

Perenyei Monika

Imaginary Dwellings: Képzetszülte hajlékok és álompaloták

Jakab Irén munkásságáról filmes alkotásainak tükrében

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

Fernando Pessoa¹

Bevezetés

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

edukációs dokumentumfilmet és dokumentarista esszéfilmet is hagyott ránk.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

A pszichiátriai művészet transzkulturális aspektusai

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

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

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

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

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

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

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

16 Uo.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

26 Név szerint: Ed Kelly.

27 A pszichiáter szerzők megfogalmazásában: „glittering vision of



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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

31 Foy–McMURRER 1975 (ld. 22. j.) 73.

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

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



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



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

léka, Hampton Trónusa a millennium eszkatologikus kinyilatkoztatása.³⁶

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

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

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

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

36 FOY–MCMURRER 1975 (ld. 22. j.) 74.

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



11–12. Simon Rodia: Watts Towers
© flickr



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

A besançonni asztaltársaságtól a valóság és az álmok könnyed összemosódásáig

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



14. Antoni Gaudí: Sagrada Família, Barcelona
© Wikipedia

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

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



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

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



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

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

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

and doc. Gaston Ferdière from Paris.”

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

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



17. Simon Rodia: Watts Towers
© Michal Czerwonka

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

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

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

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

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

45 Jakab Irén hagyatékában lévő videókópiák.

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

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

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

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



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



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

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

A végtelenül személyes álmok valóra váltásáról

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

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

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

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

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

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

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

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

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

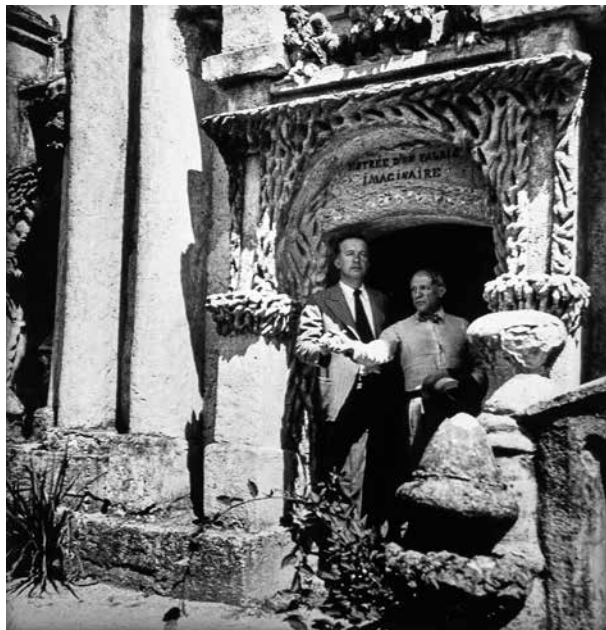
53 JAKAB 1978 (ld. 52. j.) 74.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

57 Uo. 35.

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

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

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

60 Talicska.

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

65 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 12–14.

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

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

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

66 Mérei Ferenc életútja számos kutató munkájának eredményeként

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



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

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

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

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

68 Az MTA Orvosi Tudományok Osztálya Tudományos Minősítő

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

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

70 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 13.

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

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

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

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

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

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

73 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 13.

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

75 MÉREI 1986 (ld. 64. j.) 32.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

Semmi szerep. Inkább a cselekvés és a kibontakozás különféle módjai⁷⁹

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

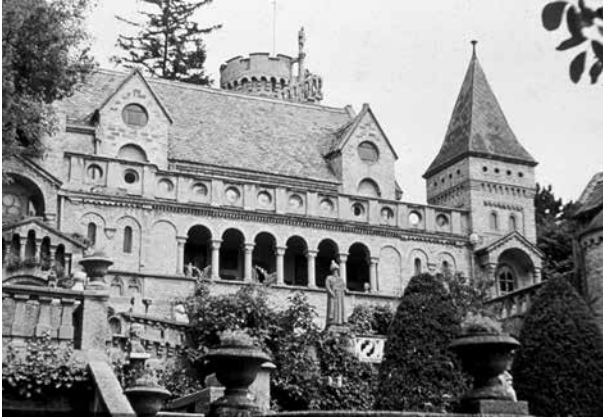
között talán éppen az, hogy míg előbbiekről leginkább a pszichopatográfia diskurzusából, valamint pszichopatológusok figyelmének jóvoltából egy olyan ritka filmnek köszönhetően tudunk, mint amilyen az *Imaginary Dwellings* is, korunk látomásos építői több irányból is figyelmet kapnak, ők maguk pedig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

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

Zárszó

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

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



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

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

Függelék

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

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



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

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

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

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

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

90 Kiemelés tőlem – P. M.



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

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

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

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

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

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



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

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

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

91 Kiemelés tőlem – P. M.

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

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

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

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

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

Imaginary Dwellings

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

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

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

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

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

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

TÁRGYSZAVAK

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

KEYWORDS

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