a jelenetet, hanem bemegy a zárkába a betegek közé. Szemtől szembe nézi őket, az ő szemével mi is részesei leszünk a helyzetüknek. A falak „ölelő” karjai minket is bent tartanak. A festő kényszerít, hogy elidőzzünk itt vele együtt, ahonnan nincs kiút, túl magasak a falak, rácsos és távoli az ajtó, az örültek kiszámíthatatlanok. Érdekes, hogy Goya számos „X” alakzatot, a tagadás keresztjét rejtette el a képen. A falak szélei, a buzdító alakok testtartása, a birkózók gáncsoló lábszárai, a bal oldali alak pozíciója, sőt, ha összekötjük az elkülönült emberek pontjait – buzdítók, támadó, ülő és magányos alak–, akkor az „X” központja a küzdők kettőse. Az összefonódás védelmező mozzanata is jelen van a képen. A harcolók szorító ölelése, a bal oldali alak karjait összefonja maga előtt, az ülő nő térdeit kulcsolja át, a magányos alak szintén magát öleli a falnál védik világukat. Ezek az emberek nemcsak kirekesztettek, a társadalom számkivetettjei, ők is kirekesztenek bennünket a saját terükből, világukból. A túlélők szigete a magas falak között van.

Goya 22 évvel később festett műve más képet mutat. Itt egy abszolút zárt teret látunk, melynek szigorú szerkezetét csak a boltívek és a beeső fény lágyítja. Közel harminc beteg zsúfolódik össze. Az arctalan, elnagyolt tömegek a háttérben olvadnak össze, az előttük ábrázolt „egyéniségek” elkülönülten, egy ellipszis alakzatra felrajzolva láthatóak, akik testtartásukkal, öltözküddel is kitűnnek a többiek közül.



11. kép: *Az őrültek háza*, 1815, olaj, fa, 45x72 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Ez a dinamikus pillanatfelvétel szinte megelevenedik előttünk. Halljuk a teremben levők nyöszörgéseit, mormolásait, magánmonológjait. A központi alak itt is meztelen, de magányos – mintha egy láthatatlan ellenséggel küzdene. Balra tőle egy férfi harci díszben, akár kézcsokra is nyújthatja kezét egy fekete leples alaknak. A kép egyik legtragikusabb szereplője a baloldalon ülő figura, kinek egész testtartása a fájdalom és örület kiáltása. Tekintetének iránya kivezet a képből, de teste ideköti. Előtte egy földön szétterült férfi kezei imára kulcsolva, feje arccal lefelé a kőpadlón, félmeztelen társa felette imádkozik. Segít-e itt a hit, van-e itt Isten? E közös párbeszédben élők mellett, nekünk háttal, egy újabb szereplő tűnik fel, jobb kezében tart valamit, amit fehér ruhás társa felé nyújt. Ő, kezében furulyával, mint egy görög istenség, jelenlevőként, mégis láthatatlanul, méltóan néz. A társaság királya úgy fekszik félig a földön, mint egy kereveten, jogarával épp felénk int. A kép hátsó, legsötétebb részében, az odavetett foltok egy szodomita szituációt jeleznek. Az előző bádoggéppel összevetve ezen a képen a káosz van jelen, tematikában, ábrázolásmódban egyaránt. Tanúi lehetünk az apátiás, katatón, skizofrén állapotoknak, önkívületeknek, depresszióknak.

1800-ban, abban az évben, mikor megfesti híres-hírhedt Maya képeit, valamint IV. Károlyt és családját, két, témájában teljesen szokatlan kép is elkészül. Ismeretlen az indíték, ami arra készíti Goyát, hogy nemesi portréi

mellett emberevőket is megörökítsen. A forradalom már elkezdődött, de a háború igazi borzalmait még nem tapasztalhatta meg a Goyát körülvevő társadalom. A felvilágosult, érzékeny lelkületű Goyát talán foglalkoztatta a tragikus véget ért Jean de Brebeuf és Gabriel Lallemond francia jezsuita szerzetesek sorsa, akiket irokéz indiánok öltek meg és faltak fel 1649-ben. A vadság, az elemi ösztönök ereje, melyeket látott a kórtermekben, börtönökben, vagy akár a mindennapokban, amikor a szenvedély eluralkodik az emberen és többé nem ura önmagának, akkor bármi megtörténhet – elszabadulhat a pokol, ember embernek farkasa lesz. Az ész, aminek mindenhatóságában hitt, fricskát kap a sorstól. Goya, maga is szenvedélyes természetű lévén, tapasztalta milyen nehéz a szenvedélyeket az ész korlátai között tartani. Az emberevés súlyos vétek (Boschnál láttuk a boszorkányokat halállal büntették érte) a civilizált világban, de természetes és normális a primitíveknél.

A *Caníbales preparando a sus víctimas* című képen (12. kép) Goya gyors és precíz ecsetvonásokkal dolgozik. Bámulatos, ahogy a foltok képpé formálódnak, bár szükség van a képzeletünkre is. A festő e módszerrel mintegy eltávolodik a jelenettől, elutasítja ezt a borzalmat, ugyanakkor kényszerrel is érez az ábrázolásához, mivel kétszer is megfesti a témát.



12. kép: *Embrevők zsigerelik áldozataikat*, 1800, olaj, fa, 32,8x46,9 cm, Museo de BB.AA. de Besancon

Ezen a változaton a kép síkja egy átlós vonallal ketté van osztva. Azzal, hogy a bal oldalt üresen hagyta, súlyosabbá teszi a kép jobb oldalán történő eseményeket.

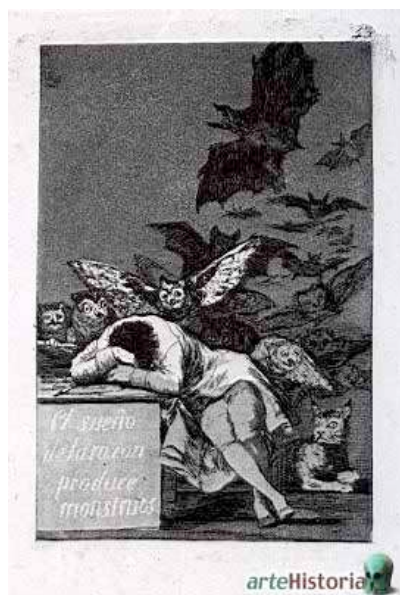
Kitörlődött minden emberi, itt nem lehet ábrázolni semmi élő, még egy fát sem. A kép bal része megfagyott, légüres tér. Egyedül, a föld síkján emlékeztet egy-egy ruhadarab vagy kalap az életre. A vérfoltok átvezetnek a jelenben tevékenykedő emberekhez, egy husángthoz, ami már betöltötte funkcióját, s most pihen, miközben a három emberevő serényen munkálkodik. A bal szélső éppen könyékig túr az egyik áldozat hasában, kinek jobb karja leszakadt. Keresve a hiányzó részt felleljük a szétszórt ruhák között. A fehér, eltorzult test olyan, mint egy bábu – a „pelele”, akit Goya gyakran ábrázolt szőnyegtervein, egy tehetetlen játék az emberek kezében. A háttal ülő kannibál is részt vesz a preparálásban, míg harmadik társuk épp a másik szerencsétlent nyúzza. A halott egy kampóra van felakasztva, innen lóg rongydarabként. Vére a sziklán csurog, legyőzője elégedetten néz ki ránk. Goya sokkol. Nem bírál, egyszerűen és természetesen ábrázol egy helyzetet. Igaz, nem mindennapit, de a tökéletes kompozícióval és megfogalmazással a jelenet valóságosságával eléri a kívánt hatást.

A második *Canibales contemplando restos humanos* című kép akár egy görög mitológiai történet szemléltetése is lehetne: Dionüszosz ünnepe az erdőszélen. A középső, „isteni” alak kezében azonban nem egy borral telt kupa, hanem egy másik ember kézfeje látható, másik keze egy levágott fejet tart. Talpai alatt lábszár és borda darabok bukkannak elő. Társai rezignáltan üldögélnek, várják a műsor végét. Goya itt is átlós kompozícióval dolgozik, a kép felső jobb része sötétségbe borul, aminek az ünnepi lakomához gyújtott tűz füstje lehet az oka.



13. kép: *Embrevők töprengenek emberi maradványok felett*, 1800, olaj, fa, 32,7x47,2 cm, Museo de BB.AA.de Besancon

Goya már siketsége elején, 1793-tól elkezdte a Caprichos sorozatot, amit 1796-ig készít és rá három évre jelentet meg a madridi napilapban. A capricho szeszélyt, ötletet jelent. Ennek és az invenciónak a festő kiemelt jelentőséget tulajdonított. Az elnevezés utalhat Carducho: *Értekezés a festészettről* című munkájára, melyben az író az újító szellemet „caprichoso-nak”, ötletesnek nevezi, míg a pusztá természetutánzó birkának. Az is lehetséges, hogy az Osuna hercegek „El Capricho” nevű birtoka ihlette a sorozat címét. Itt festette Goya az első boszorkány képeit, amelyek a rézkarcain is feltűnnek. A Caprichosban Goya bírálja korának tudatlanságát, babonáit, gyenge erkölcsait, idejétmúlt politikáját, gondolkodásmódját, az Inkvizíció középkori módszerét. Akárcsak Bosch, ő sem kíméli egyik társadalmi osztályt sem. Támadja a papokat, nemeseket, köznépet egyaránt. Legtöbbször idézett szeszélye a 43-as számmal ellátott, eredetileg fedőlaponak készült *El sueño de la razón produce monstruos* című karca. (14. kép)



14. kép: *Az ész álma szörnyeket szül,*
1793-96, aquatinta, Museo del Grabado
del Goya

Miképpen a szenvedélyek legyőzhetik az ésszt, úgy az álom birodalmában sincs hatalma felettünk. Korlátlanul ránk törhetnek a démonok, a sötét gondolatok, melyeket Goya állat- vagy emberfejű, denevérszárnyú alakban jelenít meg több művén is.

1808-ban a spanyol szabadságharc elején Palafax saragossai hős kérte meg Goyát, hogy örökítse meg városának hősie felkelését. A művész elment, és megnézte az aragónai harcteret, a madridi felkelést, a torquemadai gyűjtogatást, a cuencai fosztogatást is. Emlékeiből, benyomásaiból

készült a szintén 80 lapból álló *Desastres de la Guerra* című rézkarc sorozat. (Eredetileg a cím a háború végzetes következményeire utalt.) Ezek az aquatintás nyomatokon az erőszak, gyilkolás, kivégzés, akasztás, csonkolás, bombázás, éhség, betegség, nyomor, mindenfajta nélkülözés szerepel, valódi csatakép egy sincs. Goya látta a poklot, de csak részleteiben tudta ábrázolni. Az

ész aludt, a valóságban előjöttek a szörnyek. Hat évig tartott a háború, több tízezen elpusztultak. A sorozat utolsó képei már a harcok utáni terrort célozzák. VII. Ferdinánd visszatért a trónra, és az újból felállított Inkvizícióval megkezdte a tisztogatást. Az érte is harcoló szabadságharcosokat kivégeztette, a gyanús személyeket, a régi, feudális elvek ellen tüntetőket szintén.

Goya utolsó nagy, 22 lapból álló sorozata a talányos című *Disparates* vagy *Proverbios*, azaz Balgaságok vagy Közmondások. Ezen rézkarcok egy része ma is értelmezésre szorul. Tudni kell, hogy Goya metszetei nem megrendelésre készültek, saját szükségletből gyártotta sorozatait, hol tragikus, hol komikus korrajzait, amelyekkel dokumentál, leleplez, kifiguráz, elrémít. Tökéletes kompozíciókba drámai erővel sűríti mondandóit, ettől lesznek képei hihetetlenül expresszívnek. A monokróm felületek hatásosabbak, mint a színek, a tú gyorsabb, mint az ecset.

Goya életének utolsó, munkásságának meghatározó jelentőségű állomása, ahol a „Fekete Festmények” születtek, az úgynevezett Süket Házában töltött időszak. 1819-ben egy kétszintes épületbe költözik Madrid külvárosában. Leocadia Zorilla Weis asszony és valószínűleg közös lányuk, Rosarito lakik vele együtt. Ebben az évben ismét átesik egy súlyos betegségen, amiből kilábalva elkezdi kifesteni a ház falait. Tizennégy kép: készül el, melyekben a művész kiábrándultságát, keserűségét, s úgy tűnik saját örületét tárja fel.

Ennek egyértelmű kifejezése a *Szturnusz* című munkája (15. kép), ami az alsó szinten, a bejárati ajtóval szinte teljesen szemben helyezkedett el az étkezőnek vagy szalonnak szolgáló helyiségben. A belépők rögtön szembesültek a borzalommal. Földényi F. László, aki remek tanulmányt írt Goyáról e kép kapcsán, Szturnuszt Goya szellemi önarcképének tekinti. A titán története ismert. Miután megcsonkította apját, és feleségül vette húgát, szüntelenül félt, hogy a neki szánt jóslat értelmében egyik gyermeke megfosztja hatalmától. Ezt elkerülendő sorban felfalta megszülető gyermekeit. Később Zeusz beteljesíti a jóslatot, kiszabadítja testvéreit, apját elúzi. (Földényi, 2004)

A régi mitológiákban, teogóniákban egyáltalán nem volt ritka a másik meggyilkolása, feldarabolása, felfalása, csonkítása. Félelem, nyereségvágy, mohóság, féltékenység, olyan bűnök, melyek a középkori erkölcs megvetett, az

ókorban azonban jelen voltak az istenek körében is. A szájon át történő bekebelezéssel a másik eggyé válik velem, én-azonossá. Goya talán azért fordult ismét az emberevés témájához, mert úgy érezte, hogy a sok szörnyűség és értelmetlenség nem csak őt, az egész világot elnyeléssel fenyegeti. A küzdelem színhelye már nem elsősorban a csatatér, hanem az emberi lélek. Goya démonjai már nem transzcendensek, belülről támadnak. A test és lélek különvált az ész korában, s a lélek egyre problematikusabbá és ismeretlenebbé válik „amely hol az isteni garanciát helyettesítő mennyei létraként jelent meg előtte, hol pedig mint szakadék tárult fel benne” (Földényi, 2008) Isten eltűnt a világból, úrt hagyva maga után. Ez a hiány a lélekben felfedi annak csupaszságát. Ijesztő üresség ez, amit a képzelet és a valóság borzalmi töltenek fel. Goya kétszeresen magányos. A kor általános traumája mellett betegsége is elkülöníti a többiektől. Félelme a megőrüléstől, szorongató képeket eredményez. Valószínűleg ismerte Rubens *Szturnuszát*, amely szintén a madridi Pradóban látható. Az agg titán a még élő és sikoltozó, a rémülettől égő szemű gyerekébe tép bele, a szívét célozza, az élet székhelyét. Iszonyú a kontraszt, ahogy jobb kezével egy botra támaszkodik, mert anélkül lábra állni sem tud, másrészt bal tenyerében egy egészséges fiút egyensúlyoz, akit felfalni készül. Arca közönyös, érzelemmentes, sok ilyet láttunk Goya háborús rézkarcain is. Katonák, akik szenvtelenül nézik áldozataik haláltusáját, emberevők, akik egykedvűen zsigerelik embertársukat. Az örület belső csendje lehet ez, egyfajta skizofrén állapot – csak így lehet szörnyűségeket végrehajtani – mintegy kívülről látva önmagunkat.

Goya Szturnusza nem közönyös, ő az örületet tárja elénk. Sartre éppen ezt a közelséget nehezményezte Goya képein. (Licht, 2001. 94. o) Goya odament a témáihoz, nem érdekelte az esztétikai távolságtartás. Mint láttuk, bement az örültekhez, a gyilkosokhoz, ott volt a harctereken, és titokban a kannibálok lakomáin. Tapasztalt, megfigyelt, és a sűrítményt elénk tárta.



15. kép: Goya: *Szturnusz*,
1820k., olaj, vászon, 146x83 cm,
Museo del Prado



16. kép: Rubens:
*Szturnusz felfalja
gyermekeit*, 1636k., olaj,
vászon, 180x87 cm, Museo

A robusztus, szinte csontdarabokból összeálló alak, aki a sűrű sötétségből bontakozik ki, – testét inkább sejtjük, mint látjuk –, foltokból épül fel, a fény és árnyék kontrasztjaiból. Egyedül a fej és a kezek kimunkálása részletezőbb, valamint az áldozat testének maradványa. A csonkolt test tehetetlenül lóg. Megadta magát, küzdelemnek nyomát sem látjuk rajta. A fej és a jobb kar véres hiánya az eltelt időről árulkodik. A rubensi első tépés sokkoló látványa a még élő testen itt már csendes beleegyezéssel folytatódik. Szturnusz óriás fekete szája megszállottan harap és nyel, és talán üvölt is, kiüvölti a rettenetet, a démonokat. Kezei mélyen belevájnak fiának torzójába, lehet, hogy széttépni készül, a szétfeszülő óriás karok ezt sejtetik. A kigúvadt szemek önkívületet mutatnak, ezek a szemek vakok, semmit sem látnak.

Goya 78 évesen Bordeaux-ba költözik, végleg hátat fordít maradi hazájának, és a madridi udvarnak, ahol értetlenül szemlélik megváltozott, darabossá váló ecsetkezelését. Nem tétlenkedik, új technikával próbálkozik,

elefántsontra fest miniatúrákat. Egy közülük, mintha folytatása lenne a Szaturnusz képnek, címe: *Monje y Vieja*. (17. kép)



17. kép: *Szerzetes és öregasszony*, 1824-25, elefántsontra, 5,7x5,4, Princeton Museum of Art

A sötét háttérből kivilágoló, elrémült arcok, mintha magát Szaturnuszt látnák, amint felfalja gyermekét, mintha Goya a *hatást* is megfestette volna a *tett* mellé. Az biztos, hogy a furcsa páros valami retteneteset lát. A jobb oldali, szent életű férfi a fejét is elfordítja, nézni sem bírja a látványt, szája üvöltésre nyílik. Az asszony rémülten és hátrahőkölve, dermedt állapotában képtelen bármit is tenni, csak néz elszörnyedve.

Goya francia kortársa, Théodore Géricault 1818-ban festi meg a *Kivégzettek feje* című képét (18. kép), nem sokkal azelőtt, mikor Goya beköltözik a Süket Házába és elkezd a „Pinturas Negras”-t.

Világos drapérián – bizarr csendélet – egy nő és egy férfi levágott feje fekszik a maguk véres és brutális valójában. E fejeket némaság öleli körül, a nemrég még beszélő, kiáltó fej nyitott száját nem hagyja el többé hang, szemei nem látnak. Női társa aludhatna is, ha teste nem hiányozna ehhez a funkcióhoz. Levágott karokat és lábakat látunk egy hasonló tanulmányán. Az összegabalyodott formák az élettel össze nem egyeztethető pozitúrákban vannak ábrázolva. Kidolgozottságuk szépsége melankóliát ébreszt, nem borzalmat. (19. kép)



18. kép: Th.Gericault: *Severed Heads*, 1818, olaj, vászon, National Museum, Stockholm



19. kép: Th.Gericault: *Study of Truncated Limbs*, 1818 k.olaj, vászon, Musée Fabre Montpellier

Gericault-val „Az örület realiztikus ábrázolása” című fejezetben foglalkozom bővebben, a tárgyalásra kerülő, örülteket ábrázoló tíz portréja kapcsán.

Összegzés

Az örület megjelenítése Goyát betegsége óta rögeszmésen foglalkoztatta, s ezt a bemutatásra kerülő változatos tematikájú műveken láthattuk is. Saját szeszélyein és kitalációin túl, miket úgy szeretett, a történelmi események is segítették a halál és rettenet számos arcának ábrázolásában. Azt gondolom, hogy Goya nem volt örült, bár neki efelől kétségei voltak. Ha nem rajzol és fest, akkor a magába zárt lélek lehet, hogy önmagát falja fel, elméje elborult volna. Az öntudatra való reflektálás képessége viszont kizárja az elmebaj meglétét, továbbá tudnunk kell, hogy Goya a „sötét” képei közepette is dolgozik megrendelésekre. Portrékat, csendéleteket készít kiegyensúlyozott stílusban. Utolsó előtti évében festi az egyik legszebb képét egy bordeaux-i tejeslányról. 82 éves korában hal meg, mindvégig aktívan dolgozva, hatszáznál is több alkotásával jelentékeny szerepet vállalva a festészet történetében.

Egon Schiele – Tükörlét

Az utolsó művész, akinek életével és munkásságával, illetve e kettő szerves egymásra hatásával foglalkozni szeretnék, Egon Schiele osztrák festő. Bécsi tanulmányaim alatt kerültem vele is szorosabb kapcsolatba, épp akkor, mikor nyitott voltam az effajta „brutális” megfogalmazásokra. Fogékonyságom, érdeklődésem megtalálta azt a hiányzó láncszemet, ami munkáimat kiteljesítette. Schiele mindössze huszonnyolc évet élt, ennek ellenére tekintélyes életművet hagyott ránk. Önarcképeinek számát tekintve csak Rembrandt előzi meg a művészettörténetben. Újító szellem volt, ösztönös, vad, mégis precíz. Rajztudása lenyűgöző, remek kompozícióival, egyszerű és pontos jellemzéseivel méltán vív ki azóta is elismerést.

A bécsi szecesszió és a vele párhuzamosan kialakuló, de azzal ellentétes törekvésű bécsi expresszionizmus irányzatokhoz neves művészek csatlakoztak. Előbbi abszolút tekintélye Gustav Klimt, aki Schiele mestere lesz a Képzőművészeti Akadémián. A tizenhat éves Schiele, mikor megkezdte tanulmányait, harmadévesen a konzervativizmus ellen lázadó diáktársaival megalapítja a *Neukunstgruppe* nevezetű társaságot. Később teljesen szakít mesterével és a szecesszió eszmeiségével. A fiatal expresszionisták számára a művészet öncélú, az önmegismerést szolgáló terep. Kokoschka, Gerstl, Schiele számára az emberi test mindenfajta egzisztenciális probléma kifejezője. Míg a szecesszió ornamentei az egész világot akarták megszelídíteni, egységbe rendezni, addig az expresszionisták a saját belső világukat akarták megismerni.

Freud *Álomfejtés* (1900) című könyvének berobbanása az okkultizmus és teozófia bécsi kultuszába mind a lélek mélyebb bugyrainak, a tudattalan rejtélyes, ész által nem szabályozható területe iránti érdeklődést fokozták. Schiele művészetének, stílusának kialakulására nemcsak a kor hatott, inkább azt mondhatnánk, hogy a kor lehetővé tette számára, hogy teljes valójában megmutatkozzon. A megbotránkozás, elutasítás gesztusa persze jelen volt munkáinak megítélésakor, de Bécs atmoszférája már szabadabb volt. Schiele merész témaválasztásai, egyéni stílusa több gyűjtőt is megfogott, akik talán megtalálták képeiben saját, *másik* énjük visszhangját. Témáinak repertoárja nem

túl széles, főként önarcképek, aktok; kisebb számban csendéletek, táj- és városképek jelzik. Ezek többségét vagy az erotika vagy a halál uralja. A halál élménye alapvonás a schielei életműben. Gyerekként tanúja egyik nővére halálának, majd 1905-ben szeretett édesapja is meghal. Az apa az egész család sorsát megpecsételte, mikor tizenhét éves feleségét a nászútjukon szifilisszel megfertőzte. Az asszony első három terhessége vetéléssel végződött, Elvira nővére tíz évesen halt meg a vérbaj következtében, és Schiele is gyakran küzdött betegségekkel élete során. Szülei gyermekkorában folyton attól féltek, hogy fiúk meg fog halni. A halál a nővér halottas ágyánál kézzelfogható tapasztalattá vált, amitől az emberek félnek, s ami benne állandó szorongást keltett. Schiele, apja fokozatos leépülésének is szemtanúja volt, állandó hallucinációinak, végső megőrülésének. Egyedül ő volt a családban, aki apja látomásai mellé állt, s később, annak halála után meggyőződéssel állította, hogy apja beszél hozzá a túlvilágról.

Az apa hiányát „ismétlésekkel” teszi elviselhetővé. Gréti húgával 1906-ban megismétlik szülei trieszti nászútját, később elutazik apja szülővárosába, Krumlovba. Itt képeit látva kiközösítik, köszönésre sem méltatják. Terve, hogy itt éljen, meghíúsul. Neulengbachba utazik szeretőjével, ahol huszonnégy napra börtönbe zárják. A vád közszeméremérsértés és kiskorú elcsábítása. Képeiből százat elkoboznak, egyet nyilvánosan elégetnek. A „sokkot” Schiele 12 önarcképpel heveri ki zárkájában.

Önmagához, és a nőkhöz való viszonya ambivalens. Anyjával sohasem volt jó a kapcsolata, egyedül Gréti húgát szerette, aki gyakran volt képeinek modellje, akárcsak sógornője Adéle, vagy szeretője, Wally s később felesége Edith. A legtöbb vád kislány aktjai miatt érte. Műtermébe gyakran befogadott utcagyerekeket, etette őket, s ha már ott voltak, lefestette őket. A gyerek, a nő, az anya – talán Schielét a folyamat érdekelte, ahogy a még tudatlan kislányok éretlen teste egyszer csak kivirágzik, a nemiséget hirdetik, – majd később anya szerepben – mint az Edith portrékon látható e test visszahúzódik, elcsendesül. (Steiner, 2003)

Schielénél a vonalvezetés hangsúlyos, a pontos, természet után rajzolt kontúrok megszabják a kompozíciót. A színek később, emlékezetből töltik ki a

vonalat, hangulatokat fejezve ki. A beállítások szokatlanok, a figurák gyakran merev, görcsös pozitúrákba kényszerülnek, kicsavart végtagokkal, illetve ezek hiányával küszködve.

Schiele alkotásaihoz két fontos munkaeszközt használt, a tükröt és a létrát. A tükröt önarcképeihez, a létrát a kompozíciók beállításához használta. Erre felmászva tervezte meg az alakok elhelyezkedését, a magasból új térbe tette modelljeit, újfajta valóságot adott nekik. Érdekes, hogy sok képén egyszerűen hiányzik a tárgyi környezet. Az „üres” lapon félbemaradt mozdulatok, jelzésértékű színfoltok vannak, mégis teljesek ezek a képek. Szuggesztívek, erősek. A „csonkolt” testek itt nem a goyái karcokon látott háborúk borzalmas következményeihez, sem a Bosch által festett torz alakokhoz köthetők. A hiányoknak itt más, egzisztenciális okai vannak.

Schiele „csonkolási” módszerét én is előszeretettel alkalmaztam például a *Végtagok* című sorozatomban, de önarcképei is erősen hatottak rám. Felemelő érzés volt számomra látni, ahogy Schiele kiállt nézője (bárki) elé, megmutatva meztelen valóját, teste-lelke csupaszságát. Számtalan önportrét festett, mindenféle pózokban, hangsúlyos kézgesztusokkal, grimaszokkal, maszturbálva, megkettőzve, háromszorozódva, néha felöltözve, vizsgálódó tekintetekkel. Ha megnézzük a Schieléről készült fotókat, láthatjuk, hogy egyik sem „természetes”, mindegyiken pózol. Ugyanúgy beáll az objektívnek, mint a műtermi tükrenek. Játék vagy védekezés? Legbelső önmagát csak önmaga ismerheti, vagy azáltal próbálja megismerni, hogy megsokszorozza, szétszórja magát a képein. A tükör – anyja tükre, amit erőszakkal vett el tőle, s műteremről műteremre vitt magával – legfőbb vizsgálati eszköze volt öntanulmányozásához. Nárcisztikus vonás, esetleg égető öngazolási kényszer?

Schiele 1910-ben festi meg *Meztelen modellt rajzó önarckép tükör előtt* című képét (20. kép). A téma a hermeneutikai hagyományba ágyazott, bennünket most azért érdekel, mert itt láthatjuk a festőt munka közben, s mert itt van jelen az, ami láthatatlan – a tükör. A mű maga tükörkép és valóság elegye, a tükör síkján játszódó, valamint Schiele és modellje teréből kimetszett jelenet síkját látjuk alacsony nézőpontból, mivel ülünk, a festő helyén. A tükör a megkettőzött modell között van láthatatlanul, mégis evidensen. Schiele feszülten

figyel – ebben a pillanatban épp önmagát rajzolja. A lap, amit kezében tart, az a felület, amit nézünk. Kép a képben. Láthatjuk, hogy a festő modell után rajzol, s valószínűleg egy véletlen jelenet adta a kép ötletét.



20. kép: Egon Schiele, *Meztelen modellt rajzó önarckép: tükör előtt*, 1910, 51x32,5cm, papír, ceruza, Albertina Múzeum, Bécs

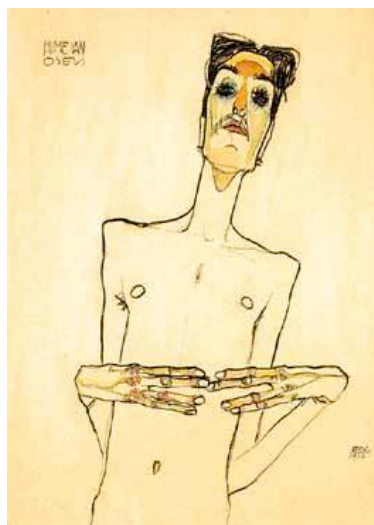
Önarckép-értelmezések

Schiele egyik legkiegyensúlyozottabb önarcképe 1910-ben született. Egy önmagát kíváncsian szemlélő fiatalember portréját látjuk. A kérdően felvont szemöldök a későbbiekben toposz lesz. Ruhájának fehérsége átolvad a háttér semlegességébe, mintha a semmiből egyszer csak előtűnne jelenléte. Az arc harmonikus kidolgozottsága, a választott színek élénksége a haj sötét bozontjával remek kontrasztot ad a világos felületekkel (21. kép).



21. kép: Egon Schiele, *Önarckép*, 1910, 44,5x30,4cm, vegyes technika, papír, Albertina Múzeum, Bécs

1910 ismét, de már egy teljesen más Schiele áll előttünk. Ebben az évben számtalan önarcképet készít, kísérletezik, feszegeti határait, a határokat. A képet átlósan átszelő, iszonyúan vékony alaknak csak óriási kezei és keskeny arca van kiszínezve. A sematizált test lehetne egy gyereké is, a karok szorosan lefeszítve a törzshöz, mintha egy másik ember kezei volnának, aki Schiele mögött bújik meg – bár a karcsú test ezt a feltevést ellehetetleníti. E kezek önálló életet élnek, élőbbek, mint a fej feszült merevsége, a szögletes formákat a szemek sötét ürege, a mellbimbók és a köldök kerek rajzolata lágyítja. A kezek Schiele bármely képén a portrék szerves kiegészítői, a fotóin is állandóan jelen vannak az arc közelében, természetellenes módokon összekapcsolódva. Itt egy gyakran látható pozícióban vannak, „ollóznak”, a hüvelykujj nem látható. (22–23. kép) A miértre nincs biztos válasz, esetleg mert a kisebb és különálló ujj megtörné a szimmetriát?



22. kép: Schiele, *Osen with fingertips laid together*, 1910, vegyes technika, papír, Leopold Múzeum, Bécs



23. kép: Schiele, *Önarckép*, 1911, vízfesték, papír, 51,4x34,9 cm, Bequest of Scofield Thayer

A másik, zaklatott portré befejezetlenségében hatásos. A torzó szétszabdaltsága meglehetősen és riasztó. A lábakat itt nem a kép széle vágja le, már a képen megtörtént a festő szándéka szerinti csonkítás. A bal kar eltűnt, lefeszítve, a jobb kifeszítve, a kézfej lemaradt, egy kósza ceruzavonal jelzi a szándékot, de útja megszakadt. A fej egy elkínzott emberé, az elszórt vörös foltok (homlok, szemaljak, száj, nyak, mell, nemi szerv) véres cselekedeteket asszociál, kasztrálást, csonkolást. Az örület képe ez, az anyaghasználat ideges kezelése felfokozott idegi állapotra utal, amit csak kihangsúlyoz a fehér „aura”.

A *Próféta (Halál és az ember)* című 1911-es kép expresszív látomás. Két alakot látunk, a központ maga a festő. Bár nincs szeme, vonásait felismerjük. Az olajfesték feloldotta a kontúrokat, a plaszticitás érvényesül. Az igazi téma – a halál és az ember – ebben a közegben hatásosabb. A világos, anyagtalán szellemalak maga a halál, szorosan ott áll Schiele mögött. A szemek hiánya a nem evilági történésre utal. A látásnak a halál közelében nincs jelentősége, szerepe. Egy kéz, Schiele ujjait ismerjük fel ezen az óriás, csontos kézen, valahonnan alulról kiemelkedik, mintegy önmagától, semmihez és senkihez sem tartozva felnyúlik, egészen Schiele melléig. Löki, taszítja a halál felé, egy másik előtűnő kar rajta keresztbe fordul, tagadja ezt a mozdulatot, vagy megszenteli. Valójában lényegtelen, mert a halál fehér leple készül elnyelni a sötét alakot. A kép jobb oldalán a szín kavalkádból egy fél portré formálódik ki, egyetlen bizarr részlettel, egy pupilla nélküli szemgolyóval. (24. kép) Szorongató látomás ez, mintha Schiele megfestette volna gyermekkori élményét, mikor állandóan a halál jelenlétével riogatták.



24. kép: Schiele: *A Próféta (Halál és az ember)* 1911, olaj, vászon, 80,3x80cm, Leopold Múzeum, Bécs

Bárki, aki egy kicsit is hosszasan foglalkozik a festő képeivel, kétségbe vonhatja személyének normalitását. Tény, hogy a magánéleti sorscsapásokon túl betegségét is el kellett viselnie. Schiele skizofréniában szenvedett. Ennek a pszichés betegségnek genetikai és környezeti okai is lehetnek, tehát örökölhető például egy vérbajos anyától, illetve egy fiatal kamaszt, ha súlyos érzelmi csapás ér, a szervezete védekezésül skizofréniával reagálhat. Bizonyára az sem véletlen, hogy az újkortól kezdődően megsokszorozódott a neurotikus, depressziós, hisztériás emberek száma. Az Istentől elszakított világban az egyén magára van hagyatva, egyre jobban érzi semmis voltát, magányosságát. A tudományok fejlődése tovább mélyítette a szakadást, szorongást keltve az emberekben, állandóan lét-kérdéseket vetve fel. Schiele *Dupla önarckép* elnevezésű műve a festő tudathasadásának bizonyítéka. A háromszög kompozícióba szerkesztett páros egyenértékűen van ábrázolva. A felső figura védőn ráhajol párjára, aki „csak” fejként van megjelenítve. Űzött, zavart lelkületét a másik mellkasán próbálja lenyugtatni, aki ezt elnézően fogadja. A karok ezúttal lemaradtak, nem adnak teret. (25. kép)



25. kép: Schiele: *Dupla önarckép*, 1915, vegyes technika, papír, 32x49 cm, magángyűjtemény

A képnek „kényszerzubbony” jellege van, a minimumra lecsupaszított rajzot kevés szín teszi élettellivé, főként a vörös festék fonja körül az alakokat. A fel- és összehúzott szemöldökök alól más-más irányba néző szemekre leszünk figyelmesek. A figurák jobb szemei „kifelé” tekintenek a kompozícióból,

terükből, összezártságukból, a felső alaké felfelé, társa szeme maga elé, illetve a semmibe figyel; bal szemük viszont ránk tekint. Kérdőn, kutatón. Ittlét és nem-lét, melyik vagyok én, ki vagyok én? Azzal, hogy Schiele a testét rajzolta, majd ennek majdnem teljes hiányáig eljutott, hogy csak egy fej maradjon magából, a testtől, saját testétől való elszigeteltségét hangsúlyozta. A skizofrénias betegek gyakran érzik idegennek, másénak a testüket „...mintha egy csomó húsrongy lógna a csontjaimról” (Laing, 1990) Talán ez az érzet magyarázza a befejezetlen, torzó jellegű képeket, Schiele elidegenült a végleges befejezéstől, a test teljes ábrázolásától, s talán emiatt helyezte el alakjait üres, támasz nélküli térben, a *semmiben*.

A test eszköz, tárgy, amivel bármit lehet tenni, használni lehet, használat közben bemutatni. Azokon a portrékon, amelyeken Schiele önkielégítést végez, nem bír különösebb jelentéssel, mint egy tájkép. Ugyanakkor egy tájábrázolás nem pusztán természeti formák egyvelege, hanem érzésekkel telített hangulatkép – önarckép. Schiele csak önmagán keresztül tudta átszűrni a külvilágot, ábrázolni témáit. Modelljeiben is magát rajzolta, ő volt minden képének szereplője, lelkének, tudatának egy-egy darabja, csak más és más kifejezési formában.

Összefoglalás

E három festőművész bemutatásával a saját utam állomásait is jelöltem. Bosch, Goya és Schiele munkásságának árnyékosabb oldala példát mutatott arról, hogy hány és hány féleképpen ébredhetnek emberekben démonok. Amikor festettem, számomra csak az érzület, az indulat szintjén élő, majd képpé formálódó saját belső „démonjaim” lehetőségeket, inspirációkat adtak képeimhez, gyakran tovalendítettek egy-egy szürke szakaszon. Igyekeztem bemutatni, hogy a démonok hatását miként alakította az adott kor, annak hiedelmei, vagy a saját életútban a sorstól vezérlelt valós tébolyok, betegségek. A vélt vagy valós, külső és belső csapások miként formálták az egyes művészek gondolatvilágát, témáit, stílusát. Érdekes volt eljutni Bosch zsúfolt, figurális tábláitól Schiele csupasz felületeiig. Figyelni, hogy adott motívumoknak miként változik a jelentése a művészettörténet különböző korszakaiban. Persze számtalan művészt ki lehetett

volna (még) ragadni a művészettörténetből, akiknek munkássága, élete izgalmasan kapcsolódott volna témánkhoz, de a személyes indítást fontosabbnak tartottam, mint a filológiai teljességet.

Az örület realiztikus ábrázolása

A fejezetben néhány, a művészettörténetből jól ismert példán keresztül azt szeretném érzékeltetni, hogy az örület ábrázolása gyakran nem belső kényszer. Óriási különbség van aközött mikor egy művész a külső jegyek alapján festi meg az örület világát, illetve amikor valaki megél/átél egy-egy pszichés betegséget, s élményeit képpé formálja. A későbbiekben foglalkozom azzal a kérdéskörrel, hogy a lelki betegek művészete miként hatott a XX. század művészetére. Az örület és a művészet egyfajta összefonódása azonban már jóval előbb elkezdődött.

A képzőművészetben a művészek gyakori témája az intenzív és az eltorzult kóros érzelmek kifejezése, megelőzve gyakran a pszichiátriai betegek művészeti alkotásainak pszichiáterek által elismert jellegzetes kifejező elemeit, amelyek a páciensek érzelmeinek megértésében hasznosak.

A képzőművészet gyakran volt segítője a lelki betegségek azonosításának, hisz az ilyen típusú betegségek azonosítása a kezdetekben külső jegyek, a megjelenés alapján történtek. Így egy-egy tünetcsoport művészi szintetizálása nem egyszer nyújtott segítséget egy-egy betegség leírásához.

Albrecht Dürer (1471–1528) *Melankólia* című rézkarca 1514-ből a depressziós nő reménytelen üres tekintetét ábrázolja. A puttó testtartása is a depresszió tehetetlen mozdulatlanságát fejezi ki. (26. kép)



26. kép: Albrecht Dürer: *Melankólia*, 1514,
rézmetszet, 31 × 26 cm

Az egyik leghíresebb úgynevezett „örület ábrázoló” P. P. Rubens (1577–1640) volt. Az örületet ábrázoló portréin érződik a pontos megfigyelések hatása.



27. kép: P. P. Rubens: *Szent Ignác csodát tesz*, 1615 olaj fatábla 105,5x74cm

A „Szent Ignác csodát tesz” című monumentális képen az ördögtől megszállott epilepsziás beteget kifordult szemekkel, kitágult orrlyukakkal, kilógó nyelvvel, elcsúszott pupillákkal ábrázolja (27. kép). A koordinálatlan, görcsös mozgástól a figura önkívületéig minden érzékelhető. Orvosi szempontból Rubens képeit tartják leginkább mértékadónak, mert Ő volt az, aki a beteg embert tényleg hitelesen tudta megjeleníteni.



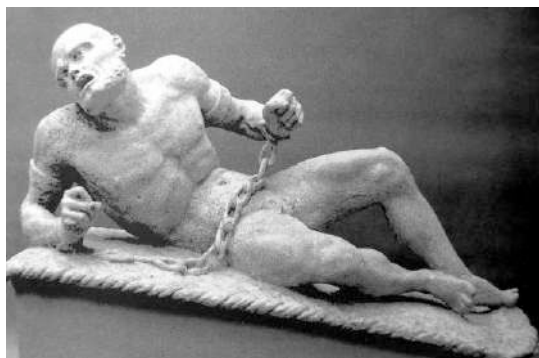
28. kép: Raffaello: *Transzfiguráció* 1517 tus, kréta papír 53,5x74 cm

Egészen másképp ábrázolja Raffaello a beteg embert *Transzfiguráció* című grafikáján (28. kép).

Raffaello két témát jelenít meg egy képen. Egyrészt Krisztus mennybemenetelét, másrészt a megszállott ember csodálatos gyógyulását. Az általa ábrázolt epileptikus ember szinte belevegyül figurái tömegébe. A test nem feszül görcsös remegésbe, az arc és a végtagok nem árulkodóak. Orvosilag, ha

lehet ezt mondani az ábrázolás nem hiteles. Egyfajta idealizálása ez a szenvedő embernek. Valószínűleg Raffael a valóságot alárendelte az esztétikumnak, hiszen ha megfigyeljük az epilepsziás embert, az antik idealizálás inkább jellemző rá, mint az emberi szenvedés.

Az őrület ábrázolása az újkor szobrászatában is megjelenik, még ha nem is olyan gyakorisággal, mint a festészetben. Caius Gabriel Cibber¹⁰ (1630–1700)



29. kép: Caius Gabriel Cibber: *Megszállott*, 1676, kő 184 cm széles

1676-os *Megszállott* című szobrán a harmonikus férfi testbe öltözteti az őrületet (29. kép). A szobor mozdulatai és a portré gesztusai túlzóak. A kezeket bilincsel ábrázolja, mint egyértelmű utalást a veszélyre. Cibber alkotása nem „öncélú” műalkotás, hanem Anglia

egyik legrégebbi pszichés betegeket gyógyító intézetének bejáratához készült.

Ugyancsak egy pszichiátria intézmény díszítő eleme Geraert Lambertesz (†1662) 1650–1-ben készített *Nagyszerű asszony* című munkája (30. kép). A szobor maga tipikusan barokk jegyeket visel magán. Az ábrázolt nő éppen a haját tépi, mintha azt gyökerestől szeretné kiszakítani. Duzzad az erőtől. A test extázisban van, szinte szétfeszül, mintha épp egy roham kellős közepén lenne. A nő egyszerre sugallja a fájdalmat és szenvedést, illetve a buja érzékiséget. Nem véletlen, hogy Lambertesz és Cibber szobrai pszichiátriákon találhatóak, az őrültség állapotát egy-egy pillanatba szintetizálva, az őrület folytonos



30.kép: Geraert Lambertesz *Nagyszerű asszony* 1650, homokkő

jelenlétét demonstrálva. Ekkortájt vette kezdetét a társadalmak pszichiátriák iránti

¹⁰ Cibber Dániában született, majd később Angliába emigrált, ahol élt és dolgozott haláláig. Többször dolgozott együtt Sir. Christofer Wrennel, többek között a Szt. Pál Székesegyházon.

élénk érdeklődése. Látogatók tömege volt kíváncsi a páciensekre, egyfajta érdekesség, kuriózum volt ez, afféle társadalmi esemény, látnivaló. Ezek a látogatók belépőt fizettek, adományokat hagytak az intézetekben. Az ő gyönyörködtetésükre születtek ezek a műalkotások, s nem az örület iránti megszállott művészi érdeklődés ihlette őket.

Ugyan így dekoráció Pieter Xavery: *Két örült férfi* című 1865-ben készített



31. kép: Pieter Xavery: *Két örült férfi* 1865

szoborkompozíciója (31. kép). Az ülő figura, melynek lábaira lánc feszül a szexuális örületet is szimbolizálja, hiszen a virtuóz drapéria mellett a stimulált hímvesző is felbukkan. Kicsavart teste a klasszikus szépségisményt tükrözve, mintha állandó mozgásban lenne. A fekvő figura a „megszokott” módon tátott szájjal, égbe meredő tekintettel s eltorzult arcvonásokkal jelenik meg. Kezei görcsösen hátrafeszülnek, ordítása szinte hallható. A kompozícióban talán a

legérdekesebb a testi tökély szembe állítása a szellem tökéletlenségével.

Távolságtartás érezhető Wilhelm von Kaulbach *Örültek háza* című rajzán, annak ellenére, hogy Kaulbach rendszeres látogatója volt pszichiátriai



32. kép: Wilhelm von Kaulbach: *Örültek háza*
1834, ceruza papír 45,9x60,8

intézeteknek (32. kép).

Figurái képzelt háborús hősök, filozófusok. A biedermeier festő a figurákat teátrális rendbe komponálta. A technikai előadásmód hiába realisztikus, a drámaiság nem tetten érhető. Szép portrék, finom tónusok, s talán „felületesség” jellemzi

a képet. Nem lehet több ez a kép mint egy zsánerjelenet, egy allegorikus és száraz

ábrázolás. A választott téma ellentmondásba került a festő stílusával, még akkor is, ha ez a műve kevésbé akadémikus alkotásai közé tartozik.

„Színház az egész világ” és ezt a Shakespeare-i gondolatot egészen komolyan veszi William Hogarth (1697–1764), aki figuráit színészekként kezeli, a képmezőt pedig színpadként fogja fel. *Őrületek háza* című rézmetszetén.¹¹ különös cinizmussal, a megszállottakat hétköznapi emberek közé helyezi (33. kép).



33. kép: William Hogarth: *Őrületek háza*, 1735 rézkarc, 35,6x40,6 cm

A groteszkül eltorzult figurák mögött, elegáns viseletben jelennek meg az oda nem illő finom hölgyek. A szenvedő ember, mintha szerepet játszva egy színi előadás egyik kelléke lenne. Mai szemmel nézve ezt a képet, egy kissé bántónak tarthatjuk cinizmusa miatt. Realisztikusan adja vissza nem pusztán az őrületet, hanem az adott kor viszonyát a lelki betegségekhez. A háttérben álló hölgyek afféle cirkuszi, vásári látványossággként kezelik a betegeket, láthatóan jól szórakoznak. A normalitástól való eltérés nem értelmezésre szoruló tény, hanem pénzért látható látvány.

¹¹ A metszet Hogarth egyik moralizáló, satirikus életképekből álló sorozatának darabja. Az *Egy kéjenc életpályája* (*The rake's progress*) című sorozat 8 lapból áll, melyek olajkép: elődjei 1732–33-ban készültek. A történet egy gazdag kereskedő fia, Tom Rakwell életét mutatja be, aki minden pénzét eljuttassa és elszórakozza, és életmódjába beleőrül ezért végül Bedlamben, Anglia első elmebetegintézetében végzi (melynek Cibber által készített egyik homlokzati szobrát korábban bemutattam a dolgozatban).

Teljesen realiztikus portrékat festett elmebetegekről Théodore Gericault (1791–1824) tíz képből álló sorozatában. Ennek a portrészorozatnak az alapja egy a XIX. századig uralkodó teória volt. Orvosoknak és művészeknek meggyőződése volt, hogy az arcvonások visszatükrözik a betegséget. Természetes tehát, hogy a tökéletes realizmus Gericault portréin elengedhetetlen. Az *Őrüült gyermekrabló*, illetve az *Őrüült játékos* című képek nem a lélekábrázolást, mint inkább a beteg ember külső jegyeinek pontos megfigyelését hangsúlyozzák (34–35. kép). A képzőművészetben az örület realiztikus ábrázolásakor, a tudomány fejlődés stádiumait kísérhetjük szemmel. Kezdetben, a leíró szakaszban volt fontos a képi ábrázolás, amely nem lett „értelmezett, magyarázott” (pl. allegorikus), hanem „leíró” azaz realiztikus maradt.



34. kép: Theodore Gericault: *Őrüült játékos*
1822/23, olaj, vászon, 77x64,5 cm



35. kép: Theodore Gericault: *Őrüült gyermekrabló*, 1822/23 olaj, vászon,
64,8x54cm

Furcsa módon e portrékat látva nem asszociálok rögtön beteg emberekre. Nyugodt tekinteteket, hétköznapi embereket látok, persze tökéletesen megfestve.



36. kép: Telemaco Signorini: *Zavaros elméjűek*, 1865, olaj, vászon, 65x59 cm

Az eddigi ábrázolásokkal szemben Telemaco Signorini (1835–1901) 1865-ben festett *Zavaros elméjű nők kórterme a firenzei S. Bonirazióban* című festményén, nem csak a betegek helyezi a hangsúlyt (36. kép). Autentikusan ábrázolja a sivár környezetet. Meztelen fehér falak, rácsok az ajtón, elérhetetlenül magas ablakok és primitív berendezés. Ezen a képen a „hangulat” és a belső tér a nyomasztó. Nem csak a kezelték görcsös és túlzó mozdulatai árulkodóak, hanem az egész kép sugározza az intézeti élet magányát.

Giacomo Balla 1905-ben festett *Őrült* című képén a zavart elmét a testbeszéd érzékelteti (37. kép). Az impresszionisztikus megközelítés már nem a realiztikus látásmódnak kedvez. A fénykép megjelenésével az őrültség képi megjelenítésének lehetőségei markánsan átalakulnak. Balla képével kezdetét veszi egy új művészeti hagyomány, amikor az ábrázolás nem elsősorban a látvány, hanem a lényeg megragadására törekszik. Balla képén a kifejezés eszközei még realiztikusak, égbe meredő tekintet, zilált haj, a természetellenes gesztikulálás és fixált tekintet.

A kissé teátrális, erőltetett alak megfestése esztétizáló. Ezért lehet az, hogy amikor a képre nézek inkább a megfestés milyensége, az ecsetvonások dinamikája, a kései impresszionizmus színvilága jut eszembe, mintsem a kép tulajdonképpeni tárgya.



37. kép: Giacomo Balla: *Órült*, 1905, olaj, vászon, 175x115 cm

Pátosz nélkül ábrázol Vincent van Gogh *Elmezavarodottak* című portréin (38–39. kép). E munkáit akkor festette, amikor epilepsziás rohamai következtében a Saint Rémy-i intézetbe került. A képeken jól nyomon követhető belső félelme az őrületől és annak művészetére való hatásától. Festményein az arcokra koncentrált, s az eddigi példákkal ellentétben itt a teljes átszellemültség érhető tetten. Van Goghnál már a portré is elégséges eszköze az elborult elme kifejezésének. Nem kell háttér, nincs az égbe meredő tekintet. Az erőteljes vonalak egyértelműsítik a látványt.

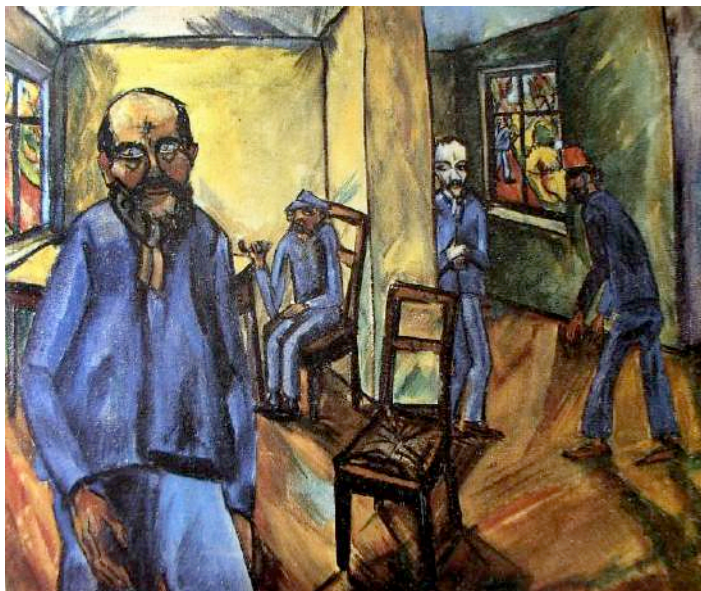


38. kép: Vincent van Gogh: *Elmezavarodott*, 1889, olaj, vászon, 56x36



39. kép: Vincent van Gogh: *Elmezavarodott*, 1889, olaj, vászon, 21x15

Nem a külsőségek a lényegesek, hanem a belehelyezkedés. Van Gogh együtt él modelljeivel, szenvedésük az ő szenvedése is. E képek számomra egyfajta „belső realizmust” közvetítenek. Ugyanezt a „belső realizmust” érzem Erich Heckel (1883–1970) expresszionista munkáján is. *Őrültek* című képén saját élményekből építkezik (40. kép).



40. kép: Erich Heckel: *Őrültek*, 1914, olaj, vászon, 70,5x80,5 cm

Az I. világháború idején betegápolóként dolgozott és a háború minden borzalmát megtapasztalta. A képein megjelenő betegek szimbolizálják azt az embertípust, aki saját világába rekesztve önmagát, semleges tud maradni a társadalmi konfliktusokkal szemben. A beteg emberek magányosságát, belső feszültségét ezen a képen is erősíti a belső tér expresszionista megfestése, melynek következtében a tér mintha mozogna, tágul és közben szűkül is.

Az örület realiztikus ábrázolása végigvonul a képzőművészetben, s az itt felsoroltakon kívül rendkívül sok művészt említhetnék. Az e tárgyban fellelhető alkotások azonban úgy gondolom, legtöbbször elsősorban a külső jegyekre koncentrálnak. Meggyőződésem azonban, hogy az átéléshez elengedhetetlen az érintettség. A valamely betegségben szenvedő ember, illetve művész számára ez a téma nem egy a sok közül, hanem a mindennapi élet. Az ilyen művész nem is tud másképp alkotni; sorsát sugározzák képei. Ezt a sorszerű művészetet, s a belső tisztaságot szeretném megmutatni a következő fejezetben, mely a pszichiátriai betegek művészetében oly sokszíniuen bukkan fel.

Pszichiátriai művészet

A művészettel foglalkozók már régóta felismerték a népművészet, a naiv művészet, illetve az törzsi művészetek elementaritását, a betegek művészete mégis sokáig tabunak számított. Az első komoly tanulmányok Prinzhorn tollából származnak a két világháború között, ez az időszak azonban nem kedvezett e kérdéskör számára, hiszen a nemzeti szocializmus nem tolerálhatta magát a kérdés felvetését sem. A művészettörténeszek visszafogottsága a XX. század elején részben a megelőző korok nem tárgyilagos megközelítéséből is fakadt. A sokat emlegetett Cesare Lombroso 1864-es híres tanulmányában elmosza az örület és az individuum közötti határt.

A tudattalan világ nem csupán az úgy nevezett tanult művészek alkotásaiban jelentkezhethet közvetlen módon. A lelki betegségekben, elmebántalomban szenvedőknél a tudattalan áttöri a konvencionális határokat. Az ilyen betegeknek nem okoz nehézséget a tudattalan tartalmak ábrázolása, mert az a hallucinációkban, téveszmékben, szorongásokban benne van. Megkönnyebbülést jelenthet, ha azokat vászonra vagy papírra tudják vetni. Természetesen, ha adottságaik vannak, vagy a betegség nyomán addig szunnyadó képességeik felszínre kerülnek, művészi értékű alkotások jöhetnek létre. A beteg művein keresztül betekintést nyerünk lelkivilágába. Munkáik kutatásának sokféle iránya alakult ki. Ma már nem tartható a régi „egy betegség – egy stílus” mechanikus szemlélete. Egy képről pusztán a forma és tartalom alapján nem állítható fel diagnosztikai megállapítás, tehát nem állítható, hogy „ez a festmény igazi skizofréniás mű”. Ugyanazon jellegű műalkotás sokféle forrásból származhat, sokféle okból jöhet létre.

Miközben a pszichiátriai művészettel foglalkozhattam, a legnagyobb tanulságot számomra a művek sokfélesége és sokszínűsége jelentette. Jómagam is úgy közelítettem először a témához, hogy biztosan rengeteg közös tulajdonságot és felismerhető stílusjegyet találok. Ez azonban nem így van. A pszichiátriai művészet ugyanolyan változatos, mint a professzionális művészet. Nincsenek sablonok és nem léteznek kategóriák, egy-egy közös stílusjegy fedezhető fel.

A pszichiátriai betegek művei ma széleskörű érdeklődést keltenek. A képek eredetisége, stílusa, a szenvedő ember élményvilágának, látomásainak közlése megragadja a szemlélőket. Az ide vonatkozó irodalom szerint 1921-ben ért egy páciens az a megtiszteltetés, hogy pszichiáttere művésznek nevezete. (Spoerri, 1964) Ez a művész az azóta híressé vált Adolf Wölfli, akinek munkái mára bejárták az egész világot. A pillanat, amikor tehát a beteg ember helyzete átértékelődik, mérőföldkő a művészet és a betegség kapcsolatában.

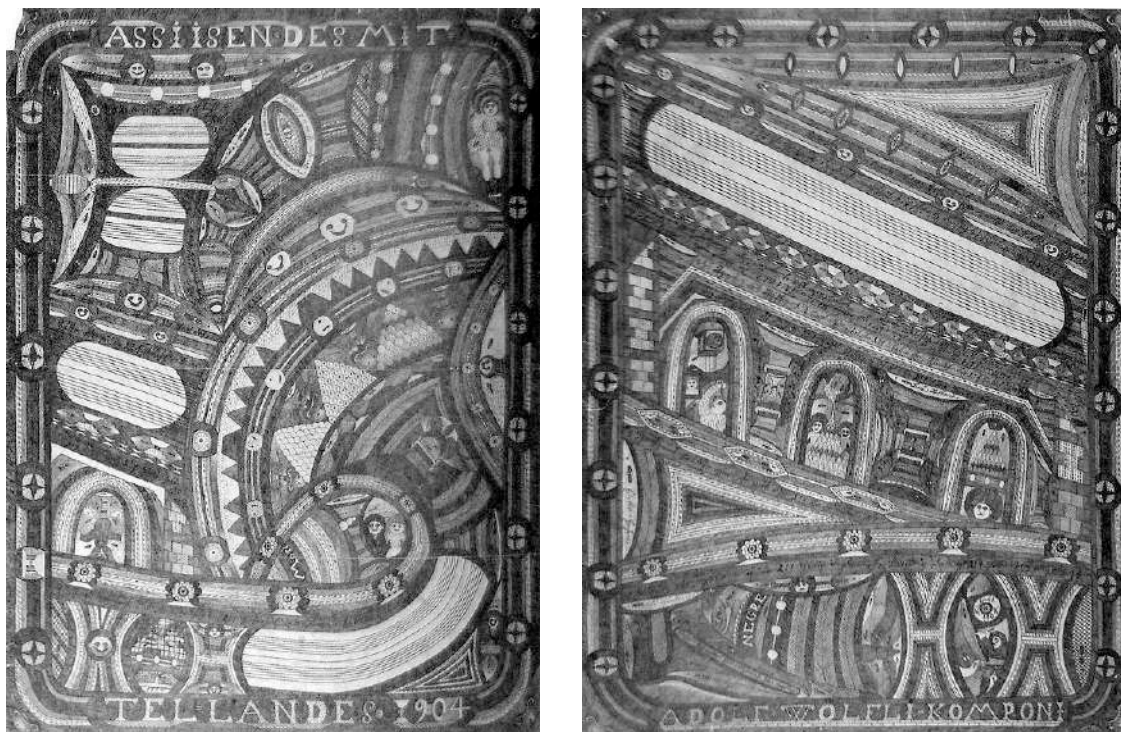
Manapság a pszichiátriai beteg művei kiállításokon, gyűjteményekben jelennek meg. Így jöhetett létre a „pszichiátriai”, vagy másként a „pszichopatológiai művészet”, mely fogalmakat sokan kritizálnak. Ebben a fejezetben természetesen a teljesség igénye nélkül szubjektíven válogattam olyan művészeket, akik rám a meglepetés erejével hatottak, bizonyítva, hogy munkáik egyenértékűek a professzionális művészekével, s alkotásaik rám mint festőre is nagy hatást gyakoroltak.

Adolf Wölfli (1864–1930)

Adolf Wölfli munkássága skizofréniájának kitörésekor kezdődött. (Morgenthaler, 1921) Ebben az értelemben tehát kijelenthető, hogy festészete betegsége nélkül elképzelhetetlen lett volna. Munkáit abban a 30 évben festette, amikor a pszichiátrián (akkor még örültek házának hívták) élt.

Munkásságának két fő iránya fedezhető fel. Egyrészt a végtelenségig érzékeny és puha grafikák, mint például a *Kompozíció két papírra* (41. kép). Navratilhoz hasonlóan az egész képfelületet kitölti felismerhető és szürreális elemekkel. Ezeket a grafikákat a teljes harmónia uralja. A formai és tónusbeli megoldások végtelen érzékenységet árasztanak. Egy nyugodt világ ez, ahol mégis egyfajta zártság érzékelhető. A teljes koncentrátság és időtlenség lenyomatai ezek az alkotások. Elmélyült világában nincs helye erős érzelmi kitöréseknek, spontán megoldásoknak. Kitalált, megkonstruált kompozíciók ezek, tudatosan használt szimbólumokkal. Fő szimbóluma a szem. Képein mindig megjelennek a szemek,

melyeket a művészetpszichológia a félelemmel, a bezártsággal azonosít. A szem a bezárt ember szimbóluma, aki fájdalommal tekint kifelé.

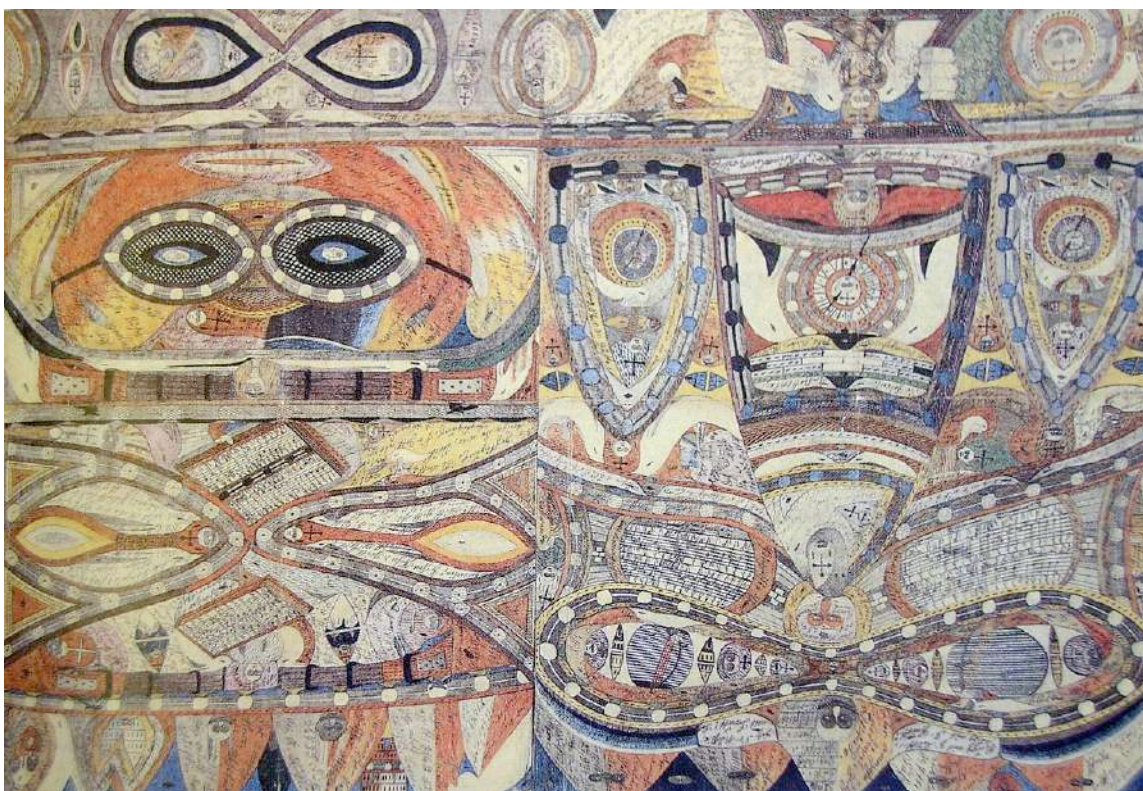


41. kép: Adolf Wölfl: *Kompozíció két papírra*, 1904, ceruza, papír, 99,5x74,5 cm

Amikor képei előtt álltam, hihetetlen érzés kerített hatalmába. Úgy éreztem magam, mint egy reneszánsz kép előtt, mintha például az Uffiziben lennék. Először az egészet kellett befogadnom, majd közelebb lépni és az apróbb részleteket és felületeket élvezni. Munkái a reneszánsz lazúrfestészetre emlékeztetnek. Az egymásra feltett tónusok rétegei végül egységes képpé állnak össze. Egy kép számomra vagy akkor sugallja az erőt, ha kíméletlenül durva, vagy ha félelmetesen érzékeny. Wölfl munkái érzékenységben hordozzák erejüket. Lágyság és lírai geometria felfogható és felfoghatatlan jelentéstartalmakkal jelenik meg.

A következőes képszerkesztés és a már említett festői érzékenység mellett azonban fellép a dekorativitás is. Festményei, mint például a *London* című kép, színezésük ellenére megőrzik grafikus jellegüket (42. kép). A színek erősek, s mégis mintha matematikailag lenne kiszámítva minden „mennyiség”. A színes maszkoszerű portrék absztrahált formákkal egészülnek ki. A festményeken is

megjelenik az írás, a kalligráfia, sugallva, hogy a művész mindent el akar mondani.



42. kép: Adolf Wölfli: *London*, 1911, színes ceruza, papír, 99,7x71,7 cm

Adolf Wölfli állandóan összefüggő történetekben gondolkodott. Írt, festett és rajzolt. Egy saját világot teremtett, hercegkisasszonyokkal, szürreális és létező személyekkel. Az önmagának teremtett kozmoszban Wölfli volt a hős, és nyugalmat talált. Képei ennek a világnak az illusztrációi. Ezeket az illusztrációkat a szépségre való törekvés is jellemzi. Egyszerű, nemes, tiszta szépség uralkodik munkáin.

Adolf Wölfli nemcsak skizofrén volt, de betegségét az autizmus egyik formája is súlyosbította. Az a művész volt, aki az élet hétköznapi dolgaira képtelen volt, de fantasztikus képek megalkotására azonban igen. Autizmusára jellemző volt, hogy bizonyos mintákat, szimbólumokat képzeletében elmentve, azokat a végtelenségig ismételte kisebb-nagyobb változtatásokkal.

Nem véletlen, hogy a pszichiátriákon kezelt művészek sorát Adolf Wölflivel kezdtem. Nemcsak azért, mert képei megérintettek, s azt gondolom, hogy ezek a munkák bármely kiállításon kiemelkedőek lennének, hanem azért is,

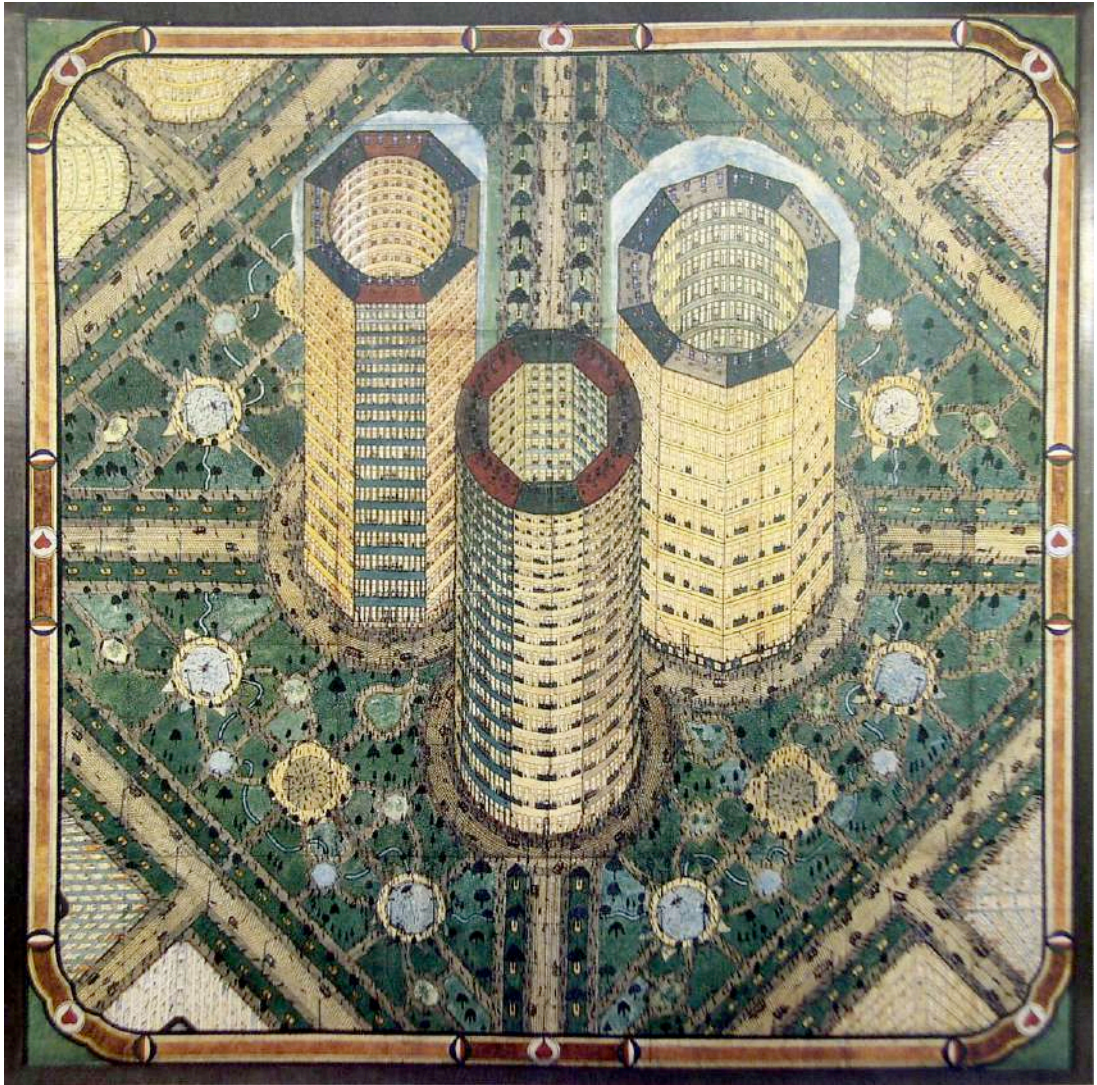
mert munkássága példaértékű. Jól példázza azt a megmagyarázhatatlan ténytet, hogy egy betegség akár zseniális munkákat is eredményezhet.

Emanuel Navratil (1875–1956)

Navratil művészete számomra a hihetetlen kategória. Sok művészért lelkesedtem (Wölfli és Natterer) a precizitás és az aprólékos képi kidolgozás okán, de az ő művészete számomra mindent felülír. Természetesen nemcsak a technikai tökély az, ami lenyűgöz és vonz munkásságában. Amikor képeit először láttam Guggingban, elementáris erővel hatották rám. Egyszerűen nem értettem, hogy egy úgymond beteg ember miképpen képes ilyen remekművek létrehozására. E képek láttán újból az a kérdés fogalmazódott meg bennem, amely mindig is foglalkoztatott. Hogyan lehetséges, hogy a betegség s az abszolút koncentrálttság ilyen jól megférnek? Mérnökien megszerkesztett képek ezek. Madártávlatból ábrázol, azzal az igénnyel, hogy minél inkább kitágítsa a képmezőt.

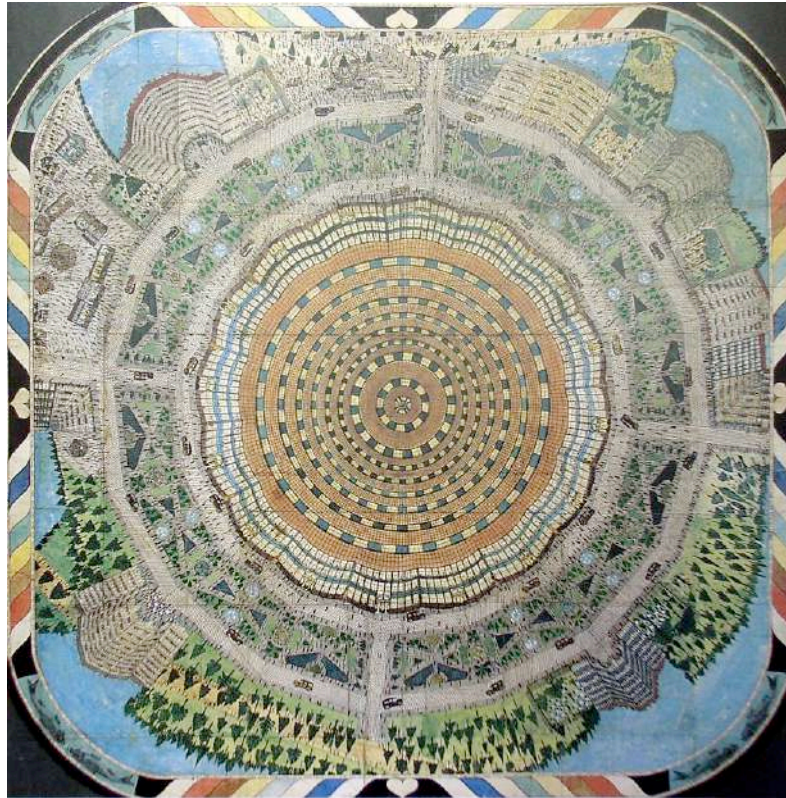
Navratil, aki eredetileg esztergályos volt az I. világháborúban fejsérülést szenvedett egy bombatámadásban. Valószínűleg ennek hatására alakult ki akut skizofréniája. Ettől kezdve egy bécsi pszichiátrián élt haláláig.

Képeinek meghökkentő perspektivikus ábrázolása technikai felkészültsége munkáit a középkori illusztrációkkal rokonítja. Kompozíciói centralizáltak, szimmetriára, s rendre törekednek. Ezt példázza egyik fő műve is, a *Három torony* című festménye (43. kép). Az elemzések szerint ez egy tipikusan skizofrén alkotás, hiszen az egész képfelületet kitölti, a szemnek nincs ideje megpihenni.



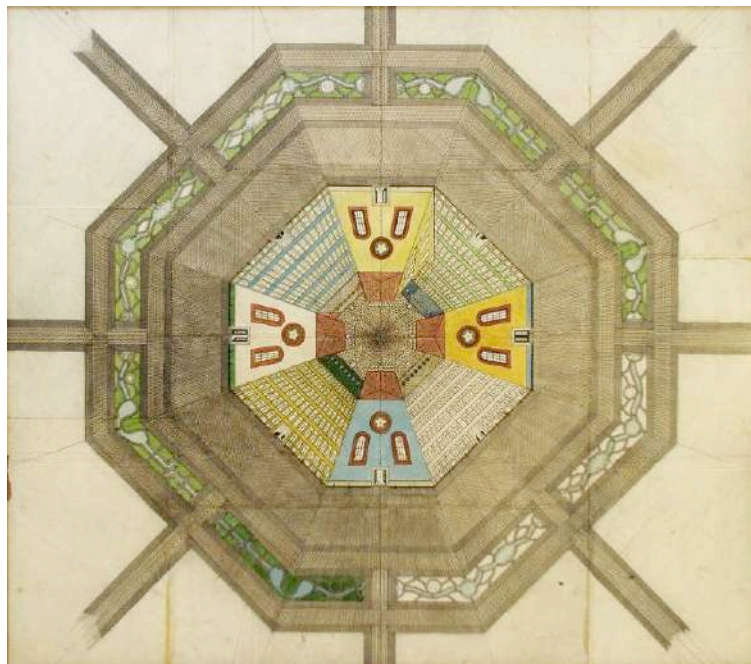
43. kép: Emanuel Navratil: *Három torony*, 1940/54, színes ceruza, csomagolópapír, 128x128cm

A már említett Wölfli vagy Natterer munkásságához rendkívül sok szálon kapcsolódik festészete, egy dologban azonban eltér a többiektől. Nincs figura, nincs portré, csak az ember nélküli környezet. A geometrikus festészet igazán sohasem állt közel hozzám. Navratil munkássága mégis lenyűgöz. Ezekben a munkákban a megszerkesztettséget líraiság hatja át. Megmagyarázhatatlanul könnyed világot teremt, egyenesekből, kiszakított geometriai elemekből. Képeim a színek érzékeny használata is tompítja a geometrikus szerkezetet. Fantasztikus táj című képén már hiába érzem, s látom a város tökéletes felülnézeti képét, mégis egy absztrakt képként kezeltem (44. kép). Egy olyan kozmikus világ ez, ahol bár minden egyes apró részletnek jelentősége van, mégis egységként kezelhető.



44. kép: Emanuel Navratil: *Fantasztikus táj*, 1940, színes ceruza, csomagoló papír, 95x112 cm

Navratil munkásságának talán egyik „legelrugaszkodottabb” képe, azonban mégis csak *A nyolcsarkú építészeti fantáziák* című alkotás (45. kép).



45. kép: Emanuel Navratil: *Nyolcsarkú építészeti fantáziák*, 1945, színes ceruza, csomagoló papír, 95x112 cm

Ez a kép már nem ragaszkodik a látványhoz, a megtapasztalható világot kizárja. Csak a geometrikusan megszerkesztett képiség a lényeg. Így tehát - bár ezt a kijelentést bizonytalanul teszem – Navratil művészetében előrelépés, fejlődés következett be. Továbbfűzve azonban ezt a gondolatmenetet, elgondolkodtató, hogy én, aki a művészettörténettel bizonyos mértékig tisztában vagyok, talán éppen ezért keresem a művészi fejlődés zálogát a redukálásban, az egyszerűsítésben. Guggingban Navratil *Három torony* című munkája ugyanolyan nagy hatással volt rám, mint ez a geometrizáláson alapuló munka. Így tehát elképzelhető, hogy sokkal jobb lenne a változás fogalmát használnom fejlődés helyett.

August Natterer (1868–1925)

August Natterer mint IV. Napóleon élt egy pszichiátriai intézetben. Az identitását vesztett művész lelkében az örületet a rend váltotta fel. Új énjével azonosulva alkotott, s ebben az új megkérdőjelezhetetlen világban hozta létre munkáit. Prinzhorn, kezelőorvosa munkáiról ezt írja: „a tartalmi dolgokat fontosabbnak tartja Natterer, mint képeinek külső formai megjelenését. Mindez azt feltételezi, hogy alkotási mechanizmusát nem a véletlenek, illetve a spontaneitás irányítja. Natterer tudatos képalkotó, egy irreális világban.” (Prinzhorn, 1922. 120. o)

Munkásságát természetesen a csak rá jellemző képi elemek és szimbólumok színesítik. Van azonban egy szimbólum, amely állandóan jelen van és karaktert ad munkáinak, s ez a boszorkányfej. A démoni boszorkány a népi mitológiában a kitalált valót, az üldöztetést jeleníti meg. A boszorkány nem önálló személy, hanem az ördög szolgája. Ezek a boszorkányok ténylegesen megjelentek, „megtestesültek” a művészeknek, s ő rettegett tőlük. Meggyőződése volt, hogy a földet a boszorkányok teremtették.

Boszorkányfej című munkáin az Antikrisztust ábrázolja (46–47 kép).



46. kép: August Natterer: *Boszorkányfej*:
1919, vízfesték, tus, karton, 25,9x34,2cm

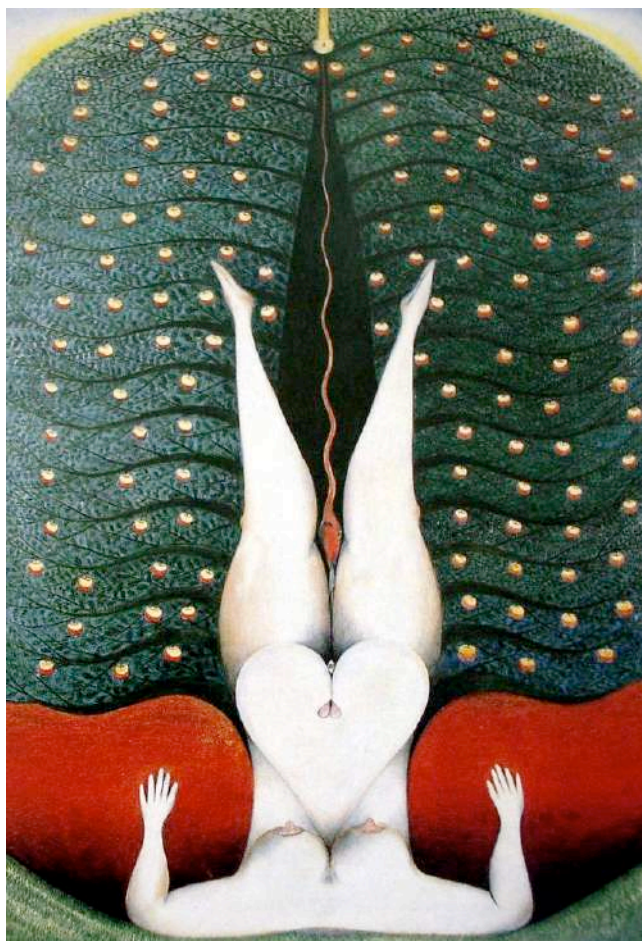
47. kép: August Natterer: *Boszorkányfej*,
1919, vízfesték, tus, karton, 25,9x34,2 cm

A boszorkányokat felismerjük, mégis egyfajta absztrakción keresztül. Mintha meg akarna mutatni valamit, és valakit, de mégis el kellene rejtenie. E rejtett ábrázolásban a képek a stilizálás és a realitás között lebegnek. Tájképek ezek, melyek végül, mégis csak portrékká válnak. Amikor e képekre találtam, azonnal Archimboldóra asszociáltam. Természetesen, míg ott egyfajta szórakoztatás a cél, itt víziók és hallucinációk gyötrő megjelenítése. Wölflihez és Navratilhoz hasonlóan a festő a kép minden egyes négyzetcentiméterét kitöltötte. Képeihez körzőt és vonalzót használt, mérnöki szerkesztett kompozícióba ágyazta látomásait. Madártávlatból ábrázol, mint Navratil. Képei térképek, melyeket „boszorkányos” aprólékossággal oldott meg.

Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892–1982)

Friedrich Schrödert Adolf Wölfli mellett az úgynevezett „kívülálló” (ausenseiter) művészek között az egyik legfontosabbnak tartják. (Gorsen, 1997) Műveit már életében gyűjtötték, s művészek tanulmányozták. Jean Dubuffet például képeit gyűjtötte, s művészileg meghatározónak tekintette munkásságát.

Schröder önmagát Sonnensternként aposztrofálta. Egyfajta művésznév volt ez, a művész-öntudat fontos megnyilvánulása. Sonnenstern egyedülálló abban a tekintetben is, hogy ő volt az egyik első olyan skizofrén művész, aki úgy mond, művészi karriert futott be. Kiállításai voltak Berlinben, Párizsban, s állandó résztvevője volt csoportos kiállításoknak. A már említett skizofréniát nála kiegészíti egy különös szexuálneurózis. Munkássága részben ennek a szexuálneurózisnak köszönhetően vált egyedivé. Obszcén szexuális szimbólumrendszerét épített ki. *Varázslónő* című festményén egy fej nélküli női testet ábrázol, s ez a földből kitörő női test mindent megmutat (48. kép).



48. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern: *Varázslónő*, 1952, színes kréta, karton, 73x51 cm

A női nemi szervbe egy kígyó hatol. Ez a női nemi szerv azonban egy szemként jelenik meg, s ez a kép tulajdonképpen magja. Ezen a munkán nem az a

lényeg, hogy a képet a skizofrén festőkhöz hasonlóan kitölti vagy nem. Nem az a fontos, hogy a színek finom összhangja és az aprólékos festésmód bizonyos értelemben harmóniát teremt vagy nem. A lényeg a motívum, a kép tárgya. A nő. A nő, aki feszültséget és állandó kielégületlen állapotot okoz.

Homoalkumär című képén jól megfigyelhetőek a direkt erotikus elemek (49. kép). A portrékat fallikus orral ábrázolja, illetve a mell gömbölyded formái rajzolódnak ki, a haj és a szakáll vonalaiból. Nem egy bántóan közhelyes, vagy akár pornográf ábrázolás ez, inkább egyfajta ráutaló magatartás.



49. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern:
Homoalkumär, 1951 színes kréta, karton,
32x24 cm



50. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern: *A ló*, 1956, színes kréta, karton, 101 x73 cm

Sonnenstern fő motívumai közé tartoznak az állatok is. A félig állat, félig ember ábrázolásainak egyik legszebb példája talán *A ló* című festmény (50. kép). Figuráját egy finom absztrakt felület elé helyezi, s ebbe a lírai absztrakt felületbe hasít bele a lófejjel ábrázolt nő. A finoman lágy gömbölyded vonalvezetés és a geometrizálás hiánya alapvető ismertetőjegye munkáinak. A nő lábfeje helyén herezacskó, hajlataiban szemek, szemében vörös könnyek jelennek meg. Mintha egy szürrealista képet próbálnék olvasni, de persze a megfejtésre esélyem sincs.

Sonnenstern orvosi szempontból is érdekes eset volt. Skizofréniája egy idő után szinte tünetmentessé vált. Művészete azonban mégis csak skizofréniájának

kitörésekor alakult ki. Késői munkái emlékképekként értelmezhetőek. Kialakult formavilága túlélte betegségét.

Carl Genzel (1871–1925)

Prinzhorn 1922-ben megjelent a lelki betegek képi kifejezését boncolgató könyvében kiemelt helyen tárgyalja Genzel munkásságát. (*Prinzhorn, 1922*) Prinzhorn szerint művészetét ugyanaz jellemezte, mint személyiségét. A pszichiátria falai között egyszerre szitkozódott, majd olvasta megszállottan a Bibliát, hallucinált, s követte el erőszakos cselekedeteit. Művei is egyszerre durvák és finoman érzékenyek.

Genzel munkái rokonságot mutatnak az afrikai törzsi szobrászattal és az expresszionizmussal egyaránt. A mai napig megválaszolatlan kérdés, hogy miként lehet párhuzamot állítani a lelki betegek művészete, s más kultúrák, illetve izmusok között.

Szobrai egyszerre torzak, félelmet keltőek, s mégis gyermekien kedvesek. Faszobrainak elkészítése feltételez egyfajta rákészülést, technikai rátermettséget. Genzel megtanult bánni a fával, kikísérletezett különböző felületmegoldásokat, s uralta a választott anyagot. Ez a tanulási folyamat és kísérletezés már professzionális hozzáállás. Azért hangsúlyozom ezt, mert a témával kapcsolatos olvasmányélményeimben rendkívül sokszor került elő – szándékosan idézem a német fogalmat – az „unprofessionalitet” kifejezés. (*Navratil, 1979, vö. Rainer, 1978*) Genzel esetében nem arról van szó, hogy egy skizofrén művész ecsetet, vagy ceruzát ragad, s így hoz létre jó vagy kevésbé jó munkákat. Az önkifejezés érdekében egy tanulási folyamatot vállalt.

Kedvenc szobrom – ha fogalmazhatok így – *A keresztrefeszítés* című alkotás (51. kép). Két igazán jelentős motívumrendszer keveredik a szobron. Egyrészt a vallási, másrészt a szexuális szimbólumrendszer alkot egységet. Szándékosan használtam az egység kifejezést, mert úgy gondolom, egyik sem nyomja el a másikat. Genzel Krisztust egy óriás nemi szervvel ábrázolja, s mindez mégsem tűnik közönségesnek. A szobor belső tisztaságot, naivságot sugároz felém, s mindezen túl valamit, amit megmagyarázni nem tudok. Valószínűleg

másképpen megjelenítve bántó érzések támadnának bennem egy ilyen ábrázolás hatására.



51. kép: Carl Genzel: *Keresztrefeszítés*, 1910, fa, magasság 16 cm, szélesség 15 cm



52. kép: Carl Genzel: *A szülő Krisztus*, 1920, fa, magasság 25 cm, szélesség 20 cm

Legmeglepőbb munkája számomra *A szülő Krisztus* című faszobor (52. kép). Már önmagában a téma is meghökkentő. Egy koronával ábrázolt Krisztus szülés közben, kitágult szemekkel, testhez feszülő kezekkel, megfeszülve. A szürreális téma egyszerű, mesterkélttség nélküli előadása az, ami engem rabul ejtett. Genzel munkásságának utolsó periódusát, az úgynevezett „fejlábú” szobrok jellemzik. Maga a kifejezés arra

utal, amikor a figura csak fejből, s lábakból áll. A lelki betegséggel küzdők művészetében gyakori ez az ábrázolás mód. (pl. Oswald Tschirtner). Eredete a gyermekrajzokban keresendő. A gyerekek 2-4 éves koruk között ezt az ábrázolási módot alkalmazzák. A fejlábú ábrázolás tehát figuratív ábrázolási módok kezdete, illetve születése. Érdekes módon bizonyos betegségek hatása (agysérülések, skizofrénia stb.) az ember „visszaeshet” ebbe a gyermeki állapotba. Genzel szobraiban a fejlábú ábrázolást szexuális tartalommal köti össze. A *Szakállas portré* című munkáján Krisztus ábrázolásaihoz hasonlóan újból megjelenik az óriásira növelt férfi szerv. (53. kép). Ez a munka már teljesen letisztult, díszítő elemektől teljesen megszabadított ábrázolás.



53. kép: Carl Genzel: *Szakállas portré*, 1920 fa, magasság 18,5 cm, szélesség 11 cm

Louis Wain (1860–1939)

Amikor Louis Wain munkáit először láttam őszintén szólva továbblapoztam. A rossz beidegződések működtek bennem. Nem vonzott, mert egy kissé gyerekesnek éreztem. Utólag belátom, ez tévedés volt. Újra s újra szembesülve ezekkel a művekkel, rá kellett jönnöm, hogy nem kereshetem mindig ugyanazon számomra fontos értékeket mások képeiben. Nem szabad csak a sokat emlegetett „erőt” keresnem egy munkában, mert így válhatok én is felületes szemlélővé. Szóval újra, és újra tanulmányoztam ezeket a képeket, s egy idő után már nem éreztem idegennek őket. Ebben az értelemben Louis Wain kivétel, hiszen az eddig tárgyalt művészek mind azonnal belém ivódtak, első látásra megszerettem munkásságukat. Mindez talán azért is van így, mert a pszichiátriai művésztől eredendően egyfajta mélyen tudatalatti, talán depresszív és letaglózóan erőteljes képi világot vártam. Louis Wain művészete első látásra, hogy úgy mondjam „happy”, teljesen elüt mindattól, amit eddig tapasztaltam. Egy külsőleg harmonikus és mosolygós világ az övé. Munkái élő példái annak, hogy a betegség a művészi munkára mennyire különbözőképpen hathat.

Wain életének egy részét a londoni Betlehem-Hospitalban töltötte. Üldözési mániából, és hallucinációkkal kísért skizofréniától szenvedett. Rendszeresen „látogatták” szellemek és kísérletek. Mindezt – s ezt lehet, hogy csak én érzem – képein nem fedeztem fel.

Művészetének fő témája a macskaábrázolás. *Macskakarácsony* című alkotásán nemcsak a színek szabadsága, és önfeledsége a feltűnő, hanem a humor is (54. kép).



54. kép: Louis Wain: *Macskakarácsony*, 1935, Gouache-üveg, 66,5x117 cm

Ez a kép a pop-art művészetét emlékeztet, erőteljes és néha nyers színezésével, plakatív felületkezelésével. Felfedezhetőek továbbá a képregényekhez hasonló képi megoldások. Erőteljes körvonalak, a macskaarcokon, túlzó mimika, s a mindent kifejezni akaró teátrális gesztusok. Képeit az teszi különösen izgalmassá, s egy kicsit szórakoztatóvá is, hogy az állatokat emberi jellemvonásokkal, külső jegyekkel ruházza fel. Biztosan lenne olyan elemzés, amely mindebben a beteg ember menekülését látná az állatok világába. Ezt én nem tudom, s tán nem is lényeges.



55. kép: Louis Wain: *Krikett katasztrófa*, 1936, tus, papír, 25x35 cm

Színek nélkül fogalmaz *Krikett-katasztrófa* tusrajzán (55. kép). Ezen a képen érződik leginkább, hogy Wain tanulmányozta munkájának tárgyát, sokszor modell alapján dolgozott. Minden egyes állat egy más karakter, a vékonytól a kövérig, a fehértől a feketéig, mint az embereknél.

Munkássága hosszú időn keresztül illusztrációs anyagul szolgált a skizofrénia bemutatására. Késői munkáinak zavarosságát, állapotának romlásával magyarázták. Ilyen késői munkák például *A macskák* című kompozíciói (56. kép).



56. kép: Louis Wain: *Macskák*, 1936, Gouache-papír, 22,5x17,5 cm

Ezek a képek felfogásukban valóban bizonyos eltérést mutatnak a már elemzett alkotásokhoz képest. Az erőteljes dekorativitás, a színek harsánysága itt fontosabb, mint a macskák tényleges külső megjelenése. Egyes elemzők cáfolják azt a nézetet, hogy ezek a képek bármiféle minőségi romlást mutatnának. (Navratil, 1997) Jómagam ezeket a munkákat a művészi fejlődés kategóriájába sorolnám. Attól, hogy Wain a korábban megszokott realiztikus ábrázolástól eltérőek, ezek a munkák még ugyanolyan összeszedettséget és koncentrálttságot sugallnak, csak a hangsúlyok kerültek máshova.

Gugging „a szunnyadó értelem háza”

Hogyan is juthattunk el oda a XX. században, hogy létrejöhettek a Gugging-hoz hasonló intézmények? Ma szinte természetesnek tűnik, hogy a betegek gyógyszeres kezelés után akár visszatérhetnek a társadalomba. Az is természetessé vált, hogy a pszichiátriák gyógyító intézmények, s nem „őrülteket” összegyűjtő börtönök, amelyek a lelkibetegségekkel küzdőket kizárják a társadalomból.

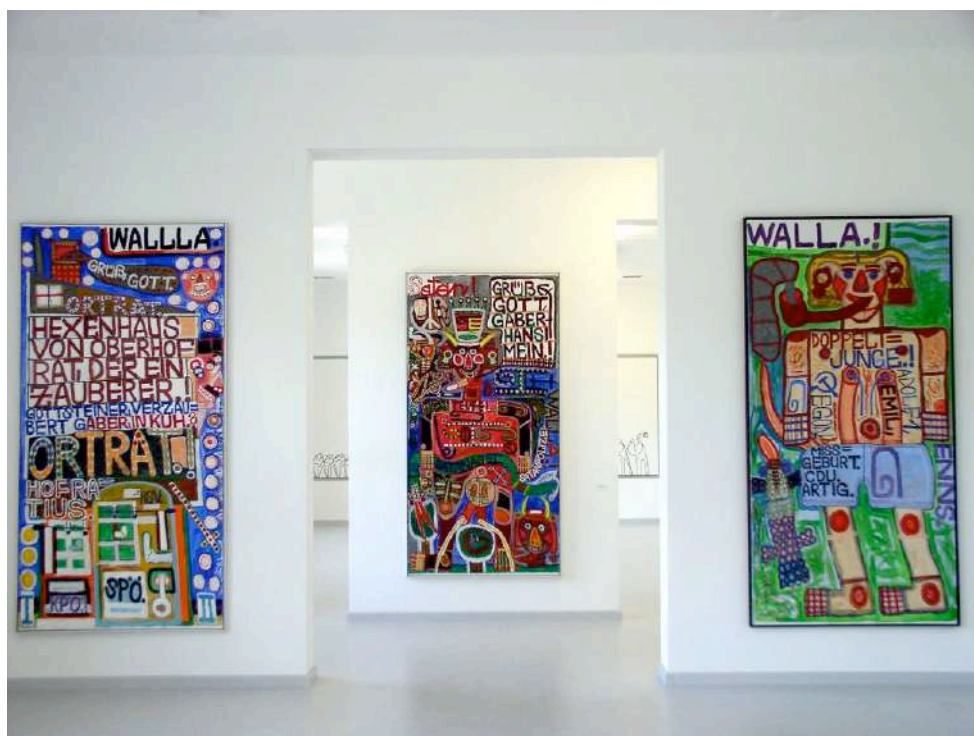
Philipe Pinelt 1793-ban a párizsi Salpétriére-ben az addig raboskodó betegeket láncoktól megszabadította, orvosként szemlélte, gyógyította őket és rajzaikkal is foglalkozott. Ambroise Tardien (1818–1874) elmebetegség bizonyítására elsőként használta betegeinek gondosan dokumentált rajzait. A két orvos gyökeresen változtatta meg a lelki betegségekhez kapcsolódó társadalmi viselkedési mintákat. Addig a lelki beteg őrült volt, aki a társadalomra veszélyt jelentett, sorsa Isten büntetése volt. Amikor az őrület betegséggé vált, a felelősség az egyénről is lekerült, ha valaki beteg azt sajnáljuk, és ahogy fejlődött az egészségügyi rendszer, mind az orvosi, mind az intézményi oldala, úgy alakult át a lelki betegségekben szenvedőkkel kapcsolatos társadalmi vélekedés is. (A folyamat mind a mai napig tart, az alkoholizmus, vagy a kábítószer fogyasztás egyszerre deviáns viselkedés és betegség.)

Cesare Lombroso közismert és a társadalmi közgondolkodást napjainkig befolyásoló, de a tudomány által mára már túlhaladott nézetei a lángész és őrület összefüggéséről. 1864-ben megjelent könyvének negyedik kiadásában külön fejezetet szentelt az elmebetegek rajzainak.

Az első jelentősebb monográfiát Paul Gaston Meunier francia pszichiáter Marcel Réja álnéven írta. A további számos francia, német és angol szerző közül kiemelkedik a svájci Walter Morgenthaler: *Egy elmebeteg mint művész* című 1921-ben megjelent könyve, amelyben Adolf Wölfli nevű betegének művészetét mutatta be, és – nem mellékesen – bocsátotta a világhír útjára. Ugyancsak alapvető fontosságú Hans Prinzhorn heidelbergi gyűjteménye, valamint az arról kiadott könyve *Bildneri der Geisteskranken* címmel, mely nem csupán a szakterületre, hanem a képzőművészetre is nagy hatással volt. (Dichter, 2007)

A Gugging jelenség azért is érdekelt, mert bécsi tanulmányaim alatt sokszor találkoztam vele. Újságokban, médiában mindig újra és újra felbukkant. Amikor a disszertációm írásához fogtam, odautaztam, hogy a helyszínen tanulmányozhassam a mára már jelenséggé váló intézményt. Amit találtam, megdöbbenett. Az intézetben található kiállításokat látva, először éreztem úgy, hogy úgynevezett „tanult” festőként milyen „hátrányaim” vannak. Nagyon nehéz ezt igazán jól megfogalmazni. A képi/művészi kifejezés olyan erejét találtam ott néhány képen, melyre tudatosan törekedtem, de megvalósítani csak néha sikerült, (legtöbbször egyáltalán nem).

A pszichiátriai betegek alkotásainak kiállítása Guggingban nemcsak a képek erejével hat, hanem a lenyűgöző kiállítás rendezéssel is. A képek számára olyan múzeumot építettek, mely rendkívüli atmoszférát kölcsönöz a képeknek (57–58. kép).



57. kép: Kiállítási enteriőr, Gugging 1



58. kép: Kiállítási enteriőr, Gugging 2

Guggingba¹² utazásom előtt tanulmányoztam az elmebetegek képalkotását. Többek közt azt a szimbólumrendszert, melynek „kulcsát” csak a beteg ember ismeri. Delay szerint a páciensek szimbólumait nem lehet a páciens által adott információ nélkül megérteni. (*Jägers, 1988*) Vizsgáltam a stílusbeli különbségeket, melyek betegségenként változnak. A szimbolikus, vonalas rajzok, mértani kompozíciók gyakran a freudi szimbólumokat tartalmazzák.

Elemeztem a kompozíciós lehetőségeket. Az egyensúly hiánya például a személyiség szétesését jelentheti, míg a skizofrének rajzait a rendelkezésükre álló felszín teljes kitöltése jellemzi. A formai és tartalmi kérdésekkel való foglalkozás azonban Guggingba utazásom után elhalványult. Nem éreztem úgy, hogy azzal kellene foglalkoznom, hogy kik s milyen társadalmi háttérű emberek festették ezeket a műveket. Egy rendkívül színvonalas kiállítást láttam, ahol kizárólag a képekre koncentráltam.

¹² Gugging a Bécs melletti Klosterburg festői környezetében található pszichiátriai intézet. A második világháború után Leo Navratil vezetésével vált egy hétköznapi pszichiátriai intézetből nemzetközi hírű művészeti alkotó központtá. 2000-ben nyílt meg Guggingban két állandó kiállító hely. Az egyikben az itt kezelt betegek alkotásait mutatják be, a másikon az Art-Brut jegyében rendeznek kiállításokat.

A kiállítás megtekintése után interjút készítettem Mag. Dieter De Vlieghere-rel, az intézmény művészeti vezetőjével. A következőkben az interjú során elhangzottakra támaszkodom.

Első kérdésem Gugging történetére, kialakulására vonatkozott. Az intézmény tulajdonképpeni időszámítása Leo Navratil pszichiáter tevékenységével kezdődött. Navratil betegeinek nem csupán klinikai tüneteivel, hanem vizuális és verbális megnyilvánulásaival, majd később alkotásaival is foglalkozott. Szemben a régi zárt osztályok semmittevésre ítélt lakóival betegeit tevékenységre ösztönözte. Művészetterápiájának lényege az egyéniség kibontakoztatásából és vizuális kifejezésre történő ösztönzéséből állt. Nem tekintette véglegesnek a hosszú éveket intézetben töltött betegek krónikus állapotát. A modern gyógyszeres kezelést is alkalmazta, s hatékonyságukat a folyamatosan készülő képi anyagon keresztül jobban megítélhette. (Navratil, 1965) Tehetséges festők fejlődtek ki terápiás munkája hatására. A guggingi elmeógyógyintézetben 1981-ben megalapította „A művészek házát”, ahol szinte együtt élt betegeivel.

Navratil betegeinek kórfolyamatait követte, s figyelte, hogy állapotuk változásával képeikben milyen változás áll elő. Így jutott az „állapottól függő művészet” (Zustandgebundene Kunst) gondolatához, mely szerint a művek szerzőjük állapotától függenek. Navratil betegeinek munkásságát egyben öngyógyító tevékenységnek is tekintette. Betegeinek egyre gyakrabban kiállításokat szervezett, mely kiállítások a kortárs osztrák képzőművészetre is nagy hatást gyakoroltak. (A témával egy későbbi fejezetben foglalkozom.) Munkásságának azonban mégis legnagyobb eredménye azt volt, hogy krónikus betegek rehabilitálódtak, és egy közösség aktív tagjaivá váltak.

A következő számomra nagyon fontos kérdés az előítéletekkel függött össze. Vajon a Guggingba látogatók mennyiben tudnak túllépni előítéleteiken, illetve hogyan érintik ezek az előítéletek a műalkotásokat. Másképpen néznek-e egy beteg ember munkájára, mások az elvárások vagy sem? A legtöbb esetben az emberek azt várják, hogy a pszichiátria kertjében félmeztelen emberek ordítva rohangálnak (gondoljunk csak a XVIII. sz. viszonyulására, a ma társadalmának is megvan az a szelete, aki úgy érzi, érdekességet lát). Vannak, akik azért járnak ide, hogy önmaguk normalitását bizonyítsák, miközben a műalkotásokról

gyerekességet, naivitást várnak el. A kérdésre, hogy az elmeegógyintézetben készült munkáknál számít-e a háttér információ, igenlő választ kaptam. Manapság a vevők, a gyűjtők igenis tudni akarnak minden háttér információt. Fontos a művész személyisége. A különbség a pszichiátria és a külvilág között az annyi, hogy Guggingban a művész betegségéről semmilyen információ nem tudható meg. A kiállításon nincs odaírva a művész neve mellé, hogy milyen betegségben szenved. A betegség egy abszolút privát dolog. Gugging hatása pont az előítéletekkel van összefüggésben, hiszen aki ide látogat elveszítheti korábbi tévképzeteit.

Ezek után arról a beszélgettem Vlieghere úrral, hogy miről van itt tulajdonképpen szó: művészetterápiáról vagy a „művészet” csinálásáról, vagy mindkettőről? Egyértelmű választ kaptam: „a művészet itt nem csak terápia”. Aki tehetséges és érdeklődő, az lehetőséget kap az alkotásra. Az újítás abban rejlik, hogy a munkákkal megcélozzák a műtárgypiacot. A képek ettől kezdve önálló életet élnek, s megméretik magukat. A páciensek, illetve művészek kilépnek munkáikkal nemcsak a nagyvilágba, hanem a pénz világába is. Mára egy Walla vagy egy Hauser kép nagyon komoly pénzüsszegekért szerezhető csak meg.

Amikor beszélgetőtársam a tehetség kérdéséről beszélt és annak támogatásáról, azonnal megfogalmazódott bennem egy újabb fontos kérdés. Ki dönti el Guggingban, hogy ki a tehetséges és ki nem az? Erre a kérdésemre Vlieghere úr visszakérdezett: „Ki dönti el Önnél?”. Ki dönti el általában véve, a „nem kívülálló” művészetben? Azt válaszoltam, hogy talán a művészettörténészek és talán a piac. Erre ő újabb kérdést szegezett nekem: „Miből gondolja, hogy ez itt nem így van?” Ekkor döbbsentem rá, hogy kérdésem egyrészt (ál)naiv volt, másrészt előítéletektől sem volt mentes.

Többször esett szó a művészeti piacról, gyűjtőkről, egyáltalán a pénzről. Hogyan működik mindez Guggingban, milyen szisztémát követnek? Az itt készített munkák árát, eladás esetén teljes egészében a művész kapja meg. Hétköznapi igényeit tudja így magasabb nivóra emelni. Utazhat, vehet akár egy hűtőt vagy könyveket, bármit. Ugyan úgy működik ez, mint az intézeten kívül. Egy különbség azonban mégis van. A képeladás része a terápiának is, hiszen emelkedik tőle a páciens önbecsülése, öntudata. Értelmet nyer az élete. Úgy érzi, a

társadalomnak szüksége van rá, még ha izoláltan él is, egy intézet falain belül. Az önbecsüléshez kapcsolódóan említeném meg a másik személyiségformáló tényezőt. Művészekről vagy páciensekről van-e itt szó? Ez számomra Guggingban egyértelműen kiderült. Véletlenszerű találkozásaim alkalmával, az ott alkotókat művész úrnak szólították. Ezt úgy gondolom, nem kell magyarázni.

Az hiszem, a legjobban Gugging lényegét az osztrák irodalmár Gerhard Roth fogalmazta meg: „Gugging a szunnyadó értelem háza” (Haus der schlafenden Vernunft). (Roth, 1975.) Azok a páciensek, akikben a művészi érzék, a rejtett alkotási vágy eddig csak aludt, itt felébredhetett. Életük újra értelmet nyert a művészet által. Ennél többet a művészet úgy gondolom, nem adhat senkinek, mindegy, hol él, s mindegy, hová tartozik.

A fejezet következő részében néhány Guggingban működő alkotó műveivel foglalkozom. Azokkal a művészekkel, akik rám, a festőre hatással voltak. Válogatásom talán öncélúnak is nevezhető lenne, de mégis úgy gondolom, hogy ezen művészek jól reprezentálják „a szunnyadó értelem házát”.

Johann Hauser (1926–1996)

Gugging művészeinek bemutatását nem véletlenül Johann Hauser munkásságával kezdem, aki az egyik pillanatban kedvesen szimpatikus személyiségével tűnt ki, a másik pillanatban pedig őrzöngött. Imádta a nőket az életben, s művészetében egyaránt. Intenzíven ábrázolt, gyönyörű és szörnyű női teremtményeket. Az imádott nő jelenik meg a *Nő három kígyóval* című alkotásán is (59. kép).



59. kép: Johann Hauser: *Nő három kígyóval*, 1995, színes ceruza, papír, 73x99,5cm

A szexualitásra utaló képi jelrendszer mellett a kompozíció fesztelensége az, ami engem ámulatba ejt. A kép baloldalát a nő uralja, a másik oldalon, mint képkötő elem, saját neve szerepel. Az aláírás a kép hangsúlyos része. A képbe helyezi önmagát, jelezve, hogy ugyanolyan fontos, mint a nő, a kígyó, vagy a kép egyéb részei.

Képeinek dinamizmusát az erős körvonal-rendszer, s az ezeket kitöltő erőteljes színek erősítik. „Gyönyörű” példa erre a *Nő tollas kalappal* című kompozíciója (60. kép).



60. kép: Johann Hauser: *Nő tollas kalappal*,



61. kép: Johann Hauser: *Léggömbök*, 1989, színes ceruza, papír, 62,3x87,9 cm

Nemcsak a nő a kép tárgya, hanem maga a festőiség. A színbeli és formai gazdagság, s az anyag néhol durva használata vonzza, de vezeti is a tekintetet.

Léggömbök című munkájában szinte kiteljesedik Hauser végtelen dekorativitása (61. kép). A kép baloldalán található tárgy szögletességére a másik gömbölyű, lekerekített formái válaszolnak. Így jön létre az egység, így jön létre az „egész”.

August Walla (1936–2001)



62. kép: August Walla: *Torzszülött*, filctoll, lakkfestékek, papír, 122,8x87,9 cm

hasonlítják. Állandóan írt leveleket Istenhez és a világhoz. Az írás később művészetében is tovább élt. Amikor a papír vagy a vászon túl kevés volt, teleírta



63. Kép: August Walla: *Sátán*, 1987, olaj, vászon, 260x130 cm

Gugging talán legismertebbé vált művésze August Walla, aki intézetbe kerülése előtt hajléktalanként élt, s minden polgári normát felrúgva veszélyeztette szülővárosa hétköznapi életét. Gugging egyik leguniverzálisabb művészenek tartják ma is, sokszor Adolf Wölflihez

az utcákat, fákat, s falakat. *Torzszülött* című művén az írás megint csak fontos szerepet kap (62. kép). Több rétegben írt, egymást fedik a betűk és mondatok, a szöveg már szinte olvashatatlan. A kép legfelső rétegében erőteljes és vastag vonalrendszerrel alkot. Minél jobban haladunk kifelé a képből, a gesztusok annál inkább erősödnek. A finom kalligrafikus háttérből a durva fekete szimbólumokig juthatunk el. A cím a kép jobboldalán nagyméretben felfestve (*Missgeburt* / *Torzszülött*) nem hagy kérdést afelől, hogy a művész kit ábrázol. Így nyomatékosít, magyaráz, illetve ahogy plusz információt

közül, az értelmezés horizontját determinálja.

A *Sátán* című festménye zsúfolt kavalkád, egy elvileg ijesztő téma szín pompás feldolgozása (63. kép).

A feliratok és a formák absztrakciója, a bátorság, ahogy a felületeket és színeket kezeli, a képet lendületessé teszi, mintha minden mozgásban lenne. Az imént a bátorságról írtam, de ez talán nem állja meg a helyét. Nem hiszem, hogy Walla számára ez kérdés lett volna. Bátornak lenni, lendületesnek, expresszívnek, az nem vállalás, hanem adottság. Külső hatások nélkül, gátlásoktól mentesen dolgozott. Ebben a világban nincs bátorság. Nincs olyan, hogy egy művésznek bátran ki kell törnie önnön keretei közül, bátran le kell mondani a megtanult sémákról. Ebben a világban nincsenek „keretek”, csak az őszinteség.

Erich Zitra (1915–1980)

Művei határozott és szisztematikus munkamódszeréről ismerhetőek fel. Művészettel csak idősen kezdett el foglalkozni, képei azonnal felismerhetőek. Kedvenc motívumai állatok, házak és templomok. Legtöbbször azonban ezek az alapmotívumok felismerhetetlenek, mert grafikai elemekkel fedi el őket. Művészete a takarás és elrejtés allegóriája. Érdekes, hogy amit láttat, az egy egészen absztrakt, vibráló felület. Ami alatta van az egy tárgyias, megfejthetetlen világ. Amikor először láttam e képeket Guggingban, nem tudtam e rétegekről. Most, hogy tudom, nem hiszem, hogy változtat valamin. Úgy gondolom, hogy csak a végeredmény a lényeg. Ugyanakkor a műalkotás része lehet a munkafolyamat, s ennek talán jelentősége van itt is. (Teljes egészében eldönteni nem tudom.)



64. kép: Erich Zitra: *Cím nélkül* színes ceruza – papír 21x30 cm

Lendületesség üt át, cím nélküli kompozícióján (64. kép). Mintha keze megállás nélkül mozgott volna, görcsösség nélkül. Ezek a vonalak kitöltik a teret, s mozgásban tartják a felületet, nem hagyják, hogy megnyugodjon a szemem. *Nyulak a fűben* című munkáján természetesen nem látok sem nyulat, sem fűvet (65. kép). Valami felsejlik ugyan, de konkrétumnak nyoma sincs. Mindent eltakar egy expresszív, néhol lírai, néhol durva lepel.



65. kép: Erich Zitra: *Nyulak a fűben*, 21x29,7cm

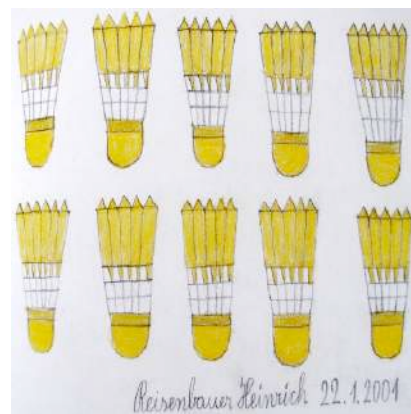
Heinrich Reisenbauer (1938 –)

Művészete és személyisége kontrollált. Egyszerű tárgyak és szimbólumok sorakoznak egymás mellett, katonásan. Képei ugyanannak a tárgynak a megsokszorozásán alapulnak. Sem a nagyság, sem a szín nem változik. Aprólékos grafikai körvonalakat tölt ki nyers színekkel. Érdekes, hogy a XX. század művészetében az ismétlés gyakori eleme a képalkotásnak.

Trombiták, illetve *Tollaslabdák* című munkáin sem történik semmi más, mint felsorolás (66–67. kép). Nincsenek árnyékok, sem tónusozás, csak a tárgyak egyszerű (ki)színezése.



66. kép Heinrich Reisenbauer:
Trombiták
1995 színes ceruza, papír,
21x29,7 cm



67. kép Heinrich Reisenbauer:
Tollaslabdák,
2001, színes ceruza, papír,
14,7x20,9 cm

Rudolf Limberger (1937–1988)

Rudolf Limberger csak akkor rajzolt, ha orvosa, Leo Navratil jelen volt, egyedül érdeklődése teljesen megszűnt. Munkássága nagyon közel áll hozzám, a guggingiak közül a legerősebben az ő munkái hatottak rám. Azt az erőt és nyers egyszerűséget, amit sokszor keresek professzionális és nem professzionális művészek képein, nála nagyon erősen érzem. Rövidebben azt is mondhatnám, hogy amit saját magamban keresek, s csak ritkán találok, azt az ő munkáiban

állandóan megtalálom. Képeit Erich Zitztrahoz hasonlóan egy tárgyias, figuratív alappal kezdte, majd mindezt szinte teljesen elfedte, expresszív gesztusrendszerével. Ezeket a vonalakat a papír testébe vájta. Durván, szinte erőszakosan tüntetett el mindent, ami felismerhető lehet.

A Nap című munkán csak a háttérben megbújó sárga vonalak jelzik, hogy mi volt a kiindulási pont (68. kép).



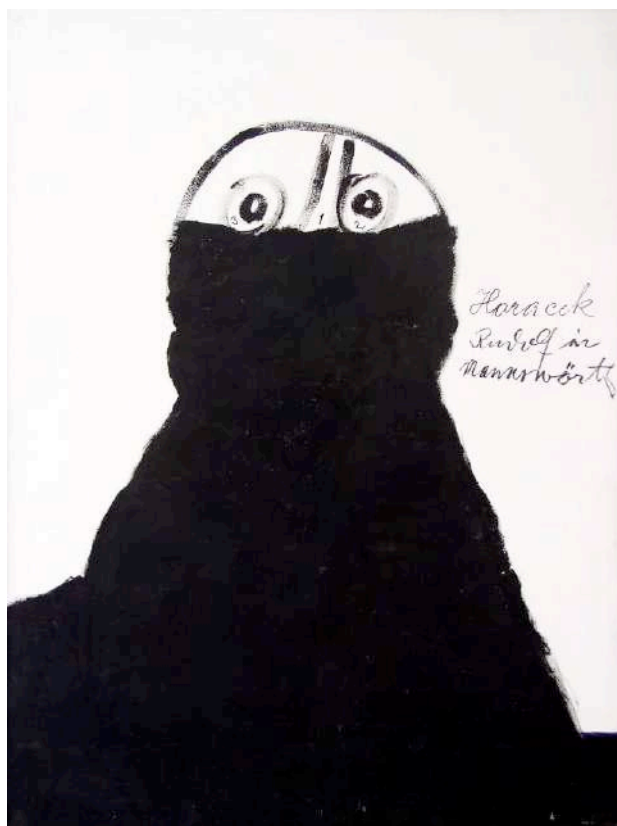
68. kép: Rudolf Limberger: *A Nap*, zsírkréta, papír, 30x40 cm

Erről a képről, s egyáltalán erről a munkamódszerről egy abszurd tett jut eszembe. Ki ne lett volna telve élete során olyan elementáris indulatokkal gyerekkorában, amikor is az elveszített személy/dolog (fény)képét össze-vissza firkálta. Düh vezérli ezeket a mozdulatokat. Ennél a képnél sem azt érzem, ahogy a művész egyszerűen csak eltünttet valamit, durva megsemmisítést, mély ösztönök kitörését látom.

Rudolf Horacek (1915–1986)

A legtöbbször csak ült, nevetett magában, s nem szólt senkihez. Ha festett, csak portrékat festett. Ezek a portrék azonban maszkok, melyeken központi szerep jut a

szemek. Portréinak, maszkjainak tekintete a nézőt figyelik, s kísérik. Így van ez *Rudolf Horacek Mannswörthben* című festményén is (69. kép).



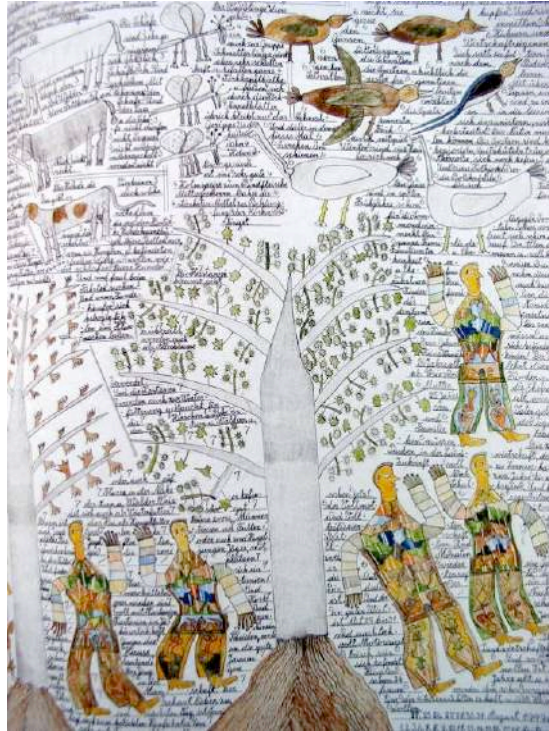
69. kép: Rudolf Horacek: *Rudolf Horacek Mannswörthben*,
1984, akril, fatábla, 186,8x140,5 cm

A maszkot vagy portrét szinte teljesen elfedi egy monoton, fekete felület, csak a szem figyel, minden más lényegtelen. A kép egyszerűségében rejlik a lenyűgöző kifejező ereje. Erre a képre százszorosán igaz az a közhely, hogy a kevéssel sokat lehet elmondani, sőt talán a legtöbbet.

Johann Fischer (1919 –)

Mint valami kézműves, dolgozott reggeltől estig. Napirendet írt, melynek alapján szorgalmasan töltötte ki képfelületeit. Munkáiban – sok társához hasonlóan – a figurativitást ötvözte az írásos kommunikációval. Belső rendjét a személyes szimbólumrendszerével teremti meg. A szövegrészeket állatábrázolásokkal, s növényi ornamentikával egészíti ki. A képeken, az írásokban tartalmi

összefüggéseket nem tudtam felfedezni, ezért úgy gondolom, hogy, legalább is az én számomra megfejthetetlenek, esetleg csupán képi alkotóelemek. Ilyen túlzásfóltságot és tömörítést megjelenítő képe a *Szent vagyok* című rajz (70. kép).



70. kép: Johann Fischer: *Szent vagyok*, 1999,
színes ceruza, papír, 62,5x88 cm

Egyfajta kakukktojás képei között a *Technikus* című rajza (71. kép). Az írott megfejtésre váró, rendezett szövegrészek eltűntek, csak a figurára koncentrált. A körző és a vonalzó óriási méretei teszik abszurdá a képet. Az alak és a geometrikus eszközök áthatása rétegeltséget eredményez. A figura, a tárgyak egyforma fontosságúak, talán ettől is lesz a kép egységes, de ugyanakkor talányos kompozíció is.



71. kép: Johann Fischer: *Technikus*, 1986, színes ceruza, papír, 40x30 cm

Arnold Schmidt (1959 –)

Arnold Schmidt – mint számos más művész – személyiségében hordozza festészetét. Környezete energikus és dinamikus embernek írja le, s képei is lendületesek. Gyorsan dolgozik, az állandó türelmetlenség állapotában. Képeinek expresszivitása szinte láttatja mozdulatait. Ilyen munkája például az *Ember* című képe, ahol a fekete és a vörös kontrasztjára épít (72. kép).

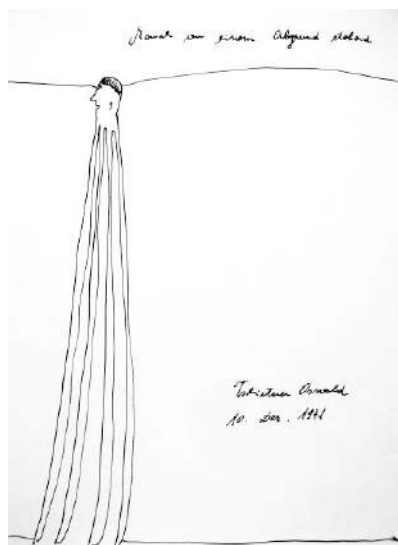


72. kép: Arnold Schmidt: *Ember*, 2007, akril vászon, 80x 80 cm

Oswald Tschirtner (1920 –)

Tschirtner, aki szinte egész nap a Bibliát olvasta, művészetében is a tiszta egyszerűséget kereste. (Ha kereste.) Munkássága egyfajta minimalizmus, ahol nem férnek meg díszítő elemek. Guggingba kerülve a Navratil által adott feladatok hatására kezdett rajzolni, s csak akkor, ha ő ott volt. Feladatként fogta fel, melyet teljesíteni kell. A feladatot megkapva felírta a lapra, mit kell rajzolnia, majd „kivitelezte”. Navratil szerint leegyszerűsítő technikája azért alakult ki, hogy minél előbb túleshessen a feladat megoldásán.

Alakjait ruházat, mozdulatok és nemiség nélkül ábrázolta. Ezek a „nemtelen” alakok fejből és hosszú lábakból állnak. Fejlábú alakjai soványak és torzak (73–74. kép). Az alakok passzívak is, nincs kapcsolatuk a külvilággal. Színeket ritkán használt a művész, ha használt, akkor is maximum kettőt. Munkáit azért kedvelem, mert „torzságuk” ellenére, mégis hordoznak egyfajta finom eleganciát.



73. kép: Oswald Tschirtner: *Ember*,
1971, tus, papír, 21x14,8 cm



74. kép: Oswald Tschirtner: *Mózes*,
1971, tus, akvarell, papír, 14,8x10,5 cm

Oswald Tschirtner munkásságával Leo Navratil külön foglalkozott *O.T. tollrajzai* című könyvében. Ebben munkamódszerével és alkotói fejlődésével foglalkozott, engem azonban mégis sokkal inkább megragadott a könyv zárófejezete. Ebben a szerző az orvosi titoktartás kérdéséről ír: „Ha a hosszú évek óta kórházban élő, a kórházon kívüli világtól már elfelejtett emberek hoznak létre olyan alkotásokat, amelyek ismertté válva számos embert érintenek meg, s amelyeknek művészi értéket tulajdonítanak, az orvosi titoktartás kötelezettsége helyett, véleményem szerint a beszéd kötelességünk. Tudja meg hát a világ: O.T. neve Oswald Tschirtner.” (Navratil, 2003 170. o)

A pszichiátriai művészet hatása a képzőművészetre

Ebben a fejezetben egy-két példán, illetve művészen keresztül azt szeretném bemutatni, hogy miként hatottak a pszichiátriákon páciensekből művészekké vált alkotók művei a művészeti életre és a művészekre. (Természetesen a teljesség igénye nélkül, azokra a művészekre koncentrálok, akik festészete közel áll hozzám.)

A XX. században egyre több művész kérdőjelezte meg a hagyományos klasszikus alapokon nyugvó művészetfelfogást, amelynek főszórára a naturalisztikus ábrázolást követeli meg. A fauve-ok, a dadaisták, az expresszionisták és szürrealisták kritikai módon viszonyulnak az akadémiák irányelveire, amikor „vademberek” (a történelem nélküli népek), a gyerekek és a mentális betegek művészetében keressenek új viszonyulási módokat, egy erőteljes kifejező erőt. Semmilyen más korszak nem hozott olyan alapvető változásokat a művészet lényegét és a művészek önértelmezését illetően, mint a modern kor. Az avantgárd művészei az eredetit, a romlatlant keresve eljutottak saját kultúrájuk „rezervátumaiba”; a bolondokházába, az elmebetegek műveihez. Úgy hitték, hogy azzal párhuzamosan, hogy Sigmund Freud felfedezte a tudatalattit, ők rábukkantak az európai művészet egyik lényegére, melyet a pszichés betegek tártak fel.

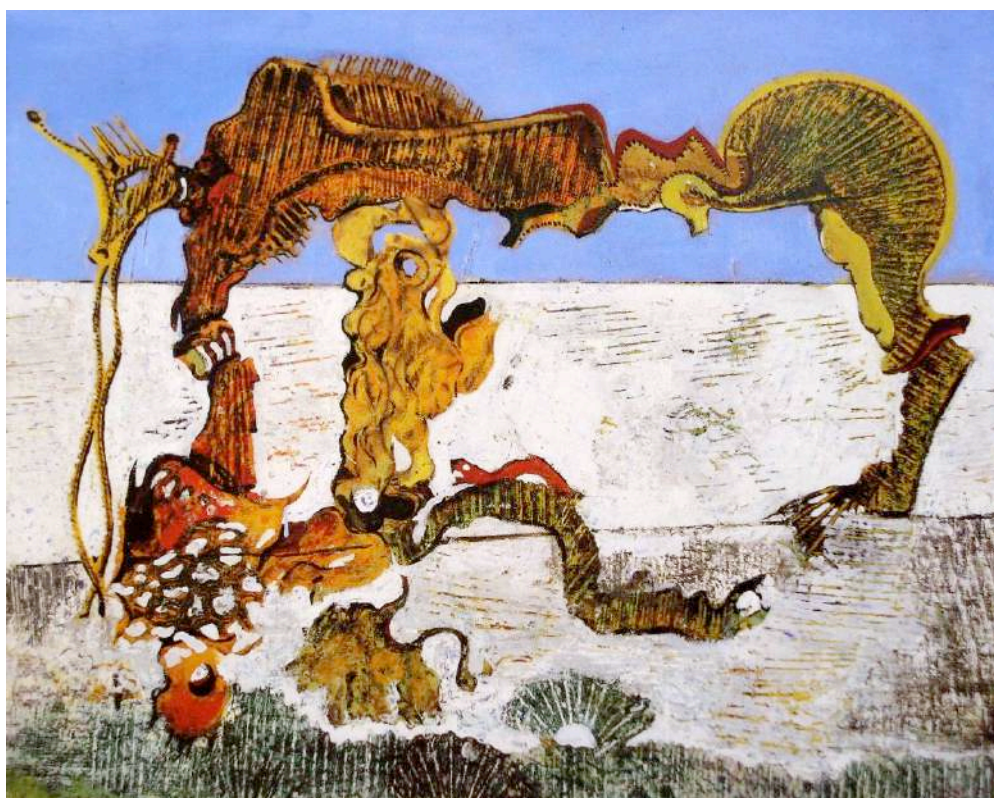


75. kép: Paul Klee: *Mi a baj?* 1930, ceruza, papír, 32,9x20,9 cm

1905-ben Drezdában megalakult a Die Brücke művészcsoporthoz, mely a primitív művészet formavilágát újraértelmezve lett új stílusra. Münchenben megalakult a Der Blaue Reiter, akik kiállításainak mellett gyerekek és elmebetegek munkáit is kiállították. Paul Klee elmebetegek munkáit „jó Klee-nek” minősítette. Klee maga is létrehozott olyan műveket, melyeket az elmebetegek munkái inspiráltak (75. kép). Ezek Klee fejlábú ábrázolásai. A fejlábú ábrázolásokról korábban már szót ejtettem,

itt azonban ez művészi módon, tudatosan jelentkezik. Klee egy tipikusan skizofrén ábrázolási sémát emelt a saját képi világába (Kunst Kopffüssler).

A fiatal Max Ernst 1910-ben Bonnban pszichiátriai stúdióiban alatt ismerkedett meg a betegek munkáival, s e képekben a zsenialitás felszíkrazását vélte felfedezni. 1920-ban saját kiállításán ő is elmebeteg művészek munkáit akasztotta képei mellé. Max Ernst-nek köszönhető, hogy Párizsban elterjesztette Prinzhorn elmebetegek képalkotásáról írt könyvét, mely a szürrealisták Bibliája lett. Max Ernst képeiben is reagál a pszichiátriai művészet tanulságaira (76. kép). (Dichter, 2007)



76. kép: Max Ernst: *Gyermek és kígyó*, 1927, olaj, vászon, 71,5x82 cm

A művészet és őrület összefonódására leginkább nyitottak, a pszichoanalízist dicsőítő szürrealisták voltak. Andre Breton a szürrealistákon kívül skizofrének munkáit is gyűjtötte. 1936-ban New Yorkban a Museum of Modern Art bemutatta a „Fantasztikus művészet és a szürrealizmus” című kiállítást. A kortársak és Blake, Bosch, Goya vagy Rousseau művei mellett gyerekek alkotásait és a Prinzhorn-gyűjtemény rajzait mutatták be. Németországban egy év múlva

fordulatra került sor. 1937-ben Münchenben a nemzetiszocialista propaganda jegyében megnyitotta kapuit az „Elfajzott művészet” című kiállítás. Az olyan kortársak, mint Erich Heckel, Otto Dix, Paul Klee, vagy Oskar Kokoschka műveire azáltal sütötték rá a betegség és alacsonyabb rendűség bélyegét, hogy a Prinzhorn gyűjtemény művészeinek munkái mellé helyezték őket. A nemzetiszocialista kultúrpolitika következményei ismertek, az elmebetegek művészetének németországi elfogadottságának vége szakadt, a Prinzhorn gyűjteményt a hetvenes években fedezik fel újra.¹³

A művészek lelkesedése a pszichiátriák lakóinak képi világa és az örületnek a belső szabadsága iránt nem feledteti azt a ténytet, hogy ezeket a műveket még mindig az elmebetegek alkotásainak nevezték, csak Jean Dubuffet alkotott önálló elnevezést: ART BRUT.

Dubuffet az 1920-as évek elején pár hónapig festészetet tanult Párizsban, szoros kapcsolatot ápolit a művészeti körökkel. Érdeklődött a dada, a feltörekvő szürrealizmus és – már akkor is – a pszichiátriák művészete iránt. Az 1940-es években utazott Svájcba, hogy pszichiátriai intézeteket látogasson (ott fedezte fel például Adolf Wölflit). Ezek a felfedezések mélységesen megrázóak voltak számára. Ezt követően szentelte magát e művészetnek, melyet 1945-ben nevezett el art-brut-nek. Az Art Brut, azaz „durva, nyers művészetbe” beletartozik minden, társadalmon kívüli, ösztönös alkotó csiszolatlan művészete. Dubuffet ide sorolta a pszichotikusok mellett jellemzően a rabok, csavargók, remeték művészetét, majd később a gyermekekét is. Dubuffet ebből a három forrásból gyűjtötte műalkotásait, közös jellemzőjük, hogy egyik sem kötődött a formális művészeti képzéshez. A mentálisan sérült emberek az asszociális elemek (bűnözők, csavargók) számára „médiumok”. (*Dichter, 2007*)

Végül Dubuffet számára ők jelentették az egyedüli „valódi” művészetet, melyet élesen elhatárolt az „art-culturels”-tól. 1949-ben az egyik art-brut kiállítás katalógusának előszavaként ezt írja: „Alkotásaikban olyan abszolút és tiszta művészi gyakorlatnak lehetünk tanúi, amely nyers, az alkotás minden egyes

¹³ Prinzhorn volt az első pszichiáter, aki nem csak diagnosztikai céllal, hanem műalkotásként is gyűjtötte páciense műveit. 1909-ben hozza létre az ún. Tanulmány-gyűjteményt, melyből 1929-ben alapítja meg az Oktatási Minisztérium a Pathológiai Művészet Múzeumát. A Prinzhorn Gyűjtemény Múzeum 2001-ben nyitotta meg újra kapuit Heidelbergben. A gyűjtemény mintegy 450 páciens 5000 művét őrzi.

szakaszában azonos önmagával, kizárólag a művész saját belső ösztönzéseinek engedelmeskedik. Találékony és eredetiség tekintetében ez a művészet páriát ritkítja, egyáltalán nem hasonlít a gyakran kaméleon, vagy majomszerű kultúr művészethez.”

Dubuffet art-brut műveket kezdett gyűjteni, írt róluk és 1947-től Párizsban rendszeresen kiállította őket.¹⁴ Amit igazán fontosnak tartott e művekben az az volt, hogy ezek a művészek minden képzettség és kulturálisan elismert művészetfelfogás nélkül vágnak bele a képalkotásba, olyan műveket hoznak létre, amelyek a puszta fizikai folyamatban lelt gyönyörűségről tanúskodnak. Dubuffet szerint a művészet halála az akadémiai vagy a kulturálisan szabályozott kereteken belül zajló művészeti tevékenység. Eltökélt szándéka volt, hogy bebizonyítsa: születnek lenyűgöző műalkotások a létező kultúrára való mindennemű utalás nélkül is. A mások által soha fel nem ismert, öntörvényű autodidaktákra irányította a figyelmét. Felfogása szerint a képzetlen művész nincsen tekintetre senki más elvárásaira. Az autodidakta művész ma már bevett neve azoknak a képzettség nélküli alkotóknak, akik művészeti tanfolyamok, iskolák és akadémiai intézmények, illetve nyilvános képtárak keretein kívül tevékenykednek. A valóságban viszont számos formálisan képzett művész az önbizalom egy nehezen körül írható fokára lépve autodidaktává lép elő, miközben megannyi kulturálisan elfogadott művész eleve semmilyen előképzettségben sem részesült. (*Veszprémi, 2008*)

Habár nem lehet tagadni, hogy Dubuffet állításai izgalmas következtetéseket engednek meg, tanácsos óvatosabban eljárunk. Mindannyian szükségképpen társadalmi-kulturális háttérünk teremtményei vagyunk, és még ha meg is tagadjuk gyökereinket, azoktól teljesen elszakadni nem tudunk. Végül maga Dubuffet elismerte, hogy az egyén kulturális környezete még az elmebetegek alkotásain is mindig rajta hagyja bélyegét. Így a pszichotikus művészet nagy mesterének, a svájci Adolf Wölflinek különös rajzait sokáig eredeti leleménynek tartották, mára azonban kimutatták róluk, hogy sokszor a festő szülőföldjére utalnak, illetve sokat merítettek képes utazási újságokból és a tömegkultúra egyéb kiadványaiból.

¹⁴ Kollekciónak végül Lausanne-nak ajándékozta, ahol 1976-ban nyílt meg a Collection de l'Art Brut Múzeum és Kutatási Központ.



77. kép: Jean Dubuffet: *Portrait*, 1946
gouache, papír 64x51 cm



78. kép: Jean Dubuffet: *Kéz a táskában*, 1961, olaj, vászon 162x130

Dubuffet saját munkásságára is óriási hatást gyakorolt a pszichiátriai művészet nyersessége. (51–52. kép). Képein stilizáló egyszerűségében ragadta meg a világot. Mélylélektani utazásaiból hiányzik az intellektuális elegancia, a fellengzős misztifikáció, amely a szürrealista vagy akár a dadaista elődöket jellemezte. Érdekes megnéznünk például Salvador Dali e témához köthető munkáit, ahol én inkább egyfajta „gegget”, illetve „jópofaságot” érzek (79–80. kép). Dali képeivel nem a mélyreható vizsgálatot célozza, ezért is maradnak ezek a munkák számomra – legalábbis a témájukat illetően – felületesekek.



79. kép: Salvador Dali: *A nagy paranoid*, 1936 olaj, fatábla, 62x62 cm



80. kép: Salvador Dali: *Macbeth*, 1946, tus, papír, 28x19 cm

Dubuffet munkái egyszerű falkarcokra, graffitikre emlékeztetnek mégis zsigerbe markoló egyértelműséggel hatnak. (81. kép)



81. kép: Jean Dubuffet: *Jókedv*, 1975, olaj, vászon, 64,5x92 cm

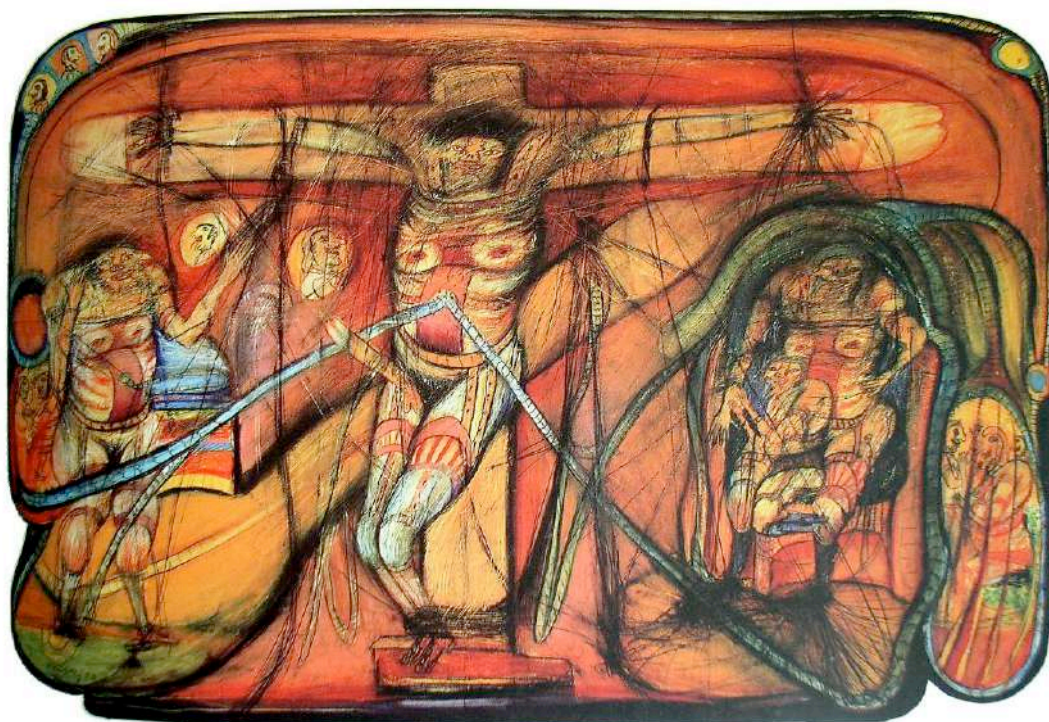
A szomszédos Ausztriában ezt a művészeti folyamatot – a már korábban tárgyalt – guggingi pszichiátria indította el, ahol Dubuffet is látogatást tett 1969-ben. Kijelentette, hogy itt az art-brut tiszta formájáról van szó. Ezután kiállításokon mutatták be az ott élő művészek anyagát. A hatás nem maradt el; számos osztrák művész figyelme irányult a pszichiátriai művészetre. (Dichter, 2007)

Az osztrák művészek sorát egyik „kedvencemmel”, Franz Ringellel kezdem, aki egyértelmű motívumokat épített be képeibe. Ezeket a motívumokat a skizofrének világában lelte meg. Ilyen például a



82. kép: Franz Ringel: *Beszélgetés feleségemmel*, 1973, olaj, fatábla, 150x200 cm

köldökzsinórszerű kapcsolat a képalkotó elemek között, vagy a több nemű figuraábrázolás (83. kép). Ringel művészete, úgy gondolom valahol, a bécsi szürrealizmus és a pszichiátriai művészet között helyezhető el. Gugging hatása csak sejtelmesen van jelen. Alig-alig, de érezhetőek például Johann Hauser képalkotási stílusjegyei.



83. kép: Franz Ringel: *Levél barátaimnak*,
1973 olaj, fatábla, 200x270 cm

(84. kép). Johann Hauser stílusjegyeit dolgozta fel Peter Pongracz is a *Skizofrénia dicsérete* című képen (58. kép). A kép címe egyértelműen utal a témára, s a színhasználat a sematikus portréábrázolás mindezt felerősíti. Georg Baselitz nem a színek erejében, karakterisztikájában találta meg a művészi kifejező erőt, hanem a formai kötetlenséget helyezi előtérbe.



84. kép: Peter Pongracz: *Skizofrénia dicsérete*,
1967, vászon, 145 x 196 cm

Szinte piszkos, fakó színekkel alkot amorf expresszionisztikus képeket (85. kép).



85. kép: Georg Barelitz: *Fej*,
1960/61, olaj, vászon, 135 x 100 cm

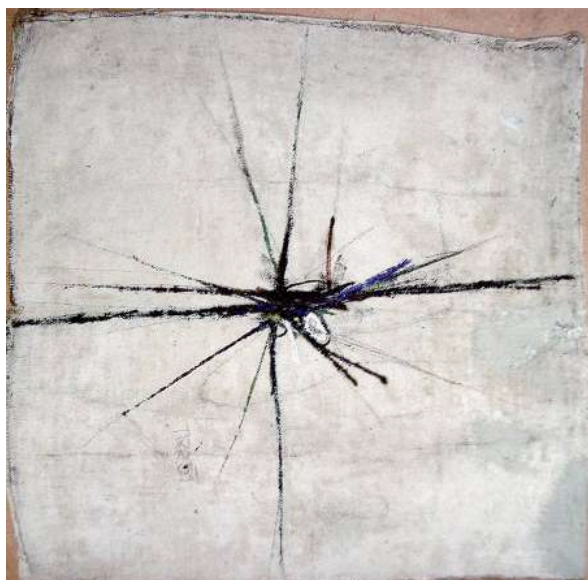
Az osztrák képzőművészetben azonban a legmélyebben a pszichiátriai művészetet Arnulf Reiner tanulmányozta. A többiekkel ellentétben nem elégedett meg azzal, hogy átvegyen jellegzetes külső formai jegyeket, olyan dolgokat melyektől képei csak külsőleg „hasonlítanak az eredetiekhez”. Megérteni, átérezni akarta azt a folyamatot, melynek segítségével ilyen erejű munkák jöhetnek létre. Munkásságával nem azért kezdtem el foglalkozni, mert a pszichiátriai művészet

befolyásolta, hanem mert egész egyszerűen senki olyan nagy hatással nem volt rám, mint ő.

Amikor Guggingban interjút készítettem az ottani művészeti vezetővel, a hátam mögött egy Reiner kép függött. Azonnal világos lett számomra, hogy honnan merített, hogy hol talált felszabadulást a művész. Reiner képi világa tehát hihetetlenül vonzott – úgy mindentől függetlenül – a pszichiátriai művészet lelkesített, s ezért örültem, hogy ennek a két világnak közös gyökerére leltem. Nem áltatom magam azzal, hogy azért rajongtam (ez most is így van) művészetéért, mert éreztem benne a kívülálló művész erejét, mégis jó érzés volt, hogy a számomra lényeges dolgok összetalálkoztak. Munkáiban „semmi mást” nem éreztem és érzek, csak az erőt. Azt az erőt, amit vele kapcsolatban, ha lehetne, minden mondatban megismételnék. Ez megmagyarázhatatlan, s hiába is

próbálnám ésszerű és okos gondolatokkal mindazt körül írni, amit képei kiváltak bennem, azt a zsigeri, mélyreható érzést.

Művészete a szürrealizmus világából indult, de ezen túllépett (86. kép). Az



86. kép: Arnulf Reiner: *Centarlizáció*, 1951, olaj, vászon, 102 x 100 cm

ötvenes-hatvanas évek bécsi képzőművészetét a szürrealista realizmus uralta. Jó magam is megtapasztaltam mindezt az Akadémián eltöltött éveim alatt, bár én 1994-től tanultam ott, s ez már csak egyfajta utójátéka, „hattyúdala” volt mindennek. Amikor Arik Brauer osztályában tanultam, s a másik két professzor Hundertwasser és Anton

Lehmden voltak én is rajongtam a bécsi realizmusért. Ekkor ismertem meg Reiner művészetét közelebbről, mely alapján formálta át az addig tulajdonképpen konzervatív látásmódomat.

Arnulf Reiner munkásságát az expresszionizmus betetőzésének is tekinthetjük. Minden sallangtól megszabadulni vágyó, saját belső világába menekülve akarja megfejteni a művészet titkát. A titkot a tudattalanban találja meg. A pokolra szálló művészek örökösévé válva, ideológiai támaszok nélkül alkot. Az önkíró alkotómódszerhez eleinte hallucinogén anyagokat is használt.



87. kép: Arnulf Reiner: *Ujjnyomok*, 1974, olaj, vászon, 70 x 100 cm

Megismerve, majd feldolgozva az elmebetegek, skizofrének művészetét, folytatja saját útját. Művészetében olyan ősi, szinte állati ösztönösségre törekszik, amely elfojt minden tudatos kontrollt. Saját bevallása szerint művészetét

legerőteljesebben az elmebetegek alkotási igyekezete befolyásolta, de az elmebetegek képi kifejezőerején kívül egy-két úgynevezett „outsidert” is elődjének tart.

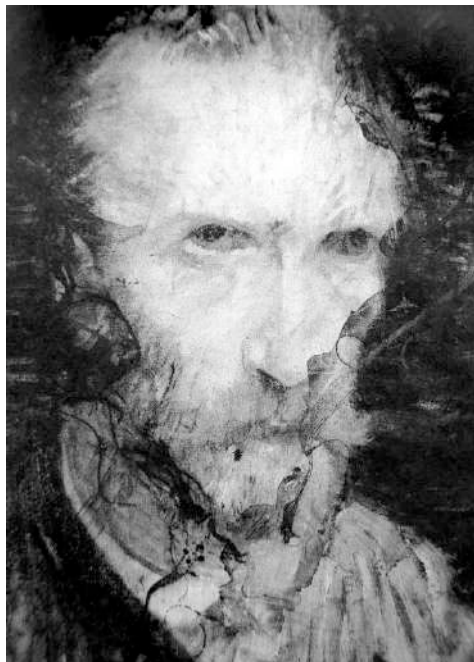


88. kép: Arnulf Reiner: *Ujjnyomok*,
1974, olaj, vászon, 70 x 100 cm

A legjelentősebbek ezek közül Messerschmidt, William Blake, Louis Soutter, Dubuffet, illetve a guggingi Johann Hauser. Érdekes, hogy Reiner nemcsak a lelkibetegségek képi kifejeződése érintette meg, az imént említett Louis Soutter munkásságának is hatása alá

került. Soutter mutató ujjával hozta létre képeit, így tehát közvetlen testlenyomatok ezek a munkák. Nem egy művészi koncepció volt ez. Soutter izomsorvadásban szenvedett. Reiner ezt a technikát „továbbfejlesztve” minden ujját használva alkotta meg kéz és ujjfestmények sorozatát (87–88. kép). Ezek nem mentális, hanem testi betegség hatására készült műalkotások. Munkájában fontos szerepe van a romboló indulatoknak, az erősen felfokozott állapotban keletkező energiák képi megjelenítésének. Különös felajzottság érezhető képein. Teremtő agresszió nyilvánul meg átfestésein, átértelmezésein, amikor mások műalkotásait (fotó) festi át. Egy sor szokatlan gond merül fel ilyenkor, elsősorban egymás zavarása, illetve rombolása. Az ugyanazon képi felületen való párbeszédese munka beleérzést, rugalmasságot és messzemenő toleranciát igényel egy/mással szemben. Ennek az átfestésnek, elfedésnek Guggingban lelte meg a forrását Rudolf Limberger és Erich Zitra munkásságában, akik az önmaguk által teremtett képi világot fedték el, bújtatták festői és grafikus ösztönök mögé. Első pillantásra a különbség annyi, hogy Reiner mások már időtálló alkotásait építi be képeibe. Érdekes többrétű átmeneti képződmények keletkeznek, melyeket egyetlen művész aligha tudna létrehozni.

Ilyen párbeszéd, amikor Reiner Franz Xaver Messerschmidt, vagy Vincent van Gogh munkáira reflektál (89–90. kép).



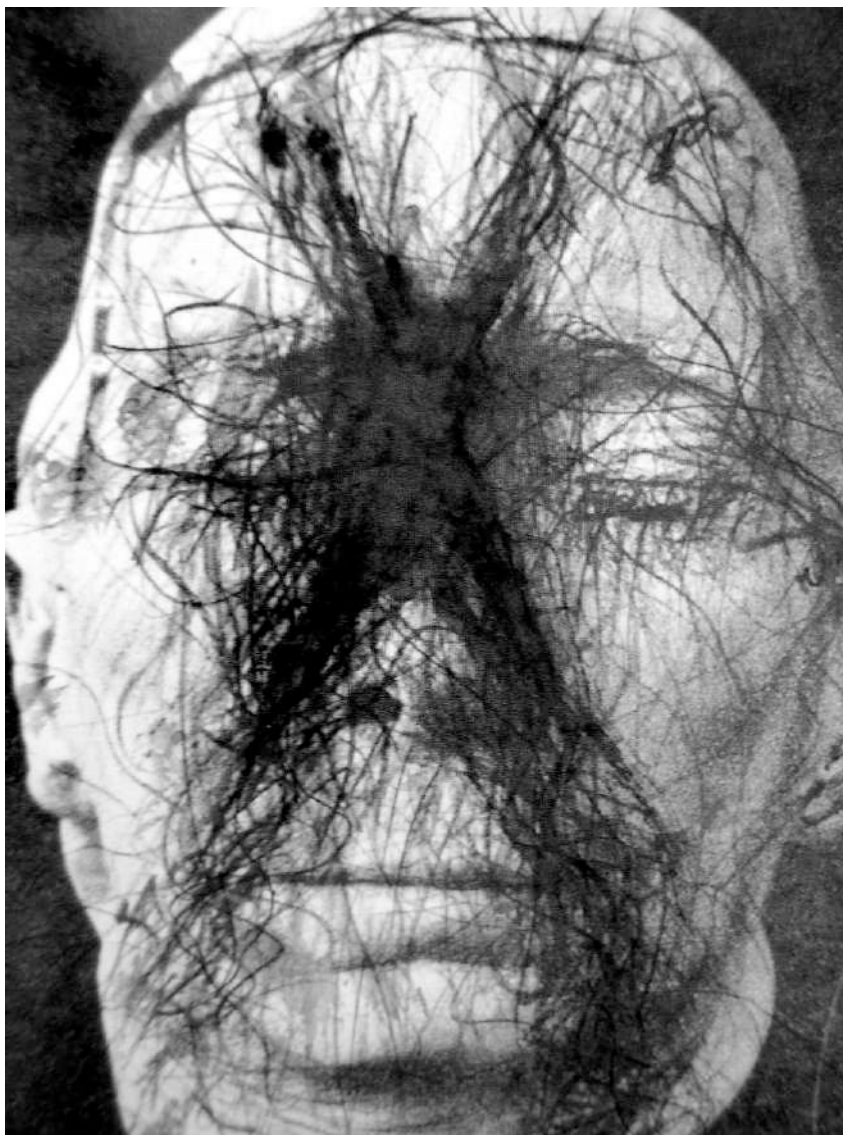
89. kép: Arnulf Reiner: *Portré*,
1977, olaj, kréta, fotó, 45 x70 cm



90. kép: Arnulf Reiner: *Portré*,
(Messerschmidt)
1977. olaj, kréta, fotó, 50 x70 cm

Ösztönösen vonzódik az erős érzelmi kifejezést sugárzó portrék iránt, melyeket átfirkálásaival újra és újjá strukturál és üzenetében felerősít. Úgy hiszem, nem véletlen, hogy olyan művészeket választ, akik, sem műveikben, sem életükben nem képviselték a harmóniát, a normalitás sémáit.

Reiner célja nem az, hogy mesterműveket felmelegítsen. Amikor nem a nagy elődök mesterműveihez nyúl, akkor is „késélen” táncol témáival. Halotti maszkok, illetve *Halottak* című sorozatain a fekete gesztusok szinte elnyelik az alapmotívumot (91–92. kép).



91. kép: Arnulf Reiner: *Halotti maszk*,
1978, olaj, kréta, fotó, 45 x 65 cm

A maszkok életre kelnek, dermedtségük feloldódik a szigorú vonalnyalábok mögött. Amikor Reiner alkot, izgatott, telve érzelmekkel, „magában beszél”, mint a részegek.

Meglátásom szerint a művészek jelentős része a pszichiátriák művészetéből csak külső formai elemeket emelt át művészetébe. Súlyponti kérdés az, hogy van-e egyáltalán lehetőség másra azok számára, akik nem „érintettek”?



92. kép: Arnulf Reiner: *Halott*,
1978, olaj, kréta, fotó, 45 x 45 cm

Reiner, úgy hiszem, belehelyezkedett az általa csodált alkotók szellemiségébe. 1969-ben egy nyilatkozatában a következőket mondta: „További terveim között szerepel: új vallás alapítása – Téboly lesz majd a neve”.

Önreflexió

Feszültség és harmónia

Önreflexiómat rövid visszaemlékezéssel kell kezdenem, hiszen a kezdetek rendkívül fontosak és meghatározóak lehetnek. Kisvárosban születtem, ott szocializálódtam, s ez sok mindent meghatároz. A kisváros miliője olyan volt, mintha egy burokban éltem volna, s ebben a burokban határoztam el, hogy festeni fogok. Ez a burok, mely tudatlanságom és elzártságom bölcsője is volt, elszigeteltségében védelmet is nyújtott. Nem befolyásolt semmi és senki, csak rajzoltam és festettem. Életemnek egy szép időszaka volt ez.

Írnom kell arról is – mivel festészetemet ez is meghatározta –, hogy orvos családból származom, ahol értéke a szorgalomnak és a befektetett munkának volt. Nem tehettem meg, hogy művészkedjek, illetve megpróbáljam könnyedén venni a művészetet. Bizonyítanom kellett, s ez a bizonyítási vágy hajtott előre. A megfelelési kényszer, azt hiszem, mindig is megmaradt bennem. Nem tartom hibának, sem negatívumnak, mert sokat tanultam belőle. Részben ennek köszönhetem, hogy képeim személyesek, másképp alkotni sem tudok. Apám vagy anyám portréinak „meg/kifejtése” máig örömmel tölt el, s ezt nem akarom, hogy valaha megváltozzon.

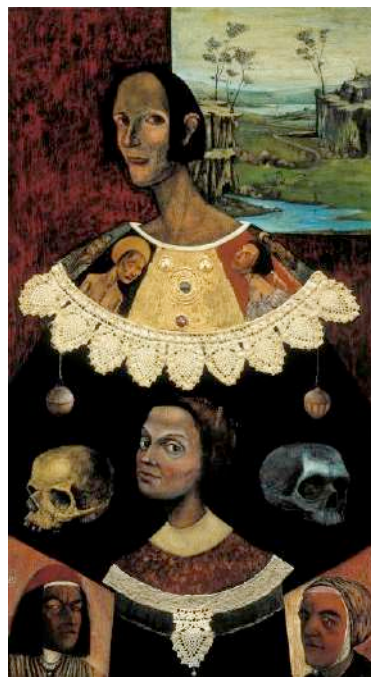
1990-ben Budapesten kezdtem meg tanulmányaimat a Képzőművészeti Főiskolán. Tizennyolc éves voltam, éretlen, a sok újdonság és a rám zúduló információk áradata egyszeriben ellepett, szinte levegőért kapkodtam. Miközben magamat kerestem, minden hónapban mást fedeztem fel magamnak, új kifejezési formákat találtam. Ebben az időszakban a képek és stílusok csak külső, esztétikai jegyek alapján fogtak meg. Talán ezért festettem sokáig ikonokat. Ezen időszak hatása táblaképeimen ma is érződik. Az ikonokban is a formavilág, a technika, az ábrázolási séma ragadtak meg, s nem más. Egy idő után éreztem, hogy ez nem jó, mert ikonokat nem lehet vallási meggyőződés nélkül festeni. Ma úgy látom: bárminemű alkotás alapja a meggyőződés. Ez akkor még hiányzott belőlem. Mégis ezekből a mellékutakból rengeteget tanulhattam. Úgy vélem, minél több mellékösvenyt jártam vagy járok be, annál nagyobb az esélyem arra, hogy ezek az

ösvények egyszer összetalálkoznak, összesűrűsödnek, egy a fő irányt határozva meg. Budapesten tehát csak mellékutakon utazgattam ide-oda, kisebb-nagyobb sikerrel, és sok-sok tapasztalatra szert téve.

Az igazi változást alkotásaimban a bécsi Akadémián eltöltött évek hozták. Itt találtam rá olyan alkotókra (nem egy esetben újra), akik már korábban is közel álltak hozzám, de még nem voltam alkalmas befogadásukra. A bécsi szürrealista realizmus bűvköréből kilépve olyan művek és művészek hatása alá kerültem, akik máig kísérnek. A Boschról szóló fejezetben már említettem azt a közvetlen hatást, melyet oltárképe gyakorolt rám, hiszen az Akadémián csak egy fal választott el e műtől. Ebben az időben képeimet a gótika és reneszánsz kora iránti feltétlen csodálat határozta meg. (93–94. kép)



93.kép: Bartek Péter.Pál:
*Műalkotás a XX.
századból*, 1996, akril,
fatábla. 128x55 cm



94.kép: Bartek Péter Pál:
Festmény a XX. századból, 1996,
akril, fatábla, 136x75cm

A tökéletesség, a harmónia, a technikai zsenialitás lenyűgözött. Vakon hittem a megcsinálás erejében, abban, hogy a kép minden centiméterét ugyanazzal az igénnyel kell meg/oldani (nem mint feladatot, hanem mint kérést).

Mindemellett éreztem, hogy a harmónia kevés; miközben ezeket a képeket festettem, belül nem tudok teljesen feloldódni, megkönnyebbülni. Moderáltam magam, alkalmazkodtam saját berögzült elképzeléseimhez. Rabja voltam önmagamnak. Hogy ebből kitörjek, grafikákat, rajzokat kezdtem el készíteni, melyekben átadhattam magamat másik énemnek. (95–96. kép)



95. kép: Bartek Péter Pál: *Expressziók*, 1996, vegyes technika, 70x100 cm



96. kép: Bartek Péter Pál: *ExpressziókII*, 1996, vegyes technika, 70x100 cm

Ezektől a munkáktól megkaptam mindazt, amit másik énem kívánt. A gyors és spontán önkifejezés lehetőségét, az olyannyira fontos feszültség levezetését. Érdekes módon minél harmonikusabb képeket akartam festeni, feszültségeimet annál kevésbé tudtam kordában tartani. A két dolgot összeegyeztetni nem tudtam, így, mintha két festészeti énem lenne, mindkettőt gyakoroltam. Ez egyébként úgy hiszem, azóta is jellemez engem. Szép dolgokat akartam létrehozni, ugyanakkor az erőt kerestem, mely munkáimat egészé tenné.

Újabb változást – amely képvilágom teljes átlényegülését eredményezte, egy véletlen hozta el számomra. 1999-ben a budapesti OTP Bank Center galériában állítottam ki, melynek központi képe egy oltárkép volt. Egy oltárkép, melynek központi alakja egy makulátlan férfitest volt. S ekkor történt az, amire nem számíthattam. Valaki besétált a kiállításra, s fekete, matt festékkel – valószínűleg nem tetszését nyilvánítva ki/átfestette képemet. Először sokkot

kaptam, s nem tudtam mit kezdeni a helyzettel. Egy kis idő múlva azonban minden megfordult, minden negatívum elhalványodott. Rádöbentem, micsoda óriási segítséget kaptam az ismeretlentől, aki tökéletes ritmusban, a figura nyakánál, érzékeny és megcsorgatott felületekkel „rombolta szét” képemet. Olyan erőt kölcsönzött az amúgy nagy gonddal megkonstruált vászonnak, melyre én képtelen voltam. A mai napig hálás vagyok ismeretlen rosszakarómnak. Ezt a gesztust technikává formálva, immáron tudatosan alkalmaztam későbbi képeimen. Maga az átfestés, a kitakarás kísértetiesen hasonlít Arnulf Reiner munkáira (és néhány, a pszichiátriai művészet területéről megismert alkotóéra).



97. kép: Bartek Péter Pál: *Oltárkép*,
1998, akril, olaj, fatábla, 143x145 cm

Részben ennek az akciónak volt a következménye, hogy munkáimban egyre erőteljesebben engedtem utat a lendületnek, az anyagok önmozgásának, melyeket azonban mindig összekapcsoltam a konkrét tárgyiassággal. Ilyen a *Végtagok* című sorozatom. (98. kép)



98. kép: Bartek Péter Pál: *Végtagok III.*,
2002, vegyes technika, applikáció,
plexi, 80x200 cm

A lábakat itt portréként fogtam fel. Apám, anyám, nagymamám lábát festettem meg, kiegészítve a véletlentől kapott elemekkel. Ezeknél a munkáknál Egon Schiele osztrák festő hatását vélem felfedezni, aki a test bármely részét portréként fogta fel, jelezve, hogy testünk minden egyes darabkája jellemez minket.

2000-ben kezdtem kialakítani azt a fajta festészetet, amit most is művelek. Ekkor kezdődött el bennem egy olyan folyamat, ami rákényszerített arra, hogy képeimben felvállaljam önmagam, vagyis őszinte legyek.

Minden ember életében vannak dolgok, melyek megkerülhetetlenek, s bár azt ki–ki megpróbálja elnyomni, de ez a küzdelem egy idő után megterhelővé válik. Eltitkolni valamit, ami nem szégyen, ami az ember velejárója, felesleges butaság, különösen akkor, ha ezt munkájában fel is használhatja. Az epilepsziával

élők táborába tartozom. Lényegtelen volna megemlítése, ha nem jelentkezett volna bennem az az igény, hogy a betegségből adódó élményeket meg is fessek. Mielőtt néhány képet bemutathatnék ebből a sorozatból, őszintén vallanom kell arról, amit nekem ez a betegség jelent. Az ember, ha akarja, ha nem belső félelmekkel küzd. Az ismeretlen állandó jelenléte gyakran okoz leküzdhetetlen feszültséget, nincs biztonságérzet, nincs (teljes) belső harmónia. Az ember ilyen helyzetben kényszerítve érzi magát önmaga személyiségének mélyebb megismerésére/analízisére. A megfejthetetlen betegség, a fel nem térképezhető belső mélységek felé terelnek. Nyughatatlan állapot ez. A legszörnyűbb az epilepsziában az, hogy nem élem meg, csak a következményeit viselem: izomfájdalom, csontok törése. Ébredek, s már el is múlt a roham. Nem hallucinálok, nincsenek téveszméim, mégis mindig jelen van bennem az a valami. Alattomos és rejtőzködő a betegségem. Érdekes szimbiózis ez. Az bizonyos, hogy ha nincs ez a betegség, akkor bizonyos képeimet sohasem festettem volna meg. Számomra nincs más, mint hogy a rom(bo)lásból teremtés legyen. Majdnem mindegy, ez milyen minőségben történik, a lényeg az átalakulás.

E tárgykorban született egyik első, 3x4 méteres *Lebegés* című munkám. A kép mérete azért volt lényeges, hogy a figurák életnagyságúak vagy túldimenzionáltak lehessenek. E képem leegyszerűsítve a művészet és betegség kapcsolatáról szól, közvetve tehát rólam. A képen öt figura jelenik meg görcsös pozícióban, az epileptikus állapotban. Tudatosan használom a történelmi szimbólumokat, így például a kezeken és lábakon látható bilincseket, persze stilizálva. A kép feszültségét azzal szerettem volna fokozni, hogy a figurákat meghatározhatatlan helyzetbe hoztam. Nem lehet eldönteni, hogy lebegnek vagy a nyers vásznon fekszenek. Fontos ez, mert a betegség, melyről a kép tulajdonképpen szól, szintén ilyen bizonytalan karakterű. Hiába kényszerül a beteg a padlóra, mégis egyfajta öntudatlan lebegés jellemzi. (99. kép)



99. kép: Bartek Péter Pál: *Lebegés*, 2004, vegyes technika, 300x400 cm

A központi alak magam vagyok, ahol a kép epicentruma is található. Egy négyzetes, geometrikus formában különböző, számomra fontos szavak és EGG görbék jelennek meg. A mű talán legfeltűnőbb sajátossága a fejeket körülvevő burok. Ez a burok egy más állapotot szimbolizál, egy másik – új – dimenzióba kerülést, a tudatán kívülre került, éppen rohammal küzdő ember görcsös lebegését. A portrékat ezért másképpen oldottam meg. A burokba zárt fejek hátterét kies tájak lazítják fel, melyek éppen csak érzékelhetőek. Ezek a tájak képviselik a harmóniát azzal a tömény idegrendszeri feszültséggel szemben, amit a figurák hordoznak.

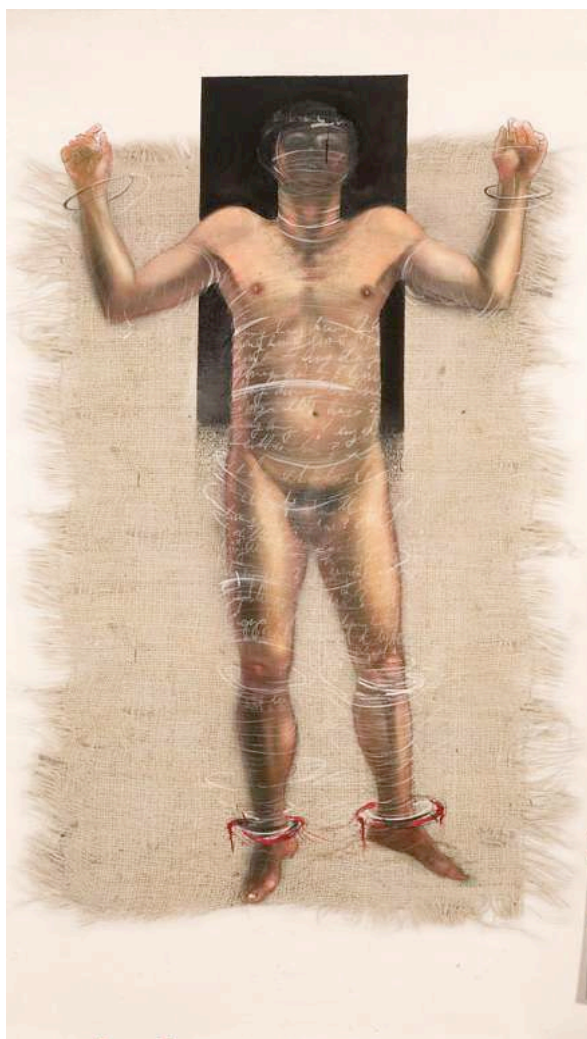
A titkosítás feloldását sejteti a *Stigma* című képem. (100. kép)



100. kép: Bartek Péter Pál: *Stigma*, 2004, vegyes technika, 220x220 cm

Ezen a munkán még utoljára megjelenik a fejek körüli burok a tájakkal, de már csak jelzés értékűen. A központi alak az apám, aki biztosítja a kép abszolút személyességét. A csurgatások, a fekete gesztusok, melyek az alakokat megsebzik, az évekkel korábban megtámadott oltárképem sérüléseinek jegyeit idézik. A bilincsek, az agresszív színhasználat azt a feszültséget gerjesztik, mellyel szemben csak a finomságot a részletekben megbúvó érzékenységet tudom felmutatni.

A *Lebegés II.* című munkámban a figura egyedül maradt. (101. kép)



101. kép: Bartek Péter Pál: *Lebegés II.*, 2004, vegyes technika, 230x120 cm

A nyomtatott vászonfelületen immár tisztaság honol. Egyre erősebb bennem az igény a világos, konkrét megfogalmazásra. Ez az igény ezen az alkotáson jelent meg először. Az emberi alak dominál, csak ő van jelen, csak ő számít (csak én vagyok). Csendesebb, nyugodtabb kép ez az eddigieknél. A harsány lebegés itt elhalkul, finoman utalok a kép lényegére.

Színes vásznaim mellett a grafikáimnak is gyakran témája betegségem.



102. kép: Bartek Péter Pál: *Fekétén, fehérén*, 2004, vegyes technika, 200x100

Ezeket a munkákat tulajdonképpen grafikus festmények. Az alkotás spontaneitását, nyersességét, „átgondolatlanságát” inkább ezeken a képeimen tudtam megvalósítani. Nincsenek színek és tájak, nincsenek moderált felületek, marad a „durvaság”, énem másik része. A harmónia itt másodlagos, a puszta feszültséggel szembesülünk.

Végezetül arra szeretnék rávilágítani, hogy miként hatott a pszichiátriai művészet megismerése rám mint festőre. Az úgynevezett pokoljáró művészek, mint az elemzésekből megismert Bosch vagy Goya, mindig is állandó, de meg meg újuló hatással voltak rám, mert mindig éreztem a mögöttük rejlő tudást, tudatosságot és művészi akaratot. A pszichiátriai művészet bizonyos fokú megismerésekor azonban rádöbentem saját egyoldalúságomra is. Mindig fontos volt számomra, hogy egy portré, egy alak, egy végtag megformálásakor a lehető legnagyobb odaadással járjak el, de ennek az odaadásnak sokszor volt gátja és egyben kifejezője is az a szakmai tudás, melyet művészeti iskoláztatásom során tanultam, sajátítottam el (ki).

Látva Hauser, Wölflí munkáit, mindez lényegtelenné vált. Nem tudom, hogy úgynevezett tanult festőként képes lehetek-e egyáltalán saját betegségemet megjeleníteni. Ezekre a kérdésekre csak későbbi életem során fogok választ kapni (legalábbis remélem). Az bizonyos, hogy a pszichiátriákon alkotó művészek nem ilyen céllal dolgoznak. Bennük és bennem a közös csak annyi, hogy ezeknek a dolgoknak meg kellett születni, ezeket a képeket meg kellett és meg kell festeni. Az a bizonyos katartikus megkönnyebbülés mindent felülír. Az érdeklődés, mely bennem rejlik, egy alkotó érdeklődése, a szándék, hogy megismerjem a pszichiátriai művészetet, egy festő szándéka. Nem egyfajta közösségi kapocs megtalálása vezérel és vezérelt, bár egykor voltak ilyesfajta gondolataim. Alapvetően vagyok más, mint a klinikákon megismert művészek.

Disszertációm írása során bizonyossá lett, hogy egy olyan festő vagyok, aki jól körülírható belső erők hatására erősebben érdeklődik a pszichiátriai művészet iránt. Dolgozatom annak végső felvállalása, amit és ahogy festek, amit képviselek, megírása ugyanolyan megkönnyebbülést eredményezett, mint bármelyik képzőművészeti alkotásom elkészítése.

Köszönetnyilvánítások:

Köszönöm témavezetőm Keserü Iлона festőművész szakmai tanácsait mellyel munkámat irányította. Köszönöm bátorítását témaválasztásom felvállalására.

Értekezésem megírásában nélkülözhetetlen segítséget kaptam konzulensemtől Némethy Szabolcstól, akinek türelmét külön köszönöm.

Köszönöm továbbá Szendi Zsuzsának és Varga Nárcisznak szakértő támogatásukat.

Őszinte hálával tartozom szüleimnek Dr. Kovács Gyöngyinek és Dr. Bartek Pálnak, hogy önzetlenül segítették munkámat.

Ha van a dolgozatnak erénye, azért hálával nekik tartozom, a hibákért csak magam okolhatom.

Képjegyzék:

1. kép: Gemaldegalerie der Akademie der Bildende Künste, Bécs. A háttérben Hieronymus Bosch Az utolsó ítélet című triptichonja látható
2. kép: Hieronymus Bosch: A hét főbűn és a négy végső dolog, 1475–80 k. asztallap, olaj, fa; 120x150 cm; Museo del Prado, Madrid
3. kép: A paradicsom, 1504 k, olaj, fa, 167,7x60 cm, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste Bécs
4. kép: Az utolsó ítélet olaj, fa 240x180 cm Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Bécs
5. kép: A pokol, 1504 k., olaj, fa, 167,7x60 cm, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Bécs
6. kép: Önarckép a műhelyben, 1790, olaj, vászon, 42x28 cm; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
7. kép: Önarckép, 1795-97, olaj, vászon, 18x12,2 cm, Museo del Prado
8. kép: El incendio, 1793-94 k., 43,2x32 cm, olaj, bádoglemez, magángyűjtemény
9. kép: Naufragio, 1793, 42x32 cm, olaj, bádoglemez, magángyűjtemény
10. kép: Az örültek udvara, 1793, olaj, bádoglemez, 43,5x32,4 cm, Meadows Museum, Dallas
11. kép: Az örültek háza, 1815, olaj, fa, 45x72 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
12. kép: Emberevők zsigerelik áldozataikat, 1800, olaj, fa, 32,8x46,9 cm, Museo de BB.AA. de Besancon
13. kép: Emberevők töprengenek emberi maradványok felett, 1800, olaj, fa, 32,7x47,2 cm, Museo de BB.AA.de Besancon
14. kép: Az ész álma szörnyeket szül, 1793-96, aquatinta, Museo del Grabado del Goya
15. kép: Goya: Szaturnusz, 1820k., olaj, vászon, 146x83 cm, Museo del Prado
16. kép: Rubens: Szaturnusz felfalja gyermekeit, 1636 k, olaj, vászon, 180x87cm, Museo del Prado

17. kép: Szerzetes és öregasszony, 1824-25, elefántcsont, 5,7x5,4, Princeton Museum of Art
18. kép: Th. Gericault: Severed Heads, 1818, olaj, vászon, National Museum, Stockholm
19. kép: Th. Gericault, Study of Truncated Limbs, 1818k.olaj, vászon, Musée Fabre Montpellier
20. kép: Egon Schiele, Meztelen modellt rajzoló önarckép tükör előtt, 1910, 51x32,5 cm, papír, ceruza, Albertina Múzeum, Bécs
21. kép: Egon Schiele, Önarckép, 1910, 44,5x30,4cm, vegyes technika, papír, Albertina Múzeum, Bécs
22. kép: Schiele, Osen with fingertips laid together, 1910, vegyes technika, papír, Leopold Múzeum, Bécs
23. kép: Schiele, Önarckép, 1911, vízfesték, papír, 51,4x34,9 cm, Bequest of Scofield Thayer
24. kép: Schiele, A Próféta (Halál és az ember) 1911, olaj, vászon, 80,3x80cm, Leopold Múzeum, Bécs
25. kép: Schiele, Dupla önarckép, 1915, vegyes technika, papír, 32x49 cm, magángyűjtemény
26. kép: Albrecht Dürer: Melankólia, 1514, rézmetszet, 31 × 26 cm
27. kép: P.P.Rubens: Szent Ignác csodát tesz 1615 olaj fatábla 105,5x74cm
28. kép: Raffael: Transzfiguráció 1517 tus, kréta papír 53,5x74 cm
29. kép: Caius Gabriel Cibber: Megszállott 1676 kő 184 cm széles
30. kép: Geraert Lambertesz Nagyszerű asszony, 1650 Homokkő
31. kép: Pieter Xavery: Két örült férfi 1865
32. kép: Wilhelm von Kaulbach Órültek háza 1834 ceruza, papír 45,9x60,8
33. kép: William Hogart Órültek háza 1735 rézkarc 35,6x40,6 cm
34. kép: Theodore Gericault: Órült játékos 1822/23, olaj, vászon 77x64,5cm
35. kép: Theodore Gericault: Órült gyermekrabló 1822/23 olaj, vászon 64,8x54cm
36. kép: Telemaco Sinorigni: Zavaros elméjük 1865 olaj, vászon 65x59 cm
37. kép: Giacomo Balla: Órült, 1905, olaj, vászon 175x115 cm
38. kép: Vincent van Gogh: Elmezavarodott, 1889, olaj, vászon 56x36

39. kép: Vincent van Gogh: Elmezavarodott, 1889, olaj, vászon 21x15
40. kép: Erich Heckel: Örültek, 1914, olaj, vászon, 70,5x80,5 cm
41. kép: Adolf Wölfli: Kompozíció két papírra, 1904l ceruzal papír
99,5x74,5 cm
42. kép: Adolf Wölfli: London, 1911, színes ceruzal papír, 99,7x71,7 cm
43. kép: Emanuel Navratil: Három torony, 1940/54, színes ceruza,
csomagoló papír, 128x128cm
44. kép: Emanuel Navratil: Fantasztikus táj, 1940, színes ceruza, csomagoló
papír, 95x112 cm
45. kép: Emanuel Navratil: Nyolcsarkú építészeti fantáziák, 1945, színes
ceruza, csomagoló papír, 95x112 cm
46. kép: August Natterer: Boszorkányfej: 1919, vízfesték, tus, karton,
25,9x34,2cm
47. kép: August Natterer: Boszorkányfej,1919, vízfesték-tus-karton,
25,9x34,2cm
48. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern: Varázslónő, 1952 színes kréta-
karton, 73x51 cm
49. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern: Homoalkumär,1951 színes kréta,
karton, 32x24 cm
50. kép: Friedrich Schröder-Sonnenstern: A ló, 1956, színes kréta, karton,
101 x73 cm
51. kép: Carl Genzel: Keresztrefeszítés, 1910, fa magasság 16 cm
szélesség 15 cm
52. kép: Carl Genzel: A szülő Krisztus, 1920, fa magasság 25 cm,
szélesség 20 cm
53. kép: Carl Genzel: Szakállas Portré 1920 fa, magasság 18,5 cm,
szélesség 11cm
54. kép: Louis Wain: Macskakarácsony 1935, Gouache-üveg, 66,5x117 cm
55. kép: Louis Wain: Krikett katasztrófa, 1936, tus, papír, 25x35 cm
56. kép: Louis Wain: Macskák, 1936, Gouache-papír, 22,5x17,5 cm
57. kép: Kiállítási enteriőr Gugging 1
58. kép: Kiállítási enteriőr Gugging 2

59. kép: Johann Hauser: Nő három kígyóval, 1995 színes ceruza, papír
73x99,5cm
60. kép: Johann Hauser: Nő tollas kalappal, 1982, színes ceruza, papír,
40x30 cm
61. kép: Johann Hauser: Léggömbök, 1989, színes ceruza papír 62,3x87,9 cm
62. kép: August Walla: Torzszülött, filctoll, lakkfestékek, papír, 122,8x87,9
cm
63. kép: August Walla: Sátán, 1987 olaj, vászon, 260x130 cm
64. kép: Erich Zitzra: Cím nélkül színes ceruza, papír 21x30 cm
65. kép: Erich Zitzra: Nyulak a fűben 21x29,7cm
66. kép: Heinrich Reisenbauer: Trombiták, 1995 színes ceruza, papír
21x29,7 cm
67. kép: Heinrich Reisenbauer: Tollaslabdák, 2001, színes ceruza, papír
14,7x20,9 cm
68. kép: Rudolf Limberger: A Nap, zsírkréta, papír 30x40 cm
69. kép: Rudolf Horacek: Rudolf Horacek Mannswörthben, 1984, akril,
fatábla
186,8x140,5 cm
70. kép: Johann Fischer: Szent vagyok 1999. színes ceruza papír, 62,5x88 cm
71. kép: Johann Fischer: Technikus, 1986, színes ceruza, papír 40x30 cm
72. kép: Arnold Schmidt: Ember, 2007. Akril vászon, 80x 80 cm
73. kép: Oswald Tschirtner: Ember 1971, Tus – papír, 21x14,8 cm
74. kép: Oswald Tschirtner: Mózes, 1971, Tus – akvarell – papír 14,8x10,5,
cm
75. kép: Paul Klee: Mi a baj? 1930 ceruza papír 32,9x20,9 cm
76. kép: Max Ernst: Gyermekek és kígyó 1927 olaj, vászon, 71,5x82 cm
77. kép: Jean Dubuffet: Portré 1946 gouache, papír 64x51 cm
78. kép: Jean Dubuffet: Kéz a táskában 1961 olaj, vászon 162x130 cm
79. kép: Salvador Dali: A nagy paranoid 1936 olaj, fatábla 62x62 cm
80. kép: Salvador Dali: Machbet 1946 tus papír 28x19 cm
81. kép: Jean Dubuffet: Jókedv, 1975, olaj vászon 64,5x92 cm
82. kép: Franz Ringel: Beszélgetés feleségemmel, 1973 olaj, fatábla,

150x200 cm

83. kép: Franz Ringel: Levél barátaimnak, 1973 olaj, fatábla, 200x270 cm
84. kép: Peter Pongracz: Skizofrénia dicsérete, 1967 vászon, 145 x 196 cm
85. kép: Georg Barelitz: Fej, 1960/61 olaj, vászon, 135 x 100 cm
86. kép: Arnulf Reiner: Centralizáció, 1951 olaj, vászon, 102 x 100 cm
87. kép: Arnulf Reiner: Ujjnyomok, 1974 olaj, vászon, 70 x 100 cm
88. kép: Arnulf Reiner: Ujjnyomok, 1974 olaj, vászon, 70 x 100 cm
89. kép: Arnulf Reiner: Portré, 1977 olaj, kréta, fotó, 45 x 70 cm
90. kép: Arnulf Reiner: Portré, (Messerschmidt) 1977 olaj, kréta, fotó, 50x70 cm
91. kép: Arnulf Reiner: Halotti maszk, 1978 olaj, kréta, fotó, 45 x 65 cm
92. kép: Arnulf Reiner: Halott, 1978 olaj, kréta, fotó, 45 x 45 cm
93. kép: Bartek Péter Pál: Műalkotás a XX. századból, 1996, akril, fatábla, 128x55 cm
94. kép: Bartek Péter Pál: Festmény a XX. századból, 1996, akril, fatábla, 136x75cm
95. kép: Bartek Péter Pál: Expressziók, 1996, vegyes technika, 70x100 cm
96. kép: Bartek Péter Pál: ExpressziókII 1996, vegyes technika, 70x100 cm
97. kép: Bartek Péter Pál: Oltárkép, 1998, akril, olaj, fatábla, 143x145 cm
98. kép: Bartek Péter Pál: Végtagok III., 2002, vegyes technika, applikáció, plexi
99. kép: Bartek Péter Pál: Lebegés, 2004, vegyestechnika, 300x400 cm
100. kép: Bartek Péter Pál: Stigma, 2004, vegyes technika, 220x220 cm
101. kép: Bartek Péter Pál: Lebegés II., 2004, vegyes technika, 230x120 cm
102. kép: Bartek Péter Pál: Feketén, fehérén, 2004, vegyes technika, 200x100

Irodalomjegyzék

- Allport, G. W. (1977): *Az előítélet*. Gondolat Kiadó, Bp.
- Arnheim, R. (1979): *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Gondolat, Bp.
- Dr. Bagdy Emőke (1995): „*Művészetek-Szimbólumok-Terápiák*”. Pszichagógosz Bt, Bp.
- Baumer, A. (2007): *Art Brut in Austria*. Holzhausen Verlag GmbH, Wien.
- Bayer István (2005): *Drogok és emberek. Múlt, jelen, jövő*. Sprinter Kiadói Csoport, Bp.
- Beke László (1994): *Művészet/Elmélet*. Balassi Kiadó, Bp.
- Bosing, W. (1993): *Bosch*. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.
- Brugger, I.–Gorsen, P. (1997): *Kunst und Wahn*. Kunstforum, Wien.
- Brugger, I. (2000): *Arnulf Reiner*. Kunstforum, Wien.
- Buda Béla (1988): *Neurózis*. Origo-Press Kiadó, Bp.
- Combe, J. (1946): *Jheronymus Bosch*. Editions Pierre Tisné, Paris
- Czeizel Endre (2004): *Sors és tehetség*. Urbis Könyvkiadó, Bp.
- Cs. Szabó László (2006): *Három festő*. Mikes International, Hága.
- Csorba Simon (1999): *A Hogyan*. Animula Kiadó, Bp.
- Danka Sándor (ford.) (2005): *Hieronymus Bosch*. Ventus Libro Kiadó, Bp.
- Dichter, Claudia (2007): *Art-Brut gestern und heute 2007*
- Farkas András – Gyebnár Viktória (1998): *Vizuális művészetek pszichológiája I*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.
- Feilacher, J. (2006): *Gugging*. Brandstatter Verlag, Wien.
- Foucault, M. (2004): *A bolondság története a klasszicizmus korában*. Atlantisz, Bp.
- Földényi F. László (1993): *A lélek szakadéka*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- Földényi F. László (2004): *A festészet éjszakai oldala*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- Földényi F. László (2008): *Az ész álma. 33 esszé. 2000-2007*. Kalligram Kiadó, Pozsony
- Fraenger, W. (1975): *Hieronymus Bosch*. WEB Verlag der Kunst, Dresden.
- Gadamer, H. G. (1984): *Igazság és módszer*. Gondolat, Bp.
- Gasset, José Ortega y (1983): *Goya*. Helikon Kiadó, Bp.
- Gombrich, E. H. (1972): *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Gondolat, Bp.
- Gorsen, Peter (1997): *Friedrich Schröder Sonnenstern*. Kunstforum Wien

- Halász László (1973): *Művészetpszichológia*. Medicina, Bp.
- Halász László (2002): *A Freudi Művészetpszichológia. Freud, az író*. Gondolat Kiadó Kör, Bp.
- Dr. Halász Péter–Dr. Rajnai Péter (1990): *Epilepszia* Innomark Bp.
- Hárdi István (1983): *A dinamikus rajzvizsgálat*. Medicina, Bp.
- Imdahl, M. (1997): *Ikonika*. In.: *Kép, fenomén, valóság*. Kijárat, Bp.
- Jakab Irén (1998): *Képi kifejezés a pszichiátriában. Pszichiátriai és művészeti elemzés*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- Jakab Irén (1997): *Az ember és világa a művészet és a pszichiátria tükrében* In: *Psychiatria Hungarica* 1997. 12. évf. 6. sz.p. 689-698.
- Jägers, Achim (1988): *Von Gugging aus ...*, Verlag Integrative Psychiatria, Innsbruck/Wien
- Juda, A. (1953): *Höchstbegabung* München/Berlin
- Juhász Pál–Pethő Bertalan (1983): *Általános pszichiátria*. Medicina, Bp.
- Juhász Sándor (1991): *Nonverbális pszichoterápiák*. Magyar Pszichiátriai Társaság, Bp.
- Kraus, W. (1996): *Die Heilkraft des Malens*. Verlag-Beck, München
- Kretschmer, E. (1941): *Medizinische Psychologie* Leipzig
- Laing, R. D. (1990): *Bölcsek, balgák, bolondok*. Európa Kiadó, Bp.
- Landau, E. (1974): *A kreativitás pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Bp.
- Fred Licht (2001): *Goya Die Geburt der Moderne* München, 2001
- Lombroso, C. (1990): *Lángész és örültség*. Littera, Bp.
- Magyar László András szerk. (2003): *Pandaemonium. A keresztény démonológia kistükre*. Kairosz, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány, Bp.
- Navratil, Leo (1965): *Schizophrenie und Kunst* München
- Navratil, Leo (1993): *O.T. tollrajzai* Bp.
- Németh Anikó Annamária ford. (2006): *Hieronymus Bosch*. Gabo Kiadó, Bp.
- Németh Ferenc (2002): *Teológia egyháztörténet, természettudomány*
<http://iratok.freeweb.hu/tudomany/szutoris/SZUT2D.HTM>
- Níkula János-Gógl Györgyi (1999): *Egy feltáratlan világ feltárt szenvedése*. Yam-Art Kiadó, Miskolc
- Panovsky, E. (1984): *A jelentés a vizuális művészetekben*. Corvina, Bp.
- Pivárcsi István (2006): *Boszorkányok könyve*. Noran Kiadó Kft., Bp.

- Popper Péter (1982): *Kreativitás és deviáció*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- Porter, R. (2002): *A téboly*. Magyar Világ Kiadó, Bp.
- Prinzhorn, H. (1968): *Bildneri der Geisteskranken*. Springer Verlag, Wien
- Rácz József (2001): *Devianciák*. Új Mandátum, Bp.
- Rainer, Arnulf (1978): *Was aber Johann Hauser* Wien
- Reiner, A. (2005): *Előszó önmagamhoz*. Irodalom Kft, Bp.
- Rembert, Virginia Petts (2006): *Hieronymus Bosch* Gabo, Bp.
- Roth, Gerhard (1975): *Erinerungen an Erinerungen* Wien/München
- S. Nagy Katalin (2007): *Mű-Művészek-Befogadás*. Gondolat, Bp.
- Sármány Ilona (2004): *Klimt, Schiele, Kokoschka és Bécs festészete 1900 körül*. Helikon, Bp.
- Schmied, W. (1988): *Malerei in Österreich* Prestel Verlag, Wien
- Simkó Alfréd-Hans Georg Zapotoczky (2003): *Van Gogh patográfiája*. Print-X Kiadó, Bp.
- Spoerri, Elka (1964): *Adolf Wölfl* Wien
- Steiner, Reinhardt (2003): *Egon Schiele 1890-1918 - A művész éjféli lelke* Vince kiadó Bp.
- Sontag, Susan (1983): *A betegség mint metafora*, Európa, Bp.,
- Szabó Éva (2004): *A művészetterápiák és a szociális munka lehetséges kapcsolata* In: Szociális Munka 16. évf. 2. szám
- de Tolnay, Charles (1937): *Hieronymus Bosch*. Basel
- Zsakó-Jó (1931): *Budapesti angyalföldi elme és ideggyógyintézet múzeuma* Bp.
- Vas József Pál (2005): *Egy elmeorvos tévelygései*. Open Art Kiadó, Bp.
- Veszprémi Nóra (2008): *Belső utak képei* Bp.

Szakmai önéletrajz

1972. április 19-én születtem Sárváron. 1990-ben felvételt nyertem a Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakára, ahol 1995-ben Mauer Dóra osztályában végeztem.

Miután diplomáztam, felvételt nyertem a Bécsi Képzőművészeti Akadémiára, ahol Arik Brauer osztályán újabb diplomát szereztem 1998-ban. 2001-től a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Doktori képzésén (DLA) veszek részt, ahol abszolutóriumot szereztem és a doktori eljárást megindítottam.

1995. Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj

1995. III. Nemzetközi Grafikai Biennálé – MAOE díja

1998. Bécsi Collegium Hungaricum ösztöndíja

EGYÉNI KIÁLLÍTÁSOK

1995. Médium Galéria, Szombathely

1996. Galéria Arcis, Sárvár

1997. Pannonia Galéria, Sopron – Európaház, Graz

1997. Vizafogó Galéria, Budapest

1998. OTP Bank Galéria, Budapest

2000. Savaria Múzeum, Szombathely

2000. Csillagterem, Kőszeg

2002. Sárvár Múzeum-galéria

2006. OHO Oberwart

2008. K17 – Galéria Szombathely

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

1992. „Térképzetek” Budapest Galéria

„Mezo” Barcsay Terem Budapest

1993. „Tondo” Józsefvárosi Galéria

I. Ludvig kiállítás, Barcsay Terem

Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr

Sárvár – Galéria Arcis

1994. Mauer-, Jovánovics-növendékek kiállítása
Szentendre

„Rajz-rajzolás” Lengyel Kultúra Háza

II. Ludvig kiállítás Art Expo, Budapest

1995. „Dialóg 95” Sárvár

III. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr

1996. Art Expo, Budapest

Gumpoldskirchen – Ausztria

1997. Krakkói Grafikai Triennálé

Kairói Grafikai Triennálé

Bécs – Parlament

Collegium Hungaricum, Bécs

- Hamburg, München
2000. Obersützen
 2001. Ráday Galéria, Budapest
 2002. Baden
DLA kiállítás, Pécs
 2003. St. Pölten
 2004. Magyar Nemzeti Színház Budapest
 2004. Olof Palme Ház „Méretkülönbségek”, Budapest
 2004. DLA Doktori Kiállítás Múzeum Galéria, Pécs
 2004. „Új képek” Szombathelyi Képtár
 2006. Nemzetközi Biennálé, Körmend
 2006. Kiállítás Stekovics Gáspárral – Szombathelyi Képtár
 2008. Pannon Régió - Szombathelyi Képtár